

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Studi Umanistici



TESI DI DOTTORATO
XXXVIII CICLO
STUDI LETTERARI

*Il dibattito tra letteratura e industria
nelle riviste degli anni Cinquanta e Sessanta del
Novecento*

TUTOR:
Chiar.ma Prof.ssa
ROSA GIULIO

CANDIDATA:
CARLOTTA ALBANESE

ANNO ACCADEMICO 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE.....	6

I

IL CONTESTO STORICO, ECONOMICO E SOCIALE DEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA DEL NOVECENTO

1. Premessa.....	16
2. Dopo la guerra: ricostruzione e nuove frontiere.....	17
2.1 Politica e scenari del dopoguerra	17
2.2 L'economia della rinascita.....	19
2.3 Gli equilibri mondiali: Usa e Urss.....	26
3. Industrializzazione e idea di progresso.....	31
3.1 La nascita della società del benessere.....	33
3.2 Le grandi aziende: motori della modernità.....	35
3.3 Campagne, urbanizzazione e industrializzazione del Mezzogiorno.....	41

II

IL DIBATTITO SU LE DUE CULTURE E L'ESIGENZA DI RIFLETTERE IL CAMBIAMENTO

1. Premessa.....	48
2. Nuove convergenze tra letteratura e scienza.....	49
3. <i>The two cultures</i> : la frattura e il dialogo.....	56
4. Il dibattito tra letteratura e industria nel «Menabò».....	59

4.1 Elio Vittorini tra industria e letteratura.....	67
4.2 Gianni Scalia, <i>Dalla natura all'industria</i>	74
4.3 Italo Calvino, <i>La «tematica industriale»</i>	79
4.4 Italo Calvino, <i>Il mare dell'oggettività e La sfida al labirinto</i>	82
4.5 Umberto Eco, <i>Del modo di formare come impegno sulla realtà</i>	89
5. Carlo Emilio Gadda: tra macchina e fantasia.....	99
6. Primo Levi, un «Centauro» senza contraddizioni.....	107
7. In ultimo: ancora Elio Vittorini.....	124

III

LEONARDO SINISGALLI: TRA «PIRELLI» E «CIVILTÀ DELLE MACCHINE»

1. Sinisgalli: Leonardo contemporaneo.....	129
1.1 Da Montemurro a via Panisperna.....	129
1.2 Dal «paradiso matematico» alla «geometria barocca».....	136
1.3 Nella Comunità olivettiana.....	140
1.4 Nel solco di un Leonardo rinascimentale.....	146
2. Pirelli: azienda e rivista.....	150
2.1 Gli esordi dell'azienda Pirelli.....	150
2.2 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica».....	154
2.2.1 Paesaggio rurale e modernità.....	161
2.2.2 L'automobile: simbolo del nuovo tempo.....	172
2.2.3 L'uomo e la macchina.....	180
2.2.4 Progresso nella vita dell'uomo.....	192
2.2.5 Architettura e forma industriale.....	195
2.2.6 Il modello Leonardo da Vinci.....	201
2.2.7 Arte della contemporaneità.....	206
2.2.8 Pubblicità: linguaggio moderno.....	215
3. La civiltà delle macchine e degli innesti.....	219
3.1 l'IRI e la Finmeccanica.....	219
3.2 «Civiltà delle macchine», la rivista.....	221

3.2.1 Lettere al direttore.....	226
3.2.2 Industria e letteratura.....	239
a) La realtà industriale e il fronte umanistico.....	239
b) Visite in fabbrica.....	252
3.2.3 L'uomo e la macchina.....	275
3.2.4 Il progresso industriale.....	283
3.2.5 Arte, architettura e <i>design</i>	289

IV

ADRIANO OLIVETTI E LO SPIRITO COMUNITARIO

1. L'azienda Olivetti.....	296
1.1 Camillo Olivetti e le origini dell'azienda.....	296
2. Adriano Olivetti: impresa, cultura e utopia sociale.....	298
2.1 <i>Città dell'uomo</i> : un modello di comunità industriale.....	301
2.2 <i>Discorso ai lavoratori di Pozzuoli</i>	302
2.3 Tra libri e riviste: la cultura come progetto d'impresa.....	306
3. «Comunità», la rivista.....	308
3.1 Industria e letteratura.....	311
3.1.1 Alienazione e crisi dell'individuo.....	311
3.1.2 La ricerca di senso: tra fede e dubbio.....	322
3.1.3 Cultura e responsabilità nel dopoguerra.....	328
3.1.4 Letteratura e autenticità.....	330
3.1.5 La parola come testimonianza.....	332
3.2 Critica letteraria in ambito industriale.....	338
3.3 Progresso industriale e società.....	360
3.4 L'uomo, la macchina e le <i>human relations</i>	373
3.5 Arte, architettura e <i>design</i>	380

ATTILIO BERTOLUCCI E «IL GATTO SELVATICO»

1. Storia dell'ENI.....	388
1.1 Dall'AGIP alla «formula Mattei».....	388
1.2 Bilanci dell'ENI dal suo <i>house organ</i>	394
2. «Il Gatto selvatico».....	401
2.1 Attilio Bertolucci alla direzione della rivista.....	401
2.2 Secondo le volontà di Enrico Mattei.....	404
2.3 Le Rubriche.....	410
2.4 Letteratura e Industria.....	414
2.4.1 Narrativa e racconti.....	419
2.4.2 Antologie, traduzioni e testi letterari.....	425
2.4.3 Saggi critici su scrittori italiani.....	428
2.4.4 Poesie e riflessioni sulla letteratura.....	434
2.5 L'uomo e la fabbrica.....	439
2.6 Tecnica e innovazione.....	448
2.7 L'uomo e il progresso.....	457
2.8 La società in trasformazione.....	464
2.8.1 La donna e il suo nuovo ruolo sociale.....	474
2.9 Cultura della tradizione e immaginari del futuro.....	478
2.9.1 Pubblicità e linguaggi della persuasione.....	493
2.9.2 Cinema e televisione: spazi di mediazione culturale.....	495
2.10 L'urbanistica e la città moderna.....	503
2.11 L'automobile e la civiltà veloce.....	512
BIBLIOGRAFIA.....	525

INTRODUZIONE

Il presente studio indaga il rapporto tra letteratura e industria nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, ponendo al centro della ricerca quattro riviste aziendali come luoghi privilegiati di incontro fra cultura umanistica e sapere tecnico-scientifico: «Pirelli», «Civiltà delle macchine», «Comunità» e «Il Gatto selvatico». Attraverso la selezione e l'analisi dei contributi letterari, critici e saggistici pubblicati in questi periodici, la ricerca mira ad arricchire lo spettro del dibattito su «le due culture» di quegli anni. Il nucleo tematico del lavoro risiede nell'intersezione tra scrittura, tecnica e modernità, e nella volontà di comprendere come gli intellettuali italiani del secondo dopoguerra, scrittori, poeti, critici e redattori, abbiano rappresentato e problematizzato l'impatto del progresso scientifico e tecnologico sulla società, sull'immaginario e sul linguaggio, anche al di fuori dei volumi più noti. L'indagine, muovendo dal contesto storico ed economico del *boom* industriale, si concentra sulle riflessioni, le perplessità e la fiducia nel progresso espresse dagli autori del fronte umanistico, delineando una mappa delle tensioni e delle convergenze tra arte e scienza, tra uomo e macchina, tra fabbrica e cultura.

In tale contesto, la ricerca intende mettere in luce il modo in cui la cultura letteraria e quella tecnico-scientifica si siano confrontate e intrecciate, dando vita a una forma inedita di dialogo interdisciplinare che trovò nei periodici aziendali una delle sue espressioni più significative.

L'obiettivo principale è quello di ricostruire il quadro culturale entro cui si sviluppano le principali riviste d'impresa dell'Italia del secondo dopoguerra, analizzandole come spazi di elaborazione intellettuale e di mediazione tra sapere tecnico e visione umanistica. Particolare attenzione è rivolta alla direzione delle riviste da parte di personalità quali Leonardo Sinisgalli, Adriano Olivetti e Attilio Bertolucci, figure emblematiche della convergenza tra arte e scienza: Sinisgalli, ingegnere-poeta, incarna la sintesi tra sensibilità estetica e rigore tecnico; Olivetti, imprenditore e pensatore sociale, propone una visione globale della cultura come fondamento della comunità industriale; Bertolucci, poeta e critico, traduce in linguaggio editoriale l'esigenza di umanizzare il progresso tramite la parola e l'immagine. Attraverso le loro scelte editoriali, mosse da rigore e ambizione, tali personalità hanno partecipato al dibattito acceso di quegli anni, dimostrando come, attraverso il mezzo comunicativo della rivista aziendale, sia possibile far convergere la tematica tecnica e quella umanistica nella medesima sede.

Per tali motivi, l'analisi si concentra sui periodi in cui queste personalità ebbero la responsabilità della direzione dei rispettivi organi di stampa: «Pirelli. Rivista d'informazione tecnica» (1948–1952) per l'omonima azienda e «Civiltà delle macchine» (1953–1958), dirette da Sinisgalli per Finmeccanica; «Comunità» (1946–1960) per l'impresa Olivetti e «Il Gatto selvatico» (1955–1965) per l'ENI diretta da Bertolucci. Nonostante la direzione effettiva di quest'ultimo si fosse conclusa nell'agosto del 1963, per «Il Gatto selvatico» è stato deciso di prendere in considerazione i contributi utili alla ricerca fino all'anno della sua chiusura, al fine

di restituire la continuità culturale e l'eredità d'intenti raccolta dal nuovo direttore Franco Briatico.

Un ulteriore obiettivo è quello di esaminare la partecipazione degli intellettuali umanisti a tali esperienze editoriali, nelle quali la divulgazione tecnica si fonde con la riflessione letteraria, poetica e artistica. Si tratta di comprendere come gli scrittori abbiano reagito all'impatto con la modernità industriale, assumendo un ruolo attivo nel processo di interpretazione del cambiamento e contribuendo a ridefinire il rapporto tra l'uomo e la macchina, tra la produzione e la conoscenza.

L'analisi dei materiali è stata disposta attraverso una strutturazione tematica dei contenuti, che permetta di evidenziare la ricorrenza e la convergenza dei motivi trattati. Le sezioni individuate — *Industria e letteratura*, *L'uomo e la macchina*, *L'uomo e la fabbrica*, *L'uomo e il progresso*, *Progresso tecnico e scientifico* e altre — consentiranno di mettere in relazione testi, autori e riviste, delineando un percorso unitario in cui la riflessione sull'industria e sul sapere tecnico si intreccia con la ricerca di un nuovo umanesimo capace di conciliare innovazione, responsabilità e consapevolezza critica.

In tal senso, la ricerca mira a restituire un quadro coerente e organico dei contributi sul tema delle riviste aziendali scelte, evidenziando il dialogo tra cultura e industria nell'Italia del secondo dopoguerra, in una sede originale come quella degli *house organs*, veri e propri laboratori intellettuali in cui si sperimentano nuove forme di linguaggio e nuove modalità di rappresentazione della modernità. Il presente lavoro intende dunque rivalutare la portata culturale di queste esperienze editoriali, restituendo loro il posto che meritano nella storia della letteratura e della comunicazione del Novecento italiano.

L'obiettivo ultimo è quello di offrire una nuova lettura del dibattito sulle due culture in Italia, spostando l'attenzione dal piano teorico a quello pratico e produttivo, ossia alle modalità concrete con cui la modernità tecnologica è stata narrata, interpretata e rielaborata dai non addetti ai lavori, all'interno di riviste che fungevano da crocevia tra impresa, letteratura e società.

Lo studio intende così mettere in luce come, attraverso gli *house organs* delle grandi aziende pubbliche e private, si sia configurato un umanesimo industriale, capace di conciliare la razionalità tecnica con la sensibilità poetica, restituendo alla letteratura una funzione conoscitiva e civile nella nuova civiltà delle macchine.

Il lavoro propone una lettura comparativa e sistematica di un fenomeno editoriale tuttora marginalmente esplorato dalla critica: i contributi nel solco del dibattito sulle due culture pubblicati nelle riviste «Pirelli», «Civiltà delle macchine», «Comunità» e «Il Gatto selvatico». Tali pubblicazioni, spesso relegate a una funzione di mera comunicazione aziendale, si rivelano invece come spazi di ibridazione e di dialogo tra cultura umanistica e cultura tecnico-industriale, luoghi privilegiati in cui scrittori, poeti, architetti, artisti e dirigenti d'impresa sperimentano nuove forme di mediazione culturale e di linguaggio.

Attraverso il presente studio ci si è proposti di considerare nella loro interezza le esperienze di direzione e di elaborazione culturale di figure centrali quali Leonardo Sinisgalli, Adriano Olivetti e Attilio Bertolucci, seguendone l'intero arco evolutivo e restituendo la coerenza interna dei rispettivi progetti editoriali. L'indagine non si limita a descrivere o catalogare i

contenuti delle riviste, ma ambisce a selezionare e analizzare criticamente i contributi che testimoniano come, all'interno stesso degli *house organs*, si articolasse un dibattito culturale consapevole e spesso sofisticato sul rapporto tra letteratura e industria, tra uomo e macchina, tra individuo e progresso.

I temi attorno ai quali la ricerca si struttura, letteratura e industria, trasformazione della società, rapporto tra uomo e fabbrica, uomo e progresso, uomo e macchina, non vengono assunti come semplici categorie analitiche, ma come nuclei problematici emergenti dai testi stessi, dalle intenzioni degli autori e dalle tensioni culturali del tempo. L'approccio metodologico prevede la suddivisione dei materiali in sezioni tematiche, ricostruite a partire da un'analisi filologica dei contributi, delle loro interconnessioni e dei contesti di produzione. Tale impostazione consente di mettere in luce le convergenze e le divergenze tra gli autori, ponendo in dialogo scritti di diversa natura e finalità per evidenziare come la parola poetica e la riflessione estetica si ridefinissero di fronte alla modernizzazione.

In questo senso, la ricerca si distingue anche rispetto agli studi precedenti dal momento che le analisi critiche esistenti si limitano per lo più a singoli articoli di «Civiltà delle macchine» o trattano le altre riviste per la loro periodizzante e contributo generale, trascurandone le intenzioni comunicative e la complessità del loro linguaggio culturale e della loro ricchezza di articoli. Gli studi disponibili sono spesso frammentari, saggi brevi o capitoli inseriti in lavori più ampi non specificamente dedicati all'analisi dei singoli contributi e non restituiscono la natura sistemica del dialogo tra intellettuali e mondo produttivo. Seppur esistono antologie curate da Vanni Scheiwiller per «Pirelli» e «Civiltà delle macchine», la presente ricerca si discosta da tali raccolte proponendo una suddivisione tematica autonoma, a partire dall'analisi delle intenzioni autoriali e sull'interrelazione dei testi. Ogni contributo viene così interpretato non come testimonianza isolata, ma come parte di un dialogo più ampio, volto a definire la nascita di un linguaggio culturale in fieri, capace di coniugare istanze estetiche e istanze industriali.

In questa prospettiva, il lavoro offre un contributo innovativo al dibattito sulle cosiddette «due culture», restituendo alle riviste aziendali il loro ruolo di crocevia intellettuale nella costruzione dell'identità culturale e produttiva dell'Italia del secondo Novecento.

Dal punto di vista metodologico, lo studio procede con un approccio comparativo e interdisciplinare, che coniuga l'analisi filologica dei testi con la ricostruzione storico-culturale dei contesti di produzione. In una prima fase è stato definito l'arco temporale di riferimento per ciascuna delle riviste oggetto di studio, successivamente sono stati consultati e analizzati sistematicamente tutti i numeri pubblicati in tale intervallo cronologico. Gli articoli individuati sono stati catalogati e suddivisi sulla base di un'analisi tematica e autoriale, così da evidenziare le linee di continuità e le specificità di ciascun contributo editoriale. A partire da questa ricognizione, gli articoli sono stati riuniti in sezioni tematiche costruite per «comunità di argomenti» permettendo di individuare con chiarezza i nuclei concettuali e le ricorrenze lessicali e ideologiche.

In una fase successiva, i testi sono stati posti in dialogo tra loro, così da mettere in evidenza analogie, divergenze e tensioni tra le diverse posizioni autoriali e ideologiche. Tale impostazione consente di restituire un quadro dinamico del dibattito interno alle riviste,

mostrando come le riflessioni sul rapporto tra letteratura e industria, sull'identità dell'uomo moderno e sulla funzione sociale dell'arte trovassero espressione anche all'interno degli *house organs* aziendali.

Un ulteriore elemento di originalità metodologica risiede nella classificazione autonoma e nella lettura comparativa dei materiali. Sebbene esistano antologie curate da Vanni Scheiwiller per «Pirelli» e «Civiltà delle macchine», la presente indagine se ne distanzia proponendo una organizzazione tematica indipendente, fondata sull'analisi delle intenzioni autoriali, sulle interrelazioni testuali e sulla ricostruzione dei contesti di produzione e ricezione.

Ogni contributo è stato dunque interpretato non come testimonianza isolata, ma come parte di un sistema dialogico più ampio, volto a restituire la nascita di un linguaggio culturale in fieri, capace di coniugare istanze estetiche e istanze industriali e di illuminare, in modo nuovo, le modalità attraverso cui la cultura italiana del secondo Novecento elaborò la propria modernità.

Il dibattito su «le due culture», inaugurato da Charles Percy Snow nel 1959 con *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, rappresenta uno dei momenti più significativi del pensiero novecentesco circa la reciproca incomunicabilità tra i saperi umanistici e quelli scientifici. In Italia tale questione assume, sin dalle sue prime ricezioni, un carattere peculiare, radicato nella storia culturale e ideologica del Paese, segnato dal peso della tradizione idealistica e dal ritardo con cui si compie il processo di modernizzazione intellettuale. Come osserva Giulio Bollati, la «mutazione» del dopoguerra non investe soltanto l'economia e la società, ma anche la forma mentis di una nazione ancora ancorata a un umanesimo di matrice crociana, refrattario al confronto con la scienza e la tecnica.

La traduzione italiana del saggio di Snow nel 1964, accompagnata dalla prefazione di Ludovico Geymonat, porta alla luce l'urgenza di un dialogo che non sia mera opposizione, ma confronto metodologico. Snow aveva denunciato la distanza crescente tra letterati e scienziati: i primi, rivolti al passato, depositari della cultura classica e della sensibilità estetica; i secondi, proiettati verso il futuro, custodi del sapere empirico e della trasformazione tecnica del mondo. Tuttavia, nella realtà italiana, tale discussione si muove inizialmente in un alveo ristretto, per lo più accademico, limitato dalla persistente diffidenza dell'ambiente umanistico nei confronti del sapere scientifico. Intellettuali come Enzo Paci, Antonio Banfi, Gustavo Bontadini, Giulio Preti e Nicola Abbagnano tentano di superare tale dualismo mediante la fondazione di istituzioni e centri di ricerca interdisciplinari nel tentativo di definire un nuovo «umanesimo scientifico», fondato sulla ragione critica e sulla consapevolezza metodologica.

Nel contesto del cosiddetto «miracolo economico» degli anni Cinquanta e Sessanta, la letteratura italiana si trova a dover misurare la propria funzione rispetto alla nuova realtà industriale e tecnologica. Il rapido sviluppo produttivo e la nascita della civiltà dei consumi generano un bisogno inedito di rappresentazione e comprensione, chiamando gli scrittori a interrogarsi sui limiti e sulle potenzialità della parola poetica di fronte alla modernità meccanica. Poeti come Vittorio Sereni e Giovanni Giudici avviano un dialogo con gli oggetti e i linguaggi della vita industriale, mentre la critica, da Fortini a Mengaldo, riflette sul ruolo cognitivo della scrittura e sulla necessità di ridefinire il sapere letterario alla luce dei mutamenti epistemologici della scienza contemporanea.

In tale clima si inserisce la figura di Elio Vittorini, che nel saggio *Industria e letteratura* pubblicato nel 1961 sul quarto numero de «Il Menabò» delinea un programma di riforma razionale della letteratura italiana. Secondo Vittorini, la narrativa nazionale, gravata da una «tensione affettiva» di matrice romantica e idealista, appare incapace di rappresentare le strutture e le forme mentali della nuova civiltà industriale. È necessario, egli afferma, sostituire a quella emotività un principio di «tensione razionale», una letteratura che si faccia strumento conoscitivo, aperta al dialogo con la fisica, la biologia, la tecnologia, e che sappia restituire una visione del mondo coerente con la realtà della produzione e della tecnica.

Questa prospettiva trova la sua più fertile espressione nell'intera rivista «Il Menabò», fondata nel 1959 da Vittorini e Italo Calvino, vero laboratorio di un nuovo pensiero interdisciplinare. I numeri quattro e cinque, dedicati a *Industria e letteratura*, segnano un momento fondamentale del dibattito culturale italiano: in questa sede la letteratura non è più intesa come specchio della realtà, ma come strumento epistemico capace di interpretare i meccanismi della società tecnologica.

Si inserisce nella rivista e nel dibattito con le sue personalissime riflessioni lo stesso Calvino il quale, nel saggio *Il mare dell'oggettività* del 1960 propone di superare la soggettività lirica e la nostalgia umanistica in favore di una nuova oggettività: un atteggiamento conoscitivo fondato sull'osservazione rigorosa del reale. Tale oggettività, lungi dall'essere scienziata, rappresenta per Calvino una forma di consapevolezza del limite e della complessità. Successivamente ne *La sfida al labirinto* del 1962, l'autore elabora una poetica della complessità che riconosce nella letteratura la capacità di mappare il caos del mondo industriale, traducendolo in una forma razionale che rispetti la molteplicità dei fenomeni. Tale visione anticipa la concezione postmoderna di «interdisciplinarietà cognitiva», nella quale i linguaggi letterari e scientifici vengono a costituire un sistema integrato di conoscenza.

Accanto a tali posizioni si collocano le voci critiche di Franco Fortini e Gianni Scalia, che interpretano la modernità industriale in chiave marxiana. Scalia, nel saggio *Dalla natura all'industria* del 1968, concepisce la fabbrica come luogo simbolico dell'alienazione ma anche come laboratorio di una nuova coscienza antropologica: la letteratura, per lui, deve rappresentare non tanto la produzione, quanto la condizione esistenziale dell'uomo alienato. Fortini, in *Astuti come colombe* del 1961, oppone al progressismo ingenuo dell'ideologia tecnocratica una resistenza linguistica e ironica, facendo del linguaggio poetico uno strumento di demistificazione e di sovversione delle logiche produttive.

Nel medesimo ambito si inserisce il contributo di Umberto Eco attraverso il saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà* del 1961, affronta il problema dell'alienazione in chiave fenomenologica e semiotica. Distinguendo tra *Entfremdung* (alienazione da sé) e *Verfremdung* (straniamento da qualcosa), Eco afferma che l'arte non può eliminare del tutto l'alienazione, tuttavia può ambire a renderla consapevole. La forma, lungi dall'essere una costrizione, diventa così lo strumento attraverso cui la libertà si esercita: «solo la disciplina stimola l'invenzione». È questa la base etica ed estetica della sua poetica dell'opera aperta, concepita come risposta critica alla società industriale e alla sua omologazione culturale.

Nel contributo *La trasformazione di realtà*, Raffaele Crovi adotta una prospettiva più fiduciosa, interpretando la modernità tecnologica come un nuovo Rinascimento. La cultura umanistica, secondo Crovi, deve accettare la trasformazione come condizione ineludibile della

contemporaneità, e la letteratura può divenire strumento di una rinnovata consapevolezza dell'esperienza, capace di integrare il sapere scientifico senza rinunciare alla propria dimensione simbolica. In questa direzione si muove anche la rivista «*Marcatré*» (1963–1970), fondata da Eugenio Battisti e frequentata da Eco, Dorfles e altri protagonisti della neoavanguardia, che sposta la discussione sul terreno interdisciplinare delle arti visive, del *design* e della semiotica, anticipando la successiva «cultura tecnologica» della civiltà dei media. La riflessione sulle due culture trova poi, negli anni successivi, ulteriori articolazioni nelle prove letterarie di Carlo Emilio Gadda e Primo Levi, in cui la scienza diventa non più oggetto di rappresentazione, ma principio di conoscenza. Gadda, ingegnere e scrittore, trasforma la tecnica in una categoria epistemica: nella complessità linguistica del *Pasticciaccio* la macchina si fa metafora del reale, un sistema dinamico e caotico in cui si intrecciano causalità e imprevisto. La «tecnica della complessità» che anima la sua prosa anticipa le moderne teorie dei sistemi e propone una visione pluralistica del sapere, dove la scienza non ordina ma interpreta il disordine del mondo.

Parallelamente Levi, chimico e testimone della Shoah, rappresenta invece il versante etico di questa sintesi. Ne *Il sistema periodico* la scienza assume la funzione di una lingua morale, uno strumento di misura e di discernimento contro il caos dell'irrazionale. Per Levi la chimica è una forma di etica applicata, un sapere che consente di riconciliare materia e spirito, conoscenza e compassione. La figura dell'«uomo centauro», definita da Calvino, diviene emblema di questa possibile armonia tra scienza e umanesimo: un essere duplice, ma non contraddittorio, in cui la razionalità si unisce alla responsabilità.

L'evoluzione del dibattito sulle due culture in Italia testimonia dunque un lento, ma irreversibile processo di convergenza tra saperi. La letteratura si emancipa dalla funzione puramente rappresentativa per divenire forma di conoscenza epistemologica e al contempo la scienza, a sua volta, perde la sua presunta neutralità per rientrare nella sfera dell'esperienza umana. L'«oggettività» calviniana, l'«alienazione consapevole» di Eco, la «razionalità progettuale» di Vittorini e la «razionalità etica» di Levi delineano un nuovo paradigma della modernità, fondato sulla consapevolezza della complessità e sull'unità molteplice del sapere.

Ne risulta una ridefinizione profonda del concetto stesso di umanesimo: non più difesa dell'uomo contro la tecnica, ma affermazione dell'umanità *dentro* la tecnica, consapevole dei suoi rischi e delle sue potenzialità. È questo il punto di approdo, e insieme di ripartenza, del dialogo tra le due culture nel Novecento italiano, un dialogo che continua a interrogare la contemporaneità e a ispirare le nuove forme di pensiero interdisciplinare dell'età digitale.

Nell'ultima fase del suo pensiero, Elio Vittorini ritorna sul tema della conoscenza come liberazione, auspicando la nascita di un umanesimo attivo capace di integrare sapere tecnico e responsabilità etica. La letteratura, per lui, non deve limitarsi a descrivere la realtà, ma farsi progetto di trasformazione del mondo: una «letteratura come scienza» intesa non come disciplina ma come metodo critico e morale. Tale prospettiva prefigura l'orizzonte dell'«umanesimo tecnologico» che, nella seconda metà del Novecento, sarà elaborato da Marshall McLuhan, Edgar Morin.

Il lavoro si articola in cinque grandi sezioni, il cui sviluppo segue un ordine cronologico e concettuale, dal contesto storico del *boom* economico alla definizione di un nuovo umanesimo

tecnico, passando attraverso il dibattito critico e la sua traduzione in esperienze culturali e industriali.

Nei primi due capitoli sono analizzati gli esiti storici, culturali, economici e sociali dei decenni centrali dello scorso secolo. Il cuore della ricerca prende avvio dopo le suddette premesse a partire dal terzo capitolo. A ciascuna rivista aziendale ne è dedicato uno suddiviso nella maniera che segue: storia dell'azienda in cui nasce la rivista, le figure dei direttori e dei promotori delle riviste quali Leonardo Sinisgalli, Adriano Olivetti e Attilio Bertolucci, analisi dei contributi selezionati all'interno delle singole riviste ulteriormente organizzati in sezioni tematiche.

Il primo capitolo offre una ricostruzione del contesto storico, economico e sociale dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, momento cruciale in cui la ricostruzione postbellica si trasforma in crescita economica e in «miracolo industriale». La sezione affronta dapprima la fase immediatamente successiva alla guerra, esaminando la riorganizzazione politica e il ruolo della Democrazia Cristiana, il sistema dei partiti e le dinamiche internazionali del bipolarismo tra Stati Uniti e Unione Sovietica, che definiscono il quadro geopolitico entro cui l'Italia ridefinisce la propria identità. Successivamente, l'analisi si concentra sul processo di industrializzazione, sulla nascita della società del benessere e sull'espansione delle grandi aziende, da quelle automobilistiche e meccaniche alle nuove imprese dell'elettronica e della comunicazione. Particolare attenzione è riservata alla trasformazione del paesaggio sociale: l'esodo dalle campagne, l'urbanizzazione, l'industrializzazione del Meridione e il progressivo consolidarsi di una civiltà dei consumi che modifica in profondità la struttura antropologica del Paese. Questo quadro storico-economico non funge da semplice sfondo, ma da premessa necessaria alla comprensione del mutamento culturale e del diverso atteggiamento dell'intellettuale verso la scienza e la tecnica.

Il secondo capitolo è dedicato alla definizione e alla sistematizzazione dello stato dell'arte con l'obiettivo di collocare il presente lavoro entro un quadro teorico solidamente fondato, capace di restituire le linee di continuità e le fratture che hanno accompagnato, nel corso del Novecento italiano, il dibattito su «le due culture» e la progressiva ridefinizione del rapporto tra letteratura, scienza e tecnica. Un tale approfondimento preliminare non si configura come semplice ricognizione bibliografica o cronologica, ma come momento epistemologico indispensabile: esso costituisce il presupposto critico attraverso cui misurare la portata e l'originalità del contributo che la presente ricerca intende offrire. L'articolazione dello stato dell'arte risponde, in primo luogo, all'obiettivo di ricostruire genealogicamente il percorso che, a partire dal celebre intervento di Charles Percy Snow nel 1959, ha condotto la cultura italiana a interrogarsi sul proprio rapporto con la modernità tecnico-scientifica. Il confronto tra la riflessione anglosassone di Snow e la ricezione che ne offrono filosofi, critici e scrittori italiani consente di comprendere come il tema della frattura tra i saperi abbia assunto, nel contesto nazionale, connotati specifici, legati al peso dell'eredità idealista e alla particolare configurazione del sistema culturale postbellico. Tale ricostruzione non è dunque fine a se stessa, ma funzionale a delineare il contesto intellettuale entro cui nasce l'esigenza di una nuova sintesi tra razionalità e immaginazione, scienza e umanesimo.

In secondo luogo, la trattazione ampia e analitica del dibattito consente di mappare le diverse forme di risposta che la cultura italiana ha elaborato di fronte alla sfida della modernità industriale. Attraverso l'esame dei contributi di Elio Vittorini, Italo Calvino, Umberto Eco,

Gianni Scalia, Franco Fortini, Carlo Emilio Gadda, Primo Levi e altri protagonisti del tempo, la sezione in questione si propone di mettere in luce la varietà delle strategie conoscitive e poetiche con cui la letteratura ha tentato di misurarsi con la scienza. In tali autori, il rapporto tra arte e tecnica non è mai un semplice tema, ma una categoria epistemologica: la scrittura diventa strumento di conoscenza e riflessione sul reale, e la scienza, a sua volta, si apre a un orizzonte etico ed estetico.

Un ulteriore obiettivo consiste nell'evidenziare l'evoluzione concettuale del dibattito: dal dualismo iniziale tra due saperi in contrapposizione, si passa progressivamente a una visione integrata e sistemica della conoscenza. Le esperienze degli intellettuali menzionati, nel loro sviluppo diacronico, intende dunque mostrare come il pensiero letterario italiano sia passato da una posizione di difesa dell'umanesimo tradizionale a una prospettiva di umanesimo tecnologico, in cui la tecnica non è più antagonista ma interlocutrice della cultura. Tale passaggio, cruciale per la definizione della modernità, costituisce la base teorica da cui la ricerca muove per elaborare il proprio contributo originale.

La necessità di una trattazione così articolata deriva dalla consapevolezza che il tema delle due culture non può essere affrontato in modo settoriale, ma richiede una visione interdisciplinare, capace di connettere la storia delle idee, la critica letteraria, la filosofia della scienza e la teoria della comunicazione. Solo una ricostruzione complessiva del dibattito permette di cogliere la portata dei processi di ibridazione che, a partire dagli anni Sessanta, hanno progressivamente dissolto le barriere tra i campi del sapere. L'ampiezza e la profondità dello stato dell'arte che precede questa ricerca trovano la loro piena giustificazione negli obiettivi e nella natura stessa del progetto, che si propone di affrontare il dibattito come fenomeno concretamente vissuto e rappresentato all'interno delle riviste di fabbrica.

Le riviste prese in esame rappresentano, ciascuna a suo modo, un osservatorio privilegiato del dialogo tra industria e cultura, tra scrittura e tecnologia, tra sapere tecnico e sensibilità umanistica. Per coglierne il valore e l'originalità, occorre dunque ancorarle alla trama più ampia del pensiero e della letteratura del tempo, là dove il dibattito sulle due culture si innesta nel tessuto vivo della modernità. Senza un tale inquadramento, l'analisi dei contributi pubblicati negli *house organs* rischierebbe di fornire una visione solo parziale del fenomeno, priva di quella profondità critica che consente di cogliere la continuità tra il discorso intellettuale più noto e le sue concretizzazioni editoriali e produttive nella forma breve del contributo in rivista. «Pirelli», «Civiltà delle macchine», «Comunità» e «Il Gatto selvatico» sono stati al tempo luoghi di sperimentazione linguistica e simbolica, nei quali la letteratura si è confrontata con i nuovi paradigmi della conoscenza, del lavoro e della comunicazione. Un ulteriore motivo che rende necessaria un'indagine così ampia risiede nel carattere interdisciplinare e transmediale del materiale oggetto di studio. Le riviste aziendali costituiscono infatti un crocevia di linguaggi: testi letterari e poetici convivono con articoli tecnici, saggi filosofici, *reportage*, fotografie, illustrazioni e interventi grafici. Analizzare tali prodotti richiede un solido apparato teorico che permetta di leggere la contaminazione dei linguaggi come fenomeno culturale e non come semplice curiosità editoriale.

Il terzo capitolo è dedicato alla figura di Leonardo Sinisgalli, personalità poliedrica di poeta-ingegnere, promotore di un dialogo tra arte e scienza che anticipa molti dei temi della contemporaneità. Definito spesso «Leonardo moderno», Sinisgalli incarna la possibilità di un

sapere unitario che non conosce barriere disciplinari. La sua esperienza di direttore nelle riviste aziendali «Pirelli» e «Civiltà delle macchine» viene analizzata come momento di sintesi tra cultura umanistica, tecnica e industria, in cui la macchina non è semplice simbolo del progresso, ma strumento di civiltà. Attraverso le sezioni dedicate all'architettura, al *design*, all'arte e alla pubblicità, si delinea il progetto di un umanesimo tecnologico radicato nell'esperienza industriale italiana, sorretto da un profondo senso etico ed estetico della modernità. «Civiltà delle macchine», in particolare, rappresenta il tentativo più consapevole di coniugare riflessione intellettuale e produzione materiale, proponendo una visione della tecnica come strumento di conoscenza e di umanizzazione del lavoro.

Il quarto capitolo è dedicato alla figura di Adriano Olivetti e al suo straordinario esperimento di «comunità industriale», che coniuga impresa, cultura e responsabilità sociale. La storia della famiglia Olivetti e dell'azienda di Ivrea si intreccia con una concezione del lavoro come servizio e della fabbrica come luogo di crescita collettiva. Nei discorsi di Adriano Olivetti, come in *Città dell'uomo* o nel *Discorso ai lavoratori di Pozzuoli*, la modernità tecnologica non è mai separata da un ideale etico e spirituale di giustizia e bellezza. La rivista «Comunità» costituisce lo strumento attraverso il quale tali principi si traducono in un vero e proprio laboratorio di idee, in cui industria, letteratura, architettura e arti visive dialogano costantemente.

Olivetti e Sinisgalli, pur appartenendo a esperienze diverse, rappresentano le due anime di una stessa visione: l'idea che la tecnica non debba essere subita ma compresa, integrata nella dimensione umana, e che la cultura possa ancora svolgere una funzione generatrice di senso nell'epoca dell'industria e della macchina.

Il quinto e ultimo capitolo è dedicato all'esperienza di Attilio Bertolucci e alla rivista «Il Gatto Selvatico», rivista ufficiale dell'ENI negli anni della direzione di Enrico Mattei. Attraverso le pagine della rivista la cultura letteraria incontra il linguaggio dell'impresa pubblica, dando vita a un modello editoriale in cui la comunicazione aziendale si trasforma ancora una volta in strumento di civiltà e diffusione del sapere. L'analisi prende avvio dalla ricostruzione della storia dell'ENI, dalla nascita dell'AGIP alla definizione della «formula Mattei», che negli anni Cinquanta propone un equilibrio innovativo tra interesse nazionale, indipendenza economica e progresso sociale. Sotto la direzione di Bertolucci, poeta e critico di fine sensibilità, la rivista assume un tono colto, ma accessibile al grande pubblico, in cui divulgazione tecnica e riflessione letteraria convivono armoniosamente. Egli imprime al periodico un'impostazione editoriale rigorosa e aperta, curando la qualità dei contenuti e l'equilibrio grafico. In accordo con le volontà di Mattei, «Il Gatto Selvatico» diviene un ponte tra mondo tecnico e mondo umanistico, strumento di formazione e di progresso civile che restituisce al lavoratore e al lettore comune un'immagine nobile e umana della modernità industriale.

«Il Gatto Selvatico» si pone in continuità ideale con «Civiltà delle macchine» di Sinisgalli, proseguendone la missione di conciliare sensibilità artistica e sapere tecnico.

L'intero lavoro, attraverso l'analisi delle riviste aziendali, dei testi letterari e dei contesti economici e sociali, mira dunque a restituire un'immagine dell'Italia moderna come laboratorio di un umanesimo tecnologico, in cui la figura dell'intellettuale e quella dell'ingegnere non si escludono, ma si riconoscono reciprocamente nella comune aspirazione a una conoscenza integrata e a un progresso che non separi mai il pensiero dall'uomo. Dalla riflessione teorica di

Snow e del «Menabò» alla concretezza etico-industriale di Sinisgalli, Olivetti e Bertolucci si disegna un percorso che va dalla rappresentazione del cambiamento alla costruzione di un sapere integrato, capace di restituire all'uomo il proprio ruolo di misura e di fine del progresso. La ricerca mira a mostrare come, nel cuore della modernità tecnologica, si configuri una nuova forma di umanesimo, non più contrapposto alla macchina, ma consapevole della sua appartenenza ad essa, e come la letteratura, lungi dall'essere un residuo del passato, continui a costituire un luogo privilegiato per interrogare la conoscenza, la tecnica e il destino dell'uomo contemporaneo.

IL CONTESTO STORICO, ECONOMICO E SOCIALE DEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA DEL NOVECENTO

1. Premessa

Le grandi trasformazioni sociali ed economiche nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta dello scorso secolo vanno necessariamente inquadrare come fenomeni di più lunga durata derivanti dagli importantissimi eventi post bellici, oltre che dal nuovo stato di governo e dai patti varati dalle potenze occidentali determinate ad attuare una rapida ripresa.¹ Si tratta di un periodo di profonde trasformazioni socio-culturali, in cui emergono questioni complesse legate alla rapida industrializzazione e al cambiamento dei modelli sociali. Risulta di estrema importanza comprendere cosa ha rappresentato quel momento al di là della storia ben consolidata, spesso raccontata e circondata dall'aura del mito.² È da lì che bisogna partire per capire il contesto in cui si inseriscono i contributi di intellettuali e letterati nelle riviste industriali degli anni Cinquanta e Sessanta. Non vanno altresì trascurate le difficili condizioni di vita di gran parte della popolazione e la durezza delle contrapposizioni ideologiche e sociali degli anni del dopoguerra che si accompagnano alla voglia di cambiamento e all'ansia per il futuro. Con la conclusione dei periodi difficili della guerra e del dopoguerra, iniziò il programma di ricostruzione urbana e industriale del paese, che coinvolse numerose personalità tra ingegneri, architetti e tecnici con l'obiettivo di trasformare l'Italia in un paese con un volto nuovo ed europeo, sinergicamente a un'economia organizzata su scala internazionale. La riapertura della Fiera di Milano nel 1948 fu il segno più evidente di questo desiderio di ripresa, che si manifestò con maggiore impeto proprio nella città meneghina, città industriale per eccellenza. Questo periodo fu l'inizio di un'epoca dorata per *designer* e altri professionisti della cultura scientifico-tecnologica italiana. D'altro canto gli intellettuali non furono messi da parte durante il processo di sviluppo economico del paese, ma furono attivamente coinvolti, in particolare negli uffici di pubblicità e propaganda delle grandi industrie, intenti a rinnovare la propria immagine: mai come in quel periodo, poeti, scrittori, artisti e filosofi parteciparono attivamente alla ricostruzione del paese, contribuendo in modo vitale alla sua trasformazione. Ciononostante, allargando lo spettro, l'Italia risulta protagonista di numerose contraddizioni: i salari sono in media più bassi rispetto al livello europeo e ad essi si accompagnano garanzie

¹ B. Beccalli, *Società e sociologia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Parolechiave: nuova serie di Problemi del socialismo», n. 38, a. VII, 2007, p. 40.

² Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *La civiltà dei consumi*, in *Storia Contemporanea. Dalla Grande Guerra ad oggi*, Bari-Roma, Laterza, 2019.

minime; il *welfare* è debole; si manifestano i primi disastri ecologici. Tuttavia molti salutarono con entusiasmo gli anni del miracolo economico.³

2. Dopo la guerra: ricostruzione e nuove frontiere

2.1 Politica e scenari del dopoguerra

All'indomani del secondo conflitto mondiale, il governo italiano indisse le prime consultazioni libere e le elezioni dell'Assemblea costituente, risolto necessario in seguito al Referendum per la scelta tra monarchia o repubblica programmato il 2 giugno del 1946. Tali elezioni, come è noto, videro un debole rifiuto del sistema monarchico e l'inizio dei lavori per lo Statuto costituzionale. I partiti repubblicani, socialisti, comunisti e azionisti, schierati contro la monarchia, raccolsero attorno a loro complessivamente circa il 45% dell'elettorato, mentre per quanto concerne la guida del governo i voti della DC, uniti a quelli dei liberali e dei monarchici, raggiunsero il 50%. Sebbene questi calcoli siano indicativi, data la diversa natura delle due votazioni, appare chiaro che se De Gasperi avesse sostenuto apertamente la monarchia, avrebbe potuto orientare molti elettori democristiani e cattolici antifascisti a favore della Casa Savoia, portando probabilmente alla vittoria del re Umberto II.⁴ Parallelamente l'influenza crescente degli Stati Uniti in Italia, facilitò l'orientamento di De Gasperi, poiché l'idea di una repubblica democratica si allineava perfettamente con le aspettative degli americani.⁵ Tuttavia questi faticarono a comprendere le esitazioni della Chiesa e guardarono con sospetto alla DC, un partito confessionale distante dalla mentalità pragmatica anglosassone. In cerca di un partner politico affidabile in un Paese pressoché sconosciuto dal punto di vista delle dinamiche e delle preferenze governative, i rappresentanti americani si trovarono spiazzati di fronte alla varietà delle forze politiche italiane, tutte con identità specifiche e difficili da assimilare ai modelli europei, in particolare al sistema bipartitico inglese, più familiare agli Stati Uniti.⁶ Intanto in Italia, gli addetti ai lavori conclusero le operazioni nel 1947 con successiva entrata in vigore della Carta Costituzionale il 1 gennaio 1948. L'impegno comune di dotare il nuovo Stato di solide fondamenta e il faticoso patteggiamento per arrivare alla stesura di una Carta costituzionale condivisa da tutti, non simboleggiava una piena armonia delle diverse forze politiche. Al contrario, l'Italia del 1945 sembrava piuttosto un vulcano pronto a esplodere, con una serie infinita di problemi urgenti da risolvere e uno scontro politico che si manifestava sempre più vigoroso in vista delle successive elezioni.⁷ Per la prima volta dopo vent'anni di

³ P. Gabrielli, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 25.

⁴ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Milano, Bur-Rizzoli, 2011, [2001], p. 468.

⁵ Nella ricca bibliografia su De Gasperi, si veda in particolare P. Scoppola, *La proposta politica di De Gasperi*, Bologna, Il Mulino, 1977. Sul prevalere nei quadri della DC di un orientamento filo repubblicano, si vedano: P. Pombeni, *Il gruppo dossettiano e la fondazione della democrazia cristiana (1938-1948)*, Bologna, Il Mulino 1979; F. Traniello, *Da Gioberti a Moro. Percorsi di una cultura politica*, F. Angeli, Milano 1990; A. Giovagnoli, *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

⁶ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 469.

⁷ Ivi, pp. 463-464.

dittatura, il popolo italiano fu dunque chiamato a votare per eleggere i propri rappresentanti sia nelle amministrazioni locali sia nell'Assemblea Costituente. Tale organo avviò fin da subito al compito di compensazione per i conflitti interni al Paese e al governo tra le varie forze politiche. Sebbene priva del potere legislativo ordinario, riuscì a restare relativamente distaccata dalle aspre battaglie politiche che misero a dura prova la stabilità governativa. I membri dell'Assemblea, infatti, erano ancora animati dallo spirito unitario della Resistenza e da un sincero desiderio di cambiamento e da un impegno civile e morale che li rese i veri padri fondatori del nuovo Stato.⁸ Sempre in questa occasione, per la prima volta, anche le donne ottennero ed esercitarono il diritto al voto. Questo diritto, lungamente atteso, fu concesso senza particolari scontri: già nel gennaio 1945, mentre il Nord Italia non era ancora liberato, un decreto del governo aveva finalmente riconosciuto la piena cittadinanza alle donne italiane.⁹ Nel contesto del crescente desiderio di libertà e giustizia, sembrava naturale liberare il mondo femminile dallo stato di subordinazione in cui il fascismo aveva confinato tutti gli italiani. Nonostante ciò, pregiudizi, dubbi e timori riguardo all'ingresso delle donne nella politica, un ambito considerato tradizionalmente «maschile», non sparirono immediatamente. C'era la percezione che madri, mogli e figlie si sarebbero sentite disorientate in questo nuovo contesto. Tuttavia, come già durante la Prima Guerra Mondiale, anche nel secondo conflitto le donne avevano assunto un ruolo centrale nel Paese, e i loro sacrifici, coraggio e determinazione meritavano un riconoscimento, sebbene persistesse l'idea che gli uomini della famiglia di ciascuna le avrebbero guidate nell'affrontare le sfide elettorali.¹⁰ In totale, quasi 13 milioni di donne votarono per la prima volta, e 44 di loro vennero elette, rappresentando il 6,3% dell'Assemblea Costituente, una delle percentuali più alte nella storia repubblicana. L'evento tanto atteso del 2 giugno '46 registra in generale un'affluenza massiccia ai seggi, con l'89,1% degli elettori. I risultati delle elezioni confermarono un esito atteso, con i tre principali partiti di massa in testa: la Democrazia Cristiana (DC) con il 35,2%, il Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria (PSIUP) al 20,7%, e il Partito Comunista Italiano (PCI) al 18,9%. Al contrario, i liberali, che erano stati la forza predominante prima del fascismo, ottennero solo il 6,8%. Il Partito d'Azione, nonostante il contributo significativo dato alla Resistenza, raccoglie un modesto 1,5%, mentre il Partito Repubblicano arriva al 4,4%. Ciò esprime il quadro della frammentazione di preferenze causa di un clima connotato ideologicamente da scontri tra schieramenti contrapposti.¹¹ Su questi presupposti nasce la nuova Repubblica bicamerale con Presidente eletto dal Parlamento. In seguito alle elezioni la Dc si affermò a capo del governo con il 48% di preferenze e governò, seppur con rapporti difficili con l'alleanza di governo formata dal PSIUP e dal PCI. Il governo vede come figure apicali Enrico De Nicola, eletto

⁸ In merito ai lavori della costituente si veda: E. Cheli, *Il problema storico della Costituente, in Italia 1943-1950. La ricostruzione*, a cura di S.J. Woolf, Roma-Bari, Laterza, 1974; Id., *Costituzione e sviluppo delle istituzioni in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1978. Sul problema della cultura dei costituenti, si vedano: A. Schiavone (a cura di), *Stato e cultura giuridica in Italia dall'unità alla Repubblica*, Roma-Bari, Laterza 1990; L. Elia, *La Commissione dei 75, il dibattito costituzionale e l'elaborazione dello schema di costituzione*, in *Il Parlamento italiano*, vol. XIV, Milano, Nuova CEI, 1990; P. Pombeni, *La Costituente un problema storico-politico*, Bologna, Il Mulino, 1995.

⁹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 462.

¹⁰ Cfr. A. Rossi Doria, *Le donne sulla scena politica*, in *Storia dell'Italia Repubblicana, I, La costruzione della democrazia*, Torino, Einaudi, 1994; Ead., *Diventare cittadine. Il voto alle donne in Italia*, Firenze, Giunti 1996.

¹¹ Cfr. P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 73-84.

Presidente della Repubblica, e Alcide De Gasperi riconfermato alla presidenza del consiglio dei ministri e impegnato costantemente nella garanzia dell'ordine nazionale e nel consolidare i legami con la sfera occidentale. La coabitazione inusuale tra marxisti e cattolici fu possibile dall'eccezionalità del momento storico, accomunando in tal senso la situazione italiana ad altre potenze straniere: in gran parte dei paesi europei, sia a Est che a Ovest, sono in atto coalizioni governative simili. Nel giugno 1946, l'alleanza di guerra tra le democrazie occidentali e l'Unione Sovietica è ancora in vigore, e le tensioni che sfoceranno in conflitti aperti non sono ancora esplose, sebbene già percepibili. Questo clima internazionale di cooperazione influenzò la politica interna delle varie nazioni.¹²

Tornando allo scenario politico del nostro paese, il partito di De Gasperi fu l'unico in grado, per consensi e per capacità delle proprie classi dirigenti, di reggere la competizione con il blocco social comunista, accreditandosi a livello internazionale come soggetto garante dell'adesione dell'Italia al blocco occidentale, che andava configurandosi proprio in quegli anni. Dopo una prima fase di governo unitario delle forze antifasciste prevalse l'opzione atlantica democristiana, l'allontanamento dei social-comunisti dalle postazioni di governo e una lunga fase a guida DC legittimata dal successo nelle elezioni del 1948.

2.2 L'economia della rinascita

Alla libertà politica iniziò a corrispondere una crescente libertà economica, fatta di maggiore spinta all'iniziativa imprenditoriale. Si trattava di recuperare una dimensione economica internazionale attraverso la ricostruzione di un tessuto produttivo fatto di grandi imprese, ma anche di quelle medie e piccole, che potevano svolgere una funzione dinamica sui mercati esteri. Rafforzarsi dunque all'interno per poter raccogliere la sfida e le opportunità offerte dalla pace e dai crescenti scambi commerciali e in tal senso il blocco atlantico offriva opportunità che andavano colte rapidamente. Il contesto internazionale consentiva un accrescimento, ma in ragione della debolezza strutturale dell'impresa italiana, l'impegno fu concentrato prevalentemente sui segmenti a bassa qualificazione e fondati su un intenso utilizzo della manodopera. Si avviavano in questa fase di ricostruzione e di organizzazione dei comparti sociali ed economici tutti i processi messi in atto a partire dalla stipula del piano Marshall (*European recovery program* attivo dal 1948 al 1952), osteggiato dalle sinistre, benché responsabile in maniera consistente della ripresa economica dell'Italia negli anni immediatamente successivi. Gli obiettivi della politica economica portata avanti in Italia dal ministro ed ex governatore della Banca d'Italia Luigi Einaudi, forte del sostrato solido del *recovery program*, prevedevano una decisa frenata dell'inflazione, la stabilizzazione della moneta e il risanamento del bilancio. Per tali motivi con il ministro Einaudi si impose una linea di politica economica strettamente deflattiva, ottenendo una stretta monetaria e creditizia fautrice di una rivalutazione della lira e una brusca frenata dell'inflazione. Nel periodo 1945-50, le esposizioni del Tesoro verso la Cassa Depositi e Prestiti aumentarono di circa undici volte, passando da 59 miliardi a 659 miliardi, corrispondenti rispettivamente al 10 e al 33% del debito di tesoreria. Si ottenne così una stabilizzazione del cambio lira/dollaro, favorendo il

¹² S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 463.

riequilibrio della bilancia dei pagamenti e la ricostruzione di riserve di valuta. Tali operazioni favorirono immediatamente il rimpatrio di capitali, arginarono le pressioni degli speculatori sul governo e, al contempo, spinsero alla razionalizzazione dell'impresa italiana, mandandone in crisi molte tra quelle meno efficienti, finendo per scaricarne gli effetti su una classe operaia eccessivamente rafforzata, dal punto di vista governativo, come avevano mostrato gli scioperi del 1944 e il successo delle forze social-comuniste nelle elezioni del 2 giugno del 1946.¹³ A tal proposito va ricordato il clima di tensione tra istituzioni e lotte operaie- contadine, due classi che registrano in questo momento storico una sostanziale trasformazione rispetto al periodo bellico dovuta perlopiù a una cultura inizialmente positiva nei confronti del progresso. Quest'ultimo è certamente fautore e portatore di una dialettica rivoluzionaria che avrebbe permesso nel tempo di modificare, attraverso la razionalità scientifica, i rapporti precostituiti tra servo e padrone nella produzione.¹⁴ Per tali ragioni subentrano nei decenni centrali dello scorso secolo i Consigli sindacali al fine di sostenere il rinnovamento dell'organizzazione e della rappresentanza operaia. Tale veste organizzativa riflette a pieno la volontà gramsciana, intenta a creare una dialettica tra la spontaneità delle masse e la direzione consapevole, per coinvolgere la classe operaia in un processo di direzione politica e produttiva che potesse portare alla costruzione di una società e di uno Stato nuovo. Le lotte e la costruzione dei Consigli sono un insegnamento di metodo e testimoniano la forza di un movimento operaio nato da una vera esperienza e presa di coscienza della lotta di classe.¹⁵ Tuttavia non tardò ad arrivare in questo contesto la delusione per le speranze resistenziali nella cultura italiana cui si aggiunse l'avvertimento di un periodo di tensione dovuto alla realtà della guerra fredda.¹⁶ La svolta monetaria, come sottolinea l'economista Pierluigi Ciocca, ebbe anche una funzione più strettamente politica: difendere il potere d'acquisto dei ceti medi individuati dalla DC come settore sociale alternativo alla forza del movimento operaio e determinante per stabilizzare attraverso il consenso una maggioranza di governo popolare.

La politica «sostanzialmente per ceti medi risparmiatori» attuata dal governo De Gasperi incontrò più vasti favori nel paese. Non solo, tra le classi medie prevalse la convinzione che la lira venne «salvata» da Einaudi, dal maggio 1948 presidente della Repubblica.¹⁷

Nel gennaio del 1947 De Gasperi si recò negli Stati Uniti per ottenere aiuti finanziari. [...] De Gasperi ricavò la chiara percezione che la presenza delle sinistre al Governo non era più gradita. [...] Pochi giorni dopo la formazione del primo governo senza le sinistre, esattamente il 5 giugno 1947, il Segretario di stato americano George Marshall annunciò il piano americano di appoggio alla ricostruzione europea.¹⁸

¹³ Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *L'Italia repubblicana*, cit.

¹⁴ C. Pogliano, *Alla periferia del nascente Impero: il caso Italia (1945-1968)*, in «Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale», n. 1, a. XVII, 2007, p. 91.

¹⁵ P. Spriano, *Nota introduttiva*, in Id. *«L'ordine nuovo» e i consigli di fabbrica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 9.

¹⁶ C. Pogliano, *Alla periferia del nascente Impero*, cit., p. 88.

¹⁷ P. L. Ciocca, *Ricchi per sempre? Una storia economica d'Italia, 1796-2005*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 236.

¹⁸ V. Zamagni, *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia (1861-1990)*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 413.

All'interno di questo contesto di difficoltà obiettive e di sfida aperta sul consenso con le forze della sinistra socialista e comunista, matura progressivamente un nuovo equilibrio economico, basato sull'apertura al mercato estero unitamente a un ruolo trainante dell'impresa pubblica e degli investimenti statali. L'ammontare complessivo del sostegno ricevuto dall'*European Recovery Program* constava di 1,5 miliardi di dollari. Il peso complessivo di questi aiuti sulla ripresa economica italiana è stato oggetto di valutazioni differenti, ciò che è certo è che non può essere sottovalutato il peso del Piano Marshall (1948-1953) nel riammodernamento dei macchinari di diversi settori dell'industria italiana sulla base di una tecnologia americana che sarebbe stata per altra via poco raggiungibile. Passò, inizialmente, il principio secondo cui si doveva evitare qualsiasi politica fondata sulla spesa pubblica volta a riassorbire l'elevata disoccupazione, accrescere il basso tenore di vita dei lavoratori, rilanciare i consumi interni. Fino al 1950 la spesa oscillò tra il 20,6 e il 16% sul PIL, mentre il deficit venne abbattuto dal 17,6% del 1945 all'1,7% del 1950.¹⁹ Conseguentemente le misure attuate portarono ad un parziale raggiungimento degli obiettivi: tuttavia il nodo della disoccupazione non era stato sciolto, nonostante la forte presenza dello stato con le politiche di occupazione nell'IRI²⁰ e nell'AGIP (Azienda Generale Italiana Petroli).²¹ Va inoltre ricordato che sin dalla sua nascita, la DC ha dimostrato apertura verso gli industriali, che avevano apprezzato la scelta di inserire figure liberali nei ministeri economici durante i governi di coalizione. La nomina di Luigi Einaudi, economista di spicco e futuro presidente della Repubblica, a ministro del Bilancio nel 1947 segnò un ulteriore avvicinamento.²² Dopo la netta vittoria elettorale del 1948, i rapporti tra De Gasperi e Costa, presidente della Confindustria, si consolidarono, portando la

¹⁹ Ministero del Tesoro. Relazione del Direttore Generale alla Commissione Parlamentare di vigilanza, *Il debito pubblico in Italia 1861-1987*, pp. 43-49.

²⁰ IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale): «Ente creato nel 1933 e liquidato nel 2000. Fu fondato per acquisire le proprietà industriali già in capo alle 3 grandi banche italiane, Banca Commerciale Italiana, Credito Italiano e Banco di Roma, giunte al fallimento a seguito della grande crisi del 1929 e poi definite banche di interesse nazionale. Lo sviluppo italiano venne infatti accelerato con la promozione di banche miste, cioè abilitate, nel contempo, alla raccolta e all'investimento», in P. Bianchi, *Enciclopedia Treccani online*, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/iri_\(Dizionario-di-Economia-e-Finanza\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/iri_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/).

²¹ AGIP (Azienda Generale Italiana Petroli): «Società italiana operante nel settore degli idrocarburi, costituita a Milano nel 1926, di proprietà dell'ENI. Nell'immediato dopoguerra, la scoperta di giacimenti di metano e di altri gas naturali nella Pianura Padana consentì all'AGIP di avviare un'intensa attività mineraria in Italia, poi estesa anche all'estero. L'azienda realizzò una vastissima rete commerciale per la distribuzione dei prodotti petroliferi a livello sia nazionale sia internazionale, e svolse un'importante opera di ricerca ed estrazione in diversi Paesi, fra cui Tunisia, Libia, Nigeria, Stati Uniti e Canada. A tale attività affiancò quella nei settori dell'energia nucleare, solare e geotermica. Nel 1974 acquisì la Shell Italiana (divenuta poi IP, Industria Italiana Petroli) e nel 1998 fu incorporata a sua volta nell'ENI. La ricerca e la produzione di idrocarburi furono demandate alla divisione AGIP dell'ENI, presente in Italia con i due marchi AGIP e IP», in *Enciclopedia Treccani online*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/agip_\(Dizionario-di-Economia-e-Finanza\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/agip_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/).

²² Cfr J. F. Muracciole, *Histoire économique et sociale du XXe siècle*, Paris, Ellipses 2002. La presente raccolta di saggi di vari autori si riferisce alla situazione italiana nel secondo dopoguerra sottolinea il pragmatismo che accomunò i protagonisti del processo di ricostruzione e si sofferma in particolare sulle figure di Luigi Einaudi, promotore nel 1947 di un'importante riforma monetaria, e di Enrico Mattei che tra il 1945 e il 1962 portò avanti strategie industriali e politiche spregiudicate e innovative.

politica economica del governo a essere largamente sostenuta dai maggiori gruppi imprenditoriali.²³

Le distruzioni della guerra avevano ridotto drasticamente la produzione industriale e agricola, e la disoccupazione aveva raggiunto livelli critici, con circa 2-3 milioni di persone senza lavoro. Il sistema dei trasporti era gravemente danneggiato, soprattutto nel Sud, dove la guerra aveva colpito più duramente. Nonostante questo quadro desolante, il dibattito sulla ricostruzione post-bellica inizia con ottimismo. All'interno della Commissione economica della Costituente, si discute di un rinnovamento radicale del sistema economico italiano, ma le proposte divergono tra chi spinge per l'intervento pubblico e chi preferisce il libero mercato. Alla fine, prevalgono i sostenitori del mercato libero, mentre le richieste di un maggiore responsabilità dello Stato nel comparto imprenditoriale, avanzate dalla sinistra e dai cattolici, trovano opposizione da parte dei liberali, timorosi che ciò favorisca il comunismo anche in Italia.²⁴ Tuttavia la sinistra rinuncia persino al progetto di riforma monetaria, che avrebbe potuto ridurre l'inflazione e colpire speculatori e affaristi, eliminando l'eccesso di valuta in circolazione come le vecchie lire. In sostanza, per la sinistra, la salvaguardia della Repubblica e della Costituente aveva maggiore valore rispetto alla nazionalizzazione, alle riforme strutturali o a un sistema fiscale più equo.²⁵ Al contempo va ricordato che la direzione della Democrazia Cristiana (DC) in materia di riforme economiche e politiche, in apparenza solida e risolutiva, fu più volte minacciata dal timone del fronte moderato, faticando dunque a prendere una decisione chiara a causa della diversità delle sue correnti interne, divise tra posizioni liberali e riformiste. Questo portò la DC a cedere i ministeri economici ai liberali e persino ai comunisti, almeno finché durano i governi di unità antifascista. A sostenere i liberisti contribuì anche una reazione psicologica comune tra gli antifascisti: per molti di loro, un maggiore controllo statale dell'economia ricordava il regime fascista, e tutto ciò che proviene da quel passato da rigettare.²⁶ Anche il mondo imprenditoriale sembrava condividere questa opinione, nonostante abbia tratto grandi benefici dal regime fascista. Gli industriali si affrettano a sottoscrivere il Rapporto sull'industria redatto dalla Commissione economica della Costituente, che condanna duramente il fascismo per vent'anni di stagnazione economica e invoca il ritorno al libero mercato.²⁷ Tra le proposte ci sono la liberalizzazione del commercio estero e dei cambi per favorire le

²³ Sui settori industriali più vicini alla DC si vedano: L. Mattina, *Gli industriali nella formazione dell'Italia repubblicana*, Bologna, Il Mulino, 1991; M. Salvati, *Stato e industria nella ricostruzione. Alle origini del potere democristiano (1944-1949)*, Milano, Feltrinelli, 1982.

²⁴ Cfr., P. Barucci, *L'Italia del dopoguerra: la ricostruzione economica (1943-1947)*, Firenze, Le Monnier, 1978; C. Daneo, *La politica economica della ricostruzione (1945-1949)*, Torino, Einaudi, 1975; M. De Cecco, *La politica economica durante la ricostruzione (1945-1951)*, in S. J. Woolf (a cura di), *Italia 1943-1950. La ricostruzione*, Bari-Roma, Laterza, 1975; G. Mori, *L'economia italiana tra la fine della seconda guerra mondiale e il «secondo miracolo economico» (1945-1958)*, in F. Barbagallo, *Storia dell'Italia repubblicana, I, La costruzione della democrazia*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 131-132; R. Petri, *Dalla ricostruzione al miracolo economico*, in I. Principe, *Storia d'Italia, V*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 330-331.

²⁵ Cfr., AA. VV., *Saggi di politica monetaria*, Milano, Giuffrè, 1968; E. Piscitelli, *Del cambio della moneta o meglio del mancato cambio della moneta nel secondo dopoguerra*, in «Quaderni dell'Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla resistenza», n. 1, a. I, 1969, pp. 9-88.

²⁶ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 485.

²⁷ Assemblea Costituente, *Introduzione al Rapporto della commissione economica, parte II: Industria*, vol. I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1946, pp. 3-19.

esportazioni, l'abolizione dei controlli sui prezzi e sulle attività finanziarie per stimolare la fiducia degli investitori privati, l'eliminazione delle barriere tariffarie e delle sovvenzioni pubbliche per costringere le imprese a competere a livello internazionale.²⁸ Tuttavia, questi obiettivi si scontrano con la realtà storica dell'economia italiana, da sempre supportata dall'intervento statale. Gli stessi imprenditori che nel 1946 si dichiarano liberisti avevano sempre beneficiato di tariffe protettive e sussidi pubblici per compensare la scarsità di risorse e capitali privati. Grazie all'intervento dello Stato, erano state costruite le infrastrutture di base, sviluppate le industrie estrattive e cresciuti i colossi della meccanica e della metallurgia, oltre al sostegno al sistema bancario. Anche sotto il fascismo, sebbene alcune politiche economiche fossero mal viste dagli imprenditori, lo Stato aveva svolto un ruolo cruciale nello sviluppo industriale.²⁹

La «demonizzazione» del ruolo dello Stato nell'economia è in contrasto con ciò che parallelamente stava accadendo in altre nazioni europee come Francia, Gran Bretagna e Austria, dove il dibattito sulla pianificazione economica, iniziato negli anni Trenta, ha portato a un maggiore intervento pubblico. In Gran Bretagna, i laburisti al governo dal 1945 procedevano a nazionalizzazioni su larga scala, coinvolgendo settori come telefoni, trasporti, energia elettrica e gas. Anche la Francia statalizzava le ferrovie, le officine Renault, l'elettricità, il credito e molte miniere di carbone, mentre l'Austria adottava provvedimenti simili, nonostante l'occupazione degli eserciti vincitori.³⁰ In questo contesto, sono le autorità sovietiche, e non quelle statunitensi, a cercare di ostacolare l'espansione del settore pubblico nell'economia.³¹ Anche in Italia emersero voci influenti a favore della pianificazione economica e dell'intervento statale, sostenendo che queste misure non erano esclusive di regimi autoritari come il fascismo o il nazismo, ma possono appartenere anche a democrazie moderne e sistemi socialisti, come spesso affermava Riccardo Lombardi, un esponente di rilievo del Partito d'Azione, passato poi al Partito Socialista Italiano (PSI). Tuttavia, queste posizioni, a parte alcune eccezioni come Pasquale Saraceno ed Ezio Vanoni tra i cattolici, trovano principalmente sostegno nei settori della sinistra laica e marxista. L'acuirsi dello scontro politico tra comunisti e anticomunisti finì per indebolire queste proposte, anche agli occhi degli esperti economici statunitensi, che condividevano una visione simile a quella di Lombardi.³² Uno di questi esperti, Harlan Cleveland, dirigente di spicco dell'UNRRA, sostiene nel 1947 che la programmazione economica e i controlli non solo sono compatibili con la democrazia politica, ma ne costituiscono addirittura il fondamento. Tuttavia, la posizione degli Stati Uniti fu cruciale per l'economia italiana. A Washington, mentre si preparava il piano Marshall, si faticava a trovare un equilibrio tra la necessità politica di mantenere l'Italia saldamente ancorata all'Occidente e

²⁸ Cfr., P. Barucci, *La politica economica internazionale e le scelte di politica economica dell'Italia*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 1973.

²⁹ Cfr., P. Grifone, *Il capitale finanziario in Italia*, Torino, Einaudi, 1971; V. Zamagni, *Lo Stato italiano e l'economia. Storia dell'intervento pubblico dall'unificazione ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier, 1981.

³⁰ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*. cit., p. 486.

³¹ Cfr. D. Sassoon, *Cento anni di socialismo. La sinistra nell'Europa occidentale del XX secolo*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 155-189.

³² R. Martinelli, *La politica del Pci nel periodo costituente. Il rapporto di Palmiro Togliatti al Comitato centrale del 18-19 settembre 1946*, in «Studi storici», n. 2, a. 32, 1991, pp. 487-494.; E. Piscitelli, *Del cambio o meglio del mancato cambio della moneta nel secondo dopoguerra*, cit., p. 9;

le urgenze dello sviluppo economico del paese, che nel 1947 si trova ancora in piena crisi economica e finanziaria, con la guerra fredda ormai in corso.³³ Per questo e per altri motivi precedentemente esposti, gli Stati Uniti decisero di puntare sulla Democrazia Cristiana, che aveva affidato al liberale Luigi Einaudi i ministeri delle Finanze e del Tesoro. Einaudi, con una rigorosa politica deflattiva, riuscì alla fine del 1947 a garantire la stabilità monetaria e dei tassi di cambio, condizioni indispensabili per accedere agli aiuti del Piano ERP (*European Recovery Program*). Tuttavia, la stretta creditizia, che secondo i piani americani doveva durare poco, si prolungò, provocando una depressione economica dannosa e probabilmente evitabile.³⁴

Con il passaggio di potere da Einaudi, eletto Presidente della Repubblica, al democristiano Giuseppe Pella non si assiste a un cambio sostanziale delle linee principali della politica economica. Per due anni, la produzione industriale italiana risultò stagnante, acuendo così le divisioni sociali. Questo tema divenne fonte di dibattito sia tra i politici che tra gli studiosi. Einaudi, Pella e Donato Menichella, governatore della Banca d'Italia, furono costretti a riparare in situazione d'emergenza e a lavorare per il risanamento del deficit pubblico. Mentre la domanda interna, la produzione e l'occupazione non mostravano segni di risalita, le riserve del Tesoro crescevano da 149 milioni di dollari nel 1948 a oltre un miliardo nel 1949.³⁵ Sorprende inoltre, considerando i precedenti fattori, la passività degli industriali che non fecero pressioni sulla DC per lo sfruttamento dei fondi del Piano ERP al fine di attuare investimenti massicci, nonostante questo fosse in linea con i principi liberali. In realtà, la retorica liberista rimane vuota. La Confindustria non intende rinunciare all'aiuto dello Stato, purché privo di controlli o pianificazioni e i grandi gruppi industriali, come FIAT e Edison, accettano la deflazione solo in cambio di ingenti sovvenzioni che sia Einaudi che Pella concessero. La linea di De Gasperi garantisce continuità con il passato, incluso quello fascista. Con l'obiettivo di assicurare gli industriali, il governo mantenne decisamente il controllo delle finanze pubbliche, con le risorse liberamente concesse per soddisfare le richieste di Confindustria. L'obiettivo di stabilità finanziaria, simile a quello della «quota 90», avrà effetti positivi sull'economia italiana nel lungo periodo, nonostante la mancanza di una politica volta a correggere le distorsioni strutturali o a programmare la crescita economica del Paese.³⁶

Nel breve termine, il peso maggiore non poté che gravare sui lavoratori, oppressi dalla disoccupazione e dai salari bassi. La stretta creditizia colpì duramente le piccole imprese, mentre i sussidi statali aiutarono i grandi industriali a riconvertire gli impianti per usi bellici. La disoccupazione crebbe, con la chiusura di molte imprese e la perdita di numerosi posti di lavoro. In questo contesto, la DC non cercò, appare evidente, il consenso degli operai, piuttosto puntò a assicurare la classe media, colpita dall'inflazione, attraverso una moneta stabile e

³³ J. L. Harper, C. Barbara, *L'America e la ricostruzione dell'Italia, 1945-1948*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 27; Cfr. P. Saraceno, *Intervista sulla ricostruzione*, a cura di L. Villari, Bari-Roma, Laterza, 1977; E. Vanoni, *La politica economica degli anni degasperiani*, Firenze, Le Monnier, 1977.

³⁴ La «linea Einaudi» ha suscitato un ampio dibattito storiografico. Si vedano in particolare: M. De Cecco, *Economic Policy in the Reconstruction Period, 1945-51*, in S.J. Woolf (a cura di), *The Ribirth of Italy*, New York, Humanities Press, 1972; B. Foà, *Monetary Reconstruction in Italy*, New York, King's Crown Press, 1948; U. Ruffolo, *La linea Einaudi*, in «Storia contemporanea», n. 4, a. V, 1974.

³⁵ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 487.

³⁶ Ivi, p. 487.

finanze pubbliche risanate. La vittoria democristiana nel 1948 sancì dunque il successo di questa svolta moderata, responsabile di una stretta consolidata alleanza con gli industriali, preoccupati prima delle elezioni ma pronti ora a reagire con forza contro i comunisti sconfitti.³⁷ La repressione di questi ultimi, sconfitti alle elezioni, è immediata. I consigli di fabbrica sono smantellati, il blocco dei licenziamenti è revocato e migliaia di operai, soprattutto quelli politicamente attivi, perdono il lavoro. In questo frangente Mario Scelba, ministro dell'Interno, usò il pugno di ferro per controllare i lavoratori servendosi non poco dell'ausilio della polizia e dei giovani ex brigatisti neri, forti nei loro intenti repressivi perché fomentati dalla retorica di un ipotetico pericolo di rivoluzione comunista. Il clima di tensione sociale e politica culminò nell'attentato del luglio 1948 all'allora segretario del Partito comunista italiano Palmiro Togliatti. L'evento spaccò l'opinione pubblica e trainò anche i più indecisi tra le fila delle proteste di massa proclamando uno sciopero generale che paralizzò il Paese: i manifestanti chiedevano in sostanza la caduta del governo, mentre l'Italia sembrava sull'orlo dell'esplosione.³⁸ La tensione raggiunse il suo apice, eppure l'insurrezione non arrivò. ad una piena attuazione grazie ai leader sindacali che ordinarono la smobilitazione in accordo con la dirigenza del PCI, la quale senza il segretario Togliatti, ricoverato in gravi condizioni a Roma, seguì fedelmente le sue direttive. Una rivoluzione, che non era stata considerata precedentemente nel 1944-'45, fu ancor meno fattibile nel 1948, in vista dell'unica prospettiva possibile: l'emanazione di illegalità del PCI, come richiesto dalle forze di destra. Il Partito Comunista Italiano pertanto, solo in virtù della smobilitazione, non venne estromesso dal sistema: la strategia di Togliatti, volta a creare un grande partito di massa, si dimostrò in tal senso efficace. Il radicamento del PCI nel paese era così esteso a quest'altezza degli anni Quaranta che sarebbe stato impossibile privare oltre il 20% degli italiani dei loro diritti politici senza gravi conseguenze per la democrazia.³⁹ Un ulteriore colpo per le sinistre è la rottura dell'unità sindacale, avvenuta nelle tensioni di luglio, quando le componenti cattoliche rifiutarono la partecipazione allo sciopero politico. Già dalla rottura del governo tripartito, la convivenza tra cattolici, socialisti e comunisti all'interno del sindacato era diventata insostenibile. La Chiesa aveva lavorato costantemente per sottrarre i lavoratori cattolici all'influenza marxista, e la fondazione delle ACLI (Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani) nel 1947 era stata un chiaro segnale di questa divisione. Nonostante ciò, la DC era stata inizialmente riluttante a mobilitarsi contro l'unità sindacale, poiché i cattolici avevano un'influenza molto più debole tra i lavoratori, soprattutto nel proletariato operaio, rispetto a socialisti e comunisti. Tuttavia, nell'estate del 1948, la DC non esitò ad attuare dei provvedimenti dal momento che il sindacato cattolico Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori (CISL) godeva di un notevole vantaggio nel nuovo clima delle fabbriche, dove gli

³⁷ Ivi, p. 488.

³⁸ Sull'azione repressiva di Mario Scelba si veda: G. C. Marino, *La repubblica della forza. Mario Scelba e le passioni del suo tempo*, Milano, F. Angeli, 1995; sulla politica di Giuseppe Pella si veda: G. C. Re, *Fine di una politica. Monumenti drammatici della democrazia italiana*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1971. Per la repressione in fabbrica si vedano: L. Lanzardo, *Classe operaia e partito comunista alla Fiat (1945-1949)*, Torino, Einaudi, 1971; A. Carocci, *Inchiesta alla Fiat*, Milano, Parenti, 1960.

³⁹ Cfr. M. Caprara, *L'attentato a Togliatti. 14 luglio 1948: il Pci tra insurrezione e programma democratico*, Venezia, Marsilio, 1978.

industriali erano disposti a concedere alla CISL ciò che negavano alla Confederazione Generale Italiana del Lavoro (CGL).⁴⁰

2.3 Gli equilibri mondiali: Usa e Urss

A partire dai Concordati di Jalta in materia di disarmo e smilitarizzazione della Germania, si costruirono i presupposti per la tanto agognata pace futura. Le quattro potenze vincitrici Regno Unito, Unione Sovietica, Stati Uniti d'America e Francia avrebbero controllato ciascuna una zona di occupazione. Tuttavia Stalin, non intendeva rispettare le promesse fatte a Jalta: nei paesi sotto il suo controllo, le libertà politiche si riducevano, mentre i sovietici iniziarono ad espandersi in Turchia, mettendo in discussione il predominio britannico nel Mediterraneo.⁴¹ Con il Regno Unito ormai debilitato dallo sforzo bellico, gli Stati Uniti presero in carico la difesa dei loro interessi nella regione, rispondendo alle mosse sovietiche con la dottrina del contenimento, annunciata da Truman il 12 marzo 1947. Gli Stati Uniti offrirono il loro sostegno economico e militare ai paesi che lottavano contro l'espansione comunista. Poco dopo, venne lanciato un programma di aiuti per la ricostruzione dell'Europa, incluso anche per le nazioni dell'Est, che però dovettero rifiutare sotto la pressione dell'Unione Sovietica, convinta che gli americani stessero cercando di abbattere la sua influenza in Europa.⁴² Durante i negoziati di pace, emersero i primi segnali della Guerra Fredda, che portarono a una sospensione delle trattative alla fine del 1946. Le questioni italiane erano marginali rispetto al conflitto più ampio tra Stati Uniti e Unione Sovietica, principalmente riguardante la Germania, un problema che avrebbe pesato per anni sull'Europa come una minaccia costante. Questo contesto internazionale, sempre più teso, accelerò le divisioni interne al partito socialista e minò l'accordo tripartito, che si sarebbe definitivamente rotto nella primavera del 1947, quando la Guerra Fredda fu dichiarata ufficialmente.⁴³ In questo scenario, l'Italia assumeva un ruolo chiave, considerata dallo stesso presidente Truman come una «portaerei» nel Mediterraneo, essenziale per mantenere il paese ancorato al blocco occidentale. Mentre l'Occidente si preparava alla possibilità di un conflitto aperto, l'Unione Sovietica contava sull'appoggio del Partito Comunista Italiano (PCI), facete parte del governo insieme ai democristiani e ai socialisti del PSI, con i quali era legato dal patto d'unità d'azione. L'influenza sovietica sul PCI si sarebbe ulteriormente rafforzata con la creazione del *Cominform* nell'autunno del 1947, una riedizione della Terza Internazionale del 1919, che coordinava i partiti comunisti e li allineava alle direttive del Partito Comunista dell'Unione Sovietica.⁴⁴

Intanto da Washington aumentavano le pressioni sul governo italiano e in particolare sulla Democrazia Cristiana affinché interrompesse l'alleanza di governo con il Partito Comunista

⁴⁰ G. Pasini, *Le Acli delle origini*, Roma, Coines, 1974; G. Baglioni, *Il sindacato dell'autonomia. L'evoluzione della Cisl nella pratica e nella cultura*, Bari, De Donato, 1975; S. Turone, *Storia del sindacato in Italia*, Bari-Roma, Laterza, 1976; S. Fontana, *I cattolici e l'unità sindacale 1943-1947*, Bologna, Il Mulino, 1978.

⁴¹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., pp. 477-478.

⁴² Ivi, p. 479.

⁴³ Ivi, p. 478.

⁴⁴ Cfr. A. Guerra, *Gli anni del Cominform*, Milano, Mazzotta, 1977; P. Spriano, *I comunisti europei e Stalin*, Torino, Einaudi, 1983; S. Colarizi, *Intervista sulla storia del Pci*, Bari-Roma, Laterza, 1979.

Italiano. Gli Stati Uniti, dopo aver constatato che i socialisti democratici, usciti indeboliti dalla scissione, non potevano offrire le garanzie necessarie, concentrano il loro sostegno sul partito cattolico di De Gasperi. Quest'ultimo d'altro canto era ben consapevole delle aspettative americane, soprattutto dopo il viaggio negli USA nel gennaio 1947 intrapreso per la richiesta di ingenti aiuti economici. Sebbene i prestiti concessi fossero limitati e inadeguati per i bisogni dell'Italia devastata dalla guerra, il messaggio americano era chiaro: l'aiuto sarebbe arrivato a patto di allontanarsi dai comunisti. Tuttavia, De Gasperi esitò in prima battuta sulla possibile rottura dell'alleanza, poiché la Costituente era intenta nella discussione di questioni cruciali come i Patti Lateranensi, che i partiti laici e socialisti non volevano integrare nella Costituzione, mentre il PCI sembrava disposto a sostenere i cattolici pur di mantenere gli equilibri governativi. Una volta superato questo ostacolo, De Gasperi decise di aprire la crisi di governo.⁴⁵ Questo passaggio fu del tutto in linea con quanto stava accadendo in altri Paesi europei come Francia e Belgio, dove le coalizioni con i comunisti iniziarono a crollare. Anche il Vaticano e le forze moderate, rafforzate dalle elezioni amministrative, spingevano il rappresentante della DC in questa direzione spingendo sulla retorica dei danni subiti dai diversi componenti dell'alleanza.⁴⁶ Nonostante l'equilibrio tripartito del 1946, nato dall'ondata antifascista, portò alla vittoria della Repubblica e alla Costituente, ora sotto l'influenza pressante del blocco occidentale, i comunisti erano senza dubbio portatoti dello stigma di «nemici dell'Occidente». Questo ha permesso una revisione della resistenza antifascista, alimentando il risentimento di coloro che non erano mai stati antifascisti, soprattutto nel Mezzogiorno, dove reazionari e nostalgici del fascismo videro un'opportunità di rivalsa. La Sicilia fu particolarmente segnata da tensioni politiche e sociali alimentate dall'influenza della criminalità organizzata e il separatismo che trovò ampio consenso tra le fila di notabili locali e persino di neofascisti distanti dalla linea di De Gasperi.⁴⁷ In Sicilia, la situazione era aggravata inoltre dalla presenza di un esercito clandestino separatista, Esercito Volontario per l'Indipendenza della Sicilia (EVIS), e dal sostegno popolare al separatismo, frutto del sentimento di abbandono da parte dello Stato italiano. A completare il quadro degli scontenti, i vecchi poteri senza scrupoli furono inoltre responsabili del coinvolgimento di diverse personalità mafiose per controllare le proteste dei contadini. La DC tentò di arginare la tensione concedendo l'autonomia regionale, ma solo dopo la rottura con le sinistre riuscì davvero a stabilizzare la situazione.⁴⁸ L'atteggiamento favorevole dei poteri forti della Sicilia nei confronti della Democrazia Cristiana si basò infine sull'accordo di poter continuare a esercitare un controllo quasi totale sull'isola. Questo compromesso discutibile emerse chiaramente nell'eccidio di Portella delle Ginestre del 1° maggio 1947, avvenuto subito dopo la caduta dei governi di unità antifascista. In quell'occasione, un gruppo di banditi capeggiato da Salvatore Giuliano sparò contro un corteo di lavoratori, tuttavia dietro questo evento oscuro si intravedono contatti tra i criminali e alcuni funzionari del ministero dell'Interno, come dimostrato da un'inchiesta parlamentare svolta anni dopo, quando Gaspare Pisciotta, uno degli uomini di

⁴⁵ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 479.

⁴⁶ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 480.

⁴⁷ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 481.

⁴⁸ G. C. Marino, *Storia del separatismo siciliano*, Roma, Editori Riuniti, 1979; F. Renda, *Il movimento contadino in Sicilia e la fine del blocco agrario del Mezzogiorno*, Bari, De Donato, 1976.

Giuliano, morì avvelenato in carcere. Questo intreccio tra politica e mafia divenne una costante per decenni, soffocando ogni possibilità di miglioramento civile in Sicilia e gettando ombre sulla classe politica democristiana.⁴⁹ Non solo in Sicilia, ma anche in altre regioni del Sud e in particolare nella città di Napoli, l'alleanza tra la DC e le forze di destra spesso sfiorava l'illegalità, con infiltrazioni della camorra nei tessuti urbani. Sembrava quasi che la DC, nel Sud, tradisse i principi che aveva difeso durante l'Assemblea Costituente, recuperando un atteggiamento autoritario tipico dei secoli passati e trattando i cittadini meridionali come cittadini di seconda classe, considerati immaturi per vivere pienamente la democrazia.⁵⁰ A livello nazionale, De Gasperi, dopo l'uscita dei socialisti e dei comunisti dal governo, si appoggiò ai voti della destra per governare, ma già nell'autunno del 1947, con il sostegno di liberali, repubblicani e socialdemocratici, virò verso una coalizione di centro, preparando le elezioni politiche con una maggioranza che sarebbe durata per quindici anni. Tuttavia, nel Sud, sarebbe trascorso più di un decennio per porre fine alla collaborazione con monarchici e neofascisti nelle amministrazioni locali. Non è sorprendente, dunque, che le regioni meridionali rimanessero in uno stato di arretratezza rispetto al resto del Paese.⁵¹

Sebbene il comunismo venisse spesso citato per giustificare queste alleanze, la realtà era diversa. I comunisti non avevano un radicamento profondo nel Sud, e De Gasperi utilizzava il Mezzogiorno come un freno per rallentare il rinnovamento del Paese, temendo che una democrazia veramente funzionante avrebbe favorito le sinistre e accelerato un processo di modernizzazione, che preoccupava soprattutto la Chiesa. Non è una coincidenza dunque che alla svolta moderata del maggio 1947 sia coinciso un rallentamento nell'applicazione effettiva della Costituzione, che rimase per anni una «rivoluzione promessa». Sebbene entrata in vigore il 1° gennaio 1948, dopo la vittoria della DC nelle elezioni dell'aprile dello stesso anno, la piena attuazione dei suoi principi richiese molto tempo.⁵² De Gasperi valutò, nelle sue strategie politiche e d'alleanza, una netta facilità nel governare un paese che, ancora sotto il peso delle leggi fasciste, limitava le libertà individuali e collettive, strumenti utili anche per reprimere proteste e manifestazioni.⁵³ La politica si trasformò in una lotta senza compromessi, con insulti e minacce da entrambe le parti. Gli anticomunisti dipinsero il comunismo come una forza che annientava la libertà e distruggeva la religione, mentre i comunisti descrivevano il capitalismo come un sistema oppressivo che sfrutta i lavoratori e alimentava un clima continuo di guerra e lotta tra classi. Questa contrapposizione, quasi caricaturale, trovò terreno fertile in un'Italia ancora poco istruita: nel 1950, il 13% della popolazione era analfabeta, e la stragrande maggioranza aveva un livello di istruzione molto basso.⁵⁴ In tal senso ebbe facile gioco la presa propagandistica della DC che portò alla vittoria con la consistenza percentuale del 48,8% di

⁴⁹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 481.

⁵⁰ Cfr., U. Santino, Centro Siciliano di documentazione Giuseppe Impastato, *La strage di Portella della Ginestra una strage per il centrismo*, <https://www.centroimpastato.com/>, 2005; M. Pantaleone, *Mafia e politica*, Torino, Einaudi, 1978; S. Lupo, *Storia della mafia dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Donzelli Editori, 2004.

⁵¹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., pp. 481-482.

⁵² Ivi, p. 482.

⁵³ Ivi, p. 483.

⁵⁴ Cfr., S. Fedele, *Fronte popolare. Le sinistre e le elezioni del 18 aprile 1948*, Milano, Bompiani, 1978; F. Orlando, *18 aprile. Così ci salvammo*, Roma, Cinque Lune, 1988; L. Mercuri, *18 aprile 1948. La grande svolta elettorale*, Milano, Marzorati, 1991.

preferenze, fautrice della maggioranza assoluta in Parlamento. Alla propaganda contribuì in maniera consistente la Chiesa. Padre Lombardi, con le sue prediche radiofoniche, le processioni religiose e i comitati civici, giocò un ruolo centrale, sostenuto dalla minaccia di scomunica di Pio XII contro chi avesse votato comunista.⁵⁵ Dove la retorica religiosa non funzionò, pesò senz'altro l'influenza degli Stati Uniti e le promesse di prosperità attraverso il piano Marshall, in netto contrasto con la povertà e le difficoltà dell'Unione Sovietica. Questa combinazione di fattori convinse molti elettori a schierarsi con la DC, mentre il fronte popolare comunista e socialista si fermò al 31%.⁵⁶

Per ciò che concerne l'Italia e il rapporto con gli Stati Uniti, come si è detto, questa appariva già fortemente legata agli Stati Uniti a partire dall'elezione di De Gasperi nel 1948 e continuerà ad esserlo negli anni successivi con i nuovi governi a venire. La politica italiana secondo la prospettiva degli osservatori d'oltreoceano è la seguente: i liberali italiani erano considerati troppo deboli per diventare un punto di riferimento per gli statunitensi, mentre i socialisti, che detenevano un significativo 20% del consenso, crearono incertezza tra i democratici americani di Roosevelt, nonostante l'impronta più conservatrice del presidente Truman. In teoria, Washington non escludeva del tutto la possibilità di appoggiare i socialisti, soprattutto considerando la tendenza crescente della sinistra in Europa, come dimostrava il successo dei laburisti nel Regno Unito. Tuttavia, il PSIUP (Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria) appariva molto distante dal *Labour Party* britannico: i socialisti italiani d'altro canto erano legati da tempo ai comunisti attraverso un patto di unità d'azione, l'ultimo dei quali rinnovato nell'ottobre 1946. Il massimalismo del PSIUP confondeva gli americani, che avrebbero preferito una chiara posizione democratica anziché l'ambigua formula della «rivoluzione democratica», percepita come contraddittoria. Ciò detto va ricordato che all'interno del partito socialista, vi era una forte corrente di destra, guidata da Giuseppe Saragat, sempre più insofferente verso l'alleanza con il PCI. Gli Stati Uniti percepirono in lui una possibile alternativa, tanto che iniziarono a sostenerlo, anche con finanziamenti, per far prevalere la corrente socialdemocratica sui massimalisti. Perseguendo questa rotta gli Stati Uniti avrebbero potuto continuare a sostenere i socialdemocratici, a condizione che questi avessero avuto la meglio sui massimalisti. Pertanto Washington inviò sostegni, anche economici, per favorire la vittoria di Saragat, seppur questo intervento finì solo per accelerare la divisione del Partito Socialista in due fazioni, entrambe così indebolite dalla scissione da compromettere per sempre la possibilità di costruire una solida socialdemocrazia in Italia. Tale esito portò a una delle anomalie più evidenti del sistema politico italiano rispetto agli altri paesi occidentali: l'assenza di un forte partito socialista democratico. Questa mancanza impedì l'alternanza al governo quando, con la Guerra Fredda, i comunisti saranno esclusi dalla scena politica.⁵⁷ Il massimalismo del PSIUP, però, è comprensibile se si considera la natura del proletariato italiano e la sua storia. Nel secondo dopoguerra, la tensione sociale era altissima e i socialisti dovettero affrontare la superiorità organizzativa del PCI e un'attrazione ideologica fortissima

⁵⁵ Cfr., G. Zizola, *Il microfono di Dio. Pio XII, Padre Lombardi e i cattolici italiani*, Milano, Mondadori, 1990; M. Casella, *18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche*, Galatina, Congedo, 1992.

⁵⁶ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 483.

⁵⁷ Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *L'Italia repubblicana*, cit.

sulle masse, sedotte dal mito sovietico. Pietro Nenni, leader dei socialisti, all'indomani del Referendum favorì uno stretto rapporto tra i socialisti e il Partito Comunista e inaugurò la politica del «frontismo». Il 27 ottobre 1946 concluse un nuovo patto d'unità d'azione con il PCI, rappresentato da Togliatti, Longo e Scoccimarro.⁵⁸ Questo gli permise dunque di mantenere il sostegno del proletariato, impreparato alla separazione ideologica tra i partiti di classe e orientati all'unità tra comunisti e socialisti.⁵⁹ Nel dopoguerra, le vecchie divisioni tra i due massimi partiti di sinistra, sembravano ormai superate. Socialisti e comunisti combatterono insieme contro il fascismo e in quel momento dovevano continuare a collaborare per fermare il ritorno della reazione borghese. In alcuni settori progressisti della piccola borghesia e tra gli operai e i contadini riformisti, diritti, libertà e democrazia erano visti come essenziali del socialismo, mentre al comunismo enivano riconosciute sempre meno prospettive ideologiche verso la classe operaia. In seno a queste divergenze ideologiche, gli Stati Uniti giocarono un ruolo importante per opporsi al possibile ritorno della reazione borghese in agguato.⁶⁰ Intanto Nenni tentò ogni strategia per mediare tra le due correnti del suo partito, mantenendo una posizione equilibrata tra USA e URSS e puntando alla creazione di un'Europa socialista come terzo polo internazionale. Tuttavia, l'intensificarsi della Guerra Fredda rese impossibile mantenere questa neutralità. Ogni forza politica italiana ed europea fu costretta a prendere una posizione inequivocabile, pertanto chi tentava il terreno dell'ambiguità rischiava di essere travolto dalla polarizzazione del dibattito. Per tali ragioni, infine, Nenni optò per l'alleanza con il PCI e l'Unione Sovietica, mentre Saragat scelse di schierarsi con l'Occidente e gli Stati Uniti.⁶¹

Allargando lo spettro sui due grandi colossi che influenzarono la politica dell'Italia e di tanti altri paesi Europei e non solo, le tensioni globali tra USA e URSS tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '70, e l'equilibrio del terrore mantennero per lungo tempo il mondo diviso in due blocchi, con una politica di non aggressività basata sul timore delle armi nucleari. Ciò si acuì quando USA e URSS furono guidati rispettivamente dal presidente americano John Fitzgerald Kennedy, eletto nel 1960, e il Capo del Governo russo Nikita Kruscev. Si contrapposero sul fronte geopolitico i provvedimenti americani per una nuova frontiera nella ricerca scientifica e sociale alla politica economica sovietica di competizione. Tuttavia il clima di tensione tra i due leader si accentuò a causa di significativi eventi come la crisi di Berlino nel 1961 e la crisi dei missili cubani del 1962, risolta con il blocco navale americano. Nel 1963, con il *Partial Test Ban Treaty*, USA e URSS firmarono definitivamente il trattato di non proliferazione nucleare per evitarne gli esperimenti nucleari atmosferici. Numerose furono le speranze riposte nella figura di Kennedy da parte dell'Occidente destinate a svanire con un colpo di spugna in seguito alla sua uccisione nel 1963 provocando timori e paure. L'evento registrò un'incredibile eco perché seguito con apprensione in massa, anche in Italia, attraverso

⁵⁸ Il legame tra Togliatti e Stalin è ancora oggi al centro di un vivace dibattito storiografico che la recente apertura degli archivi nell'ex Unione Sovietica ha contribuito a riacutizzare. Si vedano in particolare i due più recenti lavori che presentano interpretazioni fortemente differenziate: A. Agosti, *Togliatti*, Torino, Utet, 1996; E. Rossi, V. Zaslavski, *Togliatti e Stalin. Il Pci e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁵⁹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 467.

⁶⁰ Sul dibattito all'interno del partito socialista in questa fase, si vedano: F. Taddei, *Il socialismo italiano del dopoguerra: correnti ideologiche e scelte politiche, 1943-1947*, Milano, F. Angeli, 1984; E. Di Nolfo, G. Muzzi, *La ricostituzione del Psi. Resistenza, Repubblica e Costituente. 1943-1948*, in *Storia del socialismo italiano*, V, Roma, Il Poligono, 1981.

⁶¹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 468.

le immagini trasmesse alla televisione dell'assassinio e i successivi funerali.⁶² Sempre in materia di opinione pubblica, *mass media* e relative influenze propagandistiche a favore di Usa o Urss, vanno menzionati gli eventi, probabilmente più significativi in termini di spettacolarità, della conquista dello spazio. Le notizie e gli aggiornamenti sui viaggi missilistici contribuirono in modo significativo ad alimentare un forte sentimento di ottimismo nei confronti del progresso e ad ampliare gli orizzonti dell'immaginario. Tuttavia il progresso aerospaziale fu anche portatore di ulteriori tensioni tra i due blocchi geopolitici. Fu l'Urss a dare avvio alla competizione con il lancio del cane Laika nello Sputnik nel 1957. A partire da questo momento si alternano negli anni tacite sfide in campo tecnologico con la conseguente competizione tra le due potenze. Va in tal senso ricordato il lancio del 1961 nello spazio del primo uomo, Yuri Gagarin, ad opera dell'Urss. Eppure la risposta degli Usa registrò un traguardo fondamentale seppur di qualche anno successivo al traguardo russo: l'allunaggio del 1969.⁶³

3. Industrializzazione e idea di progresso

Il *boom* economico italiano è stato studiato come fenomeno multifattoriale prendendo in considerazioni vari fattori come quello economico, politico, sociale e culturale, capaci di restituire nella sua complessità la valenza fondante di quegli anni.⁶⁴ Anni di cambiamenti e persistenze, di speranze e disillusioni, di benessere e povertà che mutano il volto del Paese sotto il segno della modernizzazione e delle sue contraddizioni.⁶⁵ Per avere un'idea dell'importante periodo di crescita attraversato dal paese in quegli anni, basti pensare che tra il 1951 e il 1961, il reddito pro capite salì fino al 5-6% l'anno. Vertiginosa fu la crescita dell'occupazione, soprattutto nelle piccole imprese aumentata del 70%.⁶⁶ Tra il 1954 e il 1964 il reddito nazionale netto quasi raddoppia, dunque crescono in modo vertiginoso i consumi privati. Tuttavia gli investimenti pubblici in scuole, ospedali, trasporti, non affiancarono in modo adeguato tale processo gettando le basi per la sedimentazione di problematiche consustanziali allo sviluppo del nostro Paese, in grado di competere e primeggiare in Europa nello sviluppo delle corsie autostradali, e che tuttavia arrancava nei servizi pubblici e nella gestione edilizia.⁶⁷ Immagine emblematica del progresso di questi anni è certamente la costruzione dell'infrastruttura per eccellenza: l'Autostrada del Sole. Nel maggio del 1956, alla presenza del Presidente Gronchi e dell'arcivescovo di Milano Montini si celebrò l'inizio dei lavori di costruzione dell'autostrada fortemente voluta da Fiat, Eni, Pirelli e Italcementi. L'anno successivo la Fiat immise sul mercato la Cinquecento, destinata a rappresentare il simbolo del progresso automobilistico di quegli anni. Il *boom* dei trasporti privati sembra seguire lo schema con cui trent'anni prima l'America era entrata nel consumismo di massa.⁶⁸ Le automobili, circa 1 ogni 60 abitanti nel

⁶² P. Gabrielli, *Anni di novità e di grandi cose*, cit., p. 16.

⁶³ Ivi, p. 18.

⁶⁴ Cfr., V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Bari-Roma, Laterza, 2010.

⁶⁵ M. Zinni, *Dalla fame all'abbondanza. Cibo e società in Italia tra ricostruzione e miracolo economico*, in M. De Castris, (a cura di), *Cibo e società: una relazione da esplorare*, Roma, Roma TrE-Press, 2018. p. 163.

⁶⁶ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in G. Bigatti e G. Lupo, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di Bari-Roma, Laterza, 2013, p. 27.

⁶⁷ G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003, p. 6.

⁶⁸ M. Zinni, *Dalla fame all'abbondanza*, cit., p. 165.

1952, divennero 1 ogni 10 nel 1962, poi 1 ogni 4 nel 1972,⁶⁹ assumendo «nell'immaginario il ruolo macchina per antonomasia».⁷⁰ La «macchina» risponde ad un bisogno di mobilità derivante dall'industrializzazione, ma è al contempo anche uno *status symbol* e un fattore di rivoluzione degli stili di vita: trasforma il tempo libero, è il simbolo della mobilità, della libertà, del viaggio, del movimento dell'evasione, della modernità e del costume americano tanto influente nel nostro paese.⁷¹

Nell'era capitalistica industriale, la crescita italiana fu favorita anzitutto dallo sviluppo del comparto industriale impegnato nella produzione di beni durevoli quali elettrodomestici e automobili che contribuirono a cambiare radicalmente lo stile di vita e l'immaginario della popolazione.⁷² Senza dubbio il *made in Italy* ebbe l'opportunità di affermarsi all'estero soprattutto con il marchio Fiat, notevolmente cresciuto in quegli anni grazie ai finanziamenti statali e dai dirigenti di tale azienda. Con la messa in vendita della 500 prima e della 600 poi nel 1955, il marchio Fiat si affermò nella produzione di utilitarie a prezzi moderati alimentando i desideri e le aspettative della popolazione salariata, in maggioranza gli operai della stessa casa automobilistica.⁷³ Questo periodo di ricchezza si manifestava anche nella vita pratica e nella quotidianità del paese a partire dal superamento del costume alimentare tradizionale: le spese per l'alimentazione non assorbirono più la maggior parte delle risorse economiche a disposizione, ma arrivarono a rappresentarne meno della metà. Diminuí il consumo di alimenti «poveri» e aumentò quello di carne bovina, zucchero e caffè, mentre i legumi tendevano a perdere la loro centralità.⁷⁴ Il miracolo economico italiano continuava in una nuova veste negli anni successivi e non sembra volersi arrestare. Tra il 1958 ed il 1963 l'Italia viveva il suo periodo di massima crescita economica avvicinandosi sempre più alle altre nazioni occidentali grazie alle produzioni manifatturiere, chimiche e meccaniche. Le eccedenze e la competitività dell'industria italiana, inizialmente trainata dal comparto metalmeccanico, si affermava notevolmente all'estero: aumentavano le esportazioni di capi d'abbigliamento e di elettrodomestici e di particolare aiuto fu il libero scambio nella CEE (Comunità Economica Europea) istituita, insieme al Mercato comune europeo, con il Trattato di Roma del 1957. L'Italia, con il suo ingresso del 1958 nella CEE, forma embrionale di Europa unita a livello economico e commerciale e preceduta dalla Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (CECA), raddoppiava le esportazioni dal 1960 al 1965 allargando il ventaglio dei beni venduti all'estero con gli elettrodomestici.⁷⁵ Il 1957 rappresentò una cesura importante per lo sviluppo

⁶⁹ P. Sorcinelli, *Dalla «via Gluck» al «Miracolo economico»: uno sguardo sull'Italia che cambia*, vol. I, Bologna, Il Mulino, p. 177.

⁷⁰ S. Maggi, *La cultura della mobilità in Italia*, in «Storia e Futuro», n. 12, a. IV, 2006.

⁷¹ S. Cavazza, *La politica di fronte al consumo di massa negli anni '60 e '70*, in Id., *Consumi e politica nell'Italia repubblicana*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 35.

⁷² I. T. Berend, *An economic history of twentieth-century Europe: Economic regimes from laissez-faire to globalization*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016. Berend, direttore del Center for European and Eurasian studies nella facoltà di Storia della UCLA (University of California, Los Angeles), individua i settori trainanti dello sviluppo italiano nelle industrie che fabbricavano automobili, elettrodomestici, mobili e macchine per ufficio, tutti prodotti che in breve tempo divennero un punto di riferimento a livello mondiale sia per le innovative soluzioni tecnologiche sia per la qualità della progettazione e del lavoro di *design*.

⁷³ G.G. Migone, *Stati Uniti, Fiat e repressione antioperaia negli anni Cinquanta*, «Rivista di storia contemporanea», n. 2, a. III, 1974, p. 260.

⁷⁴ M. Zinni, *Dalla fame all'abbondanza*, cit., p. 166.

⁷⁵ Cfr. M. Mafai, *Il sorpasso. Gli straordinari anni del miracolo economico 1958-1963*, Milano, Milano 1997.

dell'economia italiana, inaugurando la seconda fase di tale processo, quella della sua massima espansione. In seguito alla costituzione della CEE l'Italia riuscì infatti ad inserirsi pienamente e definitivamente all'interno della rete degli scambi internazionali con effetti fortemente percepibili già nell'immediato. L'impatto dell'adesione alla CEE provocò inoltre importanti mutamenti rispetto ai settori portanti dell'economia, poiché l'abbattimento dei dazi doganali stimolò enormemente la produzione rivolta all'esportazione, una produzione orientata cioè a paesi ricchi e dunque alla domanda di beni di consumo privato e voluttuario. All'interno della produzione industriale tale nuovi orizzonti del mercato si tradussero nella crescita rapida e vastissima del settore dell'industria leggera.⁷⁶ La produzione di elettrodomestici fu paradigmatica di tale tendenza: se ancora all'inizio del decennio si trattava di un settore assolutamente marginale e sostanzialmente arretrato, alla fine dello stesso decennio gli elettrodomestici italiani trovarono sbocchi sempre più ampi sul mercato internazionale, facendo dell'Italia uno tra i maggiori produttori di frigoriferi nel mondo dopo Stati Uniti e Giappone. Per tali ragioni con l'espressione «miracolo economico» si indica specificamente il periodo che va dal 1958 al 1963 tenendo conto della crescita economica intensa che ha ridisegnato l'Italia come risultato di una serie di circostanze che hanno permesso all'economia italiana di inserirsi in un ciclo internazionale di sviluppo che è durato oltre vent'anni. Maturò dunque in quegli anni un solido ottimismo da parte della classe economica e politica sulla scia delle grandi potenzialità mostrate dal sistema italiano.⁷⁷ Ad incidere massicciamente sullo sviluppo e la competitività delle merci italiane sul mercato internazionale si aggiunsero, agevolati dal Mercato Comune Europeo e dai fattori già citati, il basso costo della manodopera e l'intervento pubblico pari a circa il 20% del PIL. Sebbene dunque la popolazione risultasse ampiamente incitata e motivata al consumismo grazie alla pressante pubblicità, le spese primarie continuarono a costituire un problema per alcune fasce della popolazione. Il peso economico dell'alimentazione ad esempio continuò ad assorbire quasi l'intero salario delle fasce di reddito medio-basse, contrariamente da quanto affermato da Maurizio Zinni.⁷⁸

3.1 La nascita della società del benessere

L'esperienza della ripresa economica italiana, solo in parte permessa dalle azioni del governo italiano, ha catalizzato l'interesse di diversi studiosi. È il caso dello storico britannico Eric J.E. Hobsbawm che ha definito gli anni Cinquanta e Sessanta come l'«età dell'oro» che allontana definitivamente l'alone minaccioso e oscuro degli orrori della guerra precedente.⁷⁹ Grazie ai sussidi e agli incentivi alla produzione e alla ricostruzione da parte dell'America, Giappone ed Europa occidentale crescevano in ricchezza e progresso vertiginosamente. Nonostante la profonda disomogeneità esistente tra i diversi livelli di sviluppo del paese anche nel periodo della sua massima espansione economica, si può comunque sostenere che nell'Italia del miracolo economico la popolazione italiana, o comunque ampi e crescenti strati di essa,

⁷⁶ Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *Anni di cambiamenti*, cit.

⁷⁷ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, cit., pp. 23-24.

⁷⁸ Ivi, p. 27.

⁷⁹ E. J. E. Hobsbawm, *Age of extremes. The short twentieth century, 1914-1991*, Cambridge, Michael Joseph, 1994; trad. it. B. Arpia, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 18.

conobbe un generale aumento del tenore di vita. Se l'approdo a una situazione di agio economico riguardava strati sociali relativamente circoscritti, il benessere sociale medio raggiunto dagli italiani si manifestava, soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta, non solo nell'aumento delle disponibilità economiche, ma in generale nei più diversi aspetti della vita quotidiana. Un oggetto di studio fortemente rivelatore di come e quanto stesse cambiando la società italiana in relazione alla crescita economica è offerto dal tema dell'alimentazione. Oltre a farsi più ricca e più varia, l'alimentazione degli italiani risentì fortemente delle trasformazioni indotte dall'industrializzazione. Grazie alla fittissima rete dei commercianti al dettaglio, tuttavia negli anni Cinquanta iniziano a sorgere anche i primi supermercati, le innovazioni introdotte dall'industria alimentare, dunque i prodotti conservati, i preparati, gli inscatolati, raggiunsero rapidamente tutte le famiglie italiane. Si registrò dunque a una «straordinaria crescita economica e di trasformazione sociale, che probabilmente hanno modificato la società umana più profondamente di qualunque altro periodo di analoga brevità»⁸⁰. Si indicano dunque questi anni, come il periodo del *miracolo economico* o del *boom*, il momento in cui l'Italia passa progressivamente da un'economia agricola ad essere una delle principali potenze industriali dell'Occidente con annesse trasformazioni visibili sul tessuto urbanistico e sociale.⁸¹ Considerando che nel 1951 l'Italia era ancora essenzialmente un paese agricolo, si può affermare che alla fine degli anni Cinquanta si verificò una sorta di «seconda rivoluzione industriale», poiché fu in quel periodo che l'industria divenne il settore dominante del sistema economico italiano.⁸² Al progresso e all'elevata disponibilità alimentare, risvolto del progresso in campo agricolo, segue come diretta conseguenza un notevole aumento demografico, il fenomeno del *baby boom* fino alla metà degli anni Cinquanta, registrando dunque una crescente richiesta di numerosi generi di consumo e di abitazioni.⁸³ Avanzava parallelamente anche il trasporto aereo civile grazie alla maggiore velocità e capienza dei veicoli. Tale processo fu possibile dal basso costo delle materie prime e del petrolio. I beni di consumo divennero accessibili a tutti grazie alla pubblicità di massa, che contribuì a standardizzare le preferenze delle diverse classi sociali e dei paesi, annullando le differenze che una volta esistevano, una «società affluente» che stava mutando il volto dell'Italia e degli italiani per sempre.⁸⁴ Tra i molti indicatori utilizzati per studiare l'evoluzione della società italiana negli anni che separano la fine del secondo conflitto mondiale dalla stagione del «miracolo economico», il cibo è sicuramente uno dei più completi oltre che rivelatori.⁸⁵ Le statistiche sui consumi alimentari degli italiani permisero di cogliere con estrema puntualità la

⁸⁰ E. J.E. Hobsbawm, *Age of extremes*, cit., p. 19.

⁸¹ P. Ginsborg, *A history of contemporary Italy: society and politics, 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan and Houndmills, 1990; trad. it. A. Basciani, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino Einaudi, 1989, p. 622.

⁸² Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *La civiltà dei consumi*, in *Storia Contemporanea*, cit.

⁸³ Cfr. S. Baldi, R. Cagiano De Azevedo, *La popolazione italiana. Storia demografica dal dopoguerra ad oggi*, Il Mulino, Bologna 1999.

⁸⁴ Cfr. S. Cavazza, *Dal consumo desiderato al consumo realizzato: l'avvento della società dei consumi nell'Italia postbellica*, in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 53-78.

⁸⁵ M. Zinni, *Dalla fame all'abbondanza*, cit., p. 147.

difficile uscita del paese dalle rovine della guerra e il suo approdo, nell'arco di quindici anni, a una dimensione economica e sociale di tipo consumistico.⁸⁶

Il rapporto profondo fra la società italiana e il desco diviene così, agli occhi dello storico, un'importante cartina di tornasole per comprendere in una luce nuova l'evoluzione non solo economica del paese a cavallo tra gli anni della ricostruzione e quelli del *boom*;⁸⁷ per dare forma al mutare dei bisogni di una popolazione che passa in un quindicennio dall'indigenza al benessere, pur in maniera non uniforme e con molti squilibri sul territorio; per tracciare la ridefinizione dei rapporti sociali non solo all'interno di una dimensione di classe, ma anche di genere.⁸⁸ Il consumismo si manifesta anche nel cambio continuo dei prodotti, spesso ancora in buone condizioni, dettato dalla pubblicità che fa sembrare necessario ciò che in realtà potrebbe essere considerato uno spreco. La possibilità di indirizzare le preferenze e i gusti delle masse vede come vettore propulsore la diffusione e lo sviluppo dei mass media.

3.2 Le grandi aziende: motori della modernità

Il ritorno ai meccanismi di libero mercato, dopo un lungo periodo di autarchia, di limitazioni e controllo politico, combinati con l'obiettivo spinta europea e internazionale alla cooperazione e all'istituzione di organismi internazionali così come emersi da Bretton Woods, riportarono l'Italia nell'alveo delle nazioni dell'Europa occidentale, ma non senza rilevanti contraddizioni. Ben presto ci si rese conto che il tessuto economico italiano era troppo fragile per sopportare un rapido ritorno a un'economia liberista. Emblematica fu la vicenda dell'IRI e le prime discussioni sulla sua privatizzazione che si svilupparono tra il 1945 e il 1948. Fu lo stesso presidente di Confindustria Angelo Costa, favorevole alla privatizzazione, a sostenerne l'impossibilità pratica:

Dal punto di vista economico se si potesse pensare che l'industria privata fosse in grado di assorbire l'Iri, potremmo dire: liquidiamo l'Iri e facciamolo assorbire dai privati. Ma noi oggi non possiamo immaginare un'industria privata che sia in grado di prendere per esempio una Ansaldo.⁸⁹

L'innescò del processo di sviluppo economico fu favorito anche dalla concomitanza di alcuni fattori più specificamente endogeni, più attinenti cioè alla particolare struttura economica dell'Italia. Tra questi vanno segnalati in primo luogo l'intervento dello Stato, importante fu soprattutto per l'opera di promozione delle materie prime necessaria alla produzione industriale.⁹⁰ In seguito alla creazione della Finmeccanica, voluta da Oscar Sinigaglia, *manager* pubblico a cui si dovette il piano di ristrutturazione dell'intero settore siderurgico,⁹¹ l'acciaio

⁸⁶ Cfr. S. Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 177-179, 270-271; G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e anni sessanta*, Donzelli, Roma, 2003, pp. 132-134.

⁸⁷ M. Zinni, *Dalla fame all'abbondanza*, cit., p. 148.

⁸⁸ J. LeGoff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, Torino, 1981, p. 251: «[il cibo è] la prima occasione per gli strati dominanti della società di manifestare la loro superiorità».

⁸⁹ F. Barca, *Storia del capitalismo italiano*, Donzelli, Roma 1997, p. 190.

⁹⁰ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, cit., pp. 27-28.

⁹¹ Finmeccanica: «Società finanziaria meccanica, oggi Leonardo-Finmeccanica. Costituita a Roma nel 1948 dall'IRI, che le trasferì il possesso della maggioranza azionaria delle società operanti nel settore meccanico.

italiano riuscì ad attestarsi su prezzi estremamente competitivi così da poter stimolarne una crescente richiesta da parte dell'industria meccanica privata. Analogo fu il tipo di intervento perseguito da altri due rami dell'IRI, come la Finelettrica e la Fincantieri. Analogo fu anche l'effetto sortito dalla creazione dell'ENI⁹² e la messa a disposizione di combustibili competitivi all'industria privata italiana. Tramite questo sistema di imprese statali concentrato nei settori cruciali della siderurgia, della cantieristica, delle fibre tessili, della telefonia e dell'energia, lo Stato riuscì insomma a giocare un ruolo decisivo nel nuovo ciclo di espansione apertosi alla fine degli anni quaranta, garantendo alle imprese private prodotti di base, acciaio, carburanti, elettricità, a basso costo, che potenziarono le capacità competitive del sistema industriale italiano sui mercati internazionali, senza sovrapporsi al pieno dispiegarsi dell'iniziativa privata. Le grandi industrie e le grandi aziende, manifestazione di un velocissimo progresso anche su un territorio caratterizzato da arretratezza diffusa come quello italiano, eludevano i tentativi di evitare l'influenza dello stile di vita americano, legato all'esplosione improvvisa del benessere economico in Italia. A partire dalla metà degli anni Cinquanta crebbe il numero delle industrie soprattutto nelle regioni Settentrionali attraverso un'organizzazione strutturale composta di infrastrutture che modificarono irreversibilmente i territori coinvolti. I settori investiti principalmente dallo sviluppo sono quello automobilistico, con la Fiat, l'Alfa Romeo, la Lancia; il petrolchimico con l'edificazione di raffinerie e impianti dal Nord a Sud che investivano la costa da Porto Marghera a Ravenna.⁹³ La Lambretta, la Seicento, le moto Ducati, Guzzi, Benelli e poi la Vespa della Piaggio erano le grandi marche che inauguravano l'avvio della motorizzazione della società italiana, con tanto di continuo ampliamento della rete dei collegamenti stradali, crescente aumento del traffico stradale e conseguenti mutamenti anche negli stili di vita degli italiani, tra cui in particolare le sue fasce più giovani. Altri nomi come Pirelli, Ignis e Zanussi contribuirono all'espansione del *made in Italy* sui mercati internazionali. Le imprese come Piaggio, Innocenti e Olivetti seppero interpretare il desiderio di libertà e movimento della società italiana.⁹⁴ Olivetti, in particolare, rappresentò un caso unico di impresa industriale capace di sfidare i giganti del settore puntando sulla qualità e sull'innovazione tecnologica, insieme a un'organizzazione del lavoro attenta ai bisogni dei lavoratori.⁹⁵

A Torino la Fiat Mirafiori rappresentava un punto di riferimento importante. La fabbrica, inaugurata nel 1939 e completamente rinnovata dopo la guerra, era famosa per aver prodotto la 600 nel 1955 e la 500 due anni più tardi, con un totale di 3.678.000 esemplari. La concentrazione di lavoratori era la più grande del paese, con un aumento dell'occupazione da 16.000 a 32.000

Rappresentò per circa trent'anni il polo di riferimento dell'industria meccanica nell'ambito del gruppo IRI; sue principali aziende erano Aeritalia, Alfa Romeo (ceduta a FIAT nel 1986) e Ansaldo», in *Enciclopedia Treccani online*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/finmeccanica/>.

⁹² ENI - Ente Nazionale Idrocarburi: «Ente economico di diritto pubblico, istituito con l. 136/10 febbraio 1953 per il controllo delle società di produzione, raffinazione e distribuzione degli idrocarburi liquidi e gassosi in Italia. L'ENI iniziò la sua attività con il compito esclusivo di gestire il diritto di esercizio, di ricerca, di produzione e di trasporto degli idrocarburi, prima nella Pianura Padana, poi nell'intero territorio italiano; ma sotto l'influenza del presidente E. Mattei, realizzò una progressione rapidissima non solo in Italia, ma in tutto il mondo, estendendo la propria sfera di attività anche all'industria chimica, meccanica, metallurgica, nucleare e tessile», in *Enciclopedia Treccani online*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/eni/>.

⁹³ P. Gabrielli, *Anni di novità e di grandi cose*, cit., p.15.

⁹⁴ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in cit., 32.

⁹⁵ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in cit., 33.

addetti in meno di dieci anni. I nuovi operai che entrarono in fabbrica provenivano principalmente dal Mezzogiorno ed erano giovani, senza esperienza di lavoro precedente.⁹⁶

Nel 1954 Pirelli, ENI e l'Italcementi firmarono un accordo con la Fiat per creare la SISI (Sviluppo Iniziative Stradali Italiane), società responsabile della realizzazione dell'Autostrada del Sole da Milano a Napoli. Successivamente, la legge del 21 maggio 1955 nr. 463, nota come legge Romita, assegnò all'IRI la progettazione, la costruzione e la gestione delle nuove autostrade, principalmente finanziate dallo Stato.⁹⁷ Nel 1956 fu istituito il ministero delle Partecipazioni statali, responsabile della gestione delle imprese di Stato come l'ENI e l'IRI che nel 1962 impiegavano più di 350.000 persone. Non a caso la politica di intervento diretto dello Stato nell'economia, supportata da tutti i partiti per favorire lo sviluppo economico e ridurre gli squilibri tra Nord e Sud, contemplava le imprese statali come strumento per creare nuovi posti di lavoro. Va ricordato che l'IRI non nacque in questo preciso momento storico. Fu infatti voluta da Mussolini nel 1933 per rilanciare le imprese italiane dopo la crisi del 1929 e la gestione fu affidata a Oscar Sinigaglia dopo la guerra, grazie alla sua visione imprenditoriale e ai progetti innovativi. Per quanto concerne l'Eni, questa fu fondata da Enrico Mattei nel 1953, il quale oppose la liquidazione dell'AGIP e rilanciò l'azienda, trasformando l'ENI in un impero industriale diversificato.

Nel 1962, quando la FIOM (Federazione Impiegati Operai Metallurgici, facente capo alla CGIL), nel corso delle trattative per il contratto dei metalmeccanici, chiese una riduzione dell'orario lavorativo da 44 a 40 ore settimanali, distribuite su cinque giorni invece che su sei, in luglio, a Torino gli operai di Fiat, Lancia e Michelin incrociarono le braccia, rivendicando aumenti di salario e il riconoscimento della terza settimana di ferie pagate. La loro mobilitazione durò un mese. I lavoratori della Michelin occuparono la stazione ferroviaria di Porta Nuova, mentre per la prima volta dopo parecchi anni si astennero dal lavoro anche gli operai della Fiat Mirafiori: era l'alba di una nuova e tumultuosa epoca nella storia delle relazioni industriali in Italia. A ciò si aggiunse la massiccia partecipazione alle manifestazioni e alle lotte operaie dei giovani emigrati dal Meridione nelle industrie del triangolo economico, testimonianza di un mancato progetto di riscatto economico e sociale che svanì con le assunzioni nel Nord Italia. Le testimonianze degli industriali dell'epoca riflettevano la diversità di opinioni e aspettative sul futuro del paese, spaziando dall'ottimismo di chi vedeva possibilità di sviluppo industriale alla perplessità di chi prevedeva una posizione defilata per l'Italia. Alla fine, una volta definito il ruolo geopolitico del paese, le grandi imprese del triangolo economico avevano aperto nuove prospettive inaspettate.⁹⁸ Negli anni Cinquanta e Sessanta, l'industria era concentrata principalmente nelle regioni del Nord Ovest, con il famoso triangolo Torino-Genova-Milano che dava vita a centri importanti come Monza, Brescia e Pordenone, destinati a diventare poli di una trasformazione che avrebbe trasformato la pianura in una grande megalopoli interconnessa con le campagne circostanti.⁹⁹ A tal proposito risulta particolarmente calzante la metafora coniata dal giornalista Eugenio Scalfari «L'Italia industriale non è più un

⁹⁶ F. Erban, *L'espresso 50 anni: 1955-1964*, vol. 1, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2005, p. 144.

⁹⁷ In merito all'ENI e all'IRI si veda; A. Villa, *Il miracolo economico italiano*, in *Enciclopedia Treccani online*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano_\(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica)/).

⁹⁸ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, cit., 34.

⁹⁹ Ivi, p. 35.

triangolo ma è diventata una cometa, il centro stellare è sempre localizzato fra Torino e la Lombardia ma la lunga coda investe l'intera Valle Padana, trova il suo punto estremo a Porto Marghera, Bologna, Ravenna, fino al centro sud».¹⁰⁰ La distribuzione territoriale se la prima fase dell'industrializzazione italiana alla fine del XIX sec. aveva riguardato esclusivamente quello definito il «triangolo industriale», Lombardia, Piemonte e Liguria, la «seconda rivoluzione industriale» italiana finì per coinvolgere, seppur in misura molto eterogenea, l'intero territorio nazionale. Le regioni di più antica industrializzazione si trasformarono in una sorta di epicentro di un moto di sviluppo industriale che si propagò in un primo tempo nelle regioni circostanti, Emilia Romagna, Veneto, Friuli, per poi continuare, in una seconda fase, ad estendersi verso sud sino ad interessare alcune aree del Mezzogiorno. Paradigmatico di queste tendenze di sviluppo fu indubbiamente il caso della Fiat: nel 1953 la direzione aziendale compì un enorme investimento con la creazione dello stabilimento di Mirafiori, dove una esemplare catena di montaggio inizierà la produzione in grande scala della Seicento, la prima vera utilitaria italiana. L'espansione del settore automobilistico iniziò di conseguenza a coinvolgere un indotto sempre più ampio, composto da un numero crescente di imprese direttamente interessate dalla produzione di automobili. Nel nord-est iniziò a svilupparsi un tessuto di piccole e medie industrie, nella maggior parte dei casi a conduzione familiare o organizzate attorno ad un sistema di lavoro a domicilio spesso in nero. In Emilia Romagna, la parziale riuscita dell'industrializzazione dell'agricoltura stimolò in misura importante lo sviluppo di una industria meccanica di piccole e medie dimensioni specializzate nella realizzazione di macchinari, motori e strumenti destinati all'impiego agricolo.

Oltre all'espansione di settori già piuttosto consolidati nel tessuto economico italiano una novità degli anni del miracolo economico fu rappresentata dall'affermarsi di nuovi e competitivi settori, tra cui in particolare quello dell'industria leggera, specializzata nella produzione di elettrodomestici. Da segnalare anche il grande successo della produzione di macchine da scrivere, un settore che grazie soprattutto alle particolari capacità della Olivetti di Ivrea si affermò rapidamente nel mercato internazionale. Anche la produzione di materie plastiche, direttamente connessa con lo sviluppo dell'industria chimica, subì una crescita letteralmente esponenziale. L'industria italiana iniziava pertanto a vantare una gamma di marchi e prodotti sempre più vasta. In alcuni casi riuscì inoltre e con successo l'industrializzazione di antiche vocazioni artigianali, ossia il passaggio di settori dell'artigianato alla produzione su grande scala. Dopo la guerra, pochi credevano che l'Italia avesse le risorse per uno sviluppo economico sostenuto. Tuttavia, la grande impresa è stata determinante nel superare l'arretratezza e nel garantire una crescita economica duratura. Il processo di industrializzazione è stato sostenuto da un'attiva partecipazione imprenditoriale che ha dato energia e continuità al cambiamento. Anche se spesso descritto come un «miracolo balordo», l'industrializzazione ha visto il coinvolgimento di molte personalità imprenditoriali. Giorgio Bocca, con le sue cronache, ha fornito uno sguardo unico su questo processo, evidenziando la presenza di nuovi valori e codici, come il desiderio di integrazione e condivisione di consumi.

¹⁰⁰ A. Barbato, *Sta per cadere il diaframma fra nord e sud. A primavera l'Italia sarà accorciata*, in «Il Giorno», 8 luglio 1963.

Due economisti come Giorgio Fuà¹⁰¹ e Giacomo Becattini¹⁰² inquadrano lo sviluppo come un processo fortemente influenzato dall'imprenditorialità a livello locale. Facendo ricerche sul campo nelle regioni colpite da industrializzazione diffusa, come le Marche e la Toscana, Becattini individuò nella trasformazione di lavoratori dipendenti, mezzadri e altri in piccoli imprenditori una chiave per lo sviluppo industriale italiano.¹⁰³ Tale approccio fu condiviso anche da Guido Carli, ex governatore della Banca d'Italia, che considera le fasce mediane dell'imprenditoria essenziali per l'evoluzione strutturale dell'industria. Pur non contrapponendo grande e piccola impresa, si comprende che la crescita dell'economia italiana è avvenuta con il progresso del sistema industriale nel suo complesso. Le piccole imprese, sebbene non fossero *start up* innovative come negli Stati Uniti, hanno comunque svolto un ruolo fondamentale come fucina di imprenditori durante quel periodo di capitalismo imprenditoriale. Il passaggio da un'economia sostanzialmente agricola a un'economia industriale è avvenuto in modo improvviso in poco più di un decennio, grazie alla creazione di nuove forze imprenditoriali su tutto il territorio italiano. La storia del miracolo economico italiano è stata guidata sia da padroncini ed ex operai, spinti dalla volontà di autorealizzazione, sia dalla grande impresa.¹⁰⁴ Questo dunque sembra essere il miracolo, un fenomeno misterioso che ognuno raccontava a modo suo, secondo Bocca, un capitalismo nuovo, per la sua dinamicità e la capacità di cogliere le opportunità di mercato, che aveva origine dalla domanda che cresceva velocemente, già presente da tempo nei distretti tessili del Nord Italia.¹⁰⁵ Per Guido Piovene, invece, si tratta di un fenomeno che andava ulteriormente documentato in chiave diatopica, prospettiva che egli stesso adottò nell'analisi tra il 1953 e il 1956 delle varie realtà economiche e sociali oggetto di studio.¹⁰⁶ Dopo il difficoltoso periodo della Ricostruzione in Italia, il Nord-est in generale e il Veneto in particolare, sono passati da essere un'arretrata zona prevalentemente agricola, a «locomotiva» economica, industriale e terziaria, condizione che si è andata affermando, almeno fino alla fase di incertezza dell'attuale periodo di crisi economica.¹⁰⁷ I più noti studiosi ed esperti della materia hanno parlato di collusione tra innovazione e tradizione, di presenza simultanea dell'economia locale interconnessa con quella internazionale. Questo modello si discosta in modo sostanziale dai grandi sistemi e complessi industriali del triangolo del Nord Ovest e ha avuto uno sviluppo completamente diverso rispetto alle altre regioni.

Arnaldo Bagnasco, nel 1977, con la sua opera *Tre Italie*¹⁰⁸ ne descrive approfonditamente la situazione, demolendo l'idea pregiudiziale dell'Italia bipartita tra Nord e Sud e distaccando proprio la porzione territoriale del Nord Est da quella più generica del Nord complessivo, a causa del suo diverso sistema socioeconomico. Secondo tale interpretazione, la terza area è

¹⁰¹ Cfr. G. Fuà, *Notes*, in Id., *Italian economic growth 1961-1964*, Milano, Giuffrè, 1966.

¹⁰² Cfr. G. Becattini, *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento di un'idea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹⁰³ G. Becattini, *Dal «miracolo economico» al made in Italy*, in Id., *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento di un'idea*, cit., pp. 96-97.

¹⁰⁴ G. Carli, *Intervista sul capitalismo italiano*, a cura di E. Scalfari, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 111.

¹⁰⁵ G. Bocca, *Miracolo all'italiana*, Milano, Edizioni Avanti, 1962, p. 10.

¹⁰⁶ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957, p. 123.

¹⁰⁷ F. Gastaldi, N. Dalla Costa, *Il dibattito sulle autostrade in Veneto negli anni del boom economico* in «Urbanistica Informazioni», n. 297, a. XLVIII, 2021, p. 71.

¹⁰⁸ A. Bagnasco, *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1977.

omogeneamente caratterizzata da uno sviluppo di sistemi locali di piccola e media impresa, un'estesa rete di città di medie dimensioni e una bassa conflittualità sociale. Flessibilità e contenuto costo del lavoro avrebbero infatti garantito le condizioni per una fiorente vita economico-produttiva alle piccole aziende. Le precedenti forme sociali e culturali si sono adattate ai nuovi meccanismi economici, consentendo la conservazione di aspetti dell'organizzazione sociale tradizionale. I nuovi distretti si sono «addensati accanto a quelli già presenti, in un processo di progressivo contagio territoriale»,¹⁰⁹ che ha generato in queste aree tessuti socio-culturali omogenei, generalmente caratterizzati da sistemi di piccola e media impresa.

Molti autori, che si sono interessati alla nascita ed evoluzione dei distretti industriali, hanno evidenziato i fattori di successo e hanno fornito spunti importanti per la progettazione di politiche di sviluppo locale più efficaci. Sono senza dubbio gli studi di Carlo Trigilia a considerare le specificità dei fattori politico-istituzionali e i precedenti storici delle aree di piccola e media impresa, che egli riassume nella categoria concettuale di «subcultura politica territoriale «locomotiva»».¹¹⁰ Le aree regionali a economia diffusa sarebbero sempre caratterizzate dalla presenza di solide subculture politiche e di un sistema politico-istituzionale delineatosi anch'esso all'origine dei primi processi d'industrializzazione. Queste subculture hanno favorito la «preservazione d'identità e d'istituzioni sociali tradizionali» svolgendo un ruolo di potenziamento delle reti relazionali e di assistenza.¹¹¹

La tradizione politica e l'assetto istituzionale, alla luce di questi studi, risultano fattori decisivi nel definire la regolazione locale e l'interazione tra i diversi attori. Tuttavia, se non vi sono istituzioni in grado di fornire i beni pubblici di cui le imprese hanno bisogno, il processo di sviluppo avviene molto più difficilmente. Simona Piattoni ha evidenziato come ciò che distingue i casi di successo da quelli d'insuccesso nei casi di sviluppo economico è la funzione svolta dalle autorità pubbliche locali a sostegno dei soggetti economici individuali e collettivi.¹¹² Il Nord Est durante tutto il XIX secolo è stato contraddistinto dallo sviluppo di una capillare rete ferroviaria, il secolo successivo è stato quello delle autostrade che dovettero aspettare gli anni del *boom* economico prima di diventare un buon investimento.¹¹³ Nacquero quindi numerosi dibattiti in merito alle zone da servire di più e a quali criteri usare nelle scelte dei tracciati. Senza dimenticare che, soprattutto nella prima fase e fino a quasi agli ultimi anni dello scorso secolo, il potere decisionale finale spettava sempre allo Stato. Si possono distinguere a tal proposito approssimativamente tre fasi storiche: la prima che corre lungo tutti gli anni '50 e '60 con il dominio assoluto della DC dove vennero fatti i primi piani e progetti autostradali; una seconda fase che giunge agli anni '70, l'epoca delle programmazioni dei

¹⁰⁹ S. Brusco, S. Paba, *Per una storia dei distretti industriali italiani da secondo dopoguerra agli anni novanta*, in F. Barca, *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra ad oggi*, Roma, Donzelli Editore, 1997, p. 281.

¹¹⁰ C. Trigilia, *Grandi partiti e piccole imprese*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹¹¹ M. Paci, *Alle origini dell'imprenditorialità e della fiducia interpersonale nelle aree ad economia diffusa*, in Gruppo di Ancona (a cura di), *Trasformazioni dell'economia e della società italiana. Studi e ricerche in onore di Giorgio Fuà*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 170.

¹¹² S. Piattoni, *Clientelismo virtuoso: una via di sviluppo nel Mezzogiorno*, in «Rivista Italiana di Scienza politica», n. 3, 1998.

¹¹³ F. Gastaldi, N. Dalla Costa, *Il dibattito sulle autostrade in Veneto negli anni del boom economico*, cit., p. 72.

governi organici di centrosinistra;¹¹⁴ la terza, tra la metà degli anni '70 e i primi '80, in cui la frammentazione politica e la crisi del settore petrolifero favorirono il dissesto economico del settore autostradale. Occorre rilevare che le reti infrastrutturali sono una pre-condizione assai importante per il miglioramento delle *performance* delle economie locali come migliore accessibilità, riduzione dei tempi e dei costi degli spostamenti casa-lavoro, diminuzione di quelli d'approvvigionamento delle merci, facilità di commercializzazione dei prodotti; tuttavia da sole non bastano a mettere in moto processi virtuosi di sviluppo.¹¹⁵ Come insegnano molti casi di sviluppo di zone arretrate del Mezzogiorno, le infrastrutture sono state d'importanza fondamentale per il successo di molti sistemi produttivi che hanno dimostrato vitalità e competizione sui mercati, ma altrettanto fondamentali sono stati altri elementi in gioco, quali ad esempio: il capitale finanziario, la disponibilità di risorse umane dotate di adeguati livelli formativi e la reperibilità di manodopera specializzata.¹¹⁶

3.3 Campagne, urbanizzazione e industrializzazione del Mezzogiorno

Il settore primario, in molti aspetti, subì le maggiori conseguenze della vasta trasformazione economica in corso. Dalla metà degli anni Cinquanta, le campagne furono soggette a un significativo e crescente spopolamento, diventando la principale fonte di manodopera a basso costo per l'industria in espansione. Questo esodo dalle campagne non fu una diretta conseguenza dell'aumento della domanda di lavoro nell'industria, piuttosto della mancanza di modernizzazione e integrazione del settore agricolo nel mercato internazionale. Dunque parallelamente allo sviluppo di nuovi centri industriali si assiste al trasferimento in massa di migliaia di braccianti guidato dalla ricerca spasmodica di un'occupazione in virtù di un miglioramento delle condizioni di vita che allontanasse la miseria. La classe di contadini e salariati, affascinati dagli standard di vita della città, probabilmente riconobbe per primi l'esiguità di investimenti pubblici messi in campo dal governo negli anni precedenti per risollevare il meridione. L'esodo dalle campagne, l'emigrazione, la ricerca di un lavoro meglio retribuito nelle grandi città apriva alle più giovani generazioni un orizzonte di opportunità impensabile per quelle più anziane. Uno degli effetti più immediati di queste nuove possibilità di scelte di vita consistette nella rottura, non di rado conflittuale, di consolidati legami e tradizioni familiari. La possibilità di non dovere più essere contadino semplicemente perché

¹¹⁴ Durante i governi organici di centrosinistra di Moro, Rumor e Colombo, si diede l'avvio alla programmazione quinquennale delle azioni statali, ma funzionò solo sulla carta, dando avvio a numerosi progetti che, però, furono realizzati e sfruttati solo in parte. Avrebbero dovuto far da linee guida per la gestione e programmazione delle politiche nazionali, ma restarono soltanto consultivi, pareri non vincolante. Tra i tentativi di programmazione economica possiamo ricordare: il *piano Saraceno* (programma economico italiano a lungo termine 1948-'49 e 1952-'53); lo *schema Vanoni* (schema di sviluppo dell'occupazione e del reddito in Italia nel decennio 1955-'64); la *nota La Malfa* (nota aggiuntiva alla Relazione generale sulla situazione economica del Paese: *Problemi e prospettive dello sviluppo economico italiano*) del 22 maggio 1962; il *rapporto Saraceno* (rapporto del vicepresidente della commissione nazionale per la programmazione economica) del novembre 1963; il *progetto Giolitti* (progetto di programma di sviluppo economico per il quinquennio 1965-'69) del luglio 1964; il *Programma di Sviluppo Economico per il Quinquennio 1966-'70*; il *Progetto 80* (rapporto preliminare al secondo programma economico nazionale per il quinquennio 1971-'75).

¹¹⁵ Cfr. G. Viesti, *Come nascono i distretti industriali*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

¹¹⁶ Cfr., G. Viesti, *Perché le regioni crescono? Sviluppo locale e distretti industriali nel Mezzogiorno*, in «Stato e Mercato», n. 59, a. XX, 2000.

nati in una famiglia contadina rappresentava insomma un elemento di novità per l'articolazione della società italiana, un elemento destinato a smantellare in maniera radicale e non sempre indolore gli universi valoriali e le strutture più tradizionali della famiglia italiana. Come si è detto, i risultati della riforma agraria non riuscirono a creare aziende agricole di medie dimensioni competitive. Di conseguenza, la struttura agricola italiana rimase polarizzata: da un lato, poche grandi aziende capitalistiche e, dall'altro, numerosi piccoli proprietari terrieri che producevano solo per l'autosostentamento. Nel Mezzogiorno, questo problema era particolarmente evidente, con grandi proprietà disinteressate allo sviluppo agricolo e piccole proprietà che non riuscivano a garantire redditi sufficienti per le famiglie dei coltivatori diretti. Pertanto, le prospettive di crescita e miglioramento delle condizioni di vita nel settore agricolo si ridussero drasticamente.¹¹⁷ Non mancarono, per quel che riguarda il fenomeno di migrazione interna di quegli anni, numerosi studi e ricerche circa le mutazioni irreversibili sull'afflusso delle migrazioni interne, responsabili del cambiamento del tessuto sociale. Ne scaturirono numerose necessità prima fra tutte la formazione di una nuova identità della classe operaia e dei lavoratori in genere nelle quali permeano esigenze e aspettative legate all'ottimismo di quegli anni. L'afflusso di strati prevalentemente giovani di immigrati meridionali nelle fabbriche del nord e, parallelamente, l'entrata a pieno regime del sistema fordista di produzione nelle grandi fabbriche, aprirono un tumultuoso processo di ridefinizione della classe operaia, delle sue gerarchie interne e del relativo sistema delle qualifiche. Il grande sviluppo della piccola e media impresa, così come lo sviluppo, meno rapido ma costante, del settore terziario favorirono infine l'espansione dei ceti medi, sempre più differenziati e articolati al loro interno.

Tra il 1949 e il 1950, la povertà nel Sud diventò un problema sempre più evidente, soprattutto perché causa disordini sociali. Da cinque anni le occupazioni delle terre turbano l'ordine pubblico, con un picco di proteste nel 1949, in particolare in Puglia e Calabria, dove la polizia spara sui manifestanti. Nel marzo del 1950, si registrano nuovi incidenti e ulteriori vittime. Oltre a causare morti tragiche, il sottosviluppo del Sud minacciava di ostacolare la ripresa economica, mentre l'estrema povertà favorisce la crescita dei consensi per i partiti di destra e sinistra, come evidenziato dalle elezioni del 1951-52 e 1953. La DC fu costretta a intervenire, poiché la sua egemonia nel paese è a rischio, così come l'unità interna del partito, con la sinistra democristiana in aperto contrasto con le politiche liberiste di Pella e la linea rigida di Scelba. La proposta di una riforma agraria, che favorisse la creazione di piccole proprietà contadine, è sostenuta sia dai cattolici che dai comunisti, i quali avevano già avviato la distribuzione delle terre con il decreto Gullo del 1943. Entrambi, infatti, si oppongono a una rapida industrializzazione del Sud, preferendo un'evoluzione graduale, in cui il Sud possa ripercorrere le tappe storiche del capitalismo, dalla trasformazione della società agraria feudale alla rivoluzione industriale, senza stravolgimenti sociali.¹¹⁸ Questo progetto puntava a migliorare gradualmente la produttività agricola, portando ricchezza al Sud, con l'idea che solo allora si

¹¹⁷ Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *La civiltà dei consumi*, cit.

¹¹⁸ Cfr., M. Rossi Doria, *Dieci anni di politica agraria nel Mezzogiorno*, Bari-Roma, Laterza, 1958; P. Saraceno, *Il meridionalismo dopo la ricostruzione (1948-1957)*, Milano, Giuffrè, 1974; S. Casmirri, *Cattolici e questione agraria negli anni della ricostruzione 1943-1950*, Roma, Bulzoni, 1989; A. Cova, *I cattolici italiani e la questione agraria (1874-1950)*, Roma, Studium, 1993. Per la posizione del PCI Cfr. R. Grieco, *I comunisti e la lotta per la riforma agraria*, Roma, La Stampa moderna, 1949; E. Sereni, *La questione agraria nella rinascita nazionale italiana*, Torino, Einaudi, 1975.

potesse sviluppare un'industria locale. Nel frattempo, lo Stato investe in infrastrutture, strade, acquedotti, ferrovie, essenziali per rilanciare l'economia agraria e preparare il terreno per la futura industrializzazione. Si registra, nel periodo di governo della Dc dal 1948 al 1953, la promulgazione della Riforma agraria nel 1950 ad opera dei ministri Antonio Segni e Amintore Fanfani, per rafforzare la piccola proprietà terriera grazie agli espropri dei latifondi e alle redistribuzioni a favore dei contadini. Gli esiti mostrano il carattere debole della Riforma che non si mostra in grado di frenare le emigrazioni verso le città e le grandi mobilitazioni interne verso il Nord della penisola. Nello stesso anno nacque l'ente pubblico Cassa del Mezzogiorno¹¹⁹ con l'obiettivo di finanziare e incentivare la costruzione di infrastrutture necessarie all'industrializzazione dell'Italia meridionale.¹²⁰ Tale provvedimento, tuttavia risultò fallimentare e poco incisivo nella ripresa economica del Sud Italia.¹²¹ Tuttavia, il Sud non è isolato dal resto del mondo: il Mezzogiorno è parte integrante di un'Italia ormai inserita nel sistema delle moderne nazioni industriali occidentali. Sebbene ci fosse ancora una profonda divisione tra Nord e Sud, il processo di omologazione culturale e sociale del paese era ormai irreversibile, accelerato dai mezzi di comunicazione di massa come cinema, radio e, a partire dal 1954, anche la televisione.¹²²

A quest'altezza del Novecento nell'Italia meridionale ci troviamo in presenza di una società bifronte in termini di ambizione: da un lato, la classe contadina anziana e conservatrice intenta a lavorare la terra e a tramandarla in linea con le leggi naturali che influenzano anche la vita familiare: matrimoni, nascite, e morti; dall'altro i giovani che cominciano a intravedere una realtà diversa, attratti dalle opportunità che sembrano esistere oltre i confini del mondo rurale. Guardano alle città vicine come Napoli, Bari, Palermo, o persino a quelle lontane come Roma e le metropoli del Nord industriale, affascinati dalle luci, dai rumori e dalle opportunità che offrono, in netto contrasto con la vita monotona e isolata dei campi. Il governo offre loro piccoli appezzamenti di terra, frutto della riforma agraria, ma queste porzioni sono spesso troppo esigue per garantire un vero miglioramento economico.¹²³ Gli economisti ritengono che sarebbe stato più efficace creare proprietà di dimensioni medie e specializzate, invece di distribuire ettari appena sufficienti per la sopravvivenza della famiglia.¹²⁴ Di conseguenza, molti terreni assegnati dalla riforma vengono venduti non appena i giovani lasciano i villaggi, dando il via a un vero e proprio esodo di massa. Nel centro-nord del paese, si verificarono invece importanti trasformazioni. Qui, la presenza di una tradizione di aziende capitalistiche di medie e grandi dimensioni - organizzate come aziende private, cooperative o consortili - facilitò l'adeguamento

¹¹⁹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., pp. 498-503.

¹²⁰ Fra il 1959 e il 1964 il 40% degli stanziamenti per opere pubbliche riguardò principalmente i trasporti stradali e autostradali. Nel solo 1959 circa 238 miliardi di lire vennero impiegati per la realizzazione di lavori stradali. Tra questi, il più imponente fu la costruzione dell'autostrada del Sole i cui lavori iniziarono nel 1956. Cfr. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma, 2003, p. 111.

¹²¹ G. Barbero, *La Costituzione del 1948 e la politica agraria italiana negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «QA Rivista dell'Associazione Rossi-Doria», n. 1, a. XI, 2010, pp. 37-64.

¹²² Cfr. C. Barveris et alii, *La modernizzazione sperata. Sviluppo e mass media nel Mezzogiorno*, Napoli, Guida, 1978.

¹²³ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 501.

¹²⁴ Cfr. C. Barberis, *La riforma fondiaria trent'anni dopo*, Milano, F. Angeli, 1979; G. Barone, *Stato e Mezzogiorno (1943-1960). Il primo tempo dell'intervento straordinario*, in F. Barbagallo, *Storia dell'Italia repubblicana, I, La costruzione della democrazia*, Torino, Einaudi, 1997.

dell'agricoltura ai principi del mercato. L'aumento della meccanizzazione, con l'uso crescente di macchine e motori, e l'adozione di tecnologie avanzate, come fertilizzanti e antiparassitari, incrementarono notevolmente la produttività agricola e favorirono lo sviluppo dell'industria alimentare. Questo fenomeno riguardò principalmente regioni come la Lombardia e l'Emilia Romagna. Nonostante questi progressi, le tendenze all'abbandono delle campagne continuarono, poiché la meccanizzazione agricola portò inevitabilmente a una riduzione del bisogno di manodopera. Pertanto, anche nelle regioni più avanzate, il settore primario continuò a fornire lavoratori per l'industria, consolidando il processo di trasformazione economica del paese. Si verificò una crescita debole rispetto al settore industriale e la popolazione sembra sempre più indirizzata all'impiego in fabbrica per la necessità di manodopera crescente. Nelle campagne intanto i numerosi contadini iniziano ad essere rimpiazzati dalle macchine frutto del progresso tecnologico.¹²⁵

Al di là di alcune bonifiche progettate grazie alla Cassa del Mezzogiorno a Sud e l'impiego di tecniche innovative al Nord, fu la città il vero fulcro della società industriale degli anni Cinquanta. L'Italia è dunque attraversata dal fenomeno dell'urbanizzazione dilagante che ben presto inglobò nel mucchio cittadino anche le periferie. Quest'ultime si trasformarono maggiormente nei pressi delle città di Milano, Torino e Roma dove ampi lotti di terreni privi di ogni forma di servizi e organizzazione crebbero in altezza con il cemento e le speculazioni.¹²⁶ Sempre in questa fase, sull'onda del profitto, si distruggono chilometri di costa, si disboscano intere aree con conseguenti disastri ecologici. Proprio in merito al caso Roma, va ricordata la famosa inchiesta di Cancogni «Capitale corrotta = nazione infetta», pubblicata da «L'Espresso» nel 1955.¹²⁷ Seguiranno negli anni numerosi articoli e denunce di giornalisti e intellettuali tra i quali spiccano Giorgio Bocca sulla distruzione del patrimonio artistico, naturale e paesaggistico.¹²⁸ Nel dopoguerra, l'Italia devastata ha bisogno di essere ricostruita, e gli imprenditori edili si lanciano senza scrupoli sui finanziamenti pubblici. Essendo all'ultimo gradino della scala industriale, i costruttori riducono al minimo i costi dei materiali e sfruttano la manodopera abbondante con paghe misere. Usano molta calce e poco cemento, ignorano le norme di sicurezza nei cantieri, che spesso procedono in modo irregolare. Inoltre, la criminalità organizzata coglie l'occasione per infiltrarsi nel settore edile, approfittando dell'enorme giro di affari, come sottolineato nel film-denuncia di Rosi su Napoli. L'opera di Rosi del 1963, *Le mani sulla città*, vede come protagonista Eduardo Nottola, un «palazzinaro senza scrupoli» responsabile del crollo di un edificio. Inoltre, ad essere contraddistinta da una cospicua dose di negligenza e opportunismo è anche la classe politica che nomina Nottola assessore all'edilizia permettendogli di portare avanti con maggiore agio i propri affari. Nonostante ciò, gli italiani sembravano ignorare il degrado urbano che in poco tempo trasforma drasticamente città come Napoli e Palermo,¹²⁹ devastate da costruzioni improvvisate e fatiscenti, già in rovina poco dopo

¹²⁵ A. Leonardi, A. Cova, P. Galea, *Il Novecento economico italiano. Dalla grande guerra al miracolo economico, 1914-1962*, Milano, Monduzzi, 1997.

¹²⁶ Cfr. G. Di Sabatucci, V. Vidotto, *La civiltà dei consumi*, cit.

¹²⁷ M. Cancogni, *Capitale corrotta = nazione infetta*, «L'Espresso», 11 dicembre 1955, p. 3. Fu una delle prime inchieste del dopoguerra a denunciare la speculazione edilizia a Roma. Cfr. «Internazionale», 19 dicembre 2014, online: <https://www.internazionale.it/reportage/2014/12/19/capitale-corrotta-nazione-infetta>

¹²⁸ G. Bocca, *Miracolo all'italiana*, cit., p. 12.

¹²⁹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., pp. 498-499.

essere state erette. Lo stesso problema si diffuse anche nel resto del paese: il piano casa lascia un'impronta indelebile in tutta Italia. Capomastri, geometri e persino muratori si improvvisano architetti e ingegneri, costruendo senza piani regolatori e senza rispetto per i beni artistici e archeologici, che vengono distrutti per negligenza e ignoranza.¹³⁰ A partire dagli anni Sessanta, il danno non si limitò solo alle città. Anche il patrimonio naturale venne devastato: coste, valli e montagne vengono saccheggiate e trasformate in destinazioni per il turismo di massa, contribuendo a una devastazione ambientale su larga scala.¹³¹ Tra il 1950 e il 1960, il mondo agricolo, svuotato da numerosa manodopera contadina convertita in operaia, subì un rapido declino: il contributo dell'agricoltura al PIL calò drasticamente e la percentuale di persone occupate in questo settore si riduce sensibilmente. Migliaia di meridionali abbandonarono i campi, alcuni emigrando in paesi come Argentina e Australia, grazie agli accordi stipulati dal governo italiano nel 1950. Tuttavia, la maggior parte si dirige verso le città del Sud e del Nord Italia, specialmente quando le fabbriche riaprono. Questo fenomeno di migrazione interna assume proporzioni straordinarie, mai viste prima in Europa, e trasforma radicalmente le città settentrionali, dove agli inizi degli anni Sessanta gli emigrati saranno già oltre un milione.¹³²

Anche i grandi centri del Sud si sviluppano, diventando vere e proprie metropoli. Tuttavia, assorbire questa massa di contadini che si trasferisce in città è un processo difficile e lento. Nelle città del Sud, molti di questi migranti trovano solo lavori precari, soprattutto nell'edilizia, che vive un *boom* grazie al «piano casa» di Fanfani, varato dal governo nel 1949, con un investimento di 15 miliardi di lire distribuito su sette anni.¹³³ Il sud in particolare fu interessato dallo sviluppo economico solo in una seconda fase e in misura fortemente minore rispetto ai tassi di crescita del nord. Come si è già citato relativamente al disegno politico sotteso alla Cassa per il Mezzogiorno, l'industrializzazione del sud non era in effetti rientrato tra gli scopi della politica economica dei primi anni Cinquanta. Tale obiettivo iniziò tuttavia ad essere perseguito in maniera più mirata nella seconda metà del decennio. Nel 1957 il governo approvò un decreto che impegnava il settore pubblico raccolto nell'IRI a compiere almeno il 40% dei propri investimenti totali nel Mezzogiorno, mentre nel quinquennio 1961-'65 la Cassa per il Mezzogiorno stanziava per la prima volta ingenti somme rivolte espressamente alla promozione dell'industria nel sud. Il paesaggio industriale meridionale subirà così incisivi mutamenti grazie agli investimenti pubblici della Finsider a Taranto e Bagnoli, dell'ANIC, una sussidiaria dell'ENI, a Gela, dell'Alfa Romeo a Pomigliano d'Arco, come pure agli investimenti privati dell'industria petrolchimica Sir in Sardegna (a Porto Torres e Cagliari), della Olivetti a Pozzuoli, della Fiat a Poggioreale, o ancora della Montecatini a Brindisi. Obiettivo principale di tali poli di sviluppo era quello di stimolare l'economia meridionale e garantire occupazione alla massa crescente di lavoratori agricoli sottoccupati. Tuttavia il progetto sostanzialmente fallì. La capacità di assorbimento di manodopera da parte di queste grandi imprese si rivelò del tutto insufficiente rispetto agli altissimi livelli dell'offerta del mercato del lavoro meridionale.

¹³⁰ P. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Torino, Einaudi, 1975.

¹³¹ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, cit., p. 502.

¹³² La letteratura sul tema è molto ampia. Cfr.: U. Ascoli, *Movimenti migratori in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1979; F. Barbagallo, *Lavoro ed esodo nel Sud (1861-1971)*, Napoli, Guida, 1973; G. Galeotti, *I movimenti migratori interni in Italia*, Bari, Cacucci, 1971.

¹³³ Sul problema dell'integrazione degli immigrati Cfr.: F. Alberoni, G. Baglioni, *L'integrazione dell'immigrato nella società industriale*, Bologna, Il Mulino, 1965.

Un ulteriore, fondamentale fattore di promozione della crescita dell'economia italiana negli anni Cinquanta fu rappresentato un'eccezionale disponibilità di mano d'opera a basso costo che contribuì a un accumulo di profitti esclusivo nelle mani di grandi imprenditori. La manodopera immigrata era disposta a ricevere salari bassi e garanzie inesistenti pur di lavorare. Le garanzie risultano inesistenti soprattutto, e non solo, nell'edilizia come racconta Luciano Bianciardi nel suo *La vita agra* pubblicato nel 1962.¹³⁴ A tal proposito vanno ricordate le tante morti bianche nei cantieri: secondo l'INA (Istituto Nazionale delle Assicurazioni), gli incidenti fatali sul luogo di lavoro causati dalla mancanza di misure di sicurezza, negli anni del *boom*, causarono in media 4600 morti l'anno.¹³⁵

Nonostante la piena rinuncia da parte della classe operaia al riconoscimento di garanzie e tutele lavorative, l'elevato tasso di disoccupazione soprattutto nella prima metà del decennio erano concentrati nelle regioni meridionali d'Italia così che la grande attrazione esercitata dalle aree più dinamiche della crescita economica produsse la formazione di un continuo e crescente drenaggio di forza lavoro in cerca di occupazione dal sud al nord e soprattutto al nord ovest del paese. Nella seconda metà degli anni Cinquanta le storiche regioni del triangolo industriale si sostituirono in parte considerevole alle mete della prima ondata migratoria. Gli impianti di Mirafiori, della Pirelli, dell'Alfa Romeo, della Magneti Marelli, della Montedison e di numerose altre industrie in espansione divennero i principali poli di attrazione dell'emigrazione meridionale. Come fu evidente a partire dall'inchiesta parlamentare del 1951 sulla miseria, ad opera dei deputati socialdemocratici, in primis Ezio Vigorelli, Roberto Tremelloni e Giuseppe Saragat, le regioni del meridione risultavano particolarmente a rischio a causa dell'alto livello di povertà e disoccupazione. Si fece particolare riferimento alle regioni di Campania, Calabria, Sardegna, il delta padano e le periferie delle grandi città, fornendo in tal senso una fotografia della situazione reale del Paese al di là del dichiarato ottimismo dei più nei confronti del progresso industriale e del miracolo economico.¹³⁶ In seguito, quando l'immigrazione ha assunto principalmente un carattere meridionale, Torino è diventata uno dei principali terminali per chi cercava lavoro, essendo la capitale dell'automobile.¹³⁷ La trasformazione della popolazione contadina e la massiccia migrazione dalle campagne di centinaia di migliaia di famiglie hanno accelerato i processi di urbanizzazione, portando ad una saturazione del territorio che continua ancora oggi. Si è sviluppata una città diffusa che si estende su vasta parte della pianura, creando quella che viene definita «città infinita». Questo cambiamento è stato osservato con grande sensibilità da Giorgio Bocca nel 1963, quando ha descritto la nascita di una vera e propria regione industriale nel Milanese, con fabbriche che si estendono per chilometri e una città che si estende fino alle Prealpi.¹³⁸ Durante questo periodo, le città sono ancora luoghi in cui si mescola un modo di vivere tradizionale con nuove aspettative e desideri. A Milano, questa ambivalenza si manifesta in modo evidente. Ad esempio, Gianni Testori, con i suoi racconti della periferia milanese, rappresenta un mondo diverso rispetto a quello descritto

¹³⁴ L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962.

¹³⁵ G.C. Marino, *Guerra fredda e conflitto sociale in Italia, 1947-1953*, Caltanissetta, Sciascia, 1991, p. 44.

¹³⁶ A. Villa, *Il miracolo economico italiano*, cit.

¹³⁷ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, cit., p. 11.

¹³⁸ G. Bocca, *Miracolo all'italiana*, cit., p. 12.

da autori come Oreste Del Buono che parla dei proletari come portatori di progetti politici.¹³⁹ Queste differenze mostrano che la realtà non può essere interpretata in un'unica maniera, nonostante si condividano desideri e miti simili.

Nonostante quanto detto sulla classe operaia apparentemente passiva allo sfruttamento subito, alla fine degli anni Cinquanta le grandi aziende dovettero necessariamente confrontarsi con le richieste della classe operaia. Lavorare alle catene di montaggio richiedeva forza fisica e non era per niente facile. Le condizioni di vita urbana, con scarsità di alloggi e servizi, rendevano ancor più difficile l'inserimento dei nuovi arrivati. Le tensioni accumulate nel periodo del miracolo economico esplosero con conflitti sindacali e manifestazioni violente. Verso la fine degli anni Sessanta, l'economia italiana mostrava segni di stanchezza, con la necessità di rinegoziare condizioni lavorative e salariali. Il clima nelle organizzazioni sindacali stava cambiando, con una maggiore combattività e una radicale organizzazione rispetto al passato. Questo rinnovamento procedeva lentamente, vanificando gli sforzi di riforma dei settori imprenditoriali più progressisti.¹⁴⁰ La debolezza dei sindacati negli anni Cinquanta, divisi politicamente oltre che fortemente avversati sui luoghi di lavoro, non poteva che rivelarsi di grande vantaggio per i datori di lavoro. Di conseguenza il costo del lavoro rimase in Italia estremamente basso, consentendo facili profitti e maggiori investimenti agli imprenditori. Tra il 1953 e il 1960 i salari reali nell'industria erano addirittura leggermente diminuiti, passando da 100 a 99,4, mentre la produzione industriale era aumentata da 100 a 189 e la produttività operaia era salita da 100 a 162. Una prova dell'enorme importanza esercitata dal basso costo del lavoro per la grande crescita economica italiana negli anni del *boom* si ebbe all'inizio degli anni Sessanta, allorché, per la prima volta e in conseguenza all'emergere di nuove forme di conflittualità operaia, i sindacati riuscirono ad ottenere consistenti aumenti salariali. Non fu un caso insomma se la prima recessione economica italiana degli anni 1963-1964 si verificò parallelamente ad un generale aumento del costo del lavoro.

¹³⁹ O. Del Buono, *La generazione della tiratura*, «L'Europeo», 6 maggio 1962, ora in Id., *Professione reporter. Il Giornalismo d'inchiesta nell'Italia del dopoguerra*, a cura di F.M. Battaglia e B. Benvenuto, Milano, Bur-Rizzoli, 2008, p. 194.

¹⁴⁰ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in cit., p. 36.

II

IL DIBATTITO SU LE DUE CULTURE E L'ESIGENZA DI RIFLETTERE IL CAMBIAMENTO

1. Premessa

Negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento in Italia si è instaurata una profonda e complessa connessione tra la letteratura e l'industria. Questo rapporto ha riflettuto le trasformazioni sociali, economiche e culturali del tempo, dando vita a opere letterarie che esplorano il mondo industriale con un occhio critico e un animo riflessivo. Il rapporto tra letteratura e industria in quegli anni è stato complesso e sfaccettato e la letteratura di questo periodo ha esplorato le tensioni e le trasformazioni connesse alla crescita industriale. Attraverso narrazioni che oscillano tra il realismo e l'espressionismo, gli scrittori hanno contribuito a catturare la complessità di un'epoca di rapido cambiamento e a fornire un'analisi profonda delle sfide e delle opportunità create dall'industrializzazione. Il *boom* economico degli anni Cinquanta e Sessanta ha portato a una crescita senza precedenti del settore industriale in Italia, sviluppo che ha permeato l'immaginario collettivo, trasformando la percezione della modernità e dell'avanzamento tecnologico. In risposta alla realtà mutevole, la letteratura ha affrontato questo cambiamento, cercando di catturare l'essenza della nuova realtà industriale. Il contesto di riferimento presenta profonde trasformazioni socio-culturali, in cui emergono questioni complesse legate alla rapida industrializzazione e al cambiamento dei modelli sociali e la letteratura, come riflesso della società, si trova al centro di un dibattito animato riguardante il suo rapporto con il mondo industriale. È importante inquadrare in questo scenario le numerose testimonianze letterarie che hanno visto gli umanisti cimentarsi con la realtà scientifica e tecnologica anche in anni successivi o contemporanei agli articoli in rivista che si andranno ad analizzare e approfondire nei prossimi capitoli per constatare: lo stato dei lavori e in materia di consapevolezza e riflessione sulla realtà mutata; la nuova veste degli umanisti in uno scenario che sembra prediligere sempre più il progresso industriale a dispetto dell'arte scrittoria; le difficoltà, le strategie e le forme adottate dai letterati per avvicinarsi, con esiti felici o meno, a una materia spesso sconosciuta.

2. Nuove convergenze tra letteratura e scienza

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta la letteratura affronta, secondo gli studi di Mengaldo, le «degradazioni e le accelerazioni del quadro sociale». Gli scrittori dunque si confrontano con i pochi strumenti a disposizione per provare ad esprimere:

la crisi di ogni privata autosufficienza e il senso del limite della poesia, la presa di coscienza di un destino collettivo, la necessità pur difficile di misurare il proprio mondo esistenziale con la storia e con la quotidianità, l'irrinunciabile istanza morale e civile e tuttavia il ruolo assolutamente specifico della letteratura dentro la società. La ricerca di una poesia che tenda a farsi discorsiva e ragionativa, sliricata e narrativa, prosastica e colloquiale, umile e umana.¹

Muovendosi su un terreno estremamente scivoloso, gli scrittori sono chiamati a esplorare e a rappresentare il mondo industriale che si sviluppa attorno a loro esprimendo l'esigenza di riflettere il cambiamento. Si affermano così i presupposti per una letteratura più o meno impegnata, la discussione sulla funzione sociale della letteratura, e più in generale, sulle soluzioni stilistiche divergenti implementate per rispondere ai medesimi stimoli che offre la nuova realtà mutata. Molti autori trattati di seguito vissero appieno l'apice del periodo che in Italia demarca il passaggio da un sistema pressoché agricolo a un sistema produttivo capitalistico-industriale atto a segnare il cosiddetto «miracolo economico». Ne sperimentano agi e disagi, la frenesia di una società «che si pretende civilizzata ma che ha rinunciato alla propria identità perché sedotta dai falsi miti del benessere e del progresso».² Nella nuova civiltà dei consumi si affacciano prodotti che entrano in maniera inedita nel mondo poetico. Fungano da esempio Giovanni Giudici e Vittorio Sereni. Quest'ultimo nella sua produzione poetica ospita i rotocalchi e i fumetti³ oltre che le tendenze musicali. L'inquadramento di Sereni all'interno o meno di una letteratura impegnata verso le problematiche sociali e civili del reale è questione non facilmente liquidabile e rispetto alla quale occorre fare dei distinguo, esplicitando in quali contesti questa definizione possa trovare spazio e verso quali risulti invece inadeguata. Per sintetizzare, si può dire che nella sua poesia e nella sua prosa sono rintracciabili forme di tensione etica, anche connaturate in senso civile, le quali però non pretendono di rappresentare posizioni ideologiche e rinunciano a rinviare ad affiliazioni politiche. È una distanza che non si configura come rifiuto o indifferenza, piuttosto come autonomia e «indipendenza rispetto a interessi e indirizzi di partito (difesa della laicità della cultura e fondamentale atteggiamento antigovernativo)».⁴ In Giudici d'altro canto esemplari sono le «due bottiglie di Coca-Cola»⁵ ed altri elementi simbolo del consumismo neocapitalistico di quegli anni, considerati inadatti al contesto poetico e letterario solo pochi anni addietro. La novità che questi contenuti rappresentano per la poesia italiana di quegli anni si riflette nell'adozione di inediti punti di vista e di soluzioni stilistiche peculiari, che si muovono all'interno di uno scenario

all'insegna di un realismo situazionista che chiama in causa quella *middle class* che è effetto del boom economico, ma che soprattutto sarà di lì a poco soggetto più o meno consapevole della mutazione

¹ P. V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, p. 986.

² S. Giorgino, «Un grido troppo tempo un noi represso». Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni, in Id., *Poeti in rivolta. Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea*, Avellino, Sinestesie, 2014, p. 257.

³ V. Sereni, *L'oro e le ceneri*, in M. T. Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 89-91.

⁴ A. Pozzi, V. Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni trenta*, a cura di A. Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 97.

⁵ G. Giudici, *Tutti sui cigli bruni della sera*, in R. Zucco, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2000, p. 1268.

antropologica di un mondo occidentale votato alla società di massa, fra abisso esistenzialista, fragilità subliminale di fronte al messaggio pubblicitario, alienazione e omologazione comportamentale dettata da quello che Barthes avrebbe definito il «sistema della moda».⁶

Entrambi i poeti presi sommariamente ad esempio nei loro espedienti innovativi, intervengono nel reale attraverso la letteratura, tuttavia questa non viene mai considerata sufficiente di per sé. Nonostante l'intento di dialogo tra i due mondi - letteratura e industria - Sereni ha ben chiaro il ruolo e i limiti del proprio lavoro poetico nell'ottica di un cambiamento all'interno della società. Emerge dunque la chiara sfiducia verso la possibilità di una funzione sociale della poesia. Scrive Sereni:

Non ho mai pensato che la poesia potesse aiutare a cambiare, tanto meno a cambiare qualcosa attorno a noi. Penso al massimo che immetta qualcosa in te o in me in un terzo, in una piccola folla di terzi; che aggiunga o tolga qualcosa nella vita emotiva, di questo o quello.⁷

Diversamente, Giudici si mostra più fiducioso di Sereni e «attribuisce allo scrivere versi un'importanza di carattere propositivo, di cambiamento attivo, di presa di coscienza culturale e soprattutto politica».⁸ Pertanto i due poeti richiamati in questa premessa servono ad esplicitare meglio quel meccanismo più complesso e generale per cui alcuni scrittori si collocano cronologicamente nel clima neorealista del dopoguerra, nato in risposta alla temperie ermetica della stagione precedente, eppure sentono l'esigenza di porsi ad una certa distanza dalla concezione di *engagement* così come era stata intesa dal Neorealismo. Inoltre si evidenziano due intenzioni diametralmente opposte di fare poesia, nei suoi intenti e nelle aspettative dell'autore di collocarsi in un «tutto» dai tratti ancora estremamente incerti e indefiniti per etichettarlo, studiarlo e inserirlo adeguatamente nella propria scrittura. Anche successivamente, con il periodo fortunato della neoavanguardia negli anni Sessanta, Giudici e Sereni si opposero a questa tendenza. Tale autonomia di visione, consentì a tanti autori sulla stessa scia, di collocarsi in una posizione terza, non polarizzata dal dibattito letterario dei decenni di riferimento. Piuttosto la prospettiva speculare, opportuna e quanto mai necessaria appariva quella di un confronto diretto con la realtà mutevole con il desiderio di indagare le trasformazioni del progresso e di narrarle attraverso un linguaggio-specchio. In particolare, come afferma Fortini, la volontà di Sereni e Giudici è quella di ricercare un destinatario nuovo, medio,⁹ oltre che interessarsi ovviamente alla formazione di un canone in cui la poesia non sia più la forma di scrittura elitaria della tradizione italiana, ma piuttosto un'esperienza letteraria che si confronti con la realtà e che, proprio per questo, sia capace di comunicare con un più vasto pubblico.¹⁰

⁶ A. Bertoni, *Poesia italiana del Novecento a oggi*, Bologna, Marietti, 2019, p. 147.

⁷ G. Giudici, V. Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, a cura di L. Massari, Milano, Archinto, 2021, p.133.

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 455.

¹⁰ S. Pesatori, *Vittorio Sereni: tradurre l'esperienza in poesia*, in L. Nera, *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017, p. 58.

Si inizia a delineare una tensione tra la tradizione letteraria, spesso ancora legata a temi rurali e romantici, e la necessità di esplorare nuovi territori narrativi che riflettano l'evoluzione dell'industria moderna. Appare dunque evidente che il dibattito tra letteratura e industria è caratterizzato da una complessità di approccio e da una varietà di esiti. Mentre alcuni autori adottano una prospettiva critica, denunciando gli effetti negativi dell'industrializzazione sulla società e sull'ambiente, altri cercano di catturare la bellezza nascosta dietro le strutture industriali e le manifestazioni del progresso. La ricerca di una nuova identità letteraria interessa grandi firme del calibro di Italo Calvino, Elio Vittorini, Carlo Emilio Gadda, Umberto Eco, Leonardo Sinisgalli, Adriano Olivetti e Attilio Bertolucci, i quali, pur mantenendo un legame con le radici culturali e storiche dell'Italia, si impegnano nella creazione di una nuova identità letteraria capace di cogliere le sfide e le opportunità dell'era industriale. Questi autori sfidano a quest'altezza del Novecento le convenzioni narrative cercando di trasmettere l'esperienza della modernità attraverso la lente della letteratura. La sfida è quella di bilanciare la tradizione con la modernità, l'individuo con la collettività, l'arte con l'industria. Questo periodo di riflessione e dibattito contribuisce alla creazione di un nuovo linguaggio letterario capace di raccontare le trasformazioni del contesto industriale, aprendo la strada a una narrativa più inclusiva e rispondente alle complessità del mondo contemporaneo. Pertanto, al di là dell'ambito ampiamente indagato dei romanzi ambientati e prodotti nella modernità industrializzata di metà Novecento risulta utile offrire un resoconto sullo sviluppo del dibattito sulle «due culture» in Italia attraverso alcuni contributi negli *house organs* di quegli anni. L'obiettivo non è tanto quello di soffermarsi esclusivamente sul dibattito a partire dai parametri esposti da Charles P. Snow nel 1959,¹¹ piuttosto quello di delineare attraverso i suddetti contributi il modo di intendere la cultura in Italia negli anni del progresso scientifico e tecnologico da parte dei non addetti ai lavori. Questo studio dunque vede il rapporto tra la cultura scientifica e umanistica e il modo in cui la scienza è stata rappresentata nella cultura italiana nel corso del Novecento come principi ineludibili per un'interpretazione dei contributi selezionati.

Parlare oggi di cultura in chiave dualistica apparirebbe inevitabilmente anacronistico dal momento che nel terzo millennio la divisione tradizionale tra «due culture» sta progressivamente cadendo a causa dei numerosi passi in avanti da parte della società e del suo pensiero in rapida evoluzione. Nel contesto accademico attuale, l'antica distinzione tra discipline tende a sfumare, poiché nuovi imperativi etici spingono verso una maggior comunicazione tra le varie culture. Questo fenomeno è particolarmente evidente nella convergenza tra arte e scienza, che fondendosi danno vita ad una cultura ibrida, innovativa rispetto a quella che ha caratterizzato il Novecento e con cui, nostro malgrado, siamo ancora avvezzi a interpretare la realtà che ci circonda. Tale convergenza coniuga nel prodotto finale la preservazione di una nuova forma di pensiero collettivo e al contempo la sua formazione, intrecciandosi con gli elementi tangibili e simbolici della vita quotidiana.¹² Attualmente si

¹¹ C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959. Una seconda edizione ampliata del saggio data 1963: Id., *The Two Cultures: And a Second Look: An Expanded Version of The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963. Edizione consultata: C. P. Snow, *Le due culture*, Prefazione a cura di L. Geymonat, traduzione a cura di A. Carugo, Milano, Feltrinelli Editore, 1964.

¹² P. Antonello, *Introduzione*, in Id., *Contro il materialismo, Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, p. XXXVIII.

registra da parte dell'arte e della letteratura, una nuova esplicazione dell'intrinseco interesse verso la realtà che si manifesta attraverso diversi livelli di integrazione. La «dialettica immaginativa» critica ed epistemica chiama dunque gli artisti a confrontarsi e a instaurare un rapporto con la tecno-scienza affinché colgano e trasmettano, ancora una volta e in questo contesto, i mutamenti linguistici, percettivi e immaginativi. Appare evidente che la letteratura e la cultura in generale non potendo prescindere dalla presenza della scienza, abbiano gradualmente ragionato ad un armistizio per la coesistenza pacifica con il versante opposto. Fungendo da nuovo spunto dialettico e immaginativo, la scienza con il suo ampio bacino di saperi è entrata in letteratura attraverso l'uso di simboli, figure e immagini condivise. Tale dinamica sottolinea la complessità e la ricchezza delle interconnessioni tra arte, letteratura e sviluppo scientifico.¹³

Senza dimenticare il passato rifiuto degli umanisti verso la scienza, va ricordato l'altrettanto isolamento di quest'ultima all'interno di università e laboratori di ricerca, mentre la letteratura deteneva un ruolo centrale nel dibattito intellettuale. Attualmente, la scienza ha acquisito una consapevolezza della sua funzione pubblica e si è integrata pienamente agli interessi e ai dibattiti nella società. Processo recentemente accelerato solo all'inizio di questo decennio in seguito al pericolo pandemico che l'intero globo si è trovato a fronteggiare. Al contrario la letteratura, sembra arrancare nel percorso dell'attualizzazione, costretta a una continua auto-riflessione critica al fine di ridefinire e rilegittimare il proprio ruolo. Questo implica un'analisi delle sue capacità cognitive ed epistemologiche, oltre a un dialogo proficuo con altri generi espressivi. Tale dinamica sottolinea ancora oggi la necessità per la letteratura di adattarsi ai cambiamenti del contesto culturale e sociale contemporaneo, mentre la scienza corre veloce verso i propri traguardi ed esplora nuove modalità di interazione e coinvolgimento con il pubblico. Questa evoluzione offre oggi un terreno fertile per la ricerca accademica e l'approfondimento delle complesse interazioni tra scienza, letteratura e società.¹⁴

Nel contesto italiano le iniziative di riforma o coordinamento disciplinare per la promozione di «un approccio più scientifico», hanno registrato non poche resistenze provenienti da quella porzione di menti eccelse orientate perlopiù verso la storia.¹⁵ Forti della crisi iniziale del Positivismo agli albori dello scorso secolo, è andata consolidandosi l'idea diffusa di cogliere tale opportunità al fine di emancipare il pensiero filosofico dai vincoli imposti dal paradigma scientifico moderno.¹⁶ Da quel momento la filosofia, non di rado, ha assunto una posizione critica e avversa nei confronti della scienza, additata come responsabile di numerosi risvolti negativi della modernità. Anche per questo fronte, in ambito accademico, si è registrato un preponderante diniego in termini di coinvolgimento dell'altra disciplina con la spiccata tendenza all'isolamento.¹⁷

La piena convergenza tra le due culture appare tuttavia un fenomeno relativamente recente. Il dilemma degli anni Cinquanta e Sessanta sul tema manifesta chiaramente una netta suddivisione interna, considerando le differenti modalità di interazione e i risultati culturali specifici derivanti dal rapporto tra scienza e cultura umanistica. È opportuno concentrarsi

¹³ Ivi, p. XXXVI.

¹⁴ Ivi, p. XXXVIII.

¹⁵ Ivi, p. XXXIII.

¹⁶ Ivi, p. XXXIV.

¹⁷ *Ibidem*.

soprattutto sull'ambito espressivo letterario, esaminando in senso diacronico e tematico le modalità espressive delle nostre migliori menti «umanistiche» in materia di scienza e progresso. Va inoltre considerato l'aspetto storico, economico e sociale, ampiamente espresso nel capitolo precedente, per cui dopo la devastazione della Seconda Guerra Mondiale, l'Italia si trovò immersa in un periodo di fervente rinnovamento e creatività, spinto dalla necessità impellente di ricostruire il tessuto politico, sociale ed economico del Paese. Questa fase di rinascita, alimentata da una vasta gamma di energie e potenzialità, rifletteva la determinazione nel perseguire progetti di emancipazione e di progresso. Nel corso di alcuni decenni, questa fervida attività trasformò profondamente il panorama materiale e culturale italiano, contribuendo al processo di modernizzazione che collegava l'Italia prebellica all'era repubblicana e al successivo *boom* economico, nonostante le sfide derivanti dalle contraddizioni del periodo fascista.¹⁸ In questo specifico periodo di trasformazione, emersero chiaramente le voci contrarie all'egemonia culturale dell'idealismo. La scienza assunse un ruolo di primo piano all'interno di questo contesto, liberandosi dalle tensioni emotive e irrazionali che avevano caratterizzato il periodo precedente. Il Neorealismo, con le sue estetiche peculiari e richieste formali, giocò un ruolo cruciale nell'incarnare queste voci, ponendo gli scrittori di fronte a una realtà ancora segnata dagli strascichi della guerra, ma allo stesso tempo in rapida evoluzione sul fronte economico e sociale.¹⁹ Da questo momento l'obiettivo principale da un punto di vista filosofico, consisteva nell'andare oltre le residue influenze e le distorsioni imposte dall'idealismo. Filosofi come Giulio Preti, Enzo Paci, Nicola Abbagnano, Eugenio Garin, Ludovico Geymonat e Norberto Bobbio si impegnarono attivamente nel tentativo di unire la riflessione filosofica alla ricerca scientifica e tecnologica contemporanea, sfidando la compartimentazione tra ambiti culturali e scientifici. Una rilettura recente del testo *Sul materialismo* di Timpanaro²⁰ offre un contributo significativo alla comprensione di questo contesto culturale, evidenziando alcuni difetti epistemici fondamentali presenti nella cultura italiana, in particolare di derivazione marxista. Tale rilettura fornisce una prospettiva intrigante per esplorare il rapporto complesso e spesso conflittuale tra la cultura scientifica e umanistica nell'Italia del Novecento. Questo caso appena citato valga da esempio di quella urgente necessità di una visione integrata della tecnica, dell'arte e della vita umana. Gli intellettuali, che pur si adoperarono per promuovere una sorta di «società scientifica», coinvolgono ampiamente gli scienziati nella sfera pubblica. Case editrici come Einaudi e Boringhieri ebbero un ruolo fondamentale nella depolarizzazione della cultura italiana, pubblicando opere di grande impatto e contribuendo al processo di integrazione culturale. Tuttavia il problema si è spesso delineato attraverso il prisma delle esclusioni preconcepite e delle forme di autoesclusione della scienza e della tecnica dal dominio culturale. Durante le diverse fasi del dibattito, le «due culture» sono state spesso affrontate con una connotazione «negativa», evidenziando che la separazione nel contesto italiano non è derivata solo dalla diversità di ruoli sociali e statuti epistemici di base o dalla mancanza di alfabetizzazione scientifica della popolazione. Piuttosto, il divario tra i due ambiti del sapere è stato deliberatamente acuito e strategicamente difeso da una parte significativa della nostra cultura.²¹

¹⁸ P. Antonello, *La «tensione razionale»*, in Id., *Contro il materialismo*, cit., p. 139.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ S. Timpanaro, *Sul materialismo*, Pisa, Nistri Lischi, 1970.

²¹ P. Antonello, *Introduzione*, in *Contro il materialismo*, cit., p. XVI.

L'emarginazione della scienza in Italia non si è limitata alle critiche radicali al discorso scientifico, ma ha anche comportato una delegittimazione della sua componente critica e problematica, enfatizzando invece la sua componente pratica, operativa e strumentale. Ciò ha impedito alla scienza di assumere un ruolo significativo nel contesto culturale più ampio, incapace di arricchire la comprensione della realtà sociale, politica ed economica del paese attraverso i suoi metodi e approcci concettuali. Al contempo, ciò sottolinea anche il modo in cui la cultura umanistica e letteraria italiana, nel corso degli anni, ha evitato di operare con una consapevolezza intrinseca e immediata, mancando di una prospettiva «critica e problematica».²² In questo panorama, diversi studiosi hanno individuato una serie di inciampi storici che hanno ostacolato gli intellettuali di diverse generazioni l'accostamento ad un contesto culturale arricchito da elementi scientifici. Durante il periodo precedente, il regime fascista ha contribuito a creare un clima di chiusura diffuso all'interno della cultura italiana, mentre le tensioni della Guerra fredda hanno vincolato l'Italia a una posizione forzata nel contesto internazionale dell'energia e della ricerca.²³ Va a questo proposito ricordata la crisi della funzione sociale del poeta e dell'artista, denunciata già da Massimo Bontempelli alla fine degli anni Trenta.²⁴ L'autore auspicava una professionalità rinnovata per quel che concerne anche «il secondo mestiere» di molti autori in cui si potevano esprimere al meglio le istanze delle menti del fronte umanista aprendosi all'esterno della fabbrica.²⁵

Per comprendere meglio il processo difficile di una piena mescolanza tra i due poli del sapere, va inoltre considerata la posizione di Giulio Bollati il quale ha sottolineato la mancanza di una mentalità improntata alla modernità da parte degli intellettuali e del loro pubblico, evidenziando che per gli italiani il processo di modernizzazione ha rappresentato un requisito imposto dalle circostanze esterne anziché una scelta morale o intellettuale ponderata. Questo sentimento di accettazione forzata risulta ben evidente attraverso il concetto di modernità e del suo significato emerso tanto nella sfera culturale di destra quanto in quella di sinistra, riflettendo un diffuso spirito presente nella società di «nostalgismo rurale».

Questa tendenza sarà caratterizzata in ambito filosofico da una confluenza di orientamenti disparati, accumulati dal rifiuto «non soltanto della società industriale, ma anche del sapere scientifico, nonché l'esorcizzazione della civiltà tecnologica considerata come la minaccia imminente sul destino dell'uomo»;²⁶

Quest'ultima, secondo una prospettiva epistemica fonda le sue radici nella separazione romantica tra «natura» e «cultura» che successivamente nel pensiero moderno ha portato la cultura filosofico-letteraria a muoversi come se l'ordine naturale non esistesse, relega la natura a una dimensione contemplativa estranea all'uomo. In tale paradigma non trova dunque spazio

²² Ivi, pp. XVIII-XIX.

²³ Ivi, pp. XXI.

²⁴ M. Bontempelli, *Gli scrittori come professionisti*, in Id., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi 1938, pp. 76-77.

²⁵ D. Tongiorgi, *Scrittori e industria: l'immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913 – 1957)*, in C. Annibali, C. Ossola, (a cura di), *Scritture di fabbrica. Dal vocabolario alla società*, Torino, Scriptorium, 1994, p. 401.

²⁶ P. Rossi, *Avventure e disavventure della filosofia. Saggi sul pensiero italiano del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 21-22

la tecno-scienza dal momento che rappresenta paradossalmente un prodotto epistemico della modernità stessa.²⁷ Giulio Bollati ha dunque posto l'accento su uno dei nodi cruciali rispetto a questa considerazione nel contesto italiano, ossia la carenza di una cultura della modernità:

Appare subito manifesta la difficoltà incontrata lungamente dagli italiani di parlare nella modernità vivendo nell'arretratezza; e di definire un'identità nazionale plausibile in relazione a paesi che a partire dalla metà del Settecento avevano via via accelerato il loro processo di sviluppo. Il problema del rapporto continuità-innovazione [...] si pone in modo drammatico in una società bloccata a uno stadio agricolo-patriarcale ed erede di una cultura centrata su valori di ascendenza classica, ripugnante per intima natura alle pratiche borghesi dell'utile e forte soltanto di un convenzionale complesso di superiorità che ne stabilisce il «primato»: un primato inutile.²⁸

Va però evidenziato come alcune spinte rinnovatrici si registrano negli anni Cinquanta quando il libero pensiero ritrovato ebbe modo di riunirsi per tendenze speculative. In ambito filosofico si cercò di unire la tradizione neopositivista con le correnti pragmatiche anglosassoni, tentando di sintetizzarle attraverso la lente marxista. È il caso del «Centro di Studi Metodologici» di Torino nato nell'autunno del 1947 e promosso da Nicola Abbagnano, Eugenio Frola, Ludovico Geymonat, Prospero Nuvoli, Enrico Persico e Enrico Buzzati Traverso. Questi intellettuali catalizzarono l'attenzione di altre menti illuminate (Norberto Bobbio, Enzo Paci, Eugenio Garin, Paolo Rossi, Ferruccio Rossi-Landi, Guido Morpurgo Tagliabue, Mario Dal Pra e Dino Formaggio) unendo le forze e proseguendo negli incontri e i dibattiti tra matematici, biologi, filosofi e logici.²⁹ Prove dell'orientamento neoilluminista razionalista del Centro sono il saggio *L'appello alla ragione e le tecniche della ragione* del 1952 di Abbagnano³⁰ e le conversazioni pubbliche di Ludovico Geymonat raccolte in *Fondamenti logici della scienza* (1947) circa il recupero di un positivismo rinnovato e la prospettiva filosofica orientata verso la conoscenza concreta degli sviluppi scientifici contemporanei.³¹ Inoltre, sul piano più pratico della trasformazione dei mestieri, Enrico Persico in merito alla situazione della classe operaia evidenziava l'istanza gobettiana³² secondo cui l'attendismo determina le vite dei lavoratori privi di ogni possibilità di incidenza sulla trasformazione sociale:

Gli operai non parlano, non si muovono come in ogni altra assemblea umana; attendono. Ogni cosa è già stata ordinata, non possono mutare nulla, obbediscono a un ordine che non è espresso dalla volontà dell'uomo, ma da una sapienza sottomessa per prima alla legge. Attendono la legge. Sono un popolo ancora confuso, senza ordine, come un'immagine dell'umanità senza norma. Sembrano il principio della storia, e tutte le possibilità: l'ordine e il disordine, il peccato e l'obbedienza. Hanno più bisogno di ordine che di pane [...] La rivolta – in un giorno ormai lontano – non ne ha spezzato il cerchio e disperso il comando: ognuno è tornato alla sua funzione e al suo posto come ieri e domani.³³

²⁷ Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera, 1996.

²⁸ G. Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983, p. XIX.

²⁹ P. Antonello, *La «tensione razionale»*, cit., p. 143.

³⁰ C. A. Viano, *La filosofia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 68-69.

³¹ L. Geymonat, *Le origini della metodologia moderna*, in Id., *Fondamenti logici della scienza*, Torino, Da Silva, 1947, p. 18.

³² P. Gobetti, *Visita alla Fiat*, in Id., *Scritti politici*, Torino, Einaudi, 1960.

³³ E. Persico, *Fiat automobili – Via Nizza 250 – Torino*, «Motor Italia», dicembre 1927. Su Persico e il suo rapporto con la cultura gobettiana, si veda anche P. Fossati, *Venturi, Persico e i futuristi*, in Id., *Torino 1920-1936*, Torino, Edizioni Progetto, 1976, pp. 35-45.

3. *The two cultures*: la frattura e il dialogo

Un episodio utile a definire la dieresi fra scienze e arti nel contesto italiano, è la traduzione, nel maggio 1964, del celebre *pamphlet* di Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* del 1959. Ne fu toccata la sensibilità di «umanisti» che imputarono al testo di Snow superficialità, faciloneria, scrittura sciatta, disordine argomentativo, genericità dell'analisi sociologica, estraneità della questione rispetto al contesto culturale italiano. Nella specificità del dibattito, secondo la prefazione di Geymonat, si legge: «L'esistenza di due culture [...] costituisce un grave motivo di crisi della nostra civiltà».³⁴ Tuttavia in Italia si è verificata una scarsa partecipazione al dibattito non perché le due culture qui non provocassero dei «malintesi», ma perché la matrice è di carattere filosofico pertanto Snow non scioglie il nodo di questa apparente assenza di dibattito. Per questo motivo Geymonat nella sua prefazione vuole allargare il dibattito per renderlo accessibile anche agli intellettuali italiani.³⁵ Snow, fisico e letterato, non spiega le cause della distanza tra le due culture, si limita piuttosto a descriverle e ne emerge il quadro che segue. Una sostanziale diffidenza da parte del fronte umanistico nell'ansia di rinnovamento diffusa dai successi tecnici. Gli scienziati sono per Snow eccessivamente ottimistici mentre gli umanisti esaltano la tradizione del passato denigrando il progresso e l'imbarbarimento morale. La differenza tra gli esponenti dei due fronti è che quelli della cultura scientifica sono rivolti al futuro mentre quelli della cultura umanistica sono rivolti al passato, «la cultura tradizionale risponde auspicando che non ci sia il futuro». Dunque la cultura si presenta come un Giano bifronte e il divario si acuisce sempre di più con il passare dei decenni.³⁶ La tendenza degli scienziati italiani negli anni Sessanta è sempre di più quella di allontanarsi dal dibattito filosofico. A parer loro discutere sul significato della scienza li distoglierebbe dalle ricerche «più concrete». Vogliono dunque sollevarsi da qualsiasi responsabilità culturale scaricabile sul fronte umanistico. La soluzione per Geymonat risulta esclusivamente quella di dimostrare l'insostenibilità di questa situazione per riparare lo strappo pena la considerazione della cultura scientifica come non-cultura e inconciliabile con quella umanistica, senza per questo aderire all'uno o all'altro «partito». Questo porterebbe ad una civiltà dilaniata che neppure la riforma dei programmi scolastici potrà sovvertire.³⁷ È necessario dunque un ripensamento generale che parta dai significati filosofici di cultura e scienza e arrivi al loro nesso e al sapere generale.

Essendo quello di Snow un saggio di denuncia e non di ricerca delle cause, dunque sollecitazione che non può cadere nel vuoto pena l'incomunicabilità tra le due culture, l'indagine dell'autore va inquadrata nel problema dei rapporti uomo-mondo. Capire l'uomo prescindere dai suoi rapporti con il mondo significherebbe avallare l'idea degli umanisti che la cultura non ha nulla a che fare con la scienza. Contrariamente i rapporti che l'uomo intrattiene con il mondo ci farebbero comprendere i presupposti su cui opera la scienza e che ci permette di conoscere le dinamiche naturali e dunque dell'uomo stesso. In questa seconda ipotesi sarà

³⁴ L. Geymonat, *Prefazione*, in C. P. Snow, *Le due culture*, cit., p. VII.

³⁵ Ivi, p. VIII.

³⁶ Ivi, p. IX.

³⁷ Ivi, p. XII.

proprio il fronte umanistico a richiedere che venga integrata nella cultura scientifica.³⁸ In definitiva, e in riferimento alla citazione che apre la *Prefazione* di Geymonat, superare la frattura vuol dire sviluppo culturale dell'umanità.³⁹ Snow apre il suo discorso indagando le cause della separazione tra i due schieramenti di studiosi. Nel tempo si sono formati sempre più due gruppi antitetici:

[...] a un polo i letterati [...] cominciarono ad autodefinirsi «intellettuali», quasi che non ce ne fossero altri.⁴⁰ Dall'altro polo gli scienziati si distinguono soprattutto per la branca della fisica. Tra i due gruppi, un abisso di reciproca incomprensione. Gli uni hanno un'immagine distorta degli altri. Non c'è un terreno comune. Il fronte umanistico considera il polo scientifico presuntuoso e vanesio, mentre gli scienziati declamano a gran voce la propria superiorità.⁴¹

Questo provoca nei letterati la convinzione «che gli scienziati siano animati da un ottimismo superficiale e non abbiano coscienza della condizione dell'uomo».⁴² Dall'altro lato ci sono gli scienziati che additano i letterati di non avere «preveggenza» e che in fondo siano «anti-intellettuali» dal momento che restringono l'arte all'esperienza esistenziale. Per entrambe le parti le accuse poggiano su un fondo di verità anche se le critiche appaiono distruttive e ricche di malintesi. L'ottimismo dello scienziato è chiaramente un luogo comune che confonde «la condizione individuale e la condizione sociale dell'uomo». Gli scienziati sono consci della tragica condizione di solitudine dell'uomo, pochi momenti producono una fuga, «ma questi trionfi della vita sono piccole zone illuminate che ci creiamo, mentre il margine della strada rimane avvolto nell'oscurità».⁴³ La consapevolezza della tragicità individuale però non coinvolge, secondo l'opinione di Snow, la condizione sociale dal momento che ciascun uomo è solo e accetta passivamente il proprio destino, ma può e deve necessariamente lottare contro tutte quelle cose che riguardano la condizione che non dipendono dal destino stesso. In questo, gli scienziati a differenza dei letterati «sono più inclini a darsi da fare per cercare un rimedio». In questa chiave è dunque evidente uno spiccato ottimismo del quale necessita tutta l'umanità.⁴⁴

Interrogando un numero elevato di scienziati, Snow riferisce di aver constatato la scarsa conoscenza letteraria del polo scientifico e per quanto concerne il linguaggio «gli scienziati usano allegramente le parole in sensi che i letterati non accetterebbero, i sensi sono quelli esatti».⁴⁵ Inoltre nella cultura scientifica non trova posto l'arte ad eccezione della musica e della fotografia a colori e gli scienziati continuano a preferire i loro libri a quelli della letteratura tradizionale perché più pertinente ai loro interessi. Snow va ovviamente contro questo atteggiamento arroccato del mondo scientifico dal momento che una mancata conoscenza della letteratura implica una riduzione d'immaginazione.⁴⁶ Allo stesso modo la mancanza di conoscenza di basi scientifiche impoverisce il fronte umanistico. La cultura scientifica viene

³⁸ Ivi, p. XIII.

³⁹ Ivi, p. XIV.

⁴⁰ C. P. Snow, *Le due culture*, cit., p. 5.

⁴¹ Ivi, p. 6.

⁴² Ivi, pp. 7-8.

⁴³ Ivi, p. 7.

⁴⁴ Ivi, p. 8.

⁴⁵ Ivi, p. 13.

⁴⁶ Ivi, p. 14.

dunque rifiutata come se l'edificio scientifico nella sua profondità, complessità ed articolazione non fosse un prodotto eccellente della mente umana.⁴⁷ Pertanto sembra che non ci sia un luogo comune in cui si incontrino i due fronti eppure tale scontro dovrebbe produrre idee creative e stimoli evolutivi.⁴⁸ Nonostante dunque le occasioni non manchino la mancanza di comunicazione rende il superamento della crisi impossibile.⁴⁹

Ancora nel suo discorso del 1959 Snow enuncia le ragioni dell'esistenza di tale frattura. Le due culture esistono per ragioni molto complesse radicate nella storia e nella società. La ragione principe è certamente la prontezza della cultura scientifica di capire la rivoluzione industriale mentre la restante parte degli intellettuali non l'ha capita o si è rifiutata di accettarla.⁵⁰ Nessuno sforzo immaginativo fu dedicato alla comprensione della ricchezza che si stava producendo. Alla tradizione letteraria, cui spettava l'educazione dei giovani, non balenò l'idea di dover istruire le future generazioni al fine di prendere parte attivamente alla rivoluzione industriale. L'appello di uomini lungimiranti in tal senso non fu accolto né dalla cultura letteraria né da quella scientifica.⁵¹ Nessuno fu in grado di andare oltre la trasformazione negativa delle città, e nessuno si concentrò sulle opportunità riservate alla classe povera.⁵² L'industrializzazione era l'unica speranza per i poveri che «hanno abbandonato le campagne per le fabbriche non appena le fabbriche furono in grado di riceverli». ⁵³ In molti lamentarono l'insostenibilità delle tesi di Snow, ma se si eccettuano i libri di Spirito *Dal mito alla scienza*⁵⁴ e di Preti *Retorica e logica*,⁵⁵ gli interventi non offrono spunti di riflessione particolarmente cogenti e molti scrittori, con le solite poche eccezioni, ignorarono apertamente il problema.⁵⁶ Tra i denominatori comuni del dibattito, emerge una delle parole d'ordine del periodo: «umanesimo», sentito come risposta «protettiva» a qualsiasi processo di frammentazione culturale imposto dalla modernità. L'«umanista» è colui che si propone come interprete di una cultura integrata, mentre la ricerca unitaria verrebbe compiuta da una nuova forma di «umanesimo scientifico», in grado di riconoscere la valenza epocale non tanto della scienza, quanto di un «metodo scientifico» ricondotto a un ambito che ha per centro l'uomo, e che in Italia tende a recuperare i nobili e autoctoni modelli rinascimentali.⁵⁷ Su un altro elemento concettuale vi fu convergenza di opinioni: la dimensione metodica e il generale atteggiamento critico come base comune di

⁴⁷ Ivi, p. 15.

⁴⁸ Ivi, p. 16.

⁴⁹ Ivi, p. 17.

⁵⁰ Ivi, p. 22.

⁵¹ Ivi, p. 23.

⁵² Ivi, p. 25.

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ U. Spirito, *Dal mito alla scienza*, Firenze, Sansoni, 1966.

⁵⁵ G. Preti, *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968.

⁵⁶ Il contributo più cospicuo alla discussione in sede pubblicistica fu dato da una serie di interventi apparsi tra il settembre 1964 e l'aprile 1965 sul supplemento libri di «Paese Sera». Vi parteciparono N. Bobbio, P. P. Pasolini, A. Moravia, V. Somenzi, E. Sanguineti, L. Geymonat. Cfr. A. Vitelli (a cura di), *La cultura dimezzata*, Milano, Giordano, 1965.

⁵⁷ Cfr. E. Vittorini, *L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena*, in A. Vitelli (a cura di), *La cultura dimezzata*, cit., pp. 139-140; P. Prini, *Umanesimo programmatico*, Roma, Armando, 1965; U. Spirito, *Nuovo umanesimo*, Roma, Armando, 1968. Geymonat, in una discussione con U. Eco e A. Capocaccia, rassicura i propri interlocutori sul valore della scienza moderna, che avrebbe superato la frattura fra uomo e scienza favorita dal positivismo, e che riuscirebbe a «umanizzare la ricerca scientifica»: L. Geymonat, *Verso una nuova cultura. Esigenze, aspetti e problemi di una cultura unitaria in un dibattito con la partecipazione di Agostino Antonio Capocaccia, Umberto Eco e Ludovico Geymonat*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, a. XIII, 1965, pp. 22-30.

approccio alla realtà da parte di una cultura integrata, che deve liberarsi dalle abitudini, dal pregiudizio e dal dogma; attivando la volontà di ricercare, esaminare, decidere e trarre conclusioni sulla base di prove disponibili.⁵⁸

Al fine di dare un quadro più ampio del complesso dibattito, vanno affrontati in questa sede gli esiti che ebbe la questione letteratura-scienza/letteratura-industria nel panorama letterario italiano. All'indomani della fine del secondo conflitto mondiale emerge un folto gruppo di scrittori che hanno cercato attivamente di stabilire un legame con il mondo della scienza. Tra di loro si evidenziano le personalità illustri di Gadda, Levi, Sinisgalli, Vittorini, Calvino che hanno contribuito a rivelare l'importanza della relazione tra letteratura e scienza a livello europeo. I primi tre, con le loro esperienze nell'ingegneria e nella chimica, hanno integrato le pregresse conoscenze scientifiche nelle loro opere. Tuttavia, il duo Vittorini-Calvino ha avuto un impatto maggiore nel mondo della letteratura, supportando anche scelte editoriali della casa editrice Einaudi.

4. Il dibattito tra letteratura e industria nel «Menabò»

Di fondamentale rilievo per il contributo al dibattito su letteratura e industria è certamente la rivista «Il Menabò»,⁵⁹ pubblicata da Einaudi a partire dal 1959 da un'idea di Elio Vittorini con la collaborazione di Italo Calvino. La rivista si caratterizza per un orientamento sperimentale, affine agli atteggiamenti della neoavanguardia, anticipando alcune delle tematiche che verranno formalizzate dal Gruppo 63. Il titolo stesso, «Menabò», allude a un «abbozzo» di impaginazione, sottolineando l'apertura a continue modifiche e integrazioni. Inoltre, il «Menabò», raccoglie l'eredità del discorso volontaristico e profetico della rivista «Officina», (1955-1959), confluito in parte nel nuovo progetto di Vittorini. Tra i contributori del «Menabò», troviamo infatti figure di spicco come Gianni Scalia, Roberto Roversi e Franco Fortini, già attivi in «Officina», oltre ai fondatori della stessa, tra cui Pasolini e Leonetti. Lo scopo di questo capitolo non è ricostruire la storia del «Menabò», ma riflettere sul dibattito relativo al rapporto tra letteratura e industria, che occupa una posizione centrale nei numeri 4 e 5 della rivista.⁶⁰ Elio Vittorini, con la sua acuta capacità di individuare le questioni più rilevanti del suo tempo, mette in luce l'importanza di riflettere sugli effetti dello sviluppo industriale, tecnologico e scientifico nella sfera letteraria. A questo sviluppo, percepito come inevitabilmente progressivo, viene attribuita una funzione rigeneratrice sia intellettuale che

⁵⁸ Cfr. G. M. Bettin, *Per una pedagogia problematica e creatrice*, in A. Vitelli (a cura di), *La cultura dimezzata* cit., pp. 125-32; Nello stesso volume cfr.: E. Mascitelli Coriandoli, *Il primato della ragione*, pp. 86- 89.

⁵⁹ Cfr. S. Cavalli (a cura di), *«Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, con una *Introduzione* di G. Lupo, Torino, Arago, 2016; Ead., *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017; Ead., *Indagine sul «mondo impossessuto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in «Nótos», 2017, 4, pp. 62-75, doi.org/10.34745/numerev_083 ; Cfr., A. Saccone, *Riviste del Novecento*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, IV, pp. 181-196; Id., *Il romanzo e la scienza*, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia, Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 421-438. Rimando inoltre a un mio saggio C. Albanese, *Il dibattito tra letteratura e industria: «Il Menabò 4»*, in «Sinestesie on line», supplemento della rivista «Sinestesie», n. 36, a. XI, 2022, pp. 1-13.

⁶⁰ A. Saccone, *In margine al dibattito letteratura-industria nel «menabò»*, in S. Cavalli, D. Savio, C. Van den Bergh, (a cura di), *Fabbrica in fabula: industria e editoria culturale nel Novecento*, Firenze, Franco Casati Editore, 2022, pp. 33-38: 33.

sociale, un ruolo simile a quello che, nel dopoguerra, era stato assegnato a una «nuova cultura» capace di eliminare sfruttamento e miseria, difendendo l'essere umano piuttosto che consolarlo.⁶¹ Dopo i fatti della guerra, sebbene risulti complesso determinare un vincitore, resta la certezza delle distruzioni che riguardano «città che avevano venticinque secoli di vita; di case e di biblioteche, di monumenti, di cattedrali, di tutte le forme attraverso le quali è passato il progresso civile dell'uomo».⁶² Inoltre, dalle riflessioni vittoriniane emerge che nei luoghi maggiormente segnati dalla violenza, come Mauthausen e Dachau, si è assistito alla manifestazione opposta di una tradizione culturale che ha insegnato agli uomini a venerare la vita dei bambini e a considerare sacri i traguardi civili, il pane e il lavoro.⁶³ Dunque l'interrogativo della classe intellettuale all'indomani del secondo conflitto mondiale, è espresso dalle parole di Vittorini:

Da cosa trae motivo la cultura per elaborare i suoi principi e i suoi valori? Dallo spettacolo di ciò che l'uomo soffre nella società. L'uomo ha sofferto nella società, e ancora soffre. E che cosa fa la cultura per l'uomo che soffre? Cerca di consolarlo. Per questo suo modo consolatorio in cui si è manifestata fino ad oggi, la cultura non ha potuto impedire gli orrori del fascismo.⁶⁴

È opportuno chiedersi se sia possibile sviluppare una cultura capace di proteggere l'individuo dalle sofferenze, piuttosto che limitarsi a confortarlo; una cultura che prevenga lo sfruttamento e favorisca il benessere. Questo diventa il compito per una nuova evoluzione culturale. Vittorini dunque invita, gli idealisti e i cattolici a riflettere sull'urgenza di costruire una nuova cultura, capace di difendere piuttosto che di consolare l'umanità:

Io mi rivolgo a tutti gli intellettuali italiani che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, ai cattolici, ai mistici. [...] Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'«anima»? Mentre non volere occuparsi che dell'«anima», lasciando a «Cesare» di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dare modo a «Cesare» (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio «sull'anima» dell'uomo. Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo interessare gli idealisti e i cattolici meno di quanto interessi noi?⁶⁵

Tale visione entra dunque a gamba tesa in diversi numeri de «Il Politecnico».⁶⁶ Tuttavia, nell'ultima intervista, rilasciata a «Paese Libri» nel 1965 e ripresa nel decimo numero del

⁶¹ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 234. Ora in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, II, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 234-237. È l'«articolo sugli eterni valori» previsto come editoriale nel *Programma-progetto del I° numero*: «Dopo aver letto la conferenza di D'Amico alla radio a Roma, Vittorini pensa di scrivere di come gli eterni valori non hanno servito contro le dittature, la guerra; ci vogliono degli eterni valori».

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 235.

⁶⁵ Ivi, p. 236.

⁶⁶ «Il Politecnico» nasce come «Settimanale di cultura contemporanea», diretto da Elio Vittorini, e in questa veste prosegue fino al n. 28 del 6 aprile 1946. I redattori sono Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner (a cui si deve l'originale impostazione grafica, con i «rossi» e i «neri» che caratterizzeranno a lungo la stampa di sinistra) e, per breve tempo, Stefano Terra. Col n. 29 del 1° maggio 1946 cambia periodicità e formato passando a mensile; permane la direzione di Vittorini, con Giuseppe Trevisani quale segretario di redazione. Nel

«Menabò», Vittorini lamenta il fatto che la «rivoluzione meravigliosa» prodotta dalla scienza e dalla tecnica sia rimasta confinata sul piano oggettivo e non abbia ancora portato a un cambiamento effettivo nel potere sociale. Nonostante il carattere utopico e fideistico di questa visione, emerge con forza la consapevolezza della profonda trasformazione antropologica causata dalla rivoluzione industriale. Vittorini ritiene che questa trasformazione non debba essere trattata solo come tema narrativo, ma debba riflettersi nelle stesse tecniche espressive e di rappresentazione della letteratura.⁶⁷ Per questi motivi la «progettazione letteraria» dell'autore siciliano è ben compresa e spiegata da Italo Calvino, amico e collega che lo ha accompagnato in numerose sperimentazioni con l'obiettivo univoco dello sguardo proiettato verso una letteratura oltre le frontiere delle consuetudini. Il contributo di Calvino *Vittorini: progettazione e letteratura*,⁶⁸ pubblicato due anni dopo la morte del critico siracusano, riassume e analizza il suo lavoro intellettuale e creativo, concentrandosi sul concetto di «progetto» come elemento centrale del suo pensiero e della sua produzione letteraria. Vittorini, sin dalle sue prime opere, non ha mai concepito la letteratura come un prodotto finito, bensì come un processo in continua evoluzione: tale paradigma si riflette nel lavoro sia di scrittore che di editore, avvalorato dall'intenzione di proporre una serie di indicazioni per un progetto letterario aperto e in costante trasformazione, piuttosto che produrre un manifesto definitivo.⁶⁹ Il termine «progetto» rappresenta per Vittorini l'essenza della sua personalissima concezione di letteratura: essa non riguarda solo una raccolta di esperienze individuali o umane, ma è certamente parte di un moto più grande e complesso verso una trasformazione culturale e sociale. La letteratura deve avere il compito e l'urgenza, secondo il nostro autore, di fungere da vettore di un cambiamento umano e sociale, capace di confrontarsi con la realtà contemporanea, prendendo posizione anche sulle dinamiche scientifiche che emergono nel mondo moderno. La sua visione si distanzia sia dal teorico che guarda al passato, oltre che dall'innovatore puro: Vittorini si basa sull'osservazione del presente e sulle tendenze emergenti, proponendo un modello di letteratura che avanza insieme al contesto storico e culturale in cui si trova. In quest'ottica, *Conversazione in Sicilia* può essere considerata un'opera-manifesto, ma non punto d'arrivo, piuttosto come parte di un «Progetto di progetto», una letteratura sempre in fieri, aperta a nuove interpretazioni e sviluppi.⁷⁰

nuovo assetto verranno pubblicati nove numeri, di cui due doppi (il 31-32, luglio-agosto 1946, e il 33-34. Del settembre-dicembre dello stesso anno), fino al conclusivo n. 39, del dicembre 1947. Col n. 33-34 la dicitura sotto la testata varia da «Mensile di cultura contemporanea» a «Rivista di cultura contemporanea», stante le oscillazioni dell'uscita. Il nome della rivista rappresenta un omaggio a Carlo Cattaneo e, insieme, una dichiarazione d'intenti, come risulta dal trafiletto L'altro «Politecnico» che si legge nella prima pagina del numero d'esordio: «Si pubblicava a Milano, dal 1939 al '45, e ancora dopo il '60, il più bel periodico di cultura e di scienza che avesse in quel tempo l'Europa. Lo faceva Carlo Cattaneo, quasi da solo. E si chiamava «Il Politecnico». Aveva un ideale pratico la cultura di Cattaneo: «Primo bisogno è quello di conservare la vita».

⁶⁷ E. Vittorini, *Per un'assunzione di responsabilità umanistiche da parte della cultura scientifica*, in «Il Menabò», n. 10, a. IX, 1967, pp. 48-58: 53. Precedentemente, Id., *L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena*, in «Paese sera», 5 febbraio 1965, pp. 3-4. Poi in A. Vitelli, (a cura di), *La cultura dimezzata*, cit., pp. 1082-1089.

⁶⁸ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, «Il Menabò», n. 10, a. IX, 1967, pp. 73-95; poi in Milano, All'insegna del Pesce d'oro, marzo 1968, pp. 9-48; successivamente in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 156-183. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 160-187.

⁶⁹ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 156.

⁷⁰ *Ibidem*.

Negli ultimi anni della sua vita, Vittorini approda a una visione della letteratura che tenda verso la «scienza», intesa non tanto in senso strettamente disciplinare, quanto come un metodo di conoscenza e comprensione del mondo. Questa «letteratura come scienza» è, per Vittorini, un modo per confrontarsi con la complessità della realtà contemporanea, superando le concezioni tradizionali umanistiche e proiettandosi verso un nuovo modello di pensiero critico. Il suo obiettivo è quello di costruire una società basata su un approccio conoscitivo scientifico, in cui la letteratura, come parte integrante del tessuto culturale, svolga un ruolo attivo nella trasformazione della condizione umana.⁷¹ Per tale ragione Calvino ritiene opportuno evidenziare la tensione sottesa tra opera e progetto, dove la creazione letteraria, nel suo divenire, si oppone al contesto culturale che l'ha generata. Quando l'opera è completata, essa può essere percepita come appartenente a quella stessa tradizione, alla «bella letteratura» contro cui si è originariamente schierata. Questo conduce a un continuo processo di negazione, in cui la progettualità generale, che alimenta l'opera, alla fine volta le spalle alla sua creazione, annullando persino la sua comunicazione poetica. Ciò sottolinea il rifiuto di Vittorini per ogni forma di stagnazione culturale, ribadendo la necessità di un costante rinnovamento e progresso nel progetto letterario.⁷²

In un dialogo provocatorio tra Calvino e Vittorini, il primo introduce l'idea che il secolo si concluderà con la disfatta della storia sull'industria, implicando un ritorno all'agricoltura come unica soluzione alla fame mondiale. Vittorini, però, rigetta questa visione, sostenendo che l'agricoltura tradizionale non è ancora in grado di risolvere il problema alimentare non essendo completamente industrializzata. La tecnologia risulta essenziale per trasformare la produzione agricola e creare un mondo più giusto e libero dalla disparità. In definitiva, l'autore siciliano intende criticare l'attaccamento diffuso alle immagini del passato rurale, ritenendo che per tale via si perpetuassero esclusivamente le ingiustizie esistenti.⁷³ Ciò che Vittorini immaginava e tentava di volta in volta di spiegare nei suoi contributi e nelle interviste, era l'idea di un futuro in cui le macchine servissero all'umanità piuttosto che renderla schiava. Si distaccava in tal senso dalle utopie preindustriali, ritenendole cariche di menzogna, puntando piuttosto a un mondo completamente automatizzato e liberato, dove il «fare» potesse diventare un'attività creativa e conoscitiva. Emerge in tal senso l'ottimismo tecnologico di Vittorini, che non si lascia frenare da dubbi sull'avvenire: il progresso tecnologico rappresenta una meta in divenire, un movimento verso un obiettivo finale di emancipazione che tra i numerosi risvolti del vivere umano, coinvolge anche il campo letterario in cui «scientificità» e «razionalità» potrebbero prevenire la dissipazione dell'energia creativa nel disordine entropico del mondo.⁷⁴

Ciò detto l'approccio letterario di Elio Vittorini risulta quello della ridefinizione delle fondamenta, con il chiaro fine di proiettare la letteratura stessa in una dimensione di originalità ed emancipazione, privilegiando quegli autori che esprimevano un'autonomia stilistica, anche in contrasto con il neorealismo. La sua «democrazia letteraria» non rifiutava le testimonianze sociali, tuttavia le riconduceva a una scrittura che superava la mera informazione, distinguendosi dalla lingua pubblica e dalle convenzioni istituzionali. L'autore si confronta così con l'autenticità, cercando un approccio che non si riduca a motivazioni inconsce o a

⁷¹ Ivi, p. 157.

⁷² Ivi, p. 167.

⁷³ Ivi, p. 172.

⁷⁴ Ivi, p. 173.

codificazioni ideologiche classiche come la psicoanalisi o il marxismo. Il suo interesse non è negare queste influenze, ma riceverle dal mondo esterno⁷⁵ rifiutando in tal senso l'idea di culture prigioniere dei loro linguaggi e criticando il progetto intellettuale francese estremamente limitato a un impegno letterario teorico. Il suo progetto, sostenuto dall'entusiasmo di Francesco Leonetti, si concentra su una ricerca collettiva che anticipa lo sviluppo culturale futuro e si fonda sulla ricerca di un valore immanente nell'esperienza umana e quotidiana, riflettendo un diritto alla gioia sia individuale che collettivo.⁷⁶

Per tutte le ragioni precedentemente esposte, nel suo intervento *Industria e letteratura*, in linea con l'approccio del «Menabò», Vittorini si interroga sulla capacità della narrativa e della poesia contemporanea di rappresentare l'effettiva novità introdotta dalla rivoluzione industriale e il suo impatto sull'immaginazione.⁷⁷ Un esempio significativo è la scelta d'inclusione nella rivista del poemetto *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni⁷⁸ in apertura del quarto numero. Sebbene Vittorini ne apprezzi lo sforzo di esprimere poeticamente un mondo alieno, critica il legame con realtà già conosciuta. Le critiche si fanno ancora più dure nei confronti dei testi narrativi, che, secondo Vittorini, non colgono gli effetti della nuova realtà industriale sulla vita individuale e collettiva, limitandosi a rappresentazioni pittoresche o patetiche di stampo neo-naturalistico.⁷⁹ Al contrario, testi che ignorano completamente l'universo industriale possono risultare più incisivi nel rappresentare l'influenza della macchina sulla condizione umana.⁸⁰ Vittorini nel suo progetto analizza il modo in cui la letteratura del Novecento si è posta di fronte al mondo industriale, evidenziando una carenza di visione critica e di capacità di rappresentare l'impatto che la tecnologia e l'industria hanno avuto sulla sensibilità dell'uomo moderno.⁸¹ L'autore considera molte narrazioni eccessivamente ancorate a una prospettiva preindustriale, ereditata dal passato agricolo e artigianale, nonostante la realtà industriale abbia ormai sostituito il mondo naturale e risulti la dominante unica di quegli anni.

Nel contributo presente nel quinto numero de «Il Menabò», *Un duplice fronte*,⁸² Forti si esprime in merito al saggio *Industria e letteratura* di Vittorini evidenziando la peculiarità di aver trattato l'industria al di là della sua funzione economica e produttivistica. L'opinione dell'autore è questa: «fintanto che l'industria viene intesa nel suo senso restrittivo, senso a cui si è stati abituati fino a quel momento, la letteratura, che notoriamente riflette la realtà, non può che essere anch'essa settoriale».⁸³ Gli scrittori devono quindi coinvolgere tutti gli elementi culturali, stilistici, linguistici, sociologici, e storici che cooperano alla sua formazione. L'industria funge da ambientazione fisica e culturale come una qualsiasi altra ambientazione

⁷⁵ Ivi, p. 178.

⁷⁶ Ivi, p. 180.

⁷⁷ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 13-21: 13. Poi in P. A. Danovi (a cura di), *Scrittori su nastro*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961, pp. 79-82. Ora in E. Vittorini, *Letteratura arte società*, cit. pp. 955-962.

⁷⁸ V. Sereni, *Una visita in fabbrica*, in «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 7-11. Poi in Id., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965. Ora in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con un saggio introduttivo di P.V. Mengaldo, Milano, Oscar Mondadori, 2013. Si veda anche C. Albanese, *Descensus. I dannati di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni*, in «Critica letteraria», n. 202/204, a. LII, 2023, pp. 148-159.

⁷⁹ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 14.

⁸⁰ A. Saccone, *In margine al dibattito letteratura-industria nel «menabò»*, cit., p. 34.

⁸¹ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 14.

⁸² M. Forti, *Un duplice fronte*, in «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 25-29. Si veda anche D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973, pp. 114-115.

⁸³ Ivi, p. 25.

romanzesca e pertanto deve risolversi in espressione letteraria coerente.⁸⁴ Se la letteratura industriale molto spesso «fa il verso ai manuali d'officina» la motivazione è da ricercare nell'impostazione personale degli scrittori verso il mondo del lavoro. Essi risultano impotenti e a ciò si aggiunge un'insufficienza del tema industriale tra ciò che è reale e ciò che Vittorini vorrebbe che fosse.⁸⁵ Altro problema è il linguaggio adoperato dallo scrittore che spesso non considera opportunamente i fattori sociali e culturali dell'industrializzazione entrata a far parte dei temi letterari. Lo scrittore in ogni epoca parte della natura per giungere nuovamente alla natura, processo ora troppo anacronistico nel confronto diretto con il tema industriale.⁸⁶ Se l'industria fosse realmente trasparente nell'interpretazione letteraria, il problema della letteratura industriale non si porrebbe o si ridurrebbe solo ad un'industria illustrativa del mondo del lavoro. La letteratura industriale è andata ben oltre la sola rappresentazione del mondo del lavoro e la letteratura del mondo del lavoro offre continui esempi di scrittori che lottano su un duplice fronte.⁸⁷ Da un lato abbiamo il fronte della sua continuità interiore, della propria realizzazione stilistica e semantica, ma parallelamente si presenta il fronte della lotta pratica per assicurarsi e rinnovarsi il diritto di parlare, possedendo uno *status* tale da farsi ascoltare.⁸⁸ Fra gli scrittori nel mondo del lavoro, alcuni sono in grado di formulare il proprio discorso a livello politico evidenziandone le ripercussioni sul piano industriale. Altri invece restano sottomessi al contenuto, al linguaggio e all'ambiente in maniera naturalistica.⁸⁹ Allargare però il campo della letteratura industriale rischia di far cadere lo scrittore nella letteratura «fantaindustriale».⁹⁰ Per quanto riguarda la letteratura nata nel mondo del lavoro bisogna augurarsi, secondo il parere di Forti, che la società industriale arrivi a trasformarsi in una comunità umana dai fini integrati, riformati e non basati su profitti, beni e consumi di massa.⁹¹ Le problematiche dello scrittore industriale affondano le radici soprattutto sull'impostazione anacronistica e sulla tendenza di trattare tematiche industriali con procedimenti adatti a temi naturalistici. Altra faccia della medaglia potrebbe essere il pericolo di sfociare in particolari tecnici e scientifici non richiesti, basandosi prettamente su informazioni quantitative.⁹² Questo per dire che l'eccessiva esaltazione dei temi oscurerebbe quelle che sono le infinite riflessioni possibili per quanto concerne la sfera morale, sociale, pedagogica e soprattutto «di sopravvivenza per il mondo oggi».⁹³ Bisogna porsi dei limiti, o meglio ricercare il punto d'equilibrio a metà strada tra i due rischi possibili.

Sempre a firma Marco Forti, leggiamo nel numero successivo della rivista il contributo *Temi industriali della narrativa italiana*,⁹⁴ in cui rientra un'ampia rassegna critica dei temi industriali nell'ambito della letteratura italiana. L'interesse per il mondo industriale nella narrativa è rintracciabile già negli anni di *Erica e i suoi fratelli* di Vittorini pubblicato nel 1936

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 26.

⁸⁷ *Ivi*, p. 27.

⁸⁸ *Ivi*, p. 28.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p. 29.

⁹³ M. Forti, *Un duplice fronte*, cit., p. 29.

⁹⁴ M. Forti, *Temi industriali della letteratura italiana*, in «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 213-239. Si veda anche D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., pp. 105-106.

in cui «il dramma d'una giovane figlia di operai prendeva origine e svolgimento da uno stato diffuso di disoccupazione industriale».⁹⁵ Il tutto viene descritto da Vittorini con l'esatta influenza storica sul tema che appare alla stregua di una dilagante epidemia. Solo nel 1945 l'interesse per i temi industriali si amplia virando sui temi dell'avanguardia e delle ricerche tecniche con Pavese, Pratolini e ancora Vittorini autore di *Le donne di Messina* del 1949. Ricoprono un ruolo di primo piano nella narrativa di questi anni la concezione politica e «le ragioni di una primordiale mitologia fra campagna e città».⁹⁶ Forti riflette sull'interesse degli intellettuali per il mondo dominato dallo sviluppo industriale che appare ormai come una costante delle loro indagini. Il primo scrittore preso in esame in questo contributo non può che essere Luigi Davì, autore di *Gimkhana-Cross* del 1957 e di *Uno mandato da un tale* del 1965. Nella prima raccolta Davì risulta vincolato alla «vena di realista minimo» aderendo ad uno stile pressoché folkloristico, nel secondo lavoro invece è approfondito il discorso in senso neorealista con un gusto definito scapigliato soprattutto per quanto concerne la rappresentazione delle esperienze di un operaio al suo primo lavoro.⁹⁷ Segue una riflessione su Giovanni Arpino e il suo *Gli anni del giudizio* del 1958, in cui l'autore tenta di indicare l'insufficienza delle strutture politiche del paese condizionate dal rapporto con la realtà operaia e i suoi ideali.⁹⁸ Terza figura presa in esame è Calvino, autore di *La speculazione edilizia* e de *La nuvola di smog*, entrambi del 1958. Pur risolvendo il tutto con una «contrapposizione di immagine», l'autore ricorre al fantastico e riesce a dare un quadro crudele ed alienante della società in cui vive nonostante lo stile di irrealtà.⁹⁹ Lo «smog» avrebbe come unica opposizione il movimento operaio rivoluzionario che tuttavia, nel racconto calviniano, è «come connaturato ormai dallo smog che respira».¹⁰⁰ Allo stesso modo, sul piano delle immagini, il proletariato non oppone un'antitesi alla nuvola onnipresente. Di seguito l'indagine si sposta su Ottiero Ottieri con i suoi *Tempi stretti* e *Donnarumma all'assalto*. L'autore in tale occasione si serve di un tono obiettivo, molto ammirato da Forti, tanto che i suoi scritti tendono al saggio e al documento. Tuttavia sembra scivolare spesso verso soluzioni morali e verso un «tipo di intreccio più liberamente narrativo» soprattutto nella seconda parte di *Donnarumma*.¹⁰¹ Altra riflessione riguarda *Il Senatore* di Aldo Buzzi interessante per «l'inserimento del clima kafkiano-esistenziale entro la cornice storica, ma paralizzante di un grande complesso aziendale, dove vi sono scopi e ragioni di puro profitto economico».¹⁰² Segue nella rassegna *I segreti di Milano* di Giovanni Testori che ritrae una popolazione marginale, «schiuma non ancora assorbita dal mondo industriale» mettendo il dito in una delle piaghe più scottante degli anni Sessanta: la società massificata.¹⁰³ La rassegna di Forti termina con due libri di Luciano Bianciardi, *Il lavoro culturale* e *L'integrazione* e con *La Masseria* di Giuseppe Bufalari. Nonostante le tematiche siano differenti, esse risultano complementari e le ambientazioni,

⁹⁵ M. Forti, *Temi industriali della letteratura italiana*, cit., p. 214.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 215.

⁹⁸ Ivi, p. 219.

⁹⁹ Ivi., pp. 220-221.

¹⁰⁰ Ivi, p. 221.

¹⁰¹ Ivi, pp. 222-223.

¹⁰² Ivi, p. 227.

¹⁰³ Ivi, p. 229.

rispettivamente nel nord e nel sud dell'Italia, sono accomunate dalla narrazione del mondo industriale.¹⁰⁴

In alcune pagine successive della rivista, anche l'intervento di Agostino Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*,¹⁰⁵ chiarisce fin da subito l'endiadi su cui si baserà tutto il suo discorso ne «Il Menabò, 4»: realtà e tecnica. La prima non ha implicazioni ontologiche e vale secondo il senso di tutto ciò che sta attorno agli uomini, la seconda riguarda i mezzi attraverso i quali tentare di stabilire un rapporto tra la realtà e l'uomo. Nell'ambito delle scienze del comportamento sempre più spesso ci si riferisce al contesto per individuare ogni atteggiamento dell'uomo. In questo caso va chiamata in causa la tecnica per verificare la relazione tra i due. In un passato non molto lontano, scrive Pirella, è stato espresso il tipo di relazione tra uomo e realtà in modo approssimativo, ma agevole per gli intellettuali.¹⁰⁶ Si era soliti individuare «l'uomo nella città» o «nella civiltà industriale» come se l'abitante inconsapevole di questi contesti andasse salvato. Il rapporto con le cose andava quindi ricercato altrove, al di là del «vigore umanistico» incapace di cogliere i nessi e le possibilità. La comunicazione dell'intellettuale medio era, ancora e per questo motivo, impreciso e senza riferimenti: era necessario dunque mirare alla tecnica.¹⁰⁷ Pertanto molti intellettuali europei cominciarono ad interrogarsi sul collocamento dell'uomo-industriale nel tempo, optando in primis per l'ambito della seconda Rivoluzione industriale dal momento che il processo di industrializzazione si era compiuto senza il concorso dei lavoratori. «Non contro, ma senza»¹⁰⁸ specifica Pirella, processo verificatosi con una sorta di «imposizione dall'alto» che ha travolto l'immatunità dei lavoratori.¹⁰⁹ L'epoca era senz'altro quella del «taylorismo», metodo che certamente migliorò la produzione, ma che si estese nelle sue degenerazioni mettendo in crisi la classe operaia. Con il tempo si avvertì la spinta al riconoscimento del «fattore umano», connesso alle richieste dei lavoratori di «contare di più» e di partecipare oltre che esercitare il controllo sulla produzione.¹¹⁰ Le istanze dei lavoratori si basavano sulla richiesta di non essere considerati più pezzi intercambiabili: in questo contesto si iscrive l'importanza della «comunicazione» legata all'impostazione metodologica secondo cui ogni atteggiamento riceve il suo significato grazie al contesto nel quale si verifica. Nonostante Pirella ammetta che si tratti di un'imposizione psicologica, non rinnega la necessità di adoperarla in quanto aperta al tema della comunicazione, scenario nel quale andava dimostrata ogni possibilità degli intellettuali.¹¹¹ Bisognava dunque stare al passo con le scienze che grazie alla psicologia intervenivano anche nelle raccomandazioni rivolte ai padroni: interessare il lavoratore alla produzione o all'organizzazione del lavoro. In definitiva il fronte scientifico prendeva una posizione netta anche in questo ambito. Pirella si chiede allora cosa ci si potesse aspettare dalla letteratura.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 230-231.

¹⁰⁵ A. Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*, in «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 115-119: 115. Si veda anche D. Fiacchini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 102.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, p. 116.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Ivi, p. 117.

Nel tipo di organizzazione moderna, in un contesto sociale complesso, ma esigente il massimo di ordine, la comunicazione letteraria non può fingere la noia o impegnarsi in direzioni estranee al contesto.¹¹²

Nel numero 5 del «Menabò», il direttore della rivista torna sulle problematiche già affrontate nel numero precedente,¹¹³ offrendo una riflessione interessante in occasione della discussione sul romanzo *Congetture su Jacob* di Uwe Johnson, presentato al premio Formentor.¹¹⁴ Vittorini, membro della giuria insieme a Calvino e a Moravia, nonostante riconosca che il testo di Johnson trasmetta meno piacere rispetto ad altri romanzi, ne evidenzia tuttavia il merito di anticipare le idee della neoavanguardia affermando che non bisogna cedere al richiamo della «bella letteratura».¹¹⁵ In tal senso non si dovrebbe privilegiare un'opera ben organizzata, ma convenzionale, rispetto a un'opera che, pur con difetti, offra una nuova direzione culturale. Il parametro di giudizio vittoriniano suggerisce un'apertura verso l'innovazione, anche a costo di imperfezioni, nella convinzione che la letteratura debba sperimentare nuove strade per essere rilevante nel mondo moderno industriale.¹¹⁶

4.1 Elio Vittorini tra *Industria e letteratura*

Durante gli anni del *boom* economico, una penna importante, quella di Elio Vittorini, poneva l'accento sull'incapacità della cultura umanistica di adattarsi alla nuova rivoluzione scientifica, trasformandosi da culmine della conoscenza a retroguardia: «per indifferenza alla verità e alla ricerca di una parte contro la passione di verità e di ricerca di un'altra parte».¹¹⁷ Così, «l'umanesimo che era tutta la cultura diventa la parte retriva di essa».¹¹⁸ Vittorini, il precursore di una letteratura razionale, laica, illuminista e scientifica, ha riconosciuto le proprie contraddizioni: mentre i suoi stessi romanzi più celebrati erano permeati da mitologie antiche, riconosceva di possedere un chiaro intento di rinnovare la letteratura italiana con uno stile europeo e un approccio scientifico.¹¹⁹ La sua fiducia nella scienza lo ha portato a criticare la tradizione letteraria e a promuovere un approccio basato sulla verifica scientifica.¹²⁰ Pertanto l'autore siracusano si rende conto che la cultura letteraria italiana ha bisogno di essere

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, in «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 1-4. Poi in Id., *Letteratura arte società*, cit., pp. 1002-1006.

¹¹⁴ E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, n. 5, a. IV, 1962, pp. 4-6. Poi in «Questo e altro», n. 1, a. I, 1962, pp. 27-32. Ora in Id., *Letteratura arte società*, cit., pp. 1007-1010. Nello stesso numero segue Id., *Una risposta al disgelo*, pp. 6-9.

¹¹⁵ A. Saccone, *In margine al dibattito letteratura-industria nel «menabò»*, cit., p. 35.

¹¹⁶ E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, cit., p. 5.

¹¹⁷ P. Antonello, *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta*, in A. Peruzzi (a cura di), *Pianeta Galileo*, Consiglio Regionale della Toscana, 2009, p. 524.

¹¹⁸ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, p. 49.

¹¹⁹ Per le numerose riflessioni sul tema letteratura e scienza, letteratura e industria e nuove prospettive di letteratura si rimanda a: E. Vittorini, *Letteratura arte società*, cit., e in particolare agli interventi: *Letteratura e no*, pp. 634-637; *Le riviste di cultura e il nostro tempo*, pp. 642-643; *Noi scrittori – come battezzieri – facciamo così*, pp. 653-654; *Tre domande agli intellettuali*, pp. 763-767; *Cosa stanno preparando gli scrittori italiani*, pp. 858-859.

¹²⁰ M. Petrucciani, *Scienza e letteratura nel secondo novecento, la ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Milano, Mursia, 1978, p. 21

aggiornata filosoficamente ed epistemologicamente per evitare la provincializzazione. Egli cerca di raggiungere uno «stile europeo» che sia contemporaneo e divulgativo affrontando il problema con determinazione.¹²¹ Ragion per cui Vittorini darà ampio spazio nella sua produzione saggistica al tema attraverso le tesi raccolte in *Le due tensioni*,¹²² organizzate in una raccolta postuma da Dante Isella, a cui si aggiungono le pagine dense di riflessioni di *Diario in pubblico*, oltre che la ricerca e il lavoro editoriale per «Il Politecnico»¹²³ e per «Il Menabò».¹²⁴

Le sue riflessioni e lavori evidenziano la necessità di un rinnovamento della letteratura attraverso una maggiore apertura alla scienza, sfidando le convenzioni dell'ottocentesco «romanzo ben fatto».¹²⁵ Vittorini critica l'idealismo stagnante e la cultura reazionaria, incoraggiando gli scrittori ad essere informati su tutti gli aspetti della società contemporanea e ad assimilare i linguaggi delle nuove tecnologie. Infine, sottolinea l'importanza di una conoscenza obiettiva che vada oltre le esperienze personali degli scrittori.¹²⁶ Si può affermare che Vittorini mostra una fiducia eccessiva nella capacità della scienza di liberare l'uomo da sistemi autoritari e dalla visione dispotica del mondo¹²⁷ e tale entusiasmo costa a Vittorini numerose critiche da parte di esponenti della cultura marxista, che lo accusano di essere un apologeta del neocapitalismo.¹²⁸ Il suo ottimismo eccessivo è evidente nel desiderio di

¹²¹ B. Pischedda, *Il mondo che si rimpiange era un mondo per pochi: saggio su Le due tensioni*, in E. Esposito (a cura di), *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura editoria in Elio Vittorini*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 177-207.

¹²² E. Vittorini, *Le due tensioni: appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967.

¹²³ Scheda a cura di F. Rocchetti, *Il Politecnico*, in CIRCE, Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee, «Periodico di cultura fondato a Milano da Elio Vittorini, svolse la sua attività in un arco di tempo che va dal settembre 1945 al dicembre del 1947, articolandosi in due distinte serie con diversa periodicità. Il primo numero uscì il 29 settembre 1945 con il sottotitolo di 'Settimanale di cultura contemporanea'. Era diretto da Vittorini per la Casa Editrice Einaudi e mantenne la periodicità settimanale fino al n. 28 del 6 aprile 1946. [...] Gli argomenti affrontati dal «Politecnico» sono molteplici: la grande industria e il mondo del lavoro; la Chiesa vista come istituto storico e politico; le realtà regionali italiane; il mondo della scuola e dei giovani, sui quali, secondo Vittorini, occorre agire per creare una coscienza democratica e per migliorare la società; la questione femminile; la politica, che si vuole trattare in modo storico e tecnico; le realtà storico-politico-culturali dei paesi stranieri; le diverse espressioni artistiche (cinema, teatro, danza, musica, disegno, pittura, pubblicità, architettura, scultura); la scienza e la filosofia», <https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-politecnico#bibliopolitecnico>.

¹²⁴ Scheda a cura di Paola Gaddo, *Il Menabò*, in CIRCE, Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee, «La rivista, nata a Torino nel 1959, viene fondata e diretta da Elio Vittorini e da Italo Calvino, che la seguono insieme fino alla morte del primo, avvenuta nel 1966. Dopo la scomparsa di Vittorini, l'iniziativa viene proseguita dal solo Calvino, che però fa terminare l'esperienza l'anno successivo. Stampata sempre a Torino dall'Editore Einaudi, la rivista esce con periodicità irregolare, presentando ai lettori circa uno o due numeri l'anno e risultando così composta, al termine delle pubblicazioni, da dieci fascicoli. [...] «Il Menabò» intende svolgere il proprio ruolo politico-culturale entrando nel vivo di una crisi non solo della letteratura, ma della cultura in generale, sviluppata a causa di fattori eterogenei, ma la cui motivazione essenziale appare determinata dalla constatazione della mancanza di un «discorso di rapporto dell'uomo col mondo», dell'assenza di «tensione», del «compiacimento di scoprire che c'è del buono anche nel conformismo». Sulle pagine della rivista vengono così trattate le problematiche sorti nella cultura italiana all'inizio degli anni Settanta come la discussione promossa da Vittorini sul tema «Industria e letteratura». All'interno del dibattito trovano spazio gli interventi di vario genere offerti da Sereni, Ottieri, Calvino, Ferrata, Fortini, Leonetti», <https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-menabo>

¹²⁵ A. Battistini, *Lingua, letteratura e scienza da Dante a Calvino. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienza. Ottava appendice della Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2013, p. 773.

¹²⁶ I. Cremaschi, *Intervista con Elio Vittorini*, «Futuro», n. 2, a. I, 1963, p. 54.

¹²⁷ E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 28.

¹²⁸ C. Pogliano, *Le culture scientifiche e tecnologiche*, in *Storia dell'Italia repubblicana. La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, vol. II, Torino, Einaudi, 1995, p. 589.

rivolgersi a tutti gli intellettuali italiani che hanno vissuto il fascismo, non solo ai marxisti, ma anche agli idealisti, ai cattolici e ai mistici.¹²⁹

Si inseriscono ne *Le due tensioni* numerose riflessioni in merito alla distinzione tra letteratura e scienza in cui l'autore individua due possibili linee di tendenza, di carattere espressivo-affettivo o razionale, all'interno del patrimonio letterario europeo. La tensione affettiva, secondo l'autore, è stata la linea privilegiata nella letteratura europea già a partire dall'Ottocento incorporando in tal senso le estetiche soggettiviste di matrice romantica, basate sull'affettività, l'irrazionalità e il vitalismo.¹³⁰ Questa inclinazione, rafforzata in Italia dalla presenza teorica di Croce, ha caratterizzato l'intero secolo in corso, facendoci perdere di vista la vera vocazione della letteratura italiana, che è una letteratura a «tensione razionale».¹³¹ In questa dinamica, il Novecento italiano resta comunque in gran parte confinato all'interno di una tensione affettiva.¹³² Anche durante i periodi di rinnovamento si è rimasti ancorati a questa matrice espressiva, con innovazioni concentrate prevalentemente sull'aspetto emotivo-umorale, senza portare a cambiamenti strutturali sostanziali di natura razionale.¹³³ Una nuova letteratura a «tensione razionale» dovrebbe invece confrontarsi con la nuova descrizione fisica del mondo, abbandonando vecchie concezioni deterministe per abbracciare le nuove teorie della relatività e della meccanica quantistica. La trasposizione letteraria di queste nuove scienze deve avvenire non solo a livello tematico, ma soprattutto nelle relazioni, nella descrizione e nel dialogo che possono apportare un'innovazione tecnica nell'opera letteraria.¹³⁴

Vittorini critica le innovazioni che rimangono ancorate alla grande cupola della «tensione affettiva», come ad esempio lo *stream of consciousness* introdotto da autori come James Joyce o Virginia Woolf,¹³⁵ che considera solo una superficiale innovazione tecnica legata alla psicologia senza coinvolgere altre discipline scientifiche.¹³⁶ Questo approccio ha portato a una liberazione superficiale della coscienza pluripersonale anziché ad un'analisi approfondita e radicale della natura come ciò che si proponeva di evitare, mantenendo un discorso naturalistico ancora autoritario. Secondo l'autore de *Le due tensioni* la focalizzazione esclusiva sull'aspetto psicologico legato esclusivamente al campo della psicanalisi, trascurando altre discipline come la fisica, la biologia, la tecnologia e la meccanica, ha limitato l'innovazione a una superficie senza penetrare in profondità nel sistema. In realtà, si è verificato proprio ciò che si voleva evitare: è stata data eccessiva importanza al lavoro interiore di una coscienza collettiva, senza

¹²⁹ E. Vittorini, *Il Politecnico*, «Il Politecnico», n. 1, a. 1, 1945, p. 1. «Nulla di più illusorio che credere di trovare nell'impegno civile e democratico dell'uomo di cultura un elemento capace di associare e unire persone di orientamenti diversi. Posto in questi termini vaghi e confusi, il programma doveva essere necessariamente non determinato, e quindi neanche concreto».

¹³⁰ E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 13. La perdita di vista di questa linea è fatto contingente dell'ultimo secolo che si volge verso un'azione consolatoria delle lettere, sul «piano della direzione di coscienza, [sul] piano della religione, su cui oggi ancora agisce purtroppo per tanta parte»;

¹³¹ R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 437.

¹³² E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 11.

¹³³ Ivi, p. 27.

¹³⁴ Ivi, p. 12.

¹³⁵ Ivi, p. 96. Una esperienza artistica che Vittorini include all'interno della tensione affettiva è l'avanguardia storica. In effetti nonostante fosse stata ossessionata dal feticcio della tecnica, l'esperienza futurista e quella marinettiana in particolare rimane tutta confinata in una letteratura sentimentale, dove gli slanci di genio del poeta rimangono primari rispetto a qualsiasi costruzione epistemologica e qualsiasi tentativo di raffigurare scienza e tecnica attraverso una consapevole comprensione della loro costruzione storica, pratica, epistemologica.

¹³⁶ Ivi, p. 27.

approfondire la natura stessa. In tal modo, ci si è liberati da un approccio superficiale del vecchio naturalismo autoritario, per abbracciare una visione più congetturale e profonda della realtà.¹³⁷ Spinto dalla forte carica programmatica e ideologica de «Il Politecnico», e dal suo sincero tentativo di promuovere una riforma culturale completa, la seconda importante avventura pubblicistica di Vittorini, «Il Menabò» attivo dal 1959-1967, diretto insieme a Italo Calvino, si presenta, sin dal titolo, caratterizzata in modo più deciso da una prospettiva «disciplinare». Anche in questa sede, Vittorini continua la battaglia intrapresa contro le degenerazioni del neocapitalismo e contro una cultura letteraria che continua ad essere retrograda, risultando «storicamente più arretrata non solo rispetto alla sociologia neomarxista o a certe tecnologie, ma anche rispetto ad altre forme artistiche come la pittura e la musica».¹³⁸ Il rifiuto della cultura tecnico-scientifica da parte del mondo letterario è infatti influenzato dalla radicata convinzione dei letterati riguardo alla propria presunta indipendenza dalla scienza, vista come un discorso «sulla materia» da contrapporre al discorso «sui valori spirituali», difesi da sempre dalla cultura umanistica.¹³⁹

Al novero degli scritti di Vittorini sul tema va aggiunto il famoso saggio *Industria e letteratura che* funge da chiave di lettura al quarto numero del «Il Menabò». Sebbene fornisca il percorso interpretativo da seguire, non compare in posizione incipitaria, ma segue le cinque poesie di Vittorio Sereni raccolte sotto il titolo di *Una visita in fabbrica*.¹⁴⁰ Nonostante la sua posizione apparentemente secondaria, il saggio riveste in maniera ben evidente la funzione di prefazione. Secondo Vittorini l'indagine che va condotta insieme alla sua *equipe* di collaboratori in questa rivista è una ricerca approfondita «nella vita del nostro paese attraverso la letteratura» in quanto attraverso una raccolta di testi che fungono da «filtro di coscienza e di giudizio» si potrebbe arrivare a comprendere lo stadio di evoluzione delle «cose nuove» che circondano l'uomo degli anni Cinquanta e Sessanta, evoluzione partita dalla seconda rivoluzione industriale.¹⁴¹ Le innovazioni tecnologiche secondo Vittorini sarebbero responsabili di un certo condizionamento dell'immaginazione umana. Tuttavia la prima difficoltà incontrata dal direttore della rivista è che i testi raccolti in questo numero, pur avendo coscienza delle innovazioni del tempo, tendono a non aderirvi sempre appieno mostrandosi in tal modo come qualcosa di diverso da una emergente «novità».¹⁴² In merito ai testi poetici che pure seguono questa tendenza di parziale adesione al nuovo Vittorini si pronuncia così:

I testi poetici presentano sì un atteggiamento che, per il fatto d'esser lirico, è globale, inclusivo di tutto dell'uomo, nei riguardi del «nuovo mondo»; e quello di Vittorio Sereni giunge anzi al limite più alto della possibilità di pronunciarsi elegiacamente su un mondo imposseduto; ma lo sforzo loro si manifesta ancora all'interno di una esperienza letteraria già da tempo accertata come non altro che un ennesimo dei tanti sforzi interlocutori di questa.¹⁴³

¹³⁷ Ivi, pp. 29-30.

¹³⁸ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, p. 15.

¹³⁹ A. Caimmi-Lamoureux, *Calvino e Vittorini: «modo di rifare la nuova realtà»*, «Canadian Journal of Italian Studies», n.1, a. III, 1979, p. 11.

¹⁴⁰ V. Sereni, *Una visita in fabbrica*, «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 7-11.

¹⁴¹ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 13.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

Allo stesso modo i testi narrativi sono lontani dal trattare tematiche nuove perché, seppur in minima quantità tali tematiche confluiscono all'interno dei testi di questi anni, si avvicinano alla nuova realtà come un settore diverso dalla società che circonda la loro esistenza. Nonostante non lo manifestino nei loro testi, i letterati degli anni Cinquanta e Sessanta «sono profondamente influenzati» da questa condizione generale. Tuttavia Vittorini non addita esclusivamente i letterati italiani, ma anche la letteratura americana e russa perché anche in quel caso non si riesce a scendere nel merito, attraverso un processo analitico, nell'evoluzione industriale della società in cui operano i letterati stessi. Il mondo industriale è ancora percepito come «una fetta di vita» che illusoriamente non condizionava tutta l'esistenza degli uomini.¹⁴⁴ Tuttavia fu proprio da questo *input* seppur minimo che la letteratura iniziò a parlare di fabbriche e operai quando questi due elementi «non avevano ancora determinato nessuna variazione di ritmi» e loro malgrado «restavano soggetti al vecchio ordine contadino-artigianale».

Quest'aspetto magari efferato ma in sostanza marginale e non nuovo sotto cui si presentavano fabbriche, tecniche e operai negli ultimi decenni dell'Ottocento si trovava ad apparire tipico è definitivo nei termini di una rappresentazione che, dietro a Zola in Europa e a Frank Norris in America, riduceva lo specifico delle cose ad elementi di soggetto, di intreccio, di particolarità psicologica o pittorica e insomma di iconografia.¹⁴⁵

È ben evidente come, nonostante le tematiche industriali siano confluite nella letteratura in quanto elementi della narrazione di un mondo che circondava l'uomo fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, tuttavia queste non sono state rese con realismo, ma con distorsione degli elementi specifici della nuova società, che spinta dal progresso tecnologico era in costante evoluzione. Nonostante questa nuova tradizione letteraria si sviluppi a tutte le latitudini, non è portatrice di alcuna novità nel campo della narrazione e nella trattazione in quanto le nuove tematiche sono perlopiù affrontate con la stessa dialettica degli oggetti costitutivi del mondo naturale.¹⁴⁶ Vittorini quindi si chiede se «era la materia a immobilizzare il modo di trattarla o se era il modo di trattarla a immobilizzare la materia?»¹⁴⁷ Per Vittorini una delle motivazioni di una radicale sfiducia potrebbe essere «una radicale sfiducia umanistica verso le cose nuove» e in virtù di questa sfiducia «è tanto versata nell'attività spicciola di quelle storicizzazioni del particolare» delle quali, suppone l'autore, «la sociologia l'ha avuta cara».¹⁴⁸ Tuttavia per Vittorini queste disposizioni in merito alla tradizione e alla polemica non sono sufficienti a spiegare come, in quest'epoca di continui cambiamenti e rotture, i letterati che raccontino di fabbriche e aziende lo facciano entro «dei limiti letterariamente preindustriali».¹⁴⁹ Bisognerebbe chiedersi piuttosto a cosa mira lo scrittore che racconta di questi ambienti e se il letterato sia quindi interessato alla dimensione industriale o al mutamento che si verifica a livello industriale che comporta di riflesso un cambiamento «in ogni altra specie» della società. Citando continuamente oggetti della realtà industriale:

¹⁴⁴ Ivi, p. 14.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 94.

¹⁴⁷ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 15.

¹⁴⁸ Ivi, p. 16.

¹⁴⁹ Ivi, p. 15.

[...] oggetti e gesti nuovi vengono semplicemente annessi al vecchio ordine «naturale» con significati desunti dagli oggetti e dai gesti «naturali» che li rendono ausiliari di questi senza renderli però capaci di sostituirli.¹⁵⁰

Svolgono quindi una funzione di «sotto-oggetti» del naturale. Appare dunque evidente che lo scrittore racconta di fabbriche e aziende, ma non sia interessato agli oggetti nuovi e ai gesti nuovi che costituiscono la nuova realtà volgendo uno sguardo sempre al passato e posizionandosi alla retroguardia dell'avanguardia industriale.¹⁵¹ Pertanto «l'interesse che lo muove si rivolge in fondo a ciò che succede nella vecchia realtà naturale»¹⁵² a causa di fabbriche e aziende. Secondo l'autore di *Industria e letteratura* le cose nuove entrano in tal senso per una strada «subordinata» e secondaria nel discorso operato dai letterati degli anni Sessanta «senza neanche la consapevolezza della novità» delle cose stesse e «senza l'eccitazione» e l'adesione che queste meriterebbero.¹⁵³ Si instaura oltretutto un sentimento di rovescio con i simboli e non con le cose del progresso che pone il letterato in una situazione di arcaicità nei confronti delle sue stesse intenzioni. Esso trascrive in simboli le cose vecchie, «parla un linguaggio di simboli per ciò che riguarda le cose nuove e un linguaggio di cose per tutto ciò che riguarda le cose vecchie del mondo preindustriale».¹⁵⁴ Tutto ciò continua ad essere visto «con gli occhi dei padri e dei nonni» come se l'industria non avesse modificato tutto ciò che entra in letteratura.¹⁵⁵

Vittorini successivamente si chiede se «Il Menabò 4» debba lanciare un grido d'allarme in merito a tali questioni e non può non anticipare nelle tematiche un altro validissimo intervento che scava ancora più a fondo nel dibattito tra industria e letteratura ovvero *Dalla natura all'industria* di Gianni Scalia che secondo Vittorini mostra il punto ultimo del lungo dibattito.¹⁵⁶ Ciò che ne deriva è la consapevolezza che la letteratura rispetto alla grandiosa trasformazione del mondo intorno ai letterati sia storicamente più «arretrata». Dall'altro lato però il mondo industriale effettivamente possiede l'uomo, esattamente come era stato posseduto in passato dal mondo naturale. Il mondo industriale ha ereditato da questo la capacità di determinare fino in fondo le capacità ultime dell'individuo e quest'ultimo, una volta subita la trasformazione, non è in grado di scindere il mondo precedente da quello industriale. La letteratura, se volesse approdare ad un livello tale da mostrarsi pienamente all'altezza della situazione, dovrebbe contenere al suo interno questo passaggio ulteriore. La rappresentazione comporta però un minimo di «progettazione» verso la nuova immagine, non approssimativa né astratta.¹⁵⁷ Fino a quel momento, cioè fino al 1961, dice Vittorini niente della letteratura «contiene un'istanza simile di fronte al mondo» in cui si trova ad operare, tuttavia ciò non significa affatto che la letteratura «sia tutta arretrata nella stessa misura» poiché «vi sono

¹⁵⁰ Ivi, p. 16.

¹⁵¹ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 95.

¹⁵² E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 16.

¹⁵³ Ivi, p. 17.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 96.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Ivi, p. 97.

arretratezze solo in superficie» e altre «che hanno un carattere strutturale divenuto congenito».¹⁵⁸

L'arretratezza della letteratura non dipende tuttavia dalla mancata trattazione all'interno dei testi delle tematiche che includano le fabbriche, i tecnici e gli operai. Ad esempio *l'école du regard* consegna al pubblico dei prodotti «il cui contenuto sembra ignorare che esistano delle fabbriche», ma in effetti sono molto più industriali in quanto approcciano diversamente la visione sul mondo a partire dal loro linguaggio.¹⁵⁹ Va considerato quindi che il modo di vedere e di osservare è molto più pregnante della tematica in sé per Vittorini. Emblematiche vengono chiamate in causa le difficoltà riscontrate in questo numero da Ottiero Ottieri con l'intervento *Taccuino industriale*¹⁶⁰ che avrebbe come ambizione la trattazione della vita di fabbrica con un linguaggio industriale, salvo poi denunciare la mancata riuscita di questo obiettivo. La difficoltà, secondo Ottieri, va ricercata nella posizione dello scrittore che si trova al di fuori del mondo delle fabbriche e quindi non sa tutto ciò che conoscono bene gli operai e i vari addetti ai lavori. L'esperienza di fabbrica quindi potrebbe aiutare più di quanto non aiuti partire da una *tabula rasa*.¹⁶¹ Secondo Vittorini il rapporto con la realtà è indubbiamente ancora «contadino», una costante che si può ricercare a partire dalla letteratura biblica o greco classica fino alla letteratura del Novecento.¹⁶² La letteratura industriale quindi si posiziona al di là del lavoro e al di là della campagna e della bottega. L'autore siciliano capisce bene che i significati di una realtà dipendono sostanzialmente dagli effetti che questa produce e una realtà contadina che ha avuto i suoi effetti gradualmente nel mondo ha messo in moto una letteratura che aderisca a questo modo di vedere la realtà.¹⁶³ Bisogna dunque ricercare la letteratura industriale a partire dagli effetti che il mondo delle fabbriche producono sulla realtà, va da sé che la verità industriale risiede proprio in questi stessi effetti.¹⁶⁴

4.2 Gianni Scalia, *Dalla natura all'industria*

Il saggio *Industria e letteratura* precedentemente analizzato andrebbe necessariamente relazionato al saggio di Scalia *Dalla natura all'industria*,¹⁶⁵ successivamente raccolto in *Critica letteraria, ideologica* del 1968, in quanto essi vanno a completarsi con simili puntualizzazioni critiche. Il discorso vittoriniano come si è visto è orientato verso l'interpretazione in chiave marxista avvalorata da spunti di carattere sociologico e antropologico e svolge tale funzione anche per la sua natura e per la sua posizione squisitamente letteraria e umanistica, proprio per questo sfuggente ed utopistico i molti casi.¹⁶⁶ Scalia invece insiste sui più evidenti risvolti operati dalla civiltà tecnologica come l'alienazione che per lui comporta uno scarto della coscienza individuale e collettiva in quanto coincide con la mancanza di progettazione e quindi con l'assenza di futuro. A leggere bene le parole di Scalia di questo scarto di coscienza soffrono,

¹⁵⁸ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 18.

¹⁵⁹ Ivi, p. 19.

¹⁶⁰ O. Ottieri, *Taccuino industriale*, «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961.

¹⁶¹ Ivi, p. 20.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., pp. 98-99.

¹⁶⁴ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 20.

¹⁶⁵ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961.

¹⁶⁶ D. Fiaccarini Marchi, *Introduzione, Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 36.

indiscriminatamente, non solo gli appartenenti alla classe operaia, ma tutti i comparti dell'industria.¹⁶⁷

La critica fece di questi due testi de «Il Menabò» 4, quello di Vittorini e quello di Scalia, il suo bersaglio prediletto in quanto la novità provocatoria sviluppò sia assensi che numerosi dissensi e ciò accadde sia nella parte di critica marxista che nell'*establishment* della critica italiana.¹⁶⁸ «Il Menabò» veniva additato per aver compiuto in un certo senso il passo più lungo della gamba, per aver osato svolgere da un lato una critica distruttiva intorno alla crisi letteraria italiana e dall'altro indirizzare lo scrittore ad un'operatività pedagogica che correggesse il tiro iniziale al fine di un rimedio ai mali.¹⁶⁹ In questo senso sia *Industria e letteratura* di Vittorini che *Dalla natura all'industria* di Scalia puntualizzano la responsabilità ed il fine dell'intellettuale nel suo approccio con il mondo che si è andato sempre più complicandosi, mostrandosi in una veste sempre più complessa che presupponeva un atteggiamento combattivo della classe intellettuale.¹⁷⁰ Gianni Scalia indaga fin dove arrivino i termini del dibattito tra realtà tecnologica e realtà umana cogliendo fin dall'inizio la limitatezza della cultura sociologica e della cultura letteraria: la prima è frettolosa nell'uso degli schemi esterni alla situazione italiana, la seconda non pienamente cosciente della nuova nozione di industria.¹⁷¹

Alla base del rapporto tra letteratura e industria per Gianni Scalia c'è la riflessione sull'alienazione industriale che è la condizione di ogni progetto conoscitivo e rappresentativo della realtà che circonda i letterati degli anni Sessanta. Pertanto l'autore dichiara «la letteratura che vogliamo sia testimonianza e anticipatrice dei tempi non può non definirsi nella prospettiva di una nuova antropologia».¹⁷² Negli ultimi anni gli intellettuali e la società in genere, seppur nella sua parziale inconsapevolezza, ha assistito alla limitatezza dei mezzi conoscitivi nell'ambito scientifico-sociologico. Tuttavia molti limiti si stavano superando nella cultura sociologica, ma Scalia si domanda cosa stava accadendo nella letteratura: «Si ha coscienza dei limiti del passato e dei compiti per il futuro?». Inoltre, altro interrogativo che attanagliava l'autore del saggio *Dalla natura all'industria* era se si fosse percepita la dimensione totalizzante della nozione industria come un sistema che abbraccia ambiti ideologici, economici ed esistenziali.¹⁷³ In seguito Scalia indica le nuove forme di approccio letterario alla realtà industriale: il mondo dell'industria non può essere rappresentato in maniera «iconografica», «ideologica» o «mitologica» ma deve essere compreso nei termini di una nuova antropologia in quanto si presenta come un complesso strutturale ideologico economico ed esistenziale.¹⁷⁴ «La cultura, che è da intendersi non in senso idealistico-umanitario, ma antropologico e sociologico, è una struttura unitaria e plurima»¹⁷⁵ su diversi livelli di comunicazione, «un'unità indivisibile anche se necessariamente distinguibile».¹⁷⁶ Ridurre una struttura culturale ad un solo livello significa quindi limitare la comprensione e trasformare la sua complessità. La

¹⁶⁷ Ivi, p. 101

¹⁶⁸ Ivi, p. 37.

¹⁶⁹ L. Baldacci, *Letteratura e industria*, «Letteratura», n. 56, a. XIV, 1962, p. 139.

¹⁷⁰ D. Fiaccarini Marchi, *Introduzione*, in Id., *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 37.

¹⁷¹ Ivi, p. 101.

¹⁷² G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, cit., p. 95.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 101.

¹⁷⁵ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, cit., p. 96.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

struttura industriale si è estesa oltre il livello economico abbracciando uno spazio complesso e globale e in questo sistema problematico la letteratura ha una nuova costellazione problematica con compiti di conoscenza e rappresentazione insostituibili.¹⁷⁷ Il suo compito è quello di superare il livello primario di «iconografica» e quello secondario «ideologico» della definizione di realtà industriale, deve in ultimo rappresentare l'industria come la realtà in cui si vive.¹⁷⁸ La letteratura deve avvalersi delle interpretazioni della sociologia che ormai è diventata indispensabile per una nuova conoscenza dell'aspetto «sincronico e relazionale» degli avvenimenti e dovrebbe quindi mantenersi in merito alla trattazione industriale in una posizione che non sia di «inferiorità» né di «superiorità». Nel primo caso si assisterebbe ad un ritorno alla natura mentre nel secondo a un superamento delle condizioni sociali ed economiche attraverso una trasfigurazione sociale e idealistica dei contrasti.¹⁷⁹

Nel definire l'alienazione lo scrittore deve necessariamente purificare il linguaggio usando espressioni durevoli e non contingenti e rompere con l'incomunicabilità dell'alienazione. Per fare ciò la letteratura non deve porsi ad un livello superiore o inferiore dell'oggetto industriale.¹⁸⁰ Se si ponesse in un livello inferiore si scadrebbe nella pretesa di ritorno all'umanità naturale e preindustriale, ma questo preteso ritorno «ignora la metamorfosi della natura in industria, la realtà attuale dell'industria, il nuovo ambiente umano».¹⁸¹ Di contro se la letteratura si ponesse ad un livello superiore scadrebbe nel pregiudizio umanistico e nella «presunzione che la letteratura sia superamento delle condizioni sociali ed economiche» definendo la condizione umana al di là di ogni descrizione concreta.¹⁸² Dunque la letteratura ha il compito di interpretare i rapporti umani che altro non sono che rapporti economico-sociali caratterizzati da conflitti, ed equilibri. Secondo questa linea lo scrittore non smette di esserlo per diventare sociologo, ma conosce e rappresenta l'aspetto durevole del divenire dei rapporti di coscienza facendo delle proiezioni di coscienza, penetrando nelle motivazioni individuali e interpretando le motivazioni umane.¹⁸³ Lo scrittore e il sociologo hanno in comune il presupposto di ricerca interpretativa della realtà nei diversi linguaggi impiegati. Lo scrittore è nell'alienazione contro l'alienazione, in questo schema rappresenta i rapporti sociali nella loro struttura reale e non mistificata. Inoltre deve essere consapevole dell'obbligo di conoscenza e di una comunicazione che si fondano su ipotesi scientifiche perché non si fonda su ipotesi intuitive o sentimentali, ma su ipotesi razionali sulla condizione, «sul rapporto uomo-società che non è altro che il rapporto uomo-industria».¹⁸⁴ In questo modo lo scrittore contribuisce a nuove forme di conoscenza considerando nel proprio discorso problemi tecnologici, sociologici e psicologici della sociologia industriale. L'industria degli anni Sessanta secondo Scalia ha cambiato i suoi connotati rispetto all'industria ottocentesca, non è più la connotazione di «un potere progressivo dell'uomo», ma l'industria è «potenzialità operativa di dominio, costruzione, controllo».¹⁸⁵

¹⁷⁷ Ivi, p. 97.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 101.

¹⁸⁰ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, cit., p. 98.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ Ivi, p. 99.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

In questo modo l'industria si sottrae alla «fatalità biologica» e al divenire sociale, è invece «l'espressione di potenzialità [...] di sviluppo reale». Non rappresenta più solo un aspetto della realtà economica, ma è la sua totalità determinata dall'attuale realtà delle cose, «investe gli aspetti della vita individuale e sociale del mondo post moderno».¹⁸⁶ Industria è quindi un orientamento tecnologico scientifico di «pianificazione della produzione e del consumo» organizzata con mezzi di comunicazione culturale, «creazione di nuovi mestieri, di nuovi modelli di comportamento».¹⁸⁷ Non solo ha modificato la società, ma anche la visione della storia che non è più «provvidenza o fato» o «finalità biologica», ma possibilità di scelta e di progetto. La storia diviene quindi possibilità di scegliere una direzione diversa rispetto al «corso naturale». In base alle scelte possiamo arrivare all'alienazione o alla «liberazione continua», «la distruzione o la costruzione planetaria», l'utilizzo della scienza come affermazione di potere o limitazione delle esigenze biologiche. «In cosa consiste il potere industriale?».¹⁸⁸ Questa domanda per Scalia corrisponde a svolgere «un esame sul nostro presente e sul nostro futuro». «La letteratura, la filosofia e l'etica» non possono sottrarsi al tentativo di comprendere e spiegare questo fenomeno. L'industria è un mondo ambiguo che ha lati positivi e negativi, l'ambiguità permette la scelta decisiva da compiere.¹⁸⁹ «L'industria è il mondo della quantità e non della qualità, «non ha finalità umane» ma quantitative, il suo carattere più drammatico consiste nell'assenza di futuro o in un futuro fantascientifico».¹⁹⁰ La letteratura di massa pertanto deve essere una letteratura di fantascienza:

[...] un futuro disumano in cui si ripete la vicenda di Adamo e Caino - superbia conoscitiva, e violenza dell'odio e della morte; ottimismo di un avvenire superiore, postumano, che ha superato le possibilità terrestri nell'organizzazione di un metacosmo tecnicizzato.¹⁹¹

Tuttavia il futuro fantascientifico, non è un progetto possibile in quanto è allegoria del passato, futuro remoto e astratto. Il mondo dell'industria elude qualsiasi futuro, «imprevedibile e non determinabile». L'industria crea «dissociazione di divenire e finalità». Nel mondo dell'industria, apparente potenzialità di futuro e di libertà di potere, il futuro è assente, «la libertà di consumo della nostra vita è minacciata dalla predeterminazione, per così dire cibernetica e produttivistica del consumo della vita», manca la libertà di scelta di consumo. L'industria ha quindi il potere di «trasformare la natura, di superare i suoi limiti».¹⁹² Scalia dopo aver definito la nuova realtà industriale sostiene che il carattere più drammatico del progresso industriale e «l'assenza di futuro» in quanto la crisi percepita negli anni Sessanta consiste nel fatto che «il futuro assente che non è cominciato... è il progresso non deciso e scelto socialmente».¹⁹³ Qui sta il nodo fondamentale del problema e l'autore tenta di scioglierlo facendo appello alla «ragione» e alla presa di coscienza del letterato e dell'uomo sociale in

¹⁸⁶ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, cit., p. 100.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, cit., p. 101.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*.

genere dal momento che l'industria è una realtà globale che non si può né rifiutare né accettare:¹⁹⁴ «Una nuova letteratura deve affrontare il problema fondamentale della realtà industriale e del lavoro in tutta la sua dimensione la sua dimensione antropologica».¹⁹⁵

Il lavoro è ormai strettamente legato all'industria «e una teoria del lavoro non può che essere una teoria dell'industria». Lo scrittore quindi ha il compito non solo di comprendere la realtà industriale, ma anche di saper rappresentare le trasformazioni che stanno avvenendo, tuttavia gli intellettuali non sono sempre coscienti di tali trasformazioni;

Non sono consapevoli che solo nella misura in cui la letteratura sa dare una risposta positiva a queste interrogazioni si affronta il problema della insostituibilità [...] della letteratura con altre forme di conoscenza.¹⁹⁶

Un ulteriore nodo che Scalia tenta di sciogliere è: «Qual è la dimensione e la funzione del lavoro nel sistema di comunicazione e di significati nell'attuale sistema industriale?»¹⁹⁷ Il dato importante del lavoro è l'alienazione che è anche alla base di ogni «attività letteraria conoscitiva». Il lavoro è alienato in quanto esterno alla coscienza dell'uomo che lavora, è eteronomo perché ubbidisce solo a finalità produttivistiche e di profitto e non realizza una conquista personale e intellettuale, «esterno in quanto obbligato dalla società industriale»; è spersonalizzato, è noia monotonia tristezza operaia «che si vince solo con la partecipazione politica», gesti ripetuti e vuoti secondo tempi e ritmi stabiliti, «questa perdita di coscienza può diventare l'oggetto fondamentale di una ispezione letteraria conoscitiva».¹⁹⁸ L'alienazione del lavoro industriale investe tutti gli aspetti della vita sia individuale che collettiva e gli aspetti sottili e complessi dell'alienazione possono essere conosciuti dallo scrittore per essere comunicati. Le relazioni umane, che sostituiscono la «realtà autentica dei rapporti», vorrebbero eliminare lo sfruttamento e l'estraniamento del lavoratore al proprio prodotto, ma queste relazioni mimano i rapporti formali con la manipolazione. Allo scrittore non devono sfuggire gli aspetti sopra elencati che distinguono in tal senso l'uomo produttore, «*homo faber*», dall'uomo nella produzione «legato al finalismo produttivistico».¹⁹⁹ L'aspetto essenziale della ricerca dello scrittore è la consapevolezza dell'artificializzazione della realtà. Il luogo industriale è diventato il nuovo luogo umano. «L'*homo faber* si fa *homo technicus*» della nuova realtà tecnologico-industriale che è di riflesso «la nuova natura», il tutto riduce la persona in «funzione» e in «personaggio» tecnico, alienazione e alterazione di se stesso. Il mondo industriale quindi, siccome è fatto di personaggi, è un mondo mistificato.²⁰⁰ Compito della letteratura contemporanea è la rappresentazione anticipata dell'alienazione industriale. Alla base di questo discorso ci sono le promesse marxiste circa la socializzazione della produzione e dello scambio, come dei consumi in quanto riappropriazione dell'essenza alienata

¹⁹⁴ D. Fiaccarini Marchi, *Il menabò (1959-1967)*, cit., p. 101.

¹⁹⁵ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, cit., p. 103.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 104.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 105.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 108.

dell'uomo.²⁰¹ Il lavoro come essenza umana si risolve nella libertà dell'uomo, che lavora costruendosi, che umanizza la natura umanizzandosi.

Il rapporto uomo-natura, secondo il marxismo conduceva a una dialettica liberante, con la umanizzazione della natura e con la naturalizzazione dell'uomo nella risoluzione dell'«enigma» della storia come riappropriazione dell'«essenza» nella identificazione reciproca di uomo e natura. Ma il concetto di natura rimane quello ottocentesco. Ora il rapporto uomo-natura non è reciproco e «reversibile».²⁰²

Il controllo dell'uomo grazie alle tecniche e alle scienze è antinaturale ed è il dato che offre la dialettica industriale rispetto a quella marxista. Si parla di programmabilità della natura e di identificazione della natura nell'industria. Il «superamento» marxiano della natura in industria va da sé in un mondo industrializzato e l'alienazione è di conseguenza «autoalienazione industriale».²⁰³ Viene a mancare così la tensione oppositiva tra natura e industria, «tra alienazione e appropriazione». Il lavoro è certo «il rapporto fondamentale tra uomo e mondo», ma anche tra uomo e se stesso e la sua possibilità di conoscenza, è dominio progressivo della natura.²⁰⁴ L'industria si presenta dunque come «una realtà globale che non si può né accettare né rifiutare *tout court*», per poterla trasformare è necessario innanzitutto comprenderla e al fine che ciò accada l'industria deve essere inquadrata in un «piano», in una finalità pienamente umana.²⁰⁵ «L'industria è il mondo dell'ambiguità che può diventare ordine razionale» scrive Scalia in chiusura, mentre in merito alla letteratura che indaga il mondo delle fabbriche e in generale quello del progresso di quegli anni, scrive che «non è letteratura industriale», ma letteratura conoscitiva e rappresentativa «dell'alienazione industriale e della sua liberazione».²⁰⁶ La letteratura è erede quindi di un compito enorme. All'alienazione del futuro l'uomo può opporre «una costruzione libera e organica del futuro», questo futuro programmabile porta alla concezione politica secondo cui «il superamento transindustriale approda ad una concezione di democrazia come *plenum* e non come *pars*, la possibilità di una democrazia integrale», economica e sociale oltre che conoscitiva.²⁰⁷ Il punto ultimo dell'indagine condotta da Gianni Scalia approda quindi ad una sorta di «democrazia integrale» intesa in senso «coestensivo», «immanente» ed «organico» attraverso cui poter arrivare «all'industria umana», trasformazione ultima «dell'industria industriale».²⁰⁸

Come Scalia, Agostino Pirella considera il lavoro industriale come «valore» e non «alienazione», la struttura industriale un fattore positivo. Gli intellettuali dovevano prendere coscienza della necessità di considerare la struttura industriale non un peso morto «inevitabile», «il male minore» o «il prezzo necessario per il progresso».²⁰⁹ Si trattava piuttosto, nei suoi limiti, di un fattore positivo secondo una prospettiva in cui il lavoro non è condanna e alienazione, ma valore. Il fattore umano di conseguenza

²⁰¹ Ivi, p. 109.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Ivi, p. 110.

²⁰⁴ Ivi, p. 111.

²⁰⁵ Ivi, p. 112.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Ivi, p. 113.

²⁰⁹ A. Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*, cit., p. 117.

avrebbe vestito i panni di una «scelta dal basso», presupposto necessario alla soluzione letteraria. Le difficoltà che potrebbe incontrare uno scrittore che voglia porsi a metà tra la condizione del lavoratore e la comunicazione sono le sue disposizioni personali, la lingua che adopera, le idee e i valori che la lingua stessa offre attraverso i valori della società.²¹⁰ A differenza dello psicosociologo, il tecnico della comunicazione apparirebbe impegnato in senso diverso in quanto sta «dalla parte dell'uomo» per migliorare la comunicazione sociale e correggere la sua fruizione di valori, correggere il tiro rivolto utopicamente verso soluzioni astratte.²¹¹

C'era un mondo di uomini da aiutare al fine di diventare «soggetto» mentre rischiano di essere «oggetto», se non merce. Si trattava di un problema di «potere» e quindi di «liberazione» da esso.²¹² Se la comunicazione letteraria non avesse scelto la questione del potere si sarebbe ridotta a mero ornamento e decorazione. L'uomo di lettere dovrà sempre seguire una comunicazione autentica che rifiuta l'incedere stereotipato, lavorare su un gruppo di uomini e non su pedine che costituiscono una catena. La letteratura non dovrà rifiutare nulla dell'esperienza umana in particolar modo ciò che riguarda la dimensione del lavoro. Per salvare la sua dignità deve farsi sempre più vicina ai bisogni degli uomini e mirare: «ad una “civiltà delle lettere” sostituire la modestia di un mondo civile in cui la comunicazione sia ordinata, chiara, stimolante una progressiva “liberazione”».²¹³

4.3 Italo Calvino, *La «tematica industriale»*

Calvino pone fuori frontespizio de «Il Menabò 5» alcune premesse al saggio *La sfida del labirinto* pubblicato in questo numero. Ne *La tematica industriale* infatti si legge: «Se fabbriche e operai occupano poco posto [nella letteratura] non si può dimenticare quale posto imponente hanno come paesaggio e personaggi» nell'immaginario comune dell'ultimo secolo.²¹⁴ Mentre nella letteratura dei secoli addietro i personaggi come il cacciatore, il pastore, il re o il guerriero sono entrati nella cultura comune come protagonisti poetici, nelle fiabe, nelle commedie e nei cantari, «l'operaio è entrato nella storia della cultura come protagonista storico-filosofico».²¹⁵ Tuttavia Calvino afferma che il discorso dello scrittore circa la vita operaia, ancora soggetto ad una visione storico-sociologica, avrebbe maggiore pertinenza se svolto a livello saggistico.²¹⁶ Se ci si allontana da tale registro, interviene «il problema di scelta degli strumenti linguistici».²¹⁷ Tre libri di argomento industriale come *Una nuvola d'ira* di Arpino,²¹⁸ *Memoriale* di Volponi²¹⁹ e *La vita agra* di Bianciardi²²⁰ servono a Calvino per esemplificare la questione. Arpino, sulla scia della letteratura impegnata del dopoguerra di Vittorini, Pavese e

²¹⁰ Ivi, p. 118.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*

²¹³ Ivi, p. 119.

²¹⁴ I. Calvino, *La «tematica industriale»*, «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, p. 18. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1765-1769.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ Ivi, p. 19.

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ G. Arpino, *Una nuvola d'ira*, Milano, Mondadori, 1974.

²¹⁹ P. Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

²²⁰ L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962.

altri, ha voluto che i suoi operai parlassero un «linguaggio unitario», un insieme di «parlato-popolare» che esprimesse una coscienza «politica in termini popolar-colloquiali». L'errore di Arpino è stato quello di credere di aver raggiunto il punto di sintesi tra cultura, in realtà ancora ben lontano.²²¹ Volponi invece fornisce la più inattesa impostazione linguistica:

partendo dalla mimesi di una struttura a rozza e un po' esaltata, [...] arriva una prosa tutta intessuta di immagini e modi lirici, che tende alla simulazione del mondo meccanico nel mondo naturale»²²²

Secondo Calvino la tensione lirico-trasfigurativa di Volponi risulta la più adatta ad esprimere la realtà attuale contraddittoria nell'opposizione tra progresso tecnologico e arretratezza culturale, provvisoria per «le fabbriche tutte vetri e acciaio, *human relations* e un'Italia oscuramente biologica».²²³ Avvertendo che non basta la scelta e l'impostazione di un linguaggio, egli suggerisce di utilizzare il linguaggio «nella sua accezione letteraria più estensiva, come metodo di rappresentazione della propria visione del mondo».²²⁴ L'articolo termina con un richiamo alle posizioni di Vittorini espresse ne «Il Menabò 4», e con una lucida puntualizzazione sulla dichiarazione di Bragantin, in *La questione del potere* del medesimo fascicolo. Sulla scia di Vittorini, l'idea di Calvino sembra questa: il linguaggio non basta né basta la sola tematica industriale, è necessaria «una nuova immagine del mondo».²²⁵ Molto coerente risulta, secondo l'opinione dell'autore, l'idea di Bragantin che richiede un contributo ideologico che superi la «questione del potere», sostrato comune alle questioni che ne derivano.²²⁶ Per Calvino, in definitiva, è opportuno esaminare come si sia modulata la letteratura nella prima rivoluzione industriale per comprendere come si sia sviluppata parallelamente la letteratura.²²⁷ A questa indagine tenderà di far fronte, alcune pagine avanti, il saggio *La sfida del labirinto*.

Non è dunque un caso se successivamente Calvino con il suo saggio *Filosofia e letteratura* del 1967 sottolineava la necessità di un confronto continuo tra scienza, filosofia e letteratura, un *ménage à trois* per creare una cultura complessa e completa, evitando di trasferire acriticamente il sapere scientifico nella letteratura e mettendo in discussione modelli del mondo diversi nella creazione letteraria.²²⁸ Calvino riteneva fondamentale evidenziare «legame tra le scelte formali della composizione letteraria e il bisogno di un modello cosmologico (ossia d'un quadro mitologico generale)»²²⁹ che Calvino considera essenziale per lo scrittore guidato da una vocazione progettuale e conoscitiva. Secondo l'importante giudizio di Vittorini, Calvino è il primo scrittore italiano da includere in una dimensione sperimentale e razionale. Dopo la morte di Vittorini nel 1966, Calvino adempie al passaggio del testimone nella battaglia

²²¹ I. Calvino, *La «tematica industriale»*, cit., p. 19.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ivi*, p. 20.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ivi*, p. 21.995

²²⁸ I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 193-194.

²²⁹ *Ivi*, p. 195.

culturale, seguendo una linea non ideologica come molti suoi colleghi. Integra dunque le nuove proposte della scienza contemporanea nella sua ricerca letteraria, mantenendo un approccio neo-illuminista.²³⁰ La sua disposizione mentale e il suo *background* culturale lo hanno sempre portato a guardare al futuro in modo metropolitano, tecnologico, e cosmopolita.²³¹ Calvino inoltre eredita da Giorgio De Santillana il tema dell'unità e continuità della scienza, suggerendo una riunificazione tra la scienza moderna e quella antica. Propone una poetica che unisce il linguaggio mitopoietico e scientifico, con la letteratura che rielabora metafore fondamentali per descrivere il mondo.²³² Va inoltre ricordata l'imprescindibile influenza delle pagine gobettiane *Visita alla Fiat* per la rappresentazione della fabbrica nella letteratura di questo periodo in continuo divenire. Calvino ricorda in apertura del suo intervento nel «il Menabò 5»: «Non c'è città industriale e operaia rappresentata da un romanziere che sia più completa, come immagine anche lirico-evocativa di uno stile morale, della Torino di Gobetti».²³³

L'esperienza e l'immaginazione hanno un ruolo centrale nella sua visione, superando le concezioni ontologiche, gnoseologiche, morali ed estetiche tradizionali.²³⁴ Circa la prosa operaia, Calvino in occasione di una discussione critica su *Uomini e no*²³⁵ di Vittorini parlò di «letteratura senza mestieri». La questione affrontata era chiaramente quella di una letteratura senza mestieri prodotta dal Neorealismo generalizzando così con simboli unificanti l'espressione del lavoro e colse l'aspetto pittoresco delle professioni. Si codifica dunque in tal senso un genere di realismo industriale seppur poco attento alle strutture produttive e molto incline all'aspetto lirico e intimistico. Ciononostante tale prosa inciderà nell'iconografia letteraria di fabbrica tipica del Neorealismo stesso.²³⁶ Si verificò inoltre un cambio di stile netto nella produzione calviniana. Per citare un'opera fra tutte a sostegno di tale cambio di passo, nella raccolta di racconti *Le cosmicomiche*,²³⁷ Calvino interpreta la nozione e il dato scientifico attraverso un'ottica mitologica, che si allinea con le nuove tendenze epistemologiche degli anni Sessanta. Questo cambio di prospettiva si traduce in una riflessione sulla relazione tra scienza

²³⁰ Questo orientamento risulta chiaro anche dal lavoro svolto all'interno della casa editrice Einaudi dove sostiene con entusiasmo opere come Laboratorio di Renzo Tomatis, il racconto di un anno di vita quotidiana all'interno di un istituto di ricerca biomedica di Chicago, e dove si «racconta tutte le miserie della ricerca in Italia, cosa che non è mai stata scritta [...]: carrierismo, burocrazia, lavoro per lavoro [...] Come libro documento mi pare di un grande interesse. Mentre questi letterati scrivono volumi e volumi per ogni soprassalto sulle loro animucce, mentre gli ideologi parlano un po' di loro, c'è una vastissima parte dell'intelligenza umana che non si racconta»; I. Calvino, *Il libro dei risvolti*, a cura di C. Ferrero, Torino, Einaudi, 2003, p. 106.

²³¹ I. Calvino, *Dimentica e ricorda*, «La Repubblica», 11 settembre 1984.

²³² I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2088. Come insisterà in *Lezioni americane*: «Quest'approccio "mitologico" alla storia della scienza e della cultura mi pare il più giusto e necessario. [...] La conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere, e poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti. C'è sempre un momento in cui un mito che funziona veramente esplica la sua piena forza conoscitiva. La cosa straordinaria è come a distanza di secoli una concezione scartata come mitica si ripresenta come feconda a un nuovo livello delle conoscenze, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto»; I. Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 631.

²³³ I. Calvino, *La tematica industriale*, cit., pp. 18-19.

²³⁴ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, «Il Menabò», n. 10, a. IX, 1967, pp. 73-95. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 187.

²³⁵ E. Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945.

²³⁶ I. Calvino, *Adesso viene Micheli, l'uomo di massa*, «L'Unità», 12 maggio 1946. Sulla questione si veda anche W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1965*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 25-26.

²³⁷ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. II, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1992, pp. 79-221.

e società, attraverso l'uso di immagini e metafore che connettono la scienza con il mondo del mito e della letteratura. Successivamente alla pubblicazione delle *Cosmicomiche*, Calvino si unì all'Ou.li.po., un gruppo di scrittori e matematici francesi con cui portò avanti un progetto di sperimentazione matematico-letteraria. In questo contesto, Calvino approfondì la concezione antropologica della letteratura e sviluppò il concetto di *clinamen*, che rappresenta la libertà all'interno di una struttura, permettendo la creazione di nuove varianti testuali attraverso l'imposizione di vincoli artificiali. Questa fase di sperimentazione ha portato alla creazione di opere come il saggio *Cibernetica e fantasmi*,²³⁸ in cui l'autore ripensa la letteratura come attività combinatoria di linguaggi e di elementi immaginativi e definendo in funzione di ciò l'artista segue il *clinamen*, scegliendo i parametri e le direzioni del gioco combinatorio procedendo per enuresi nel labirinto degli accoppiamenti possibili. È in quest'ottica che vengono realizzati e pubblicati *Il castello dei destini incrociati*²³⁹ e *Se una notte d'inverno*,²⁴⁰ che applicano i principi oulipiani per creare narrazioni originali.

Tra le opere di Calvino si può trovare anche un primo esperimento di letteratura cibernetica, *L'incendio della casa abominevole*,²⁴¹ in cui l'autore, grazie alla collaborazione con il programmatore William Skyvington e l'uso di un calcolatore, ha esplorato le potenzialità della scrittura in relazione alla tecnologia informatica. In questo caso, Calvino non si limitava a generare automaticamente testi tramite il computer, ma utilizzava la tecnologia per selezionare le composizioni più adatte a determinati vincoli oggettivi, soggettivi ed estetici.

4.4 Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività* e *La sfida al labirinto*

Umberto Eco, riprendendo *Il mare dell'oggettività* di Calvino, pubblicato nel secondo fascicolo della rivista,²⁴² abbraccia alcuni punti di questo intervento: uno fra tutti riguarda il mondo creato dagli scrittori che rischia di ridurre gli intellettuali a strumento di se stessi. Del resto, la realtà in cui vive l'umanista di quegli anni, appare «alterata e ostile» quando non rientra in letteratura, una dimensione spaventosa e dunque lontana dall'interesse di essere trattata. Tuttavia nel momento in cui gli scrittori più aderenti alla contemporaneità includono il tema industriale nelle loro riflessioni, si registrano non poche connessioni distorte, dal momento che gli intellettuali si pongono con atteggiamento giudicante ed estraniante perseguendo il vano obiettivo di possedere il tema industriale.²⁴³ Parlare di «mare dell'oggettività» in termini apparentemente oggettivi significa ridurre l'oggettività a «un universo umano». L'idea di Calvino, ripresa da Robbe-Grillet e condivisa da Eco, è quella di raggiungere attraverso la

²³⁸ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in Id. *Una pietra sopra*, cit., pp. 164-181. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 205-225.

²³⁹ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 499-610.

²⁴⁰ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 611-870.

²⁴¹ I. Calvino, *L'incendio della casa abominevole*, in Id., *Prima che tu dica «Pronto»*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 176-193. Ora in *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 319-332.

²⁴² I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in «Il Menabò», n. 2, a. II, 1960, pp. 9-14. Ora in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 48-56.

²⁴³ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 198-237: p. 230. Poi in Id., *Opera aperta*, III ed., Milano, Bompiani, 1967.

tecnica narrativa una visione disimpegnata delle cose, accettarle «per quel che sono fuori di noi e senza di noi».²⁴⁴ Nel processo poetico l'autore non può che rendersi conto della situazione in cui gli scrittori si ritrovano «installati in un linguaggio che ha già tanto parlato».²⁴⁵ In definitiva anche il linguaggio risulta alienato a causa dei tentacolari processi-effetti messi in atto dal progresso, e lo stesso aliena di conseguenza la situazione narrata: voler cambiare il sistema comunicativo risulta quanto mai utopico. L'unica soluzione, secondo il giudizio di Eco è «portare a chiarezza l'alienazione estraniandola, oggettivandola in una forma che la riproduca».²⁴⁶ L'intervento si conclude con un'opzione probabilmente mai considerata fino a quel momento:

L'operazione dell'arte che tenta di conferire una forma a ciò che può apparire disordine [...] è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di ridurre a chiarezza discorsiva le cose; e quando il suo discorso pare oscuro è perché le cose stesse, e il nostro rapporto con esse, è ancora molto oscuro. Così che sarebbe molto azzardato pretendere di definirle dal podio incontaminato dell'oratoria: questo diventerebbe un modo di eludere la realtà, per lasciarla stare così come è. Non sarebbe questa l'ultima e più compiuta figura dell'alienazione?²⁴⁷

Nel fascicolo 5 di «Menabò», spicca un saggio di grande rilievo per la riflessione letteraria contemporanea firmato da Italo Calvino, *La sfida al labirinto*. Senza entrare nei dettagli della sua complessità, è importante evidenziare alcune considerazioni iniziali che sottolineano il trauma provocato dalla rivoluzione industriale negli ambiti della filosofia, della letteratura e dell'arte, un urto tanto violento dal quale questi ambiti non si sono ancora ripresi del tutto. Calvino osserva che, nell'epoca dell'industrializzazione totale e dell'automazione, in cui le macchine hanno superato l'uomo, sono le cose a governare le coscienze. Egli parte dal presupposto che, nell'attuale «era pan-meccanica», nessuno può sfuggire all'ingranaggio dell'industria, in nessun aspetto della sua vita pubblica o privata.²⁴⁸ Nel richiamare *Nel labirinto* di Alain Robbe-Grillet, Calvino evidenzia come, proprio nel momento in cui lo scrittore francese cerca la massima spersonalizzazione oggettiva, il processo di imitazione delle forme del mondo tecnico-produttivo diventa un processo interiore, trasformandosi in uno sguardo, un modo di relazionarsi alla realtà esterna.²⁴⁹ Anni dopo, nelle *Lezioni americane*, e in particolare nella lezione sulla *Leggerezza*, l'autore sembra riprendere questo concetto, paragonandolo al percorso del personaggio mitologico Perseo, che affronta i mostri della realtà con uno sguardo indiretto.²⁵⁰ Il «contatto obliquo» con le difficoltà della vita e della storia rappresenta la necessità di scrutare le complessità del mondo senza esserne sopraffatti, un atteggiamento che Cases, a proposito delle *Lezioni*, definisce «pathos della distanza»,

²⁴⁴ Ivi, p. 231.

²⁴⁵ Ivi, p. 234.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Ivi, p. 236.

²⁴⁸ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 85-99: 86-87. Ora in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 101-119.

²⁴⁹ Ivi, p. 96.

²⁵⁰ I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 633.

rifacendosi alla dialettica nietzscheiana.²⁵¹ Per Calvino, quindi, la sfida al labirinto consiste nel non lasciarsi intrappolare dalle complessità della realtà moderna, ma nel trovare una via d'uscita attraverso una comprensione profonda delle dinamiche che la governano.²⁵² Questo approccio implica la costruzione di una «mappa del labirinto» il più possibile dettagliata, che permetta di affrontare la realtà senza arrendersi ad essa, come invece rischia di fare una letteratura che si limita a registrare passivamente le difficoltà.²⁵³ Calvino propone, dunque, una letteratura che sfidi il labirinto,²⁵⁴ capace di esprimere un'immagine cosmica che rispecchi il livello di conoscenza e consapevolezza storica, scientifica e tecnologica raggiunta dall'umanità.²⁵⁵

Oggi, il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale. Ma il momento che vorremmo scaturisse dall'uno come dall'altro modo di intendere la realtà, è pur sempre quello della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni.²⁵⁶

Le parole di Calvino nell'intervento *Il mare dell'oggettività*, indirizzano la riflessione a diverse considerazioni di carattere generale. Ciò si evince a partire dai nomi degli autori citati, la maggior parte dei quali appartiene ai territori della narrativa come Sartre, Pasternak, Musil, Butor, Gadda, ma anche dall'impostazione stessa dell'argomento che anticipa le conclusioni della *Sfida del labirinto* pubblicato tre fascicoli più tardi.²⁵⁷ Nell'antitesi tra complessità e semplificazione si trova già il principio che regola la «sfida del labirinto», intesa come equilibrio tra forze complementari di natura opposta: il labirinto contro lo schema, la sfida come antidoto alla «resa all'oggettività» provocata dalla mancanza di fiducia nella possibilità di intervenire a modificare il corso degli eventi, «il flusso ininterrotto di ciò che esiste». Il mondo oggettivo ha preso il sopravvento sulla soggettività dell'autore, imprigionando anche la sua produzione narrativa. La letteratura che nella prima metà del secolo aveva visto il trionfo del «monologo interiore e dell'automatismo inconscio», sul modello di Joyce, dell'espressionismo e del surrealismo, ora è vittima della pulsione opposta: «è oggettività che annega l'io» e il mondo che sta fuori invade i confini della soggettività. Lo stesso procedimento viene rintracciato sapientemente da Calvino nei «romanzi della *école du regard* raccontati attraverso gli oggetti» o nell'uso del mistilinguismo nella Babele dei linguaggi parlati.²⁵⁸ Due obiettivi polemici accompagnano la riflessione di Calvino: uno rappresentato dalla nuova letteratura francese, l'altro dall'uso del diletto «dal caso Gadda al caso dei “pasoliniani”».²⁵⁹ L'ideale di Calvino, nella costruzione narrativa, diventa allora quella che un decennio più tardi definirà, prendendo parte al dibattito tra Carlo Cassola e Pietro Citati sulle pagine de «Il Giorno» circa

²⁵¹ C. Cases, *Calvino e il pathos della distanza* [1958], in C. Cases, *Patrie lettere*, Padova, Liviana, 1974, pp. 160-166:160.

²⁵² A. Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 7.

²⁵³ A. Saccone, *In margine al dibattito letteratura-industria nel «menabò»*, cit., p. 37.

²⁵⁴ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 98.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 14.

²⁵⁷ S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit., p. 54.

²⁵⁸ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., pp. 10-11.

²⁵⁹ S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit., p. 55.

le forme del romanzesco, come il «gioco del romanzo» ovvero la sua rivincita, che si esplica attraverso il filtro dell'ironia che «rimettere in gioco», scrive Calvino, «tutto quello che abbiamo dentro e tutto quello che abbiamo fuori».²⁶⁰ Dunque un tuffo nel «mare dell'oggettività», tra letteratura e ciò che non lo è con l'ausilio della soggettività. Negli anni Sessanta la posizione di Calvino, come si evince, è dettata dal principio dell'*aurea mediocritas* proponendo un equilibrio tra le due opposte tendenze delineate ne «Il Menabò 2».²⁶¹ Risulta chiaro che la necessità «di non accettare la situazione data» coinvolge anche questioni d'ordine critico. Calvino è cosciente, più di Vittorini, della fine della letteratura, soprattutto della letteratura scaturita dal clima postbellico, premessa della ristampa dei *Sentieri dei nidi di ragno* del 1964.²⁶² Il percorso di Calvino si colloca quindi a posteriori di un esordio che sancisce la fine del narrare nelle forme fino ad allora esperite e giunge agli «esercizi di descrizione» di *Palomar*, come lo stesso autore ama definirli nella lezione sull'*Esattezza*.²⁶³ Abbandonata la volontà di mettersi in discussione e di cercare lo «scatto attivo e cosciente» che spronava a solcare il mare dell'oggettività alla ricerca di nuove possibilità espressive, il Calvino degli anni Ottanta ripiegherà su posizioni descrittive, si limiterà ad accettarlo, a portarlo nella pagina letteraria e non vi opporrà più alcuna volontà di contrasto.²⁶⁴ Del resto, le stesse *Lezioni americane* non sono altro che la consegna ai posteri del millennio a venire dei principi di poetica che loro malgrado risultano inerti, pietrificati sulla carta: si può solo verificarne l'applicazione nelle opere pregresse.²⁶⁵

Navigare nel calviniano «mare dell'oggettività» e in quello che Raffaele Crovi definisce «mare dell'immaginazione» implica ridefinire, ove possibile, le funzioni e lo scopo della letteratura all'interno della società contemporanea. Crovi, in merito all'intervento di Calvino ne «Il Menabò 2», sottolinea come la rivista avrebbe potuto attraversare il «flusso ininterrotto di ciò che esiste», la «materia di ebollizione» dalla quale finisce per essere sommersa e annullata l'individualità creatrice per abbracciare la soluzione proposta a suo tempo da Calvino: scansare le insidie sia della «soggettività prorompente», sia dell'«oggettività che annega l'io».²⁶⁶ *Il mare dell'oggettività* può rappresentare una sorta di giustificazione: il rifiuto dell'ipersoggettivismo e dell'iperrealismo passa attraverso la riscrittura fantastica del mondo. Tuttavia rileggere la realtà attraverso il filtro della fantasia, offrire al lettore una visione del mondo che non sia vittima della cronaca, non attiene al metodo auspicato che presuppone l'attuazione di uno scarto passando dalla descrizione alla rielaborazione.²⁶⁷ Attraverso questo percorso si arriva alla *sfida* del quinto numero lanciata da Calvino, la provocazione ad affrontare il labirinto del mondo tenendo in mano il capo di un filo per non perdersi tra le opposte tendenze che assediano la scrittura, una superficie mediante la quale andare alla ricerca di nuovi testi e storie che rimodulano il reale attraverso l'invenzione artistica.²⁶⁸

²⁶⁰ I. Calvino, *Il romanzo come spettacolo*, in *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. Barengli, Milano, Mondadori, 1905, p. 273.

²⁶¹ S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit., p. 56.

²⁶² I. Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1186-1204.

²⁶³ I. Calvino, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 692.

²⁶⁴ S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit., p. 58.

²⁶⁵ Ivi, pp. 58-59.

²⁶⁶ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 12.

²⁶⁷ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., pp. 12-13.

²⁶⁸ S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit., p. 63.

Il percorso labirintico di Calvino deve dunque tener conto della necessità dell'«opera aperta», per rappresentare un cosmo non più ordinato, e delle demistificazioni da ostentare attraverso l'uso dello «stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime». Inevitabile è la prospettiva che accomuna l'autore al romanzo *Dans le labyrinthe* di Alain Robbe-Grillet del 1959, per approdare alla sua sfida labirintica verso la «spersonalizzazione oggettiva».²⁶⁹ *La Sfida al labirinto* è anche la chiara adesione di Calvino all'immagine proposta da Eco: «Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più d'una conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano».²⁷⁰ Il richiamo implicito è al passaggio conclusivo del *Mare dell'oggettività* in cui l'autore auspicava il passaggio da una letteratura «dell'oggettività» a una «della coscienza». Proseguendo si legge: «Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica (questo è il punto di convergenza del mio discorso con quello di Eco), cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco».²⁷¹

La letteratura deve quindi assimilare le tecniche della scienza, adoperarle per riscrivere con un nuovo linguaggio il mondo «all'interno del quale altrimenti si rischia di perdersi in un labirinto, come Gadda del *Pasticciaccio*, intrappolato dal ribollire della materia narrata».²⁷² I percorsi d'indagine dei due saggi di Calvino, uno del 1960 e l'altro del 1962, si intrecciano volutamente, si confondono perché nascono dal medesimo presupposto. Eppure, alla fine, confluiscono in un'unica soluzione come terza via della narrativa, accanto a quella elegiaca, di Pratolini, Cassola, Bassani, Levi, e dilettante, di Pasolini e Gadda. Questa è la linea della «trasfigurazione fantastica» di Palazzeschi, Landolfi, Buzzati,²⁷³ nella quale anche Calvino si inserisce con la carica fiabesca dei *Nostri antenati*. La letteratura cosmica che l'autore abbraccia dopo il 1960 è una manifestazione della medesima esigenza di translitterazione del reale, ma attraverso un altro linguaggio, quello scientifico, che negli anni Sessanta prende il posto degli interessi fiabeschi che avevano dominato il decennio precedente.²⁷⁴ Il sofferto passaggio da un mondo contadino a uno industriale, che negli anni Cinquanta si esprimeva nella consapevolezza di una perdita, ora cede il passo al fascino delle scoperte tecnologiche e delle esplorazioni spaziali.²⁷⁵ Scopo dell'arte dunque è «conferire una forma a ciò che può apparire disordine, informe, dissociazione, mancanza di un rapporto, è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di ridare chiarezza discorsiva alle cose».²⁷⁶

Lo stesso proposito raziocinante muove la narrativa calviniana che un ventennio dopo, l'autore ligure tenterà di definire attraverso l'insegnamento delle *Lezioni americane*: «La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori» del Novecento, scrive in previsione dell'ultima conferenza preparata per le Norton Lectures. Compito degli scrittori è «stabilire relazioni tra i discorsi e i metodi e i livelli».²⁷⁷ Calvino seguendo le reazioni della

²⁶⁹ Ivi, p. 154.

²⁷⁰ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., pp. 230-231.

²⁷¹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 99.

²⁷² I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 13.

²⁷³ I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in «Italian Quarterly», IV, 1960; poi in Id., *Una pietra sopra*, pp. 46-57. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 61-75:73.

²⁷⁴ S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit., p. 159.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 220.

²⁷⁷ I. Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 726.

letteratura rivoluzionaria industriale e configurando una mappa delle attuali poetiche, delinea la sua posizione storica e morale, senza sminuire i dati dell'attuale situazione letteraria. La nostra cultura, che non si era ancora ripresa dal trauma della «seconda rivoluzione industriale», tenta, con non poche difficoltà, di adattarsi alle nuove strutture.

Dalla rivoluzione industriale, filosofia letteratura arte hanno avuto un trauma dal quale non si sono ancora riavute. Dopo secoli passati a stabilire le relazioni dell'uomo con se stesso, le cose, i luoghi, il tempo, ecco che tutte le relazioni cambiano.²⁷⁸

Secondo l'autore è quindi illusorio pensare che si possa raggiungere una sorta di classico equilibrio tra il mondo dell'industria e quello della letteratura: «Le macchine sono più avanti degli uomini, le cose comandano le coscienze; la società zoppica e inciampa da tutte le parti cercando di tener dietro al progresso».²⁷⁹ Delineate nel secondo paragrafo le risposte della cultura allo «scandalo» della prima rivoluzione industriale, Calvino tenta di proporre lo stesso discorso nell'ambito della seconda rivoluzione. L'argomento verte inevitabilmente sulle avanguardie e, distinguendo fra una lirica «razionalista» ed una «viscerale»,²⁸⁰ l'autore afferma che la seconda, in netta prevalenza sulla prima, approda ad un nuovo individualismo, che sfocia nella «perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto». La linea «viscerale», di cui Dylan Thomas e Jean Genet sono fra i massimi rappresentanti, conduce all'«alternativa tra la soggezione biologica e la soggezione industriale».²⁸¹ Anche la linea «razionalista», alla quale vanno le simpatie di Calvino, «geometrizzante e riduttiva» che trova la massima espressione in Robbe-Grillet, ripiega verso l'interiorizzazione, ma per mezzo di uno sforzo di spersonalizzazione oggettiva.²⁸² «La contraddizione della figura di Robbe-Grillet è questa: c'è in lui una radice razionalistica e una radice irrazionalistica».²⁸³ Dunque il «labirinto» che oggi è diventato «quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo», è la figura più adatta a definire la varia stratificazione e la condizionante complessità del reale. Calvino propone tre esempi di procedimenti labirintici che sono altrettanti filoni della letteratura per chiarire il suo pensiero in merito:

Il labirinto della conoscenza fenomenologica del mondo in Butor, il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica in Gadda, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora in Borges.²⁸⁴

Occorre, conclude Calvino, gettare «una sfida del labirinto» per trovare una via d'uscita, per approdare a una letteratura che non sia «mimesi», ma immagine cosmica, cioè «al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco».²⁸⁵

²⁷⁸ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p.85.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 95.

²⁸¹ *Ivi*, p. 96.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ivi*, p. 97.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 96.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 99.

Va in questa sede ricordato che nel dibattito letteratura-industria, in merito alla stratificazione linguistica, interviene anche Franco Fortini, con il suo saggio *Astuti come colombe*.²⁸⁶ A differenza di Vittorini, Fortini adotta una posizione negativa nei confronti dell'entusiasmo tecnologico.²⁸⁷ Egli respinge con fermezza il «falso progressismo», secondo cui la realtà industriale dovrebbe trovare espressione letteraria semplicemente perché considerata «importante».²⁸⁸ Fortini si oppone all'idea che l'intellettuale debba assecondare il processo produttivo capitalistico e propone, invece, un sabotaggio linguistico. L'unica arma a disposizione dello scrittore è il linguaggio stesso, da utilizzare per confondere le piste e avvelenare i pozzi del sistema.²⁸⁹ In questa prospettiva, le poetiche dell'occulto e dell'ermetico, normalmente marginalizzate, potrebbero essere riabilitate come forme di resistenza contro la logica dominante del mondo industriale, con l'intento di scardinare dall'interno le sue strutture attraverso l'ironia e la sottile sovversione.

Va inoltre citato il contributo di Raffaele Crovi, *La trasformazione di realtà*,²⁹⁰ in cui l'autore si propone di indagare l'arretratezza delle tecniche e del progresso umanistico rispetto alla corsa dello sviluppo scientifico e tecnologico. Questo modo di procedere dei due fronti, le «due culture», mostra in un futuro poco distante «il verificarsi di una rottura».²⁹¹ Inoltre il progresso delle tecniche e delle scienze produce l'ampliamento del proprio spazio di ricerca e stringe i margini di ricerca dell'altro fronte, quello umanistico. Oltre al terreno strappato dalle scienze, alla cultura umanistica sembrano sfuggire i nuovi oggetti, rendendola estranea al «manifestarsi della trasformazione di realtà».²⁹² L'idea comune è che il potere «disumanizzante» della scienza in realtà non rischia di incidere sull'uomo alienandolo. Il mondo industriale è per Crovi «il nostro rinascimento tecnologico» in quanto «l'uomo di massa non è quello del Duemila, ma quello del Medioevo».²⁹³ Il progresso dunque offre all'uomo gli strumenti necessari per liberarlo dalle organizzazioni e le costrizioni del potere. Non è accettabile, per l'autore, «l'idea che si sia raggiunto il culmine di alienazione e che sia quindi in atto la più preoccupante crisi di valori morali».²⁹⁴ L'opinione di Crovi è che l'uomo contemporaneo, cosciente della sua alienazione, ha la forza necessaria per arrivare alla soluzione di cui ha bisogno diminuendo le angosce, ampliando la libertà di ricerca della felicità. La cultura scientifica, più di quella umanistica, determina lo sviluppo dell'ideologia e concretizza le prospettive contemporanee e future. La letteratura non fa altro che proporre «una morale astratta, falsa, moralistica» tanto da rivestire il ruolo di un campo evasivo: lo scrittore ha dunque la necessità di riscoprire il mondo.²⁹⁵ L'errore che potrebbe compiere una nuova letteratura che compete con il fronte scientifico è divenire:

²⁸⁶ F. Fortini, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 29-45; poi in Id., *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965. Ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003.

²⁸⁷ A. Saccone, *In margine al dibattito letteratura-industria nel «menabò»*, cit., p. 38.

²⁸⁸ F. Fortini, *Astuti come colombe*, cit., p. 31.

²⁸⁹ Ivi, p. 44.

²⁹⁰ R. Crovi, *La trasformazione di realtà*, in «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 329-332.

²⁹¹ Ivi, p. 329.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Ivi, p. 330.

²⁹⁵ *Ibidem*.

[...] una letteratura descrittivo-analitica della realtà convenzionale: persino le scienze definite applicate non sono, oggi, classificatorie. Una letteratura descrittiva non può evitare di riprendere gli schemi desueti del naturalismo, mostrandosi inadeguata a collocare la realtà in una prospettiva da cui emerga anche una immagine di futuro.²⁹⁶

Lo scrittore non può farsi carico delle istanze della classe a cui appartiene, chi si illude di poter divenire un portavoce non fa altro che il gioco dell'industria culturale diventando un suo strumento.²⁹⁷ La cultura deve dunque occuparsi della «realtà che si trasforma», deve prendere coscienza «di nuovi stati contemporanei» per recuperare il divario con l'intelligenza scientifica.²⁹⁸ Questa ha corroso e accantonato i motivi culturali della modernità senza peraltro indirizzare la letteratura «a nuove forme o nuovi universi letterari che presentino la realtà».²⁹⁹

4.5 Umberto Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*

Eco chiarisce fin da subito che l'articolo pubblicato ne de «Il Menabò, 4» il presente scritto non vuol essere uno studio di estetica dal momento che non intende stabilire la fisionomia dell'opera d'arte. L'arte viene piuttosto messa in relazione con il mondo contemporaneo riprendendo in tal senso il dibattito tra industria e letteratura de «Il Menabò, 4» dal momento che l'intervento di Eco verte su alcune proposte di poetica e di intenzioni dell'arte oggi. Il titolo di questo intervento appare orientato su due espressioni le quali, secondo l'autore, sono state tanto abusate da aver perduto una precisa semantica.³⁰⁰ Una seconda avvertenza da parte di Eco riguarda l'intero discorso che si concentrerà su alcune proposte di poetica e sulle intenzioni operative dell'arte contemporanea: pertanto anche quando verrà richiamata l'analisi delle strutture di un'opera specifica, questa sarà utilizzata come esempio concreto di un programma operativo. Per tale ragione deve essere esclusa dal campo del discorso qualsiasi valutazione critica relativa al valore estetico delle opere in questione: le poetiche saranno quindi considerate come fenomeni culturali capaci di farci comprendere una certa posizione dell'artista nei confronti del contesto contemporaneo in cui si realizzano.³⁰¹ Ancora, tornando alla questione del titolo e alle espressioni che lo compongono, il loro accostamento può apparire sia polemico sia ingiustificato. Esse sono impiegate proprio in quanto abusate, per determinare un'accezione particolare che consenta lo sviluppo di questo tema: la funzione, la validità, o l'azione mistificatoria, che un'arte capace di mettere continuamente in discussione le proprie strutture formali, riveste ai fini di un discorso sul mondo plasmato dall'evoluzione della cultura e della società contemporanea.³⁰² Il saggio si indirizza immediatamente sulla chiarificazione della parola «alienazione», diventata alla portata di tutti, l'autore si interroga sul processo subito dalla parola divenuta di moda. Oltretutto l'abuso che si fa di questa parola costituisce, per Eco, «il

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ivi*, p. 331.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 332.

²⁹⁹ *Ibidem.*

³⁰⁰ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 198.

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² *Ibidem.*

più clamoroso e inavvertito esempio di alienazione che la storia ricordi»³⁰³ proprio lì dove nessuno si sarebbe aspettato di cercarla. Non è solo l'abuso della parola che preoccupa l'autore, ma anche l'indistinzione dell'uso di «alienazione a qualcosa» e «alienazione da qualcosa». La prima è quella intesa dalla tradizione filosofica come rinuncia a se stesso per consegnarsi a un potere estraneo, dunque essere agito e non agire, che in tedesco è *Entfremdung*; la seconda ha il senso di estraniamento di noi da qualcosa, cioè *Verfremdung*.³⁰⁴ Fino alle esperienze di Marx e Hegel l'alienazione aveva tale senso:

[...] l'uomo, operando, si aliena per il fatto che oggettiva in un'opera cui pone capo con il proprio lavoro, si aliena cioè nel mondo delle cose e dei rapporti sociali, e si aliena per il fatto che costruendo cose e rapporti, li ha costruiti secondo leggi di sussistenza e di sviluppo che egli stesso deve rispettare adeguandovisi.³⁰⁵

La differenza tra i due filosofi di inizio Novecento è che Hegel riduceva tutto il problema dell'alienazione ad uno svolgimento dello spirito, mentre Marx considerava la stessa come una situazione non di diritto, ma di fatto. Pertanto il fatto storico si configurava attraverso una soluzione storica, ovvero il comunismo. Hegel considerava anche la coscienza dell'uomo non sufficientemente lucida da eliminare la condizione di alienazione dell'oggetto al punto di ricercare la soluzione al problema rifugiandosi in essa.³⁰⁶ Merito di Hegel è dunque quello di aver definito la funzione e la portata del lavoro umano, da non considerare «attività dello spirito», ma come «prodotto dell'uomo che esteriorizza le sue forze».³⁰⁷ Appare evidente, in seguito a tali riflessioni, che l'uomo non deve sopprimere l'oggetto, ma sopprimere l'alienazione, cambiare le condizioni tra lui e l'oggetto che lui stesso ha creato: una scissione di natura economica e sociale. Allo stesso modo l'operaio cade sotto il dominio del denaro in cui si incarnano le cose che crea poiché tanto più l'operaio produce, maggiore è la possibilità che diventi una merce allo stato delle cose che produce.³⁰⁸ La soluzione suggerita da Eco è la creazione di «un regime di produzione collettiva in cui lavorando coscientemente non più degli altri, ma per sé e per i suoi simili, l'uomo avverta ciò che fa come opera propria».³⁰⁹ Vale a dire che il problema dell'alienazione diverrebbe il problema della autocoscienza umana, ma questo modo di ritrovarsi nell'alto, questa oggettivazione è sempre un'alienazione e dunque «una perdita di sé e nello stesso tempo un ritrovarsi».³¹⁰ Tuttavia quel che resta è la continua tensione di una alienazione all'oggetto che può rivestire una struttura dell'esistenza. È di questo tipo di alienazione che Eco vuole occuparsi, nonostante sia comodo pensare che in una società in cui

³⁰³ Ivi, p. 199.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Ivi, p. 200.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Ivi, p. 201.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*. Testo di riferimento per U. Eco è l'indagine di A. Gorz, *La morale della storia*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

³¹⁰ Ivi, p. 202. Testo di riferimento per U. Eco è J. Hyppolite, *Études sur Marx et Hegel*, Paris, Rivière, 1955. Si legge nella nota 3 a p. 206 in *Del modo di formare*: «Come già il saggio del Gorz, questo è un tipico esempio di allargamento dell'area del concetto di alienazione (attorno grazie ad una rilettura hegeliana), per cui la possibilità dell'alienazione rimane come rischio perenne in qualsiasi tipo di società, anche dopo che siano state modificate talune condizioni obiettive che Marx aveva individuato come causa dell'alienazione»

l'alienazione tradizionale sia stata eliminata, questo problema possa essere affrontato con maggiore libertà. In tal senso l'alienazione diventa qualcosa che può essere risolta attraverso la presa di coscienza, ma mai risolta per sempre.³¹¹ Infine Eco giunge a definire la categoria dell'alienazione come «una serie di rapporti intrattenuti tra uomo e uomo, uomo e oggetti, uomo e istruzioni, uomo e convenzioni sociali, uomo e universo mitico, uomo e linguaggio».³¹² L'uomo ogni volta che produce qualcosa lavorando, entra in relazione con altri o, più semplicemente, vive nella totale alienazione. Si legge:

Per questo ogni volta che cerchiamo di descrivere una situazione alienante nel momento stesso in cui crediamo di averla individuata, scopriamo che ignoriamo i modi in cui uscirne, e ogni soluzione non fa che riproporre il problema, sia pure a livello diverso. Questa situazione [...] è di fatto semplicemente dialettica: cioè non può essere risolta eliminando semplicemente uno dei suoi poli.³¹³

Successivamente l'autore pone il problema della produzione delle macchine e del rapporto dell'uomo con esse per specificare ulteriormente i termini dell'alienazione. Nella produzione delle macchine, l'essere umano si trova a interagire con una realtà che può risultare alienante e disumanizzante, condizionando negativamente il rapporto che egli intrattiene con il mondo circostante. In questo contesto, il *design* industriale sembra porsi come una possibile soluzione: coniugando estetica e funzionalità, esso restituisce all'uomo un'interfaccia tecnologica apparentemente più «umana», più vicina alle sue esigenze. Si genera così una prima illusione di integrazione tra l'uomo e il suo strumento, un'apparente armonia tra funzione e utilizzo.³¹⁴ Tuttavia, valicando la superficie della necessità del progresso, a un'analisi critica più profonda, appare evidente all'autore come questa superficiale soluzione mascheri una forma di oppressione più sottile. La realtà industriale, infatti, anestetizza la coscienza umana, inducendo l'uomo a percepire come piacevole un rapporto che, in verità, ci sottomette e ci rende schiavi del meccanismo produttivo. Di fronte a questa constatazione, emerge la necessità di una soluzione alternativa e un nuovo interrogativo: come rendere evidente ai lavoratori che l'utilizzo della macchina li aliena, rendendoli strumenti di un processo produttivo che non controllano? Una soluzione paradossale potrebbe consistere nel creare macchine volutamente sgradevoli, mal progettate e difficili da usare, in grado di provocare un disagio «salutare» in chi le utilizza, costringendo l'utente a riflettere sul proprio ruolo di subordinazione. Tuttavia, tale proposta risulta impraticabile e persino delirante, utile solo ad esplorare qualsiasi forma di risoluzione

³¹¹ Ivi, p. 203.

³¹² *Ibidem*. Si legge alla nota 4 a p. 206 in *Del modo di formare*: «Ci pare che Marx intraveda la possibilità di questo permanere di una dialettica una volta eliminata l'alienazione "economica": perché si giungesse al socialismo come autocoincidenza positiva dell'uomo e a una vita reale come realtà positiva, il comunismo ha dovuto rendere questo momento attraverso la soppressione della religione e della proprietà privata; ma proprio in quanto negazione della negazione esso si è tradotto in affermazione, per cui si è divenuto "il momento rende necessario per il prossimo svolgimento storico, dell'emancipazione e della riconquista dell'uomo. Il comunismo è la struttura necessaria e il principio propulsore del prossimo futuro; ma il comunismo non è come tale la meta dello svolgimento storico, la struttura della società umana" (*Manoscritti economico filosofici, Proprietà privata e comunismo*). Ci pare di poter leggere queste pagine proprio nella chiave che si proponeva sopra: è possibile una azione rivoluzionaria che modificando le strutture sociali elimini l'alienazione economica; e a questo punto si sono poste le basi per un lavoro di liberazione che dovrà svolgersi anche contro le altre forme continue di alienazione all'oggetto.»

³¹³ Ivi, p. 204.

³¹⁴ *Ibidem*.

possibile e non.³¹⁵ Immaginando, invece, che i lavoratori operino in un contesto in cui non lavorano più per una forza estranea, ma per il bene comune e il profitto collettivo, Eco si domanda se gli oggetti a quel punto possano finalmente esprimere una perfetta integrazione tra forma e funzione. Anche in questo caso, però, si giungerebbe a una nuova forma di ipnosi: i lavoratori, invece di essere spinti da motivazioni etiche o collettive, verrebbero sedotti dalla bellezza e dalla funzionalità degli oggetti stessi, diventando vittime della fascinazione esercitata dalle macchine, che li porterebbe a dimenticare il loro ruolo attivo e consapevole nel processo produttivo.³¹⁶ In definitiva, il modello industriale del boom economico, rappresentato emblematicamente dall'automobile, oggetto simbolo della cultura consumistica, si configura come un mito capace di assorbire ogni energia morale, convincendo l'uomo che la soddisfazione del possesso sia il fine ultimo, in grado di spostare costantemente la sua tensione esistenziale verso nuovi obiettivi mai del tutto appaganti.³¹⁷ Ritornando alle questioni legate all'alienazione, Eco avverte che va innanzitutto compreso che il fenomeno dell'alienazione è intrinseco e ineludibile nella condizione umana:

Certo il sogno di una società più umana è il sogno di una società in cui tutti lavorino di comune accordo per avere più medicine, più libri e più automobili ultimo modello; ma che in ogni società tutto questo sia avvertito come alienante [...].³¹⁸

Nonostante l'intellettuale si senta istintivamente attratto dalla protesta incondizionata e radicale, come dimostrano le esperienze dei *beatniks* della West Coast e dei poeti che, con toni individualistici e crepuscolari, esprimono la loro protesta nella piazza Majakovskij, il dubbio razionale suggerisce che le posizioni dei *beatniks*, e forse anche di autori come Evtusenko, non siano completamente fondate.³¹⁹ Sebbene essi svolgano storicamente un ruolo dialettico, la protesta che si limita a una contemplazione del vuoto rischia di degenerare in una forma di passività sterile. L'alternativa a questa stasi è un impegno attivo *nella* realtà.

[...] l'uomo lavora, produce un mondo di cose, si aliena fatalmente in esse, si libera dall'alienazione accettando le cose, impegnandosi in esse, negandole nel senso della trasformazione e non della nientificazione, conscio che ad ogni trasformazione si ritroverà di fronte, in altri termini, la stessa situazione dialettica da risolvere, lo stesso rischio di una resa a una nuova e concreta realtà trasformata. Si può concepire prospettiva più umana e positiva di questa?³²⁰

Seguendo le fila del discorso echiano, è opportuno avvicinarsi al rischio di una nuova alienazione per cercare una prospettiva positiva. Tale dialettica tra alienazione e trasformazione dunque richiede un coinvolgimento attivo e non una fuga nella pura contemplazione o nell'isolamento. L'autore riprende Hegel per arrivare alla conclusione che l'uomo non può rimanere chiuso nel proprio Sé, avulso dal contesto materiale che lo circonda, piuttosto feve

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ *Ivi*, p. 205.

³¹⁹ *Ibidem.* Corsivo mio.

³²⁰ *Ibidem.*

esteriorizzarsi attraverso l'azione concreta, l'opera, ed è in questa esteriorizzazione che risiede la possibilità di salvezza. Se, invece, l'uomo rimanesse confinato nella sua purezza interiore e indipendenza spirituale, finirebbe per annullarsi dal momento che la salvezza non è riscontrabile nel rifiuto della realtà, ma nel compromesso consapevole con essa. Agire nella realtà, accettarne le contraddizioni e trasformarla è l'unica via per arricchire se stessi e trascendere la condizione di alienazione.

Il rifiuto di questa prospettiva è incarnato nella figura dell'«Anima Bella», una coscienza che si isola nella propria purezza e perfezione astratta e che, temendo la contaminazione del Sé attraverso l'azione concreta, si rifugia in una sterile autocontemplazione, incapace di affrontare la realtà effettiva. La fuga dalla contingenza, il rifiuto del contatto con il mondo reale, si trasforma in una perversa impotenza: l'incapacità di abbandonare il proprio Sé ideale per darsi sostanza e divenire essere concreto. In questa condizione, l'«Anima Bella», vive una contraddizione irrisolvibile: pur consapevole della necessità di incarnarsi nell'effettualità, è bloccata dalla paura di perdere la propria purezza interiore. Tale condizione porta la coscienza a una forma di alienazione estrema, in cui la consapevolezza del proprio vuoto diventa fonte di tormento. L'«Anima Bella», priva di concretezza e incapace di riconciliarsi con la realtà, si consuma nella propria infelicità, intrappolata in un circolo vizioso di autocontemplazione che sfocia nella pazzia. La sua aspirazione a una purezza incontaminata, priva di compromessi con l'essere, la condanna a una dissoluzione interna, poiché la necessità dell'azione è una condizione imprescindibile per la realizzazione del Sé autentico. Solo accettando la trasformazione del Sé attraverso l'azione concreta, la coscienza può superare la propria alienazione e trovare una via di salvezza autentica.³²¹ Eco, nel saggio *Del modo di formare*, mette altresì in luce il suo personalissimo rapporto con la macchina e le relative implicazioni:

Nel caso del mio rapporto con la macchina, potrà essere sufficiente prendere sempre il sopravvento sul fascino che può esercitare sulla mia sensibilità l'armonia biologica del rapporto di integrazione alla macchina. Nella misura in cui «so» cosa vado a fare con la macchina, perché cerco di guidarla presto e bene, nella misura in cui quello che vado a fare mi «importa», sarò sempre libero di sottrarmi al fascino della macchina, e lo spazio di tempo in cui essa «mi guida», nell'equilibrio della mia giornata, si inserirà con ragionevole proporzionalità ché per il periodo in cui la macchina, a cui mi abbandono integrato, mi conduce la routine meccanica dei semafori e degli incroci non mi assorbirà completamente ma costruirà una sorta di sottofondo ritmico, come il respiro e i movimenti della gamba che cammina da sola, allo svolgersi delle mie riflessioni e dei miei propositi [...].³²²

Emerge dalle parole appena riportate, una prospettiva originale circa la dialettica che si instaura tra l'adeguamento meccanico e il pensiero: in parte, l'adattabilità fisica condiziona il corso dei pensieri umani, e contemporaneamente le sue riflessioni influenzano il comportamento dell'uomo al volante. Un'intuizione improvvisa, ad esempio, può tradursi in una variazione muscolare, modificando la pressione sul pedale dell'acceleratore e, di conseguenza, interrompendo il ritmo abituale che potrebbe trasformarlo in un puro strumento della macchina. Con tale dialettica Eco richiama la mutua influenza tra psichico e fisiologico

³²¹ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Würzburg, Bamberg, 1807. Trad. it di De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, 182-193.

³²² U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 211.

ampiamente esplorata da autori come Joyce e Bloom. Sul piano dell'azione pratica, una volta consapevole della polarità esistente tra integrazione e distacco, Eco elabora ulteriori strategie ascetiche per preservare la sua libertà, pur mantenendo il rapporto con l'oggetto. Una di queste strategie, sebbene apparentemente banale, potrebbe essere trattare l'automobile in modo trasandato, mantenendola sporca o trascurandone parzialmente le esigenze meccaniche. Questo comportamento permette di evitare un'integrazione totale con la macchina. Si tratta, in effetti, di un tentativo di eludere l'*Entfremdung* (alienazione) attraverso la *Verfremdung* (straniamento).³²³

A partire da queste considerazioni emerge per Eco un dato fondamentale: la condizione di alienazione nella società moderna rappresenta una nuova realtà esistenziale alla quale l'uomo degli anni Sessanta è chiamato ad adattarsi, indipendentemente dal tipo di società che è in grado di costruire attraverso la sua azione trasformativa.³²⁴ L'alienazione, per l'uomo contemporaneo, diventa una condizione simile all'assenza di gravità per l'astronauta: «una situazione in cui occorre apprendere a muoversi, a individuare nuove possibilità di autonomia e a tracciare percorsi di libertà».³²⁵ Tuttavia vivere nell'alienazione, per Eco, non implica necessariamente accettarla passivamente. Piuttosto, significa confrontarsi con una serie di rapporti e strutture sociali che devono essere costantemente messi in discussione attraverso un processo interiore di riflessione critica, che consenta di vederli nella loro trasparenza e di denunciarne gli aspetti paralizzanti. È un continuo esercizio di demistificazione, che tuttavia non si traduce nella completa eliminazione di tali rapporti, bensì nella loro rinegoziazione costante.³²⁶ L'alienazione può riguardare anche i sistemi formali, essendo interna ad essi può definirsi di conseguenza come una dialettica di invenzione e maniera. L'esempio fornitoci da Eco per chiarire ulteriormente cosa intende per sistema formale risiede nella rima:

Con l'invenzione della rima si pongono dei moduli e delle convenzioni stilistiche, non per autolesionismo, ma perché si riconosce che solo la disciplina stimola l'invenzione e perché si individua una forma di organizzazione dei suoni che appare più gradevole all'orecchio. Dal momento che la convenzione è elaborata, il poeta non è più prigioniero della propria pericolosa espansività e della propria emotività: le regole della rima, se da un lato lo obbligano, dall'altro lo liberano.³²⁷

Tuttavia Eco rintraccia segni evidenti di alienazione anche nella rima, in quanto «modo di formare» e come «consuetudine fruitiva». Alienata perché condizionata da ciò che il pubblico di lettori si aspetta dalla rima, e pertanto anche il più grande poeta è condizionato da questo sistema. Nonostante il poeta si pone intenti di assoluta indipendenza dalla pubblica aspettativa, le probabilità statistiche di trovare una nuova rima è estremamente ridotta.³²⁸ Giunto a questo bivio il poeta ha la possibilità di ricercare un linguaggio nuovo e inconsueto che determina anche il concatenarsi delle idee e delle tematiche. Anche questa volta «egli sarà in un certo senso agito dalla situazione, ma di questa sua alienazione, fattosene conscio, egli farà strumento

³²³ *Ibidem.*

³²⁴ Ivi, p. 212.

³²⁵ Ivi, p. 213.

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ Ivi, p. 214.

³²⁸ Ivi, p. 215.

di liberazione».³²⁹ In tal senso hanno agito Montale attraverso la sua libertà poetica e Debussy con l'utilizzo della scala esatonale e le dissonanze rispetto alle gerarchie musicali precostituite.³³⁰ In questo modo l'artista che protesta sulle forme compie una duplice operazione: rifiuta il sistema di forme e tuttavia non lo annulla, agisce dall'interno per sottrarsi a questo sistema e modificarlo. Ancora, accetta di alienarsi parzialmente in esso poiché ne accetta le tendenze interne: egli dunque si è «compromesso» col mondo in cui vive, «parlando un linguaggio che egli crede di aver inventato»,³³¹ ma che invece gli è suggerito dalla situazione che lo circonda. Il poeta non può fare a meno di un linguaggio che rispecchi per sua natura un insieme di rapporti e pone un sistema di implicazioni successive dal momento che accorgendosi dell'estraneità al sistema comunicativo è egli stesso estraneo alla situazione storica di cui vuole parlare e decide, suo malgrado, che non sarà la semplificazione di un soggetto storico a fargli raggiungere lo scopo.³³² Il nodo sarà sciolto solo attraverso l'assunzione e l'invenzione di nuove «strutture formali» come modello di situazione: il contenuto della sua opera d'arte sarà dunque il suo modo di vedere il mondo.³³³

Si arriva dunque alla questione principale: «iniziare un discorso sulla situazione di una letteratura che voglia rispondere all'esistenza di una società industriale, che si ponga di esprimere questa realtà, le sue possibilità e i suoi blocchi».³³⁴ È necessario per il nostro autore affrontare un discorso di descrizione e di denuncia assumendo i modi di un linguaggio «comune» per esprimere la condizione di alienazione patita dall'uomo in una società tecnologica. Utilizzare un linguaggio che si sottrae a questa situazione pone l'autore sulla strada di un dell'equivoco: «nella misura in cui questo linguaggio è estraneo alla situazione, non può far presa su di essa».³³⁵ Inoltre nel momento in cui il poeta decide di non agire come antropologo o sociologo e rinuncia a elaborare un particolare linguaggio tecnico, cerca di rendere «poetico» il discorso sulla situazione industriale.³³⁶ Di contro, adottando un linguaggio adatto alla situazione, «egli lo coordina, in forza delle convenzioni narrative [...] e per dare una immagine di una situazione di disordine e di smarrimento egli ci comunica un'impressione di ordine».³³⁷ Si tratta tuttavia di un ordine fittizio giacché si tratta di strutture narrative che esprimono un universo ordinato.

Tra il 1963 e il 1970, con un impatto particolarmente rilevante nelle sue prime edizioni, la rivista «Marcatré»³³⁸ si afferma come uno dei principali centri di dibattito sul rapporto tra sperimentazione artistica, tecnologia e modernità, temi che riflettono pienamente gli interessi del suo fondatore Eugenio Battisti. Definita come «Notiziario di cultura contemporanea», la rivista si caratterizza per un'intersezione interdisciplinare tra letteratura, arti visive, musica,

³²⁹ *Ibidem*

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ivi.*, p. 218.

³³² *Ivi.*, p. 222.

³³³ *Ivi.*, pp. 222-223.

³³⁴ *Ivi.*, p. 223.

³³⁵ *Ivi.*, p. 224.

³³⁶ *Ivi.*, p. 225.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ La rivista è interamente disponibile sul sito di «Capti»: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id%20=38&lang=IT>

semiotica e nuovi linguaggi su cui intervennero più volte Eco e Dorfles.³³⁹ In questo contesto, la rivista si configura come uno strumento cruciale nel riflettere e indirizzare le dinamiche culturali di un'epoca segnata dalla crescente influenza dei *mass media* e della società di massa. Se inizialmente la letteratura ritaglia uno spazio all'interno di «Marcatré», non ne diventa però il fulcro, né acquisisce un ruolo determinante nello sviluppo della rivista. Questo spazio è piuttosto riempito dalla tecnologia, con contributi rilevanti come, appunto, quelli di Gillo Dorfles, curatore della rubrica «Disegno industriale», e di artisti come Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, che, pur provenendo dall'ambito artistico-letterario, reinterpretano il loro campo in una chiave tecnologica. Altro tema centrale della rivista è la riflessione sulla società di massa e le sue implicazioni culturali, pertanto in questa sede non si può non richiamare la curatela di Eco della rubrica «Comunicazione di massa». Nel 1964, l'autore pubblica su «Marcatré» un ampio estratto del suo *Apocalittici e integrati*,³⁴⁰ in cui esplora i rapporti tra tecnologia, comunicazione e le prospettive di un'estetica di massa, determinata dai limiti del mercato e dai meccanismi della pubblicità. Il dialogo tra tecnologia e comunicazione gioca un ruolo chiave nella costruzione di un'estetica per la società di massa, in netto contrasto con la concezione elitaria dell'arte del passato. L'artista, ora «tecnologico», cerca di creare una comunicazione che raggiunga il pubblico di massa, anche a costo di sfidare la standardizzazione attraverso un approccio quasi pedagogico. Tale posizione, tuttavia, si discosta notevolmente dalle idee del Gruppo 63, di cui Eco stesso faceva parte. Autori come Edoardo Sanguineti ritenevano che la sperimentazione artistica avesse senso anche in assenza di un pubblico, e che la creazione potesse mantenere il suo valore, anche nella sua indecifrabilità. Eco, al contrario, pone l'accento sull'importanza della dimensione *pop* dell'espressione artistica, un aspetto che si avvicina alle idee di Dorfles, il quale vede nel *design* una risposta alla transizione dalla produzione artigianale unica alla serialità industriale.³⁴¹

Il dibattito riflette stati di tensione su più fronti: da una parte, c'è il tentativo di utilizzare i mezzi espressivi della società di massa per ribaltare dall'interno le dinamiche consumistiche e di mercato; dall'altra, si riconosce l'opportunità contraddittoria, ma fertile, offerta dalla «rapidità del consumo» e dall'innovazione continua. L'artista tecnologico si trova quindi a operare in uno spazio complesso, una sfida che, pur differente, ricorda quella di «Menabò», tuttavia «Marcatré» va oltre i limiti imposti dalla comunicazione letteraria e dal primato della parola scritta. In questa rivista, l'esplorazione della cultura di massa si traduce in un necessario spostamento verso il visivo, verso le manifestazioni concrete della società di massa e i suoi condizionamenti, come quello rappresentato dalla pubblicità, ridimensionando in modo significativo le forme della cultura d'*élite*. Le oscillazioni tra una prospettiva più umanistica e una più tecnologica sono facilmente riscontrabili all'interno degli stessi fascicoli. Ad esempio, nel secondo numero del 1964 compaiono testi come *Problemi formativi del presente*³⁴² di Gillo Dorfles e *Tecnologica*³⁴³ di Lamberto Pignotti, i quali testimoniano come «Marcatré» sia stata

³³⁹ S. Giovannuzzi, «Marcatré»: *L'arte fra tecnologia, mercato e cultura pop*, in S. Cavalli, D. Savio, C. Van den Bergh, (a cura di), *Fabbrica in fabula: industria e editoria culturale nel Novecento*, cit., pp. 159-176: 164.

³⁴⁰ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, in «Marcatré», nn. 6-7, a. II, 1964.

³⁴¹ S. Giovannuzzi, «Marcatré»: *L'arte fra tecnologia, mercato e cultura pop*, cit., p. 165.

³⁴² G. Dorfles, *Problemi formativi del presente*, in «Marcatré», n. 2, a. II, 1964.

³⁴³ L. Pignotti, *Tecnologica*, in «Marcatré», n. 2, a. II, 1964, pp. 107-108.

un luogo di confronto e sperimentazione, dove si sono incrociate diverse visioni sull'arte e la cultura, in un periodo di profonde trasformazioni sociali e tecnologiche.

Pignotti introduce fra tutti il concetto di «interartisticità», riferendosi all'interazione tra le forme artistiche tradizionali, come poesia, pittura e musica,³⁴⁴ e l'influenza della tecnologia su di esse. La sua attenzione è rivolta alle modalità attraverso cui la tecnologia non solo si riflette nei linguaggi artistici,³⁴⁵ ma interviene concretamente negli strumenti, negli atteggiamenti e nei processi di produzione e consumo artistico. L'autore parla di una «simbolizzazione» della tecnologia, ovvero del modo in cui essa può essere integrata nei campi artistici tradizionali per ampliarne le possibilità espressive.³⁴⁶ Nella stessa sede e in dialogo con Eco, Dorfles, riguardo al saggio *Del modo di formare*, osserva come le categorie e le gerarchie di valore della cultura d'élite si siano irrigidite, perdendo la capacità di rispondere alle dinamiche storico-sociali contemporanee. Senza cadere né nel dogma dell'arte pura, né nel funzionalismo del prodotto industriale, l'autore propone un superamento delle distinzioni tradizionali tra «arte pura» e «arte applicata». Per Dorfles, non è più possibile classificare gerarchicamente le diverse forme artistiche: scultura e *design*, ad esempio, devono essere considerate pratiche equivalenti.³⁴⁷ Punto cruciale della riflessione è il confronto tra l'oggetto industriale e l'oggetto artigianale: e il primo esiste già nel momento in cui è stato progettato, e quindi al principio del processo produttivo, il secondo si realizza alla fine della lavorazione. In questo contesto, l'oggetto industriale incarna una sintesi tra originalità creativa e dimensione consumistica. La tecnologia, infatti, permette la creazione di prodotti che coniugano efficacia pratica ed estetica, e che rispondono alla rapida obsolescenza imposta dal mercato, incentivando il consumo attraverso un'estetica accattivante.³⁴⁸ Dorfles si sofferma inoltre su la convergenza tra tecnologia e comunicazione e di come essa sia alla base della necessità di sviluppare un'estetica del prodotto industriale, coerente con i paradigmi della cultura di massa. Compito dell'arte contemporanea è il confronto inevitabilmente con il contesto mutato, tenuto conto della presenza dei limiti di tale operazione, tra cui il rischio di cadere in un certo pedagogismo. Nonostante ciò, l'autore rimane ottimista: la diffusione dei *mass media* offre la possibilità di «contrabbandare» forme d'arte tradizionalmente destinate all'élite culturali in contesti più ampi e accessibili al grande pubblico.³⁴⁹ Egli intravede nel *design* industriale e nell'architettura i canali privilegiati per questa diffusione, poiché entrambi entrano necessariamente in contatto con tutti gli strati della popolazione, influenzando in modo positivo il gusto estetico, anche tra coloro che non avrebbero accesso a un'educazione artistica formale.³⁵⁰ In un quadro simile, la sfida consiste nel cercare di influenzare la cultura di massa attraverso l'introduzione sul mercato di oggetti e edifici ben progettati, capaci di migliorare il gusto estetico collettivo e di mantenere un dialogo tra arte e pubblico di massa, pur nel contesto delle dinamiche consumistiche e standardizzanti imposte dai *mass media*.³⁵¹ La standardizzazione e il livellamento del gusto, inevitabilmente promossi dai *mass media*, influenzano tutti i campi espressivi, dalla musica alla narrativa, fino

³⁴⁴ Ivi, p. 108. La mostra. *Tecnologica*, si è tenuta tra il 19 dicembre 1963 e l'8 gennaio 1964.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ G. Dorfles, *Problemi formativi del presente*, in «Marcatré», n. 2, a II, 1964, pp. 67-75: 68.

³⁴⁸ Ivi, p. 71.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ S. Giovannuzzi, «Marcatré»: *L'arte fra tecnologia, mercato e cultura pop*, cit., p. 167.

³⁵¹ G. Dorfles, *Problemi formativi del presente*, cit., p. 73

alle arti visive.³⁵² Dorfles utilizza il termine «contrabbandare» per indicare un'operazione ambiziosa: da un lato, non si tratta di accettare ciecamente la logica del rapido consumo imposta dal mercato; dall'altro, è necessario rivedere l'atteggiamento dell'*élite* intellettuali nei confronti della cultura di massa, che non coincide con la cultura popolare tradizionale, ma è piuttosto connessa a fenomeni *pop* che iniziano a essere discussi apertamente anche in riviste come «Marcatré». Il termine *pop*, infatti, non compare solo negli interventi di Umberto Eco, che si occupa di fumetti e personaggi televisivi, ma diventa un simbolo di rottura con le vecchie liturgie artistiche, arrivando a essere usato provocatoriamente, come nell'articolo *Michelangelo pop*,³⁵³ per contestare l'establishment artistico e letterario. Le convenzioni della cultura d'*élite*, retaggio di una società che non esiste più, rappresentano un ostacolo alla comprensione del sistema complesso della cultura di massa, che richiede invece uno sguardo privo di pregiudizi.

Nel terzo numero di «Marcatré» del 1964, Eco pubblica *La canzone di consumo*,³⁵⁴ un saggio che sarà incluso lo stesso anno in *Apocalittici e integrati* e che riprende la prefazione del *Le canzoni della cattiva coscienza*.³⁵⁵ Il testo riflette sul cambiamento di approccio degli autori nei confronti della cultura *pop*, in particolare riguardo alla musica leggera italiana. Secondo Eco, la canzone di consumo va analizzata come una sovrastruttura, e le ragioni della sua esistenza devono essere ricercate nelle dinamiche economiche del sistema. Questa impostazione metodologica, anche se parzialmente unilaterale, è necessaria per evitare l'errore comune di molti critici della società di massa: l'odio per la massa stessa, vista come «bestiale» e irrecuperabile. Al contrario, chi come Eco aderisce a questo tipo di approccio, cerca di comprendere i motivi storico-sociali concreti che hanno portato la massa a identificarsi con certi prodotti musicali. Il loro scopo non è giudicare la «gente», ma analizzare il rapporto tra condizioni storiche e modelli culturali, rivelando come questi modelli riflettano la struttura socioeconomica della contemporaneità.³⁵⁶ L'autore, del resto, non ignora la bassa qualità della canzone di consumo, ma è proprio all'interno di quel linguaggio e di quei modelli commerciali che si manifestano i meccanismi, prevalentemente emotivi piuttosto che razionali, della cultura di massa. Ciò emerge è il crescente distacco del ceto intellettuale, inclusa la sua ala progressista, dalla realtà sociale. Questa frattura sembra legata all'incapacità di pensare una società stratificata, dove i diversi strati sono comunque interconnessi tra loro.³⁵⁷ Emerge dunque la seguente riflessione: se la cultura umanistica resta ancorata alla sua presunzione elitaria, rischia di essere completamente incapace di rispondere ai bisogni di una società di massa che, nel frattempo, sta elaborando una propria «tavola di valori», spesso in contrasto con i modelli culturali tradizionali. Il rischio, evidenziato anche nel saggio *Apocalittici e integrati*, è che l'assenza di un'efficace risposta intellettuale lasci spazio a un sistema di valori dettato unicamente dal mercato e dal consumo, valori che possono apparire aberranti ma che sono perfettamente funzionali all'espansione del sistema economico.

³⁵² Ivi, p. 74

³⁵³ N. Ponente, E. Battisti, P. Portoghesi, B. Zevi, C. Maltese, R. Bonelli, G. Previtali, *Michelangelo pop*, in «Marcatré», n. 6-7, a. II, 1964, pp. 125-131.

³⁵⁴ U. Eco, *La canzone di «consumo»*, in «Marcatré», n. 3, a. II, 1964, pp. 57-64: 57.

³⁵⁵ Cfr. M. L. Straniero, S. Liberovici, G. De Maria, E. Jona, *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Prefazione di U. Eco, Milano, Bompiani. 1964.

³⁵⁶ U. Eco, *La canzone di «consumo»*, cit., p. 58.

³⁵⁷ Ivi, p. 60.

La sfida, secondo Eco, si è quindi completamente spostata al di fuori degli orizzonti e delle pratiche della cultura tradizionale, che risulta impotente e, in alcuni casi, suicida. Il mercato ha saputo piegare a proprio vantaggio i comportamenti e la psicologia della società di massa, offrendo risposte che sembrano soddisfare le esigenze profonde, anche se manipolate, del pubblico. Di fronte a questo scenario, la domanda diventa: «È possibile un'operazione culturale nel campo della musica di consumo che, pur proponendo una canzone 'diversa', tenga conto delle esigenze profonde che, a modo proprio, esprime anche la più banale canzone di evasione?».³⁵⁸ Il dilemma posto da Eco, ampiamente discusso nelle pagine di «Marcatré», va pertanto ricondotto tra le fila dei numerosi interrogativi intorno la possibilità di utilizzare le risorse della tecnologia e i linguaggi della comunicazione senza cadere nella trappola del servizio creativo al mercato consumistico. L'obiettivo non è farsi travolgere dalla banalizzazione e dalla semplificazione, ma, al contrario, sfruttare queste stesse risorse per dare vita a una cultura e un'estetica di massa consapevoli e articolate.³⁵⁹ Lo spostamento verso un approccio «tecnico» e legato ai media, inclusivo del linguaggio pubblicitario, implica una vera e propria espropriazione del privilegio esclusivo che la critica accademica e specialistica detenevano nel definire la cultura. In un contesto di cultura di massa, accademia e critica specialistica diventano luoghi e pratiche di comunicazione sempre più distanti dalla realtà sociale perdendo così il loro ruolo centrale, incapaci di dialogare efficacemente con un mondo in cui le dinamiche di comunicazione e consumo sono radicalmente mutate.³⁶⁰

5. Carlo Emilio Gadda: tra macchina e fantasia

L'«ingegner fantasia»³⁶¹ ha affrontato ripetutamente la questione del legame tra il mondo industriale e quello letterario, mettendo in luce le radici della sua nevrosi, la quale affonda in gran parte negli anni della sua formazione culturale e intellettuale. Tale nevrosi è riconducibile a una dicotomia, di cui la madre è stata rigida fautrice, non incline a seguire le indicazioni della pedagogia moderna. Gadda, infatti, sottolinea come la madre lo avesse indirizzato verso la professione ingegneristica, motivata dal successo economico ottenuto dai cugini ingegneri, nonostante il suo interesse fosse rivolto alle discipline umanistiche quali il latino, il greco e la filosofia.³⁶² Tale conflitto ha generato in Gadda un perenne senso di frustrazione e inadeguatezza, testimoniato in numerose lettere, che restituiscono l'immagine di un intellettuale costretto a ritagliare con fatica e ansia brevi momenti di *otium* filosofico e letterario dagli esigenti impegni della vita da ingegnere, a cui tuttavia si dedicava con scrupolosità

³⁵⁸ Ivi, p. 64.

³⁵⁹ N. Ponente et alii, *Michelangelo pop*, cit., 126.

³⁶⁰ S. Giovannuzzi, «Marcatré»: *L'arte fra tecnologia, mercato e cultura pop*, cit., p. 171.

³⁶¹ C. E. Gadda, *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984, p. 48. La lettera, scritta da Milano il 6 aprile 1921. Con tale nome ossimorico Gadda sintetizzava, scrivendo a Betti, il suo destino bifronte «Io, ingegner fantasia, con penisole e promontori nelle lettere, scienze, arti, varietà [...] mi occupo ora dell'assestamento di alcune centrali elettriche».

³⁶² E. Ferrero, D. Maraini, *Carlo Emilio Gadda come scrittore come uomo*, in «Prisma», n. 5, a. I, 1968, p. 17. La lamentela è uno dei luoghi ricorrenti del repertorio gaddiano, si pensi a questa frase riferita da P. Gadda Conti: «avevo dei cugini ingegneri e quindi il parentado voleva che diventassi ingegnere anch'io» in P. Gadda Conti, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Pan Editrice, 1974, p. 14.

maniacale.³⁶³ Gli scritti teorici e creativi di Carlo Emilio Gadda rappresentano in tal senso un elemento di prova essenziale della complessità letteraria del Novecento italiano, contribuendo in modo significativo alla problematica relazione tra letteratura e scienza. La sua formazione scientifica e l'esperienza tecnica arricchiscono la cultura filosofica costruita con tanta fatica e informano la sua attività di romanziere, delineando un profilo intellettuale e narrativo caratterizzato da una rigorosa precisione razionale.³⁶⁴ Il principio di esattezza, per l'autore, costituiscono dunque un baluardo indispensabile per confrontarsi in modo etico e conoscitivo con il caos del mondo e con le dissonanze della vita.³⁶⁵ Il dualismo tra il lavoro tecnico-ingegneristico, vissuto come forma di schiavitù, ma capace di fornire importanti stimoli cognitivi ed espressivi, e l'attività letteraria, seguita con passione, ma anche con risentimento a causa della sua precarietà e marginalità, rappresenta una tensione vitale nella produzione gaddiana.³⁶⁶ Egli stesso, in una lettera del 28 febbraio 1926 indirizzata a Tecchi, lamenta come il lavoro presso l'Ammonia Casale, per cui fu impiegato dal 1925 al 1940, non gli lasciasse spazio che per frammenti di scrittura, bagliori di uno spirito assorbito da questioni tecniche e ingegneristiche.³⁶⁷ Non sorprende infatti che nella sua rappresentazione della realtà fenomenica, si riflette una lunga tradizione di scienziati e filosofi naturali, tra cui spiccano figure come Lucrezio, Copernico, Galileo, Cartesio, Darwin, Leibniz e Freud. Attraverso il superamento dell'antropocentrismo, la teoria evoluzionistica, il calcolo infinitesimale, i procedimenti microscopici e le categorie freudiane legate all'eros, Gadda elabora una consapevolezza della complessità proteiforme e labirintica del mondo, delle sue pieghe e frammentazioni. In questo contesto, l'io umanistico, con la sua identità monolitica e il tradizionale statuto tolemaico, si dissolve a favore del lavoro letterario che «non è stilismo, non è scrittura ricercata, è un esperimento».³⁶⁸ Questa riflessione costituisce un punto di partenza fondamentale per ridefinire lo statuto dello scrittore nell'era industriale,³⁶⁹ epoca in cui il

³⁶³ C.E. Gadda, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di M. Carlino, Milano, Garzanti, 1984, p. 40. Lettera del 14 febbraio 1926.

³⁶⁴ A. Saccone, «Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». *Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda*, in, *Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila*, «Sinestesie», n. 18, a. XVI, 2018, pp. 275-286: 275.

³⁶⁵ P. Antonello, *Il mondo come sistema di relazioni: Il pasticciaccio gnoseologico di Gadda*, in Id., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, p. 46. «Alle disfatte gnoseologiche che la realtà ci impone, soccorre in aiuto a Gadda il suo istinto alla razionalità che, proprio perché rappresentato attraverso il percorso di stampo giudiziario diventa, prima che una esigenza conoscitiva, una esigenza etica, un istinto di giustizia. Si veda anche G. Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno editrice, 2014.

³⁶⁶ M. Carlino, *Nota*, ad una lettera del 28 febbraio 1926, in C.E. Gadda, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, cit., pp. 42-43.

³⁶⁷ M. Carlino, *Nota*, cit., p. 42. Scrivendo all'amico Betti, il 21 aprile 1923 da Buenos Aires, Gadda denuncia il totale assorbimento causato dal lavoro da ingegnere a danno dell'attività scrittorica in C.E. Gadda, *L'ingegner fantasia*, cit., p. 87: «In redazione l'articolo è piaciutello. / [...] Pensa che anch'io lo ho scritto una domenica in fretta, con quel po' che ricordavo, e l'ho riveduto un'altra. Ho la testa piena di tutte le volgarità meccaniche; lavoro, e spesso mi stanco».

³⁶⁸ C.E. Gadda, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 79.

³⁶⁹ C. E. Gadda, *Come lavoro*, in Id., *I viaggi e la morte*, Milano, Garzanti, 1958, pp. 13-31, ora in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008, p. 432.

concetto di creazione viene progressivamente sostituito da quello di produzione e riproducibilità.³⁷⁰

Focalizzandoci sulle tematiche industriali in Gadda, emerge chiaramente come l'autore fosse pienamente consapevole della trasformazione antropologica indotta dalla tecnica nella vita quotidiana e, di riflesso, nella letteratura.³⁷¹ In *L'uomo e la macchina*, Gadda riconosce come un «motivo tecnico» sia alla base di interi processi creativi, segnalando una compenetrazione tra arte, tecnica e scienza. L'articolato rapporto che l'autore stabilisce tra scienza e le sue applicazioni tecnologiche, filosofia e linguaggio letterario è dettato dalla consapevolezza di tali intrecci in un testo che si può considerare inaugurale sia per il sistema conoscitivo sia per quello compositivo di Gadda. *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*,³⁷² risulta per questo un'opera fondamentale pubblicata precocemente rispetto al dibattito tra industria e letteratura su la rivista «Solaria», con cui Gadda collaborava già da alcuni anni. Va ricordata la sua prolifica produzione di articoli tecnico-scientifici, che spaziano dall'elettrotecnica alla chimica, dalla geologia all'idraulica, dalla meccanica alla metallurgia motivata certamente dall'esercizio della professione di ingegnere, a cui aveva affiancato da poco l'attività narrativa. *Le belle lettere* rappresenta quindi un momento cruciale, in cui emergono per la prima volta alcune delle caratteristiche espressive che definiranno la scrittura di Gadda, coronando un periodo di intenso impegno saggistico nella seconda metà degli anni Venti.

Tra il 1928 e il 1929, Gadda, ormai ingegnere avviato verso la filosofia, scrisse la sua tesi di laurea sulla *Teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» Leibniz*,³⁷³ riconoscendo nel filosofo tedesco un'influenza determinante, dalla quale avrebbe tratto ispirazione per il suo trattato filosofico-scientifico *Meditazione milanese*.³⁷⁴ Durante lo stesso periodo, Gadda iniziò anche la stesura del suo primo romanzo, *La meccanica*, composto tra il 1924 e il 1929 e pubblicato in frammenti sulla stessa rivista «Solaria». Il titolo originario, *La passione della meccanica*, risulta ancora più significativo, riflettendo l'eco del primo mestiere dell'autore e rimandando alle prime pagine del quarto capitolo, in cui l'autore descrive la passione per la meccanica di uno dei protagonisti, il giovane Velaschi, esperto in ogni tipo di congegno costruttivo o riparatorio: «la bicicletta, la motocicletta e poi l'auto furono la grammatica, la retorica e la filosofia, nel cui soccorso gli venne addestrato l'ingegno».³⁷⁵ Emblematica di questa capacità portata al limite della virtuosità maniacale è la descrizione del frugare in una scatola di legno, contenente una raccolta eterogenea di viti, bulloni, lamette, candele e altri materiali di scarto, che testimoniano

³⁷⁰ C. D'Alessio, *L'ingegner Gadda e la macchina: dall'industria moderna all'officina faustiana*, in G. Barberi Squarotti, C. Ossola, (a cura di) *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994*, vol. II, *Il XX Secolo*, a cura di G. Barberi Squarotti, C. Ossola, Torino, Leo S. Olschki Editore, 1997, pp. 861-876: 862.

³⁷¹ C.E. Gadda, *L'uomo e la macchina*, in Id., *Gli anni*, Firenze, Parenti, 1943, ora in Id., *Opere. III. Saggi giornali favole*, Milano, Garzanti, 1991, p. 256: «La macchina, che da un paio di secoli a oggi s'è accompagnata in sempre maggior misura alla storia degli uomini, e ha «meccanizzato» la loro civiltà [...]».

³⁷² C.E. Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, «Solaria», n. 5, a. IV, 1929, poi in Id., *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, ora in Id., *Opere. III*, cit., p. 483. Si veda anche il passaggio: «Saltò, in prima pagina, le solite cose», per correre al notiziario di borsa, che seguiva di di in di con una certa attenzione, o, per essere più esatti, con una certa ansietà», C.E. Gadda, *La meccanica*, Milano, Garzanti, 1970, ora in Id., *Opere. II. Romanzi e racconti*, Milano, Garzanti, 1989, p. 551.

³⁷³ C.E. Gadda, *La teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G.W. Leibniz*, a cura di R. Stracuzzi, in A.A. V.V., *I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani*, IV, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-44.

³⁷⁴ C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974.

³⁷⁵ C. E. Gadda, *La meccanica*, cit., p. 105.

l'attitudine tecnica e creativa del personaggio.³⁷⁶ L'elenco di elementi residuali descritto da Gadda può essere interpretato come una metafora dei processi attraverso i quali l'autore trasforma, fonde e rielabora stili e linguaggi nella sua officina espressiva, privilegiando la tecnica dell'*enumeratio*. Questo procedimento ci immette sul sentiero della comprensione de *Le belle lettere*, in cui l'autore si pone in equilibrio tra le due dimensioni del sapere, evidenziando la necessità di una scelta letteraria influenzata dalle scienze e dalle tecniche. Non è irrilevante notare che il saggio si apre con un riferimento a Galileo Galilei:

[...] è possibile dimenticare, per una mezz'ora una volta tanto, le quaranta parole di cui risulta il macinato medio della gran macina critica, per occuparsi invece d'alcuni fatti minuti e potremmo dire modesti, i quali hanno pur tanta parte nel concreto coagularsi d'un'opera verso la sua struttura definitiva?³⁷⁷

Emerge dalle parole di Gadda l'interesse per il fondatore della scienza moderna, ripreso e approfondito più tardi anche da Calvino e celebrato non solo come scienziato, ma anche come uno dei più grandi prosatori della letteratura italiana, capace di combinare precisione, chiarezza argomentativa e una sorprendente rarefazione lirica.³⁷⁸ L'intero articolo pubblicato su «Solaria» si focalizza fin dalle prime battute, come suggerisce il titolo, sui contributi che le esperienze racchiuse nei linguaggi tecnici possono apportare alle «belle lettere». Gadda manifesta un'urgente necessità di confrontarsi con la concretezza delle tecniche e di riappropriarsi dei loro linguaggi e dei «contributi espressivi» che esse possono offrire alla letteratura e alle arti. Il termine «espressivi» evidenzia come l'interesse non sia tanto rivolto a incorporare le tematiche del mondo tecno-scientifico in sé, quanto piuttosto ad assimilare nel contesto letterario lo statuto ideativo e operativo delle scienze naturali, le immagini del mondo prodotte da queste ultime e i linguaggi con cui tali scienze e tecniche esprimono le loro scoperte. Le tecniche assumono per Gadda un valore essenziale come modello inventivo, che riorienta lo sguardo sul mondo; lungi dall'essere considerate come mera referenza esterna, esse forniscono un quadro di riferimento che rinnova la configurazione della letteratura. Tuttavia questa prospettiva non implica l'adesione a un'estetica di referenzialità eteronoma:

Il mondo bisogna pur guardarlo per poterlo rappresentare. E così guardandolo avviene di rilevare che esso, in certa misura, ha già rappresentato se stesso: e già il soldato, prima del poeta, ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare, e del suo parto la puerpera.³⁷⁹

Il linguaggio artistico, appropriandosi delle modalità del linguaggio tecnico, che a sua volta è una rappresentazione del reale, si configura come una metarappresentazione, ovvero una rappresentazione di una rappresentazione. La preoccupazione di preservare l'effetto realistico è di natura eminentemente linguistica: come osserva Gadda, «lo scrittore ha davanti a sé delle

³⁷⁶ Ivi, p. 106.

³⁷⁷ C. E. Gadda, *Le belle lettere*, cit., p. 475.

³⁷⁸ I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 184-188. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 225-233.

³⁷⁹ C. E. Gadda, *Le belle lettere*, cit., p. 488.

realtà storiche esterne, come il cavatore ha cubi di granito da rimuovere».³⁸⁰ Queste realtà, dunque, costituiscono la base linguistica da cui si sviluppa la riflessione gnoseologica e, conseguentemente, la questione della lingua.³⁸¹ Compito dello scrittore non è dunque quello di rielaborare questi linguaggi, quanto piuttosto «coordinare» tali elementi per giungere a un «supersignificato». Il limite oggettivo con cui si scontra l'autore è però invalicabile: la frammentazione dei linguaggi, riflesso della varietà delle diverse specializzazioni. Trasporre tali linguaggi nella scrittura significa accogliere la frammentarietà del reale, la sua natura empirica e la sua molteplicità caotica senza per questo basarsi sulla mera rappresentazione per imitazione. Senza questo dato linguistico iniziale, come afferma Gadda richiamandosi alla *Meditazione milanese*, lo scrittore non potrebbe procedere con la sua rielaborazione o meglio con la sua coordinazione: «Accade con questo verbo “coordinare” ciò che con tutti i transitivi: non si può coordinare non. un qualche cosa».³⁸² Su queste basi, Gadda costruisce l'impalcatura metaletteraria che sostiene l'intera raccolta di saggi critici e teorici dal titolo *I viaggi la morte* (1958), che include anche lo scritto pubblicato in «Solaria». In tale opera, viene evidenziato come l'attività di coordinazione svolta dallo scrittore sia guidata da un'ottica gnoseologica, con uno stile che si sviluppa attraverso uno sforzo interpretativo. Tale concetto viene ribadito nella proposizione fondamentale del saggio: «il compito di disintegrare e ricostruire l'espressione scaturisce dalla stessa funzione della conoscenza: è *euresi*, attività connaturata alla costruzione gnoseologica».³⁸³ Le «diverse realtà esterne», il «preesistente o dato», e questa «esperienza estetica, cumulo di fatti linguistici»,³⁸⁴ che si offrono allo scrittore, rappresentano per il campo letterario ciò che l'atomo è per i fisici. Evidenzia pertanto, come i fisici abbiano compreso l'assurdità di continuare a distinguere elementi sempre più piccoli all'interno dell'atomo, accettando infine di definire «atomo» il più piccolo nucleo possibile: allo stesso modo, esiste una realtà esterna che lo scrittore deve necessariamente accettare senza cercare di ricrearla. È importante notare che *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* non si limita a esplorare il contributo lessicale dei linguaggi specialistici, ma affronta in modo più ampio «la questione dei materiali», ossia le figure espressive che le diverse tecniche introducono in modo massiccio nell'arsenale dello scrittore. Gadda osserva che queste figure arrivano come una quantità spropositata di casse che inondano il botteghino di un libraio sconvolto da un sovraccarico di materiali.³⁸⁵ Gadda prosegue con un'analisi del linguaggio tecnico, sottolineando come spesso la prosa di notai, tecnici, avvocati, spedizionieri e ragionieri sia più efficace e rigorosa rispetto a quella di alcuni scrittori. Ciascuno di questi professionisti opera in modo preciso e deciso, seguendo un'idea ben definita, contrariamente a quello che Gadda definisce il «girovagare prolisso dello pseudo-scrittore»,³⁸⁶ che ricorda «l'onda lunga di un'uggia oceanica, un tedio dell'infinito e dell'informe».³⁸⁷ A questo tipo di scrittura prolissa e dispersiva, Gadda contrappone l'esattezza e la meticolosità del documento tecnico, che, per

³⁸⁰ Ivi, pp. 475-476.

³⁸¹ Ivi, p. 476.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ C. E. Gadda, *Le belle lettere*, cit., p. 487.

³⁸⁴ Ivi, p. 476.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Ivi, p. 481.

³⁸⁷ Ivi, p. 482.

quanto umile, riesce a evocare il dato reale con straordinaria efficacia. In tale contesto, conoscere e rappresentare, per l'ingegnere-poeta, coincidono e afferma che:

taluni contratti di cessione, ipoteche, atti giuridici o commerciali, sentenze dei tribunali d'appello o della Corte di Cassazione sono redatti con una tale diligente e felice esattezza, con una cura così appassionata, che risplendono di una vitalità diabolica, in contrasto con la prosa imprecisa e vagante di certi scrittori che sembrano invocare la divinità dell'inchiostratore.³⁸⁸

È proprio il fondamento tecnico, il *primum* tecnico, che, attraverso un interesse pragmatico, avvia un processo immaginativo, dal quale emergono l'«indugio dell'arte» e quel «disinteresse»³⁸⁹ inteso come libero esercizio dell'immaginazione creativa. Il contributo, che si configura come un documento di poetica e un impianto teorico, allarga il paradigma ideativo e linguistico della scienza e della tecnica, trasformandolo in una ricca coordinazione metaforico-stilistica. La scrittura è alimentata, inoltre, dalla consapevolezza che, anche nel contesto scientifico, la scrittura stessa riveste un ruolo fondamentale, poiché l'invenzione concettuale è sempre legata alla parola.

Questa rapida panoramica mostra come le tematiche industriali in Gadda abbiano una portata ben più ampia di un mero spunto biografico poiché esse trovano ampio spazio soprattutto negli scritti saggistici, in cui l'autore esplora in profondità la dimensione tecnica e industriale, sebbene anche nelle sue opere narrative, come *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, emerga un legame sostanziale con la realtà industriale, dimostrando l'infruttuosità di distinzioni rigide tra i generi.³⁹⁰ Per inquadrare in modo più sistematico l'incidenza dell'industria nella produzione di Gadda, può essere utile citare la *Lettera a Leonardo Sinisgalli*, pubblicata su «Civiltà delle macchine» riproposta nell'edizione delle *Opere* diretta da Dante Isella.³⁹¹ Questo scritto, nonostante sia stato parzialmente oscurato nella ricezione critica, rappresenta un momento fondamentale per comprendere il rilievo del tema industriale nell'opera di Gadda come elemento di riflessione attiva di cui parlerò nel capitolo dedicato alla rivista «Civiltà delle macchine».

Vale la pena citare, al fine di ricordare quale sia la percezione gaddiana dell'ambiente industriale, il passaggio di *Tecnica e poesia* in cui i telai sono e descritti a partire dal loro movimento frenetico come «esercito di trottole semoventi»: la visione che ne emerge è dunque cupa e inquietante. La scena industriale che Gadda dipinge, con le sue fornaci e le lingue di fuoco che sembrano appartenere a un «cane demoniaco», evoca un'immagine sinistra che si allontana dalla pura razionalità meccanicistica, suggerendo come la tecnica, pur con tutte le sue promesse di ordine e controllo, continui a trascinarsi dietro un'ombra di caos e inquietudine.³⁹² Emblematica in questo senso è l'esperienza di Gadda presso l'Ammonia Casale presso cui,

³⁸⁸ Ivi, p. 481.

³⁸⁹ Ivi, p. 483.

³⁹⁰ C.E. Gadda, *Tecnica e poesia*, in Id., *Gli anni*, cit., p. 252: «I miei quaderni di studio per un «romanzo sul lavoro italiano», 1922-1924, son pieni di improvvisi, note di getto, di strappo, tutte trafugate dall'opera, dal cantiere, specie dagli impianti e dai lavori idroelettrici di montagna: venute al mio quaderno senza speranza tra il sudore degli anni e degli uomini poveri, operosi».

³⁹¹ Cfr. C.E. Gadda, *Scritti dispersi*, in Id., *Opere*, V, *Scritti inediti e postumi*, a cura di D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Garzanti, 1993, pp. 1065-1072.

³⁹² C. D'Alessio, *L'ingegner Gadda e la macchina*, cit., p. 868.

inviato per valutare i danni a un impianto, esprime un giudizio attraverso cui emerge «timor sacro» che va oltre la precisione tecnica del rapporto.³⁹³ Di fronte a questo scenario, Gadda si lascia andare a una reazione emotiva che trascende la professionalità ingegneristica, esprimendo uno sgomento quasi catartico: «L'aspetto del disastro è terrificante [...] soltanto la visione diretta può dare un'idea del disastro».³⁹⁴ Questo episodio continua a perseguire l'autore nei mesi successivi, assumendo nella sua memoria un rilievo paragonabile a tragedie personali ben più intime, come la morte della nipote o la malattia della sorella.³⁹⁵ Da questo quadro emerge una relazione complessa e problematica tra uomo e macchina, in cui l'identificazione tra i due non è solo frutto di una nevrosi personale, ma anche di una mentalità che potremmo definire «magica». La macchina diventa così una proiezione della condizione esistenziale di Gadda, simbolo del tentativo umano di imporre ordine su un caos sempre incombente, ma allo stesso tempo emblema della fragilità di questo sforzo, soggetto a rotture improvvise e inaspettate. L'identificazione tra uomo e macchina, quindi, non è solo tecnica, ma profondamente simbolica e psicologica, segnalando un intreccio tra le forze della tecnica, della natura e della psiche che attraversa tutta l'opera gaddiana. L'associazione tra i due elementi assume talvolta toni autoironici, culminando in un'assimilazione totale tra la meccanica degli impianti e quella del corpo umano. Emblematica è una lettera che Gadda scrive a Betti il 24 febbraio 1928, in cui ironicamente confessa di essere tornato a Milano «in causa di un guasto allo stomaco» e che «la riparazione durerà parecchi mesi».³⁹⁶ L'assimilazione tra corpo, macchina e meccanica introduce una riflessione più ampia che coinvolge il corpo-psiche, la scrittura e la macchina stessa. Se non si vuole forzare troppo l'intenzione di Gadda, si potrebbe affermare che esiste una corrispondenza tra questi elementi: il corpo umano, la psiche, la scrittura e la macchina funzionano tutti come sistemi interrelati. La tecnica, in quanto meccanica e industria, appare inizialmente come un elemento ordinato e razionale, espressione di un io razionale, proiettato nel mondo e nella scrittura. Tuttavia, quando questo orologio armonico si incrina, come accade nella condizione di dolore psicologico che attraversa l'opera, la tecnica si trasforma, perdendo la sua razionalità e precisione, e assume una funzione apotropaica, una sorta di magia esorcistica.³⁹⁷

In questo senso, Gadda percepisce il disordine non solo come una mimesi della

³⁹³ D. Isella, *Carteggio dell'ing. Carlo Emilio Gadda con l'«Ammonia Casale S.A.» (1927-1940)*, Verona, Stamperia Valdonega, 1982, p. 42. Contiene 54 lettere, telegrammi e relazioni tecniche di C.E. Gadda e ventisei tra lettere e telegrammi dei dirigenti dell'«Ammonia Casale». Si veda *The Edinburgh Journal of Gadda studies*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/glossary/tavolalettere.php>

³⁹⁴ Ivi, p. 45.

³⁹⁵ Ivi, p. 60.

³⁹⁶ C.E. Gadda, *L'ingegner fantasia*, cit., p. 123. Già in altre lettere precedenti il destino personale dell'autore appariva legato in modo assoluto con quello di un meccanismo che ha perso il senso della direzione o ha subito un improvviso breakdown: «Io, come sempre, faccio molto schifo a me stesso e ho perso i controlli della mia macchina. / Le ragioni materiali e morali della mia vita mi hanno talmente stancato che i freni si sono spezzati e la mia macchina fila a corsa pazza su una strada di cui ancora non vedo l'uscita» (Ivi, 25 agosto 1922, pp. 67-68); «E poi bisogna che la macchina finisca di sibilare, che il motore non riscaldi, che nel condensatore non si fermi la melma, che il compressore dia pressione ai pozzi, che il camino non crolli, che il petrolio arrivi, che la salute non venga meno» (Ivi, Buenos Aires, 15 ottobre 1923, p. 95). È tuttavia presente anche il caso contrario, che conferma l'equivalenza, in cui è la macchina ad essere assimilata alla funzionalità dell'organismo: «Le pompe dalle cisterne di raccolta, come da un rene perfetto, esaurivano l'acqua» (Id., *Arsia. Viaggio nel profondo*, in *Le meraviglie d'Italia*, Firenze, Parenti, 1939, ora in Id., *Opere. III*, cit., p. 192).

³⁹⁷ C. D'Alessio, *L'ingegner Gadda e la macchina*, cit., p. 71.

deformazione del reale, ma anche come un atto deliberato di disgregazione necessario per l'elaborazione di una nuova struttura.³⁹⁸ Il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* si innesta su una densa trama cognitiva, delineata da un complesso intreccio familiare di riferimenti culturali e filosofici. In esso le vicende umane si configurano come una malattia, un enigma che preclude ogni possibilità di rivelazione. La morte, al centro dell'indagine del commissario Ingravallo, rimane inspiegabile, perpetuando l'incertezza narrativa e riflettendo l'inaccessibilità di una verità unitaria.³⁹⁹ Tale configurazione narrativa, in linea con la frammentazione delle certezze scientifiche, si sviluppa attraverso un reticolo di digressioni che si espandono e si disperdono, attribuendo al dettaglio, inteso come segno patologico della realtà, un ruolo centrale. L'indagine del «pasticciaccio» si avvolge su se stessa, scomponendosi progressivamente: «Le inopinate catastrofi [...] sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti».⁴⁰⁰ La complessità del romanzo, definito da Leonardo Sciascia⁴⁰¹ come «il più assoluto giallo mai scritto, un giallo senza soluzione», risulta congruente con la rivoluzione scientifica ed epistemologica promossa dalla fisica moderna, riflettendo un mondo in cui l'ordine razionale è continuamente sovvertito e la verità resta frammentata e inaccessibile.⁴⁰² A tal proposito Calvino sottolinea la capacità di Gadda di anticipare, su un piano epistemologico, intuizioni che solo successivamente sarebbero state formalizzate dalla scienza, come il principio di indeterminazione di Werner Heisenberg, elaborato nella seconda metà degli anni Venti, lo stesso periodo in cui Gadda scriveva la *Meditazione milanese*.⁴⁰³ Tale principio, che ha rivoluzionato la meccanica quantistica classica, mettendo in discussione il determinismo causale, attribuisce allo scienziato un ruolo attivo, che non si limita alla mera osservazione passiva. Il fenomeno osservato, dunque, non può essere descritto in modo univoco, decostruendo l'illusione positivista di poter dominare e ordinare ogni aspetto della realtà.⁴⁰⁴ La struttura romanzesca si distingue, quindi, per l'assenza di linearità, manifestandosi come una scrittura del non-finito, impossibilitata a raggiungere una compiutezza organica. Ne scaturisce una forza disgregatrice che investe persino la singola parola, distorcendola in un complesso plurilinguistico, un «impiego spastico»⁴⁰⁵ che ne evidenzia l'inadeguatezza nel rischiare il reale o nell'estrarlo dall'oscurità.

³⁹⁸ Ivi, p. 72.

³⁹⁹ A. Saccone, «Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche», cit., p. 277.

⁴⁰⁰ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957, p. 3.

⁴⁰¹ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1988. Ora in Id., *Opere*, II, 1971-1983, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2003, p. 1196.

⁴⁰² F.P. Botti, *Gadda o la Filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori, 1996, p. 88. Botti associa «l'ambiguità ellittica della *detection* consentita all'indagatore del pasticciaccio [...] alla consapevolezza disillusa di un ordine ferito da un corrompimento inespiable che vela la progressione di certe investigazioni nei giallisti di più inquieta tendenza». Su tale questione lo studioso riprende le annotazioni di G.P. Caprettini, *Le orme del pensiero*, in U. Eco, T.A. Sebeok (a cura di), *Il sogno dei tre (Holmes, Dupin, Peirce)*, Milano, Bompiani, 1983, p. 165: «Nell'ambito di talune forme del racconto giallo novecentesco (Hammet, Chandler) un principio di indeterminatezza alla Heisenberg pare infatti aver sostituito le leggi «trasparenti» del giallo «positivista».

⁴⁰³ C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, cit., p. 7.

⁴⁰⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 719.

⁴⁰⁵ C. E. Gadda, *Come lavoro*, cit., p. 437.

6. Primo Levi, un «Centauro» senza contraddizioni

Primo Levi, in qualità di chimico, scrittore e testimone dell'Olocausto, rappresenta il modello dell'intellettuale che risponde a una molteplicità di istanze, riuscendo a integrare in una visione complessa l'eterogeneità delle esperienze vissute o intraprese.⁴⁰⁶ Su queste esperienze, Levi innesta una straordinaria curiosità culturale e un'inesauribile capacità di analisi, tanto della natura umana quanto della realtà che lo circonda. La pluralità degli spunti conoscitivi, pratici ed etici rende l'autore, a tutti gli effetti, un filosofo naturale,⁴⁰⁷ oltre che un intellettuale di riferimento a livello europeo, per quanto riguarda il dialogo, spesso fragile, tra la cultura tecnico-scientifica e quella umanistica. L'origine di tale profilo va ricercato nelle esperienze formative che hanno plasmato l'attività letteraria di Primo Levi. I momenti da evidenziare sono certamente tre e si riflettono in diversi ambiti della sua vita: la formazione umanistica, l'esperienza di deportato e la sua professione di chimico. Questi tre aspetti convergono in una quarta dimensione, che si sovrappone e integra le precedenti, assumendo un ruolo predominante nella sua esistenza: la scrittura.⁴⁰⁸ Inoltre nella sua produzione letteraria si possono identificare due dimensioni principali: una di natura memorialistica, legata alla sua identità ebraica e alla sua esperienza nei campi di concentramento, e l'altra di carattere inventivo, volta a esplorare e divulgare l'importanza e il fascino della scienza e della tecnica. Questo secondo aspetto della sua scrittura rivela una nuova dimensione del suo pensiero, in cui Levi riesce a conciliare creatività e professione scientifica. Attraverso la sua competenza tecnica e la sua esperienza personale, l'autore sviluppa narrazioni fantastiche e di fantascienza, dimostrando un costante interesse per la cultura scientifica, anche nei suoi aspetti più disumanizzanti. La sua abilità nel coniugare l'arte e la scienza, e nell'affrontare questioni esistenziali in modo originale e personale, rappresenta un dato significativo nella sua produzione letteraria e nel dibattito culturale del suo tempo.

Per Levi lo strumento essenziale di comunicazione e di connessione, capace di superare l'isolamento e la solitudine è senz'altro rappresentato dalla parola. La scrittura, inizialmente un'espressione catartica, lo spinge a produrre i primi due libri in uno stato di intensa alienazione, durante il quale redigeva disordinatamente pagine e pagine di ricordi indelebili.⁴⁰⁹ Successivamente, il suo approccio alla scrittura evolve verso una forma più strutturata e analitica, che riflette l'influenza della sua formazione scientifica. La scrittura diventa così un'attività metodica, simile al lavoro del chimico, caratterizzata da chiarezza e precisione, con l'intento di rispondere alle questioni fondamentali e di presentare le sue argomentazioni in modo trasparente e accessibile.⁴¹⁰ Nel 1989, Philip Roth in occasione di un'intervista a Primo Levi,⁴¹¹

⁴⁰⁶ P. Antonello, *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, in Id., *Il ménage a quattro*, cit., pp. 79-123: 79.

⁴⁰⁷ A. Rudolf, *At an Uncertain Hour. Primo Levi's War Against Oblivion*, Londra, Menard Press, 1990, p. 4.

⁴⁰⁸ Cfr I. Dovara, *Scienza, tecnica e industria nella vita e nell'opera di Primo Levi*, in Barber Squarotti, G., Ossola, C. (a cura di), *Letteratura e industria*, cit., pp. 1053-1058.

⁴⁰⁹ P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975, p. 157. Ora in Id. *Opere*, a cura di M. Belpoliti, e D. Del Giudice, vol. I, Torino, Einaudi, 1997.

⁴¹⁰ P. Levi, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1978, p. 52. Ora in Id. *Opere*, cit., vol. II.

⁴¹¹ L'intervista, apparsa con il titolo *A man saved by his skills*, in «The New York Times Book review», 12 ottobre 1986, poi in traduzione italiana su «La Stampa», 26 e 27 novembre, 1992, pp. 241-51, è raccolta, con il titolo *L'uomo salvato dal suo mestiere*, in P. Levi, *Conversazioni e interviste (1963-1987)*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 84-94; poi in una versione ampliata, P. Roth, «Conversazione a Torino con Primo Levi. A man

offre una riflessione sul valore autobiografico del romanzo definendo *Se questo è un uomo* come «le memorie di un teorico della biochimica morale, precettato come organismo campione per essere sottoposto alla più bieca sperimentazione di laboratorio».⁴¹² In merito alla sua duplice identità, inoltre, Roth osserva che «lo scrittore e lo scienziato non sono inscindibili», riflessione a cui Levi risponde confermando che la sua esperienza intellettuale si fonda su una profonda congruenza tra pratica scientifica e attività letteraria. Egli sottolinea, infatti, che «non c'è contraddizione fra l'essere un chimico e l'essere uno scrittore: le due cose si rafforzano l'una con l'altra».⁴¹³ Tuttavia, Levi ammette, in un'altra intervista, di percepire una divisione interiore tra queste due dimensioni, descrivendo se stesso come «diviso in due metà» e affermando: «Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica».⁴¹⁴ Questo dualismo, sia esistenziale sia culturale, alimenta in Levi una tendenza a sperimentare narrazioni ispirate all'«ambiguità della fantascienza», utilizzando per definirsi le metafore dell'«anfibia» e del «centauro». Tale dicotomia si riflette emblematicamente nel racconto *Quaestio de centauris*,⁴¹⁵ il primo racconto fantascientifico pubblicato da Levi, presentando quella duplice identità, che genera una tensione apparentemente irrisolvibile, che potrebbe sfociare in un conflitto interiore al limite del patologico.⁴¹⁶ Levi afferma:

Sono stato troppo chimico, e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere. [...] In compenso, mi sono divertito a guardare il mondo sotto luci inconsuete, invertendo, per così dire, la strumentazione: a rivisitare la tecnica con l'occhio del letterato e le lettere con l'occhio del tecnico.⁴¹⁷

La figura del centauro come simbolo araldico della propria epistemologia, rappresenta specificamente l'incontro tra scienza e mito, tra razionalità e immaginazione.⁴¹⁸ Questo approccio si pone come antidoto contro ogni forma di purezza rigida e dogmatica e adotta l'integrazione piuttosto che l'esclusione del diverso. Il centauro, in quanto figura di confine tra l'umano e l'animale, tra il naturale e il culturale, diventa quindi un emblema della condizione vissuta nel Lager e della comprensione etologica dell'essere umano.⁴¹⁹ Del resto, come evidenziato da Pier Vincenzo Mengaldo, la logica del centauro e dell'ibridismo concettuale di Primo Levi si manifesta anche attraverso una peculiare epistemologia linguistica, che trova espressione nell'uso costante dell'ossimoro. Quest'ultimo non è semplicemente un espediente stilistico, ma uno strumento cruciale per evidenziare e risolvere contrasti apparentemente irriducibili, rivelando al contempo la natura intrinsecamente contraddittoria della realtà e

saved by his skills», in «The New York Times Book review», n. 12, a. XLV, 2008. Ora in P. Levi, *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, in Id., *Opere*, cit., vol. III, pp. 635-646: 638.

⁴¹² Ivi, p. 640.

⁴¹³ Ivi, p. 641.

⁴¹⁴ Intervista di E. Fadini, in P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, p. 17. Primo Levi si sente scrittore «dimezzato».

⁴¹⁵ P. Levi, *Il centauro Trachi*, in «Il Mondo», 4 aprile 1961. Poi in P. Levi, *Quaestio de centauris*, in Id., *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966.

⁴¹⁶ P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, p. 632. L'autore scrive che la nostra schizofrenia culturale ci porta a credere che «lo scienziato e il letterato [appartengano] a due sottospecie umane diverse, reciprocamente alloglotte, designate a ignorarsi e non interfeconde». Levi usa il linguaggio dell'ibridismo genetico, integrato con la memoria discriminatoria della disumanità patita nel campo.

⁴¹⁷ P. Levi, *Premessa a L'altrui mestiere*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 801-802.

⁴¹⁸ P. Antonello, *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 84.

⁴¹⁹ Ivi, p. 86.

dell'uomo.⁴²⁰ L'ossimoro diventa così la struttura concettuale privilegiata per Levi, un modello di pensiero che riflette la capacità di concettualizzare e comprendere contraddizioni e tensioni latenti:

[...] il movente primario di questa vivacità aggettivale è senza dubbio la ricerca di una precisione sfumata e sfaccettata, come si conviene alla resa di una realtà complessa, o tale si rivela alle sottili discriminazioni che vi legge il microscopio dello scrittore-analista.⁴²¹

La logica della commistione emerge nella stessa struttura compositiva delle sue opere, caratterizzate da una coesistenza di classicismo e innovazione linguistica. L'ossimoro diventa così il compromesso tra le forze opposte della razionalità di Levi, chiara e semplificatrice, e il caos, l'ambivalenza e la contraddittorietà della realtà che egli esplora.⁴²² Pertanto il ruolo della formazione scientifica di Levi appare decisivo in questa dimensione concettuale. In quanto chimico, Levi sviluppa una «coscienza mescolante»,⁴²³ vale a dire la consapevolezza dell'impurità e della mescolanza che caratterizzano la materia nella sua forma accessibile e manipolabile; la purezza, al contrario, emerge solo dopo un lungo e faticoso processo di distillazione.⁴²⁴ La sua flessibilità intellettuale si misura proprio nella capacità di accogliere le contraddizioni, considerate da lui come «un ingrediente immancabile della vita»; infatti, «la macchina dell'universo è sottile, sottili sono le leggi che la reggono».⁴²⁵ L'ambivalenza e l'ambiguità non sono tuttavia frutto esclusivo della sua formazione scientifica o delle sue opere, ma trovano una conferma decisiva nell'esperienza del Lager.⁴²⁶ Esaminando le molte interviste che Levi ha concesso sull'Olocausto, emerge come spesso gli intervistatori cerchino posizioni nette e giudizi definitivi, richiedendo una chiarezza concettuale polarizzata e manichea. Al contrario, l'autore mette in guardia contro queste semplificazioni, attraverso le sue descrizioni, sempre attraversate da un vincolo doppio, dove oppressi e oppressori si confondono e dove persino la vittima innocente può ritornare dal Lager afflitta da un inatteso senso di colpa.⁴²⁷ In questa riflessione, Levi sottolinea come la sua attività di scrittore, centrata sulla «materia prima» delle esperienze di vita, sia intrinsecamente collegata alla sua formazione e pratica chimica. Ne ribadisce ulteriormente il legame quando afferma:

[...] quando un lettore si stupisce del fatto che io, chimico, abbia scelto la via dello scrivere, mi sento autorizzato a rispondergli che scrivo proprio perché sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo.⁴²⁸

⁴²⁰ Ivi, p. 88.

⁴²¹ G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994, p. 185.

⁴²² P.V. Mengaldo, *Introduzione. Lingua e scrittura di Primo Levi*, in P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, pp. VII-LXXXIII: LXXVIII.

⁴²³ M. Porro, *Scienza*, in «Riga», n. 13, VII, 1997, pp. 434-475: 450.

⁴²⁴ P. Levi, *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 2016, p. 789.

⁴²⁵ P. Levi, *Opere*, vol. II, cit., p. 798.

⁴²⁶ P.V. Mengaldo, *Introduzione*, cit., pp. LIII

⁴²⁷ C. Angier, *The Double Bond. Primo Levi, a biography*, London, Macmillan Publishers, 2002, p. 632. Il libro che Levi stava completando prima della sua morte si sarebbe dovuto intitolare *Il doppio legame*.

⁴²⁸ P. Levi, *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino 1985, p. 14.

Se si volesse tracciare una genealogia della cultura leviana, si dovrebbe riconoscere una preminenza alle sue basi scientifiche poiché, anche cronologicamente, in lui si sviluppa prima la passione per la scienza e la professione di chimico. tuttavia tale distinzione risulta in definitiva artificiosa, poiché l'autore si afferma come figura pubblica soprattutto nella veste di scrittore e testimone. In una delle sue opere peculiari, *La ricerca delle radici*,⁴²⁹ il testo presenta in modalità programmatica le letture eterogenee che hanno contribuito a formare la sua sensibilità letteraria, espressiva ed epistemica.⁴³⁰ Si tratta di una sorta di mappa delle matrici etiche e delle forme di resistenza al disordine della realtà, ma anche delle strutture profonde del suo immaginario e delle sue prospettive ideologiche:

Mi sono sentito più spiattellato nel fare questa scelta che nello scrivere libri. [...] Mi sono sentito con la pancia aperta, anzi, in atto di aprirmela io stesso. [...] Vorrà dire che il lettore che ne avrà voglia potrà entrarmi dentro e dare uno sguardo all'ecosistema che alberga nelle mie viscere, saprofiti, uccelli diurni e notturni, rampicanti, farfalle, grilli e mufte.⁴³¹

Levi prende a modello il «rapportino di fine settimana» del laboratorio o della fabbrica, che deve essere chiaro, conciso e non indulgere al «bello scrivere».⁴³² Nella sua opera emergono due linee interne principali: da un lato, la genealogia dell'«uomo che soffre ingiustamente», dall'altro, quella che testimonia la sua «statura»; le due linee sono infine collegate da due percorsi che permettono all'uomo di sopravvivere e continuare a vivere, attraverso «il riso» e «la conoscenza». Quest'ultima via di salvezza è introdotta dai «nomi splendidissimi» di Lucrezio e Darwin,⁴³³ che rimandano immediatamente ai «classici» già canonizzati da Gadda e Calvino nel loro pantheon letterario e conoscitivo.⁴³⁴ Levi, inoltre, sottolinea ne *La ricerca delle radici* come la divisione tra le discipline scientifiche e umanistiche, tipica del mondo contemporaneo, non appartenesse ai grandi scienziati e artisti del passato, benché tale consapevolezza storica non sia sufficiente a risolvere la frattura tra i diversi ambiti del sapere. L'autore de *La ricerca delle radici* mette in luce come le strategie quali ironia e comicità in autori del calibro di Italo Calvino e Raymond Queneau, riescano a compiere ciò che molti hanno tentato invano: unire le «due culture» in un *continuum* omogeneo.⁴³⁵ Con il primo, Levi instaura un sodalizio fondamentale per il suo percorso intellettuale dal momento che entrambi riconoscono l'importanza di una letteratura capace di offrire nuove immagini e un nuovo linguaggio, adeguati ai cambiamenti gnoseologici e percettivi indotti dal progresso scientifico.

⁴²⁹ P. Levi, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981.

⁴³⁰ P. Antonello, *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 80.

⁴³¹ Cfr. P. Levi, lettera del settembre 1980 al suo editore, in G. Einaudi, *Primo Levi e la casa editrice Einaudi*, in P. Frassica, *Primo Levi as Witness. Proceedings of a Symposium held at Princeton University, April 30-May 2, 1989*, Fiesole, Casalini, 1990, pp.1000-1012.

⁴³² P. Levi, D. Luce, *Il suono e la mente*, intervista in P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, pp. 310-320. Le argomentazioni di Levi sono accostabili a quelle espresse in C.E. Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, cit., per quanto quest'ultimo sia stilisticamente remotissimo, per molti versi antitetico, rispetto a Levi. Su questo confronto si vedano le efficaci osservazioni di P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, in Id., *Il ménage a quattro*, cit., p. 82.

⁴³³ P. Levi, *Dialogo di un poeta e di un medico*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 114-116. In questa genealogia di uomini che soffrono e che pensano si aggiunge ovviamente anche il nome di Leopardi.

⁴³⁴ F. Moliterni, R. Ciccarelli, A. Lattanzio, *Primo Levi: L'a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 48-61.

⁴³⁵ P. Levi, *Opere*, cit., vol. II, cit., p.768

La loro visione comune di una «letteratura copernicana» riflette l'esigenza di esplorare forme innovative di conoscenza della realtà. Riprendendo i termini calviniani, Levi concepisce la narrazione come uno strumento di conoscenza, una sorta di «mappa del mondo e dello scibile».⁴³⁶ La sua visione implica una narrazione che funga da ponte tra i diversi saperi, superando ogni divisione filosofica ed estetica tra natura e cultura. Tuttavia, nel rappresentare l'essere umano, il nostro autore non si concentra tanto sui temi delle scienze cosiddette esatte, quanto sugli strumenti, i metodi, i punti di vista, e le procedure espressive mutate da esse. Circa il dibattito tra i due saperi, va ricordato il saggio di Calvino, *Filosofia e letteratura* del 1967, in cui introduce il concetto di «ménage à trois» tra scienza, filosofia e letteratura. Egli scrive:

La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura. Costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta a non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda.⁴³⁷

Tale prospettiva rappresenta l'aspirazione a integrare scienza e tecnica all'interno della letteratura, non soltanto da un punto di vista tematico, sebbene Levi e Calvino condividano una simile ispirazione creativa, le loro posizioni non sono del tutto assimilabili. Nel momento in cui discute di scienza, Calvino, affronta indirettamente anche le sorti della letteratura: per lui utilizzare le possibilità espressive dei linguaggi scientifici non significa sottomettere la letteratura al dominio della scienza, bensì accettarne la sfida, elevando il livello della scrittura e restituendo un'immagine cosmica del reale. Lo scrittore, quindi, non è tanto interessato ai temi o ai progressi scientifici, quanto alle nuove immagini e linguaggi generati dalla scienza.⁴³⁸ Dal punto di vista stilistico, Levi, pur collocandosi senza dubbio su confini più vicini a quelli di Calvino, fa emergere, dal suo retroterra esperienziale, elementi che lo avvicinano alla consapevolezza gaddiana in merito ai fondamenti conoscitivi della scienza e della tecnica, accompagnata da una dimensione pragmatica e pratica, non estranea alla concezione dell'«ingegnere fantasia».⁴³⁹ Ancora, dal punto di vista tematico, insiste sulla necessaria inclusione dei temi tecnologici e scientifici vivendo in un mondo dominato da essi: ignorarli aprioristicamente apparirebbe deleterio. Egli osserva: «La Scienza, con la S maiuscola, e la Tecnologia, con la T maiuscola, sono delle formidabili fonti di ispirazione».⁴⁴⁰ Ignorare i progressi scientifici, come quelli compiuti dagli astrofisici con strumenti avanzati e satelliti artificiali, significa, secondo Levi, regredire culturalmente rispetto ai pensatori del passato ed è

⁴³⁶ I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, cit., p. 233.

⁴³⁷ I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, cit., pp. 193-194.

⁴³⁸ Cfr. M. Bucciattini, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 4-7. Si veda anche G.C. Roscioni, *Calvino editore*, in A.A. V.V., *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 26-28 febbraio 1987*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 31-39: 36: «Non credo che Calvino si sia mai interessato alla scienza in sé: la scienza era per lui, soprattutto in certe fasi della sua vita e del suo lavoro di scrittore, un problema letterario [...]. Il suo problema era come utilizzare i metodi e i linguaggi della scienza, come tradurli in letteratura»

⁴³⁹ P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 80.

⁴⁴⁰ P. Levi, G. Grassano, *Conversazione con Primo Levi*, in P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, pp. 168-185: 177.

necessario dunque escludere qualsiasi divisione tra le due culture, dannosa fin dall'origine. La decisione di Primo Levi di dedicarsi alla chimica rappresenta anche una forma di opposizione a questi limiti della tradizione culturale italiana, al «sapere libresco», al sapere puramente intellettuale che si limita al testo, e alla «congiura dell'idealismo» che, ignorando il mondo materiale, nega il valore formativo delle scienze e ne oscura la dimensione inventiva.⁴⁴¹

A sostegno delle sue posizioni, Levi afferma che «non è la scienza a essere incompatibile con la poesia, ma la didattica»,⁴⁴² ossia quell'approccio dogmatico, programmatico e spesso edificante che caratterizza l'insegnamento accademico tradizionale. In questo vuoto lasciato dalla filosofia idealista, l'autore sopperisce inserendo, accanto alla letteratura, il fare tecnico e la proceduralità del lavoro, elementi che definiscono la sua identità di «tecnico» e «chimico». ⁴⁴³ Pertanto, la sua nuova pedagogia materiale, che si oppone a ogni forma di idealismo, rende lo scienziato un «realista ingenuo» il quale si serve della scienza e della tecnica, sviluppando sia l'intreccio tipico di un'attività immaginativa, dal momento che la scienza è anche un esercizio di immaginazione,⁴⁴⁴ sia un'azione pratica, manipolativa e trasformativa. Seguendo la tradizione galileiana, Levi considera la tecnica come uno strumento e una forma di conoscenza ed è dunque in grado di insegnare allo scrittore a essere umile e paziente, a provare e riprovare, come si fa in un esperimento scientifico, e a sentirsi responsabile di ciò che si fa e di ciò che si scrive. Nella sua duplice veste di chimico e scrittore, il è in grado di sottolineare l'importanza di esplorare «i legami trasversali che collegano il mondo della natura con quello della cultura». ⁴⁴⁵ Egli ricorda come figure storiche quali Empedocle, Dante, Leonardo, Galileo, Cartesio, Goethe, Einstein, non conoscessero quella «scissione innaturale, non necessaria e nociva» tra arte, filosofia e scienza, tuttavia, anche a quell'altezza del Novecento, sostiene Levi, i buoni artigiani e i fisici impegnati sull'orlo dell'inconoscibile sono consapevoli del «mutuo trascinamento» che regola le due culture, entrambe guidate da un impulso creativo. ⁴⁴⁶

Così come per il Gadda de *I miti del somaro*, anche per Levi la scienza contribuisce in modo decisivo alla dimensione politica dal momento che la «consapevole scienza» rappresenta un antidoto ai falsi miti del fascismo e ai dogmi ciechi e arbitrari della logica totalitaria. ⁴⁴⁷ L'autore vede nella chimica e nella fisica una resistenza intellettuale al fascismo, in quanto discipline «chiare e distinte» e, soprattutto, verificabili in ogni loro aspetto, a differenza dei mezzi di propaganda come la radio e i giornali, «tessuti di menzogne e verità». ⁴⁴⁸ E proprio come Gadda, Levi ha imparato il mestiere di scrittore nel laboratorio, dove il lavoro sperimentale impone la necessità di dotarsi di un «inventario di materie prime» e «tessere» linguistiche più ampio rispetto a chi non ha una formazione tecnica. ⁴⁴⁹ La pratica della chimica, è pertanto fautrice dello sviluppo del pensiero concreto e conciso, orientato a non limitarsi alla superficie delle cose: con la sua attenzione alla composizione, alla struttura e al comportamento della materia,

⁴⁴¹ M. Porro, *Scienza*, cit., p. 442.

⁴⁴² P. Levi, *Opere complete*, II, cit., p. 769.

⁴⁴³ P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 86.

⁴⁴⁴ P. Levi, *Opere*, cit., vol. II, p. 1054: «Uno scienziato moderno *deve* avere fantasia, e...la fantasia si arricchisce prodigiosamente se il titolare dispone di una formazione scientifica».

⁴⁴⁵ P. Levi, *Opere*, cit., vol. II, p. 802.

⁴⁴⁶ P. Levi, G. Grassano, *Conversazione con Primo Levi*, cit., p. 176.

⁴⁴⁷ P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 81.

⁴⁴⁸ P. Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 775.

⁴⁴⁹ P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 82.

ha modellato l'approccio alla scrittura di Levi, rendendolo un'articolazione continua di conoscenze e riflessioni personali⁴⁵⁰ affinando anche il suo pensiero critico e la sua capacità di analisi.⁴⁵¹ Il rapporto tra il mestiere di chimico e la scrittura è evidente nei suoi racconti, che spesso intrecciano elementi della tavola di Mendeleev con le sue esperienze professionali. Ne *Il sistema periodico* Levi descrive la chimica come una vocazione che comporta una continua ricerca, segnata da successi e insuccessi, e affronta il lavoro con una mentalità da «cacciatore» della verità. Fin dai suoi primi anni, la chimica rappresentava per lui una ricerca di certezza e di comprensione profonda della materia, che considerava essenziale per comprendere l'universo e se stessi.⁴⁵² La sua esperienza professionale e la sua esperienza di vita, comprese le dure prove di Auschwitz, con la realtà dei fatti, «ostinati e spietati»,⁴⁵³ gli hanno insegnato che la materia è neutra e infinitamente trasformabile, e che la vera nobiltà dell'uomo risiede nella sua capacità di dominarla e comprenderla.⁴⁵⁴ L'autobiografia tematica di Primo Levi rappresenta un esempio emblematico in cui il legame tra materia e cultura diventa il fondamento delle scelte narrative e delle modalità espressive dell'autore. In questo testo il linguaggio della chimica diventa esplicitamente un meccanismo narrativo. I nomi degli elementi, utilizzati come temi centrali, realizzano una fusione tra chimica e letteratura.⁴⁵⁵ I racconti che compongono l'opera, ciascuno intitolato a uno dei ventuno elementi della tavola periodica, si connettono tra loro come parti di una struttura molecolare compatta, delineando una sorta di autobiografia professionale del mestiere di chimico. Levi stesso definisce l'opera come una «autobiografia chimica», in cui la scrittura trae linfa dalla disciplina scientifica, affermando: «Ho cercato di dimostrare che una scienza o una tecnica può essere non solo soggetto di un libro, ma anche scuola al pensare e allo scrivere».⁴⁵⁶ La scienza quindi si fa portatrice di «un'immagine del mondo», un'occasione per Levi che ribadisce come sperava di trovare nella chimica le risposte alle domande che la filosofia lasciava senza soluzione.⁴⁵⁷ Dunque la chimica diviene in tal senso strumento verbale e interpretativo della realtà, configurando un linguaggio rigoroso di segni e simboli in opposizione al disordine del mondo. Essa offre una possibilità di chiarezza di fronte al caos e all'oscurità, proponendo un ordine che, tuttavia, non esclude l'impurità, l'imprevedibilità e l'irregolarità, elementi indispensabili per l'innovazione creativa.⁴⁵⁸ Ragion per cui, in quest'opera, l'universo della chimica non si configura solamente come tema centrale, ma si presenta anche come un paradigma concettuale, morale e letterario in cui i nomi degli elementi chimici, attraverso il loro etimo, assumono una funzione metaforica, rappresentando comportamenti e caratteri umani. Come lo stesso Levi sottolinea in un *Dialogo con Regge*, l'esperienza e la formazione di chimico hanno influenzato la sua scrittura, caratterizzata da

⁴⁵⁰ P. Levi, *L'altrui mestiere*, cit., p. 12.

⁴⁵¹ P. Levi, *Trattamento di quiescenza*, in Id., *Storie naturali*, cit., 1966.

⁴⁵² P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 23.

⁴⁵³ M. Porro, *Scienza*, cit., p. 440.

⁴⁵⁴ P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 158.

⁴⁵⁵ G. Baldissoni, *L'opera al carbonio. Il sistema periodico dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, Milano, FrancoAngeli, 2016. In particolare faccio riferimento all'indagine attenta delle implicazioni culturali legate ai nomi dei composti chimici, a cui si ispirano le storie raccolte nel *Il sistema periodico*.

⁴⁵⁶ P. Levi, G. De Rienzo, E. Gagliano *La ragione non può andare in vacanza*, intervista di, in P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, pp. 56-58: 58.

⁴⁵⁷ P. Levi, A. Papuzzi, *L'alpinismo? È la libertà di sbagliare*, (1984), in P. Levi, *Opere*, cit., vol. III, pp. 423-427: 425.

⁴⁵⁸ P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 861.

precisione e concisione, qualità apprese dal mestiere di chimico, così come la necessità di evitare il superfluo e di non lasciarsi ingannare dalle apparenze.⁴⁵⁹ Il romanzo chimico-biografico si intreccia, come conclusione provvisoria, con la narrazione dell'atomo di carbonio, «elemento chiave della sostanza vivente», di cui l'uomo moderno ha perso il senso del meraviglioso. L'autore osserva come l'organizzazione del carbonio, se non fosse un processo quotidiano e onnipresente, sarebbe considerata un vero e proprio miracolo⁴⁶⁰ sottolineando ulteriormente l'incredibile fascino che la chimica continua a esercitare sulla sua visione del mondo. Il carbonio, si legge, è uno degli elementi chimici fondamentali per la vita e per la creatività umana, proveniente da epoche e spazi lontanissimi e si trasforma, nelle ultime battute dell'opera, in una parte integrante del corpo umano, entrando nel latte consumato dallo scrittore e divenendo poi parte di una cellula nervosa del suo cervello.⁴⁶¹ Da lì, l'atomo di carbonio raggiunge la sua mano, che sta scrivendo ciò che il lettore sta leggendo al tempo stesso. In questo modo, l'atomo di carbonio partecipa attivamente ai meccanismi cognitivi umani e diventa protagonista dell'invenzione di mondi immaginari. Si realizza così una perfetta fusione tra il ruolo del chimico e quello dello scrittore, tra la realtà naturale e l'atto creativo.⁴⁶² Ciò per dire che l'elemento chimico appena trattato, presente nell'aria sotto forma di anidride carbonica, rappresenta una frazione apparentemente insignificante, eppure è proprio questa piccola impurezza a rendere possibile la vita sulla Terra. Levi osserva con una punta di ironia che, nonostante l'apparente irrilevanza dell'anidride carbonica:

da questa sempre rinnovata impurità dell'aria veniamo noi; noi animali e noi piante, e noi specie umana, coi nostri quattro miliardi di opinioni discordi, i nostri millenni di storia, le nostre guerre e vergogne e nobiltà e orgoglio.⁴⁶³

È su questa consapevolezza che *Il sistema periodico* realizza il sogno di Levi, espresso già in un'intervista degli anni Sessanta, di trovare un punto di convergenza tra il mestiere del chimico, l'esistenza quotidiana, considerata come una versione intensificata del «mestiere di vivere»,⁴⁶⁴ e la pratica della scrittura. Lo scrittore stesso riflette su questo intreccio:

[...] oggi forse mi diverte più scrivere che fare il chimico, e tuttavia un'altra aspirazione da coltivare in segreto sarebbe quella di trovare un punto di congiunzione, mi lasci dire, raccontare cioè al pubblico il significato della ricerca scientifica, una documentazione fantastica, ma non poi tanto, di ciò che avviene nel chiuso dei laboratori, che è poi riprodurre sotto veste moderna le emozioni più antiche dell'uomo.⁴⁶⁵

⁴⁵⁹ P. Levi, T. Regge, *Dialogo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984; Poi Torino, Einaudi, 2005, p. 59.

⁴⁶⁰ P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 116.

⁴⁶¹ Ivi, p. 132.

⁴⁶² Ivi, pp. 126-127.

⁴⁶³ Ivi, p. 129.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 110.

⁴⁶⁵ P. Levi, «Sono un chimico, scrittore per caso» (1963), intervista di P.M. Paoletti, in Id., *Opere*, cit. vol. III, pp. 9-12: 11.

In questo modo, Levi realizza una sintesi tra scienza e letteratura, unendo il rigore scientifico con l'immaginazione letteraria, offrendo una visione in cui il mestiere del chimico e quello dello scrittore si fondono armoniosamente.

Un'ulteriore occasione per riflettere sulla tavola periodica degli elementi chimici, è senza dubbio *Lingua dei chimici* in cui l'autore evoca un senso di nostalgia, paragonabile a quello suscitato dalle fotografie dei tempi scolastici e riconosce il mutamento subito dalla sua prospettiva, in quel momento influenzata dal suo nuovo mestiere di scrittore:

Ma adesso il mio mestiere è un altro, è un mestiere di parole, scelte, pesate, commesse a incastro con pazienza e cautela; così, per me anche gli elementi tendono a diventare parole, invece della cosa mi interessa acutamente il suo nome e il perché del suo nome.⁴⁶⁶

Questo nuovo orizzonte, il mondo delle parole, su cui Levi si trova a operare, è diverso, ma altrettanto variegato quanto il mondo delle cose: i nomi dei novantadue elementi naturali, dall'idrogeno all'uranio, compongono un mosaico pittoresco che si estende nel tempo, dalla preistoria fino ai giorni nostri, riflettendo la stratificazione di lingue e civiltà occidentali. Come sottolinea Porro, il rapporto tra scienza e letteratura in Levi non è mai puramente metaforico o ludico, ma esprime una «tragica serietà» e l'urgenza di superare la divisione tra i due ambiti disciplinari.⁴⁶⁷ Levi auspica un «mutuo trascinamento» tra scienza e letteratura, fondato sulla consapevolezza della loro comune funzione conoscitiva e sulla loro vicinanza metodologica, a cui si aggiunge una vitale contaminazione linguistica,⁴⁶⁸ esplorando il significato profondo della frattura e ponendosi come testimone attivo della possibilità di un dialogo autentico e proficuo tra i due campi del sapere. Il nostro autore dunque rilegge il linguaggio della chimica da una prospettiva letteraria e nel primo dei due scritti dedicati alla «lingua dei chimici» analizza tre modalità espressive che hanno segnato l'evoluzione della chimica organica. La più antica consiste nell'uso di «nomi di fantasia», spesso legati al prodotto naturale. Successivamente, emerge un «secondo linguaggio chimico», caratterizzato dalle cosiddette «formule gregge». Queste ultime, sebbene meno fantasiose, risultano più incisive nella loro capacità espressiva, fornendo informazioni sulla composizione atomica delle sostanze, ma non sulla loro genesi o utilizzo.⁴⁶⁹ Il terzo linguaggio chimico, infine, aspira a rappresentare i composti chimici tramite una descrizione pittografica, sostituendo la parola con l'immagine della cosa, ovvero il significante con il significato. In questo contesto, si potrebbero tracciare parallelismi con le tavole parolibere del Futurismo, in cui gli oggetti sono graficamente rappresentati, «disegnati» con le parole che li significano. Questa forma di comunicazione mira a una maggiore comprensibilità, superando le barriere linguistiche nazionali, pur presentando lo svantaggio di risultare più ingombrante.⁴⁷⁰ Levi osserva come, persino tra gli atomi, sia utile introdurre e rappresentare simbolicamente le forze che li tengono uniti, mediante trattini

⁴⁶⁶ P. Levi, *La lingua dei chimici*, in Id., *L'altrui mestiere*, cit., pp. 900-903: 900.

⁴⁶⁷ M. Porro, *Scienza*, cit., p. 438.

⁴⁶⁸ Cfr. W. T. Jones, *The Sciences and the Humanities. Conflict and Reconciliation*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1965; M. Porro, *I linguaggi della scienza e della tecnica*, in G.L. Beccaria, *I linguaggi settoriali in Italia*. Milano, Bompiani, 1973.

⁴⁶⁹ P. Levi, *La lingua dei chimici*, cit., p. 896.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 898.

simbolici. Nonostante tali limitazioni, si rimane colpiti dalla somiglianza tra le molecole-parole e le particelle ultime della materia, intuizione degli antichi atomisti che osservavano i granelli di polvere danzare in un raggio di sole.⁴⁷¹

Tale riflessione risulta particolarmente interessante se si guarda al distacco operato da Levi dai temi prevalenti nella letteratura industriale, come l'angoscia, l'alienazione esistenziale, la strumentalizzazione dell'operaio e la massificazione dell'individuo; nonostante abbia tentato di narrare la sua esperienza nel contesto industriale, ammette che tali racconti sono stati tra i meno riusciti seppur sporadicamente nei suoi testi si riscontrano critiche alla vita aziendale. Un esempio isolato è il racconto *Le nostre belle specificazioni*,⁴⁷² che parodia il conformismo burocratico dell'uomo moderno e la sua standardizzazione comportamentale. Inoltre, in uno degli elementi del *Sistema Periodico*, Levi attribuisce alle pratiche aziendali un potere anestetico capace di sopprimere l'intuizione e l'ingegno.⁴⁷³ Anche quando, per meriti professionali, fu trasferito a compiti più complessi e delicati come tecnico del Servizio Assistenza Clienti (S.A.C.), Levi confessa di aver svolto tali compiti con riluttanza e scarso entusiasmo, sentendosi intrappolato nelle maglie dei doveri sociali e aziendali. Tuttavia l'opera che più di tutte mette a frutto la commistione tra l'importanza del lavoro creativo e libero e il lavoro di fabbrica è *La Chiave a stella*. Qui Levi mette a confronto il mestiere di montatore e quello di chimico evidenziando come entrambi i mestieri - quello del protagonista Faussone e il suo di chimico - offrano significative soddisfazioni professionali. Entrambi i lavori, pur nella loro differenza, insegnano a essere completi, a pensare con il corpo e con la mente, a perseverare di fronte a difficoltà e a comprendere e dominare la materia con cui si interagisce. Per Levi, il lavoro rappresenta una forma concreta di avvicinarsi alla felicità e non va considerato un peso, piuttosto, possiede un potere redentore e salvifico pertanto, l'amore o l'odio per il proprio mestiere, sono aspetti profondamente radicati nella storia personale e non necessariamente determinati dalle strutture produttive in cui si opera.⁴⁷⁴ Attraverso le varie occasioni in cui il nostro autore si cimenta nel racconto della sua carriera, leggiamo di un cambiamento significativo durante il trasferimento di Levi a Milano, dove viene impiegato in una fabbrica, ambiente caratterizzato da una precisione e un ordine asettico e disumano, connotato da un'atmosfera di segretezza e silenzio. In questo laboratorio, lo scienziato vive un'esperienza umiliante, in cui il lavoro gli sembra inutile e privo di senso. Nel 1944, Levi si trova a operare simultaneamente in due contesti estremamente contrastanti: la grande industria chimica e il sistema di sterminio nazista. La Buna, un impianto di produzione di gomma gestito dai tedeschi, e il campo di lavoro obbligatorio rappresentano due facce della stessa medaglia, una grande macchina industriale e una macchina di morte. La descrizione della Buna come una «torre di Babele» enfatizza la complessità e la diversità dei lavoratori e delle lingue, mentre il lavoro stesso è descritto come estenuante e degradante, con attività fisiche pesanti e umilianti.⁴⁷⁵ Tuttavia, un'improvvisa svolta del destino consente a Levi di ritornare a un laboratorio chimico che, sebbene non permetta alcun momento di libertà nell'atto di poiesi, rappresenta una via di fuga dal contesto infernale del campo di concentramento. Al ritorno in Italia, dopo la lunga

⁴⁷¹ Ivi, p. 899.

⁴⁷² P. Levi, *Le nostre belle specificazioni*, in Id., *Vizio di forma*, cit.

⁴⁷³ P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 159

⁴⁷⁴ P. Levi, *La Chiave a stella*, cit., p. 81.

⁴⁷⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 178.

pausa della guerra, Levi entra in una fabbrica ancora in riparazione, dove inizia la sua carriera come esperto chimico di vernici nonostante la sua inesperienza iniziale. La sua nuova professione, sebbene ancora ad uno stato embrionale, offre una soddisfazione e un piacere simili a quelli che l'autore trova nella scrittura e in particolare nelle occasioni di sfida offerti dal lavoro combinatorio della materia.⁴⁷⁶ Il desiderio di autonomia e libertà lo spinge successivamente a dimettersi e a intraprendere una carriera come libero professionista, avviando un laboratorio in società con un amico: tuttavia, l'avventura si conclude rapidamente a causa della scarsità di clienti e di risultati e l'autore torna al suo precedente lavoro di verniciatore presso la SIVA, una fabbrica di media grandezza vicino a Torino, dove ha l'opportunità di lavorare in un contesto più dinamico e stimolante, lontano dalla monotonia delle grandi industrie.⁴⁷⁷ Qui, assume un ruolo dirigenziale che gli consente di viaggiare e risolvere problemi tecnici significativi, mentre continua a dedicarsi alla scrittura. Questo periodo segna la sua affermazione nell'ambiente letterario italiano, con la pubblicazione di opere come *La chiave a stella*, che celebra l'uomo *faber* e il valore del lavoro libero e creativo, ampliando la riflessione su le sue competenze tecniche e le sue esperienze.⁴⁷⁸ Tra le tematiche prese in esame un posto di rilievo è occupato dall'alienazione del lavoro nell'era industriale, occasione per evidenziare ancora una volta l'importanza dell'esperienza individuale rispetto alla collettività. Per Levi, l'amore o l'odio verso il proprio lavoro derivano soprattutto dalla storia personale dell'individuo e meno dalle strutture produttive in cui esso si svolge.⁴⁷⁹ Sebbene Levi non offra un'analisi politico-ideologica delle conseguenze sociali dello sviluppo industriale, non si può affermare che il suo discorso sulla scienza e la tecnologia sia astratto o sradicato dalle sue implicazioni sociali. Al contrario, grazie alla sua lunga esperienza nel settore industriale, l'autore comprende bene le interazioni tra tecnologia ed economia, riconoscendo che lo sviluppo tecnologico è spesso condizionato da vincoli economici e commerciali. In questo senso, la tecnologia non è autonoma, ma agisce all'interno dei limiti imposti dal contesto economico e dalle scelte di profittabilità.⁴⁸⁰ La tecnica, ne esce né intrinsecamente buona né cattiva, tuttavia il suo valore morale dipende dal contesto sociale in cui viene impiegata, una tesi che richiama le classiche interpretazioni marxiste. Analogamente alla natura, la tecnica è una «seconda natura» e non può essere soggetta a giudizi morali in sé; sono invece gli atti degli esseri umani, in quanto liberi e responsabili, a dover essere valutati eticamente.⁴⁸¹ Levi rifiuta l'idea che la tecnica possa essere incolpata per le conseguenze delle sue applicazioni, trattandola come un fenomeno naturale simile alla costruzione di un formicaio o di un nido. L'uomo, in quanto artefice, non può evitare di creare, è piuttosto suo dovere morale prevedere e prevenire le possibili distorsioni derivanti dall'uso delle tecnologie.⁴⁸² La soluzione, tuttavia, non risiede nel bloccare o cancellare l'impresa scientifica, bensì nell'adozione comune di un'etica che non si limiti a coinvolgere gli addetti ai lavori del comparto tecnico scientifico, ma che riguardi l'umanità nel suo complesso:

⁴⁷⁶ P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 11.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 190.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 207.

⁴⁷⁹ P. Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 1016.

⁴⁸⁰ P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 105.

⁴⁸¹ Ivi, p. 104.

⁴⁸² P. Levi, *Opere*, cit., vol. II, p. 993.

solo in questo modo sarà possibile arginare l'espansione incontrollata e irresponsabile della tecnologia. Come si legge nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi di *Vizio di forma*,

[...] all'Arcadia non si ritorna; sarà proprio dalla tecnica, e solo da essa, che potrà venire la restaurazione dell'ordine planetario e l'emendamento del «vizio di forma». L'uomo, fabbro di se stesso, inventore e unico detentore della ragione, saprà fermarsi in tempo nel suo cammino verso l'occidente.⁴⁸³

Nella visione di Levi, la tecnica non si emancipa completamente dall'uomo, ma è sempre soggetta alle sue decisioni e azioni evitando in tal senso le posizioni polarizzate degli «apocalittici» e degli «integrati», riconoscendo sia i pericoli che i benefici della tecnologia.⁴⁸⁴ È consapevole degli «assurdi e rozzi errori della società tecnologica», ma rigetta l'idea che l'essere umano sia totalmente sottomesso al dominio tecnico o economico.⁴⁸⁵ D'altro canto un simile pensiero porterebbe l'uomo a uno stato di inerzia morale, una condizione che Levi associa all'apatia che ha permesso al nazismo di prosperare⁴⁸⁶ fenomeno che non si configura come risposta all'imposizione della tecnica,⁴⁸⁷ piuttosto è emblema di utilizzo esperto e crudele della tecnologia in nome di un'ideologia primitiva e brutale.

Sin dalla sua pubblicazione nel 1978, il romanzo *La chiave a stella* di Primo Levi ha sollevato notevoli difficoltà di classificazione.⁴⁸⁸ Pur essendo il primo vero romanzo dell'autore, l'opera non si inserisce agevolmente nel filone della letteratura industriale. In effetti, non è ambientata in Italia e non rappresenta direttamente né l'industria né il suo metodo di produzione, né tantomeno la condizione operaia.⁴⁸⁹ Inoltre, *La chiave a stella* sembra esprimere una nostalgia verso il modo di produzione artigianale, seppur al contempo celebri il lavoro tecnologico attraverso il personaggio di Libertino Faussonne, un montatore di tralicci metallici, e il narratore, un chimico-scrittore. Questi personaggi rappresentano una minoranza di uomini felici e liberi, la cui esperienza lavorativa, sebbene controversa, ha stimolato vivaci discussioni e dibattiti. Questo potrebbe spiegare l'assenza di uno spirito polemico marcato, soprattutto se inquadrato nell'ambito della sinistra, e la definizione del romanzo come un «libro-scandalo».⁴⁹⁰ L'elemento che conferisce originalità all'opera risiede nella nuova interpretazione del rapporto tra l'operaio, il lavoro, i materiali e gli strumenti. L'esplorazione del mondo contenutistico de *La chiave a stella* si fa affascinante proprio grazie alla rivelazione delle profonde differenze tra i pensieri di Faussonne e i temi ideologici predominanti nella letteratura riguardante la vita di fabbrica. La ricerca si rivela avvincente nel momento in cui emerge il rovesciamento di alcuni *topoi* fondamentali della narrativa socialmente impegnata degli anni

⁴⁸³ P. Levi, *Vizio di forma*, cit., p. 1443.

⁴⁸⁴ P. Levi, *Opere*, cit., vol. II, p. 855.

⁴⁸⁵ P. Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 1183.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 639.

⁴⁸⁷ Cfr. M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci potrà salvare*, a cura di A. Marini, Milano, Guanda, 1987, p. 144.

⁴⁸⁸ Sulla progressiva emancipazione da parte di Levi nei confronti della memorialistica e sulla sua piena accettazione della letteratura d'invenzione, si veda il saggio di G. Santagostino, *Un intertesto alla deriva in Primo Levi*, in AA.VV., *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell'italiano*, a cura di J. Eynaud, Malta, A.I.P.I., 1993, pp. 101-113. Mi riferisco in particolare al riferimento di P. Levi, *Zolfo*, in Id., *Il sistema periodico*, cit., pp. 579-582.

⁴⁸⁹ Si veda l'elogio del lavoro artigianale che traspare dalla figura del padre di Libertino Faussonne in P. Levi, *Batter la lastra*, in Id., *La chiave a stella*, cit., pp. 77-88.

⁴⁹⁰ Cfr., G. Poli, G. Calcagno, *Echi di una voce perduta*, Milano, Mursia, 1992, pp. 122-166.

Sessanta e Settanta: autori come Ottiero Ottieri, Paolo Volponi, Nanni Balestrini e Vincenzo Guerrazzi, pur ispirandosi al mondo della fabbrica, si concentrano sulla condizione disagiata degli operai, sull'alienazione industriale e sugli aspetti più aberranti del lavoro.⁴⁹¹ La moralità del lavoro è un valore universale e rappresenta un onere per coloro che aspirano al cambiamento, al progresso e alla rivoluzione liberatrice. La classe operaia deve combattere per una nuova organizzazione del lavoro, capace di trasformare la ripetitività della fatica, garantendo che il frutto del lavoro rimanga nelle mani di chi lo esegue, offrendo motivazioni a chi lavora e opponendosi con azioni concrete al distacco, alla rassegnazione e alla mancanza di attaccamento.⁴⁹² Tuttavia, nel caso dell'opera presa in considerazione, le riflessioni del protagonista sembrano costituire un manifesto che incita all'amore per il lavoro e alla sua valorizzazione, evitando qualsiasi forma di mortificazione.⁴⁹³ Nel delineare la figura di Faussone in *La chiave a stella*, Levi istituisce un parallelo tra l'attività artigianale del meccanico-costruttore e quella dello scrittore, evidenziando come entrambe le pratiche condividano un approccio simile. L'autore infatti sostiene che:

Non c'è molta differenza tra costruire un apparecchio per il laboratorio e costruire un bel racconto. Ci vuole simmetria. Ci vuole idoneità allo scopo. Bisogna togliere il superfluo. Bisogna che non manchi l'indispensabile. E che alla fine tutto funzioni... la scrittura è un problema tecnico⁴⁹⁴

Faussone è abile nel cogliere nel mondo metallico che lo circonda sorprendenti metafore dell'esistenza, trasformando il lavoro in un *magister vitae*.⁴⁹⁵ L'identità tra lavoro e vita si manifesta in modo profondo nella sua esistenza, tanto che egli afferma: «un uomo che non abbia avuto un collaudo negativo non è un uomo».⁴⁹⁶ In questo contesto, Faussone scopre il valore intrinseco del suo mestiere, elevandolo a dignità professionale e riconoscendo l'importanza dell'etica e di un approccio serio.⁴⁹⁷ L'amore per il lavoro è ulteriormente evidenziato dal tono quasi epico con cui il tecnico narra le sue esperienze. Nel racconto del montaggio di una gru, si ritrovano espressioni evocative come «cristo che macchina [...] mi sentivo come se mi avessero fatto commendatore».⁴⁹⁸ Faussone, parlando di un impianto, attribuisce a questa creazione caratteristiche antropomorfe: «mi piaceva [...] vederlo crescere, giorno per giorno, e mi sembrava di veder crescere un bambino, voglio dire un bambino ancora da nascere, quando è ancora nella pancia di sua mamma».⁴⁹⁹ Allo stesso modo, l'operaio percepisce se stesso come un corpo metallico, descrivendo la sua esperienza con la paura dell'acqua:

Vincere la paura dell'acqua è stato il lavoro più brutto [...] mi sembrava di morire; non so se ce l'abbiano tutti, ma io avevo come un meccanismo automatico, appena avevo la testa dentro, si

⁴⁹¹ G. Santagostino, *Tecnologia e rappresentazione in Primo Levi*, in Barberi Squarotti, G., Ossola, C. (a cura di), *Letteratura e industria*, cit., pp. 1039-1052: 1040.

⁴⁹² C. Staiano, *Il lavoro e la sua qualità*, in «Il Messaggero», 11 dicembre 1978.

⁴⁹³ P. Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 87.

⁴⁹⁴ P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., pp. 195-196.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 127.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 155.

⁴⁹⁷ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 6.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 11.

chiudevano tutte le serracinesche qui nella gola, mi sentivo entrare l'acqua dentro le orecchie e mi pareva che colasse per quei due canalini fin dentro il naso, giù nel collo e nei polmoni, e mi facesse annegare.⁵⁰⁰

Tale simbiosi con i materiali e con le creazioni permette a Faussone di trarre stimoli e sicurezza per vivere con gioia. La comicità e l'ironia de *La chiave a stella*, espresse attraverso l'alternanza di una lingua italiana media e un *pastiche* di termini, espressioni e strutture sintattiche provenienti da diversi e insoliti sistemi linguistici e culturali, sembrano dissacrare due concezioni opposte della letteratura. Da un lato, una concezione umanistica che esalta la soggettività senza considerare l'umile materialità del fare letterario,⁵⁰¹ che è anch'esso un'attività tecnologica. Dall'altro lato, una concezione postmoderna che, portando all'estremo l'autoreferenzialità, rinuncia a interrogarsi sulla responsabilità critica e pedagogica della letteratura in un contesto economico dominato dalla tecnologia e dall'efficientismo della ragione strumentale. L'autore, tuttavia, ammonisce: «Se da questo libro scaturisce una morale, essa è un *fall-out*, un sottoprodotto»⁵⁰² e ciò evidenzia l'intento dell'autore di non porsi come moralista. Levi desiderava piuttosto che la sua opera fosse ricca di valenze e originalità e a tal proposito egli afferma:

Volevo mettere me stesso alla prova, e creare un personaggio a tre dimensioni, in carne ed ossa, talmente credibile da ingannare il lettore facendogli credere che Tino Faussone esiste veramente, e ha veramente cenato e passeggiato in riva al Volga con me.⁵⁰³

Levi intendeva «montarlo» con tutte le sue virtù, vizi, tic, nevrosi, pregiudizi, ambizioni sconfitte, vittorie e linguaggio, un intento che non aveva mai tentato nei suoi scritti precedenti. Il linguaggio di «faussonico»,⁵⁰⁴ è una variante dell'italiano regionale che si sviluppò negli anni Cinquanta e Sessanta nelle officine e nelle fabbriche del triangolo industriale, a seguito dell'immigrazione dal Sud e dalle campagne. Questo linguaggio, nato dalle necessità comunicative di individui che parlano dialetti diversi, è arricchito da termini tecnici provenienti da vari ambiti specialistici e, in misura minore, da parole straniere.⁵⁰⁵ Il *pastiche* linguistico di Faussone⁵⁰⁶ costituisce una maschera comica, intrinsecamente parodica, che consente a Levi di instaurare una distanza critica rispetto alle vicende narrate, le quali sono intimamente collegate alla propria esperienza di chimico e scrittore. L'autore racconta le vicende con la leggerezza del comico, attraverso la visibilità delle strutture metalliche di Faussone e delle stringhe di molecole del narratore, e con la precisione dei termini tecnico-scientifici dei due personaggi e

⁵⁰⁰ Ivi, p. 100.

⁵⁰¹ A proposito della poetica del «fare», Cfr. I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 263-266.

⁵⁰² P. Levi, *Intervista*, «Uomini e Libri», n. 72, gennaio-febbraio, 1979.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ P. V. Mengaldo, *Introduzione*, cit., p. XLVII.

⁵⁰⁵ G. Santagostino, *Tecnologia e rappresentazione in Primo Levi*, cit., p. 1042. In questo contributo si evidenziano alcuni tratti del «faussonico», che oltre a comprende piemontesismi e tecnicismi, presenta diverse interferenze dovute all'inglese che il montatore conosce abbastanza bene per esigenze di lavoro: in P. Levi, *La chiave a stella*, cit., si pensi a termini quali «flading» p. 22, «blugins» p. 45), «srimp» p. 56, «brait gai» p. 58. Inoltre, si trovano anche alcune interferenze dovute ad altre lingue da Faussone orecchiate durante i suoi viaggi: per esempio, «chetuòk» p. 110, termine indiano che sta per «passerelle di servizio attraverso il fiume».

⁵⁰⁶ P. V. Mengaldo, *Introduzione*, cit., pp. LIII e sgg.

del linguaggio parodico del «faussonico». La rapidità dei viaggi mercuriali di Faussone e la polifonia delle voci narrative arricchiscono ulteriormente il testo. In questo contesto, Levi cerca di esplorare momenti di verità e libertà attraverso un dialogo tra ragione e soggetto, un dialogo che, come egli stesso sottolinea, non può né rompersi né esaurirsi e che mantiene aperto il cammino della libertà.⁵⁰⁷ Per quanto concerne il protagonista operaio va inoltre chiarita la natura del cognome. Faussone, che in piemontese significa «grande falso», e il nome Libertino, evocativo di libertà di pensiero e anticonformismo, sintetizzano bene la natura allegorica della maschera. Faussone, in quanto maschera linguistica, sollecita riflessioni sul modo in cui l'ironia e la comicità veicolano una prospettiva alternativa sul fare tecnologico.⁵⁰⁸ Il rapporto di Faussone con le cose e l'ambiente nella loro materialità, il suo continuo interagire con pezzi, strutture e utensili, tra cui la chiave a stella, e il suo pensare il mondo secondo una mentalità tecnologica, sembrano configurarsi come un'allegoria specifica del fare artistico-letterario in stretto legame con la tecnologia.⁵⁰⁹ Nel romanzo, il montatore di tralicci non è solo rappresentato come un eroe positivo nel contesto della vita di fabbrica, ma assume anche un ruolo cruciale nella struttura dell'opera. Levi concepisce un mondo di finzione in cui l'io narrante è uno scrittore che ha lasciato la professione di chimico per dedicarsi alla narrazione, richiamando evidentemente esperienze autobiografiche. La narrazione si sviluppa in modo frammentario, rievocando una serie di momenti condivisi con l'amico Faussone, figura inventata, incontrato in una «fabbrica molto lontana». Ne *La chiave a stella*, al di là dei parallelismi espliciti tra montaggio meccanico, chimico e narrativo, sono soprattutto le mani di Faussone a suggerire il tipo di interazione tra tecnologia e letteratura. Come descritto nel romanzo:

Le mani di Faussone avevano illustrato e chiarito i suoi racconti imitando volta a volta la pala, la chiave inglese, il martello; avevano disegnato nell'aria stantia della mensa aziendale le catenarie eleganti del ponte sospeso e le guglie dei derrick, venendo a soccorso alla parola quando questa andava in stallo.⁵¹⁰

Nella sua struttura profonda, *La chiave a stella* si configura come un'opera che si sviluppa progressivamente, in relazione al mutevole e imprevedibile percorso di Faussone, grazie alla cooperazione tra due voci narrative. Attraverso il montatore di tralicci, lo scrittore realizza il proprio romanzo «montando», sebbene senza un criterio specifico, una serie di storie. Il confronto tra i due personaggi si concentra, in particolare, sul compito di formare, costruire e dare vita, affrontando così il problema della conoscenza e del complesso, se non impossibile, dominio sulla realtà.⁵¹¹ Tentare di dominare la realtà attraverso la conoscenza implica intraprendere un percorso che si espande all'infinito: ogni punto di arrivo si apre a una molteplicità di nuovi punti di partenza. Questa dinamica richiama la metafora del labirinto,

⁵⁰⁷ A. Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 431: «La modernité est réfractaire à toutes les formes de totalité, et c'est le dialogue entre la raison et le Sujet, qui ne peut ni se rompre ni s'achever, qui maintient ouvert le chemin de la liberté». (trad. it. in G. Santagostino, *Un intertesto alla deriva in Primo Levi*, cit., p. 105.)

⁵⁰⁸ Cfr. M. Heidegger, *La question de la technique*, in Id., *Essai et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 9-48.

⁵⁰⁹ P. Levi, *La chiave a stella*, cit., in particolare i capitoli *Tiresia*, pp. 46-53 e *Acciughe*, pp. 149-160.

⁵¹⁰ Ivi, pp. 163-164.

⁵¹¹ Ivi, p. 46.

elevata da Italo Calvino a emblema gnoseologico e culturale della seconda metà del ventesimo secolo. La cosiddetta letteratura del labirinto, rappresentata da autori come Robbe-Grillet, Butor e Borges, riflette l'epoca della «seconda rivoluzione industriale» e offre due possibilità distinte. Da un lato, si evidenzia la necessità di affrontare la complessità del reale, rifiutando visioni semplificatorie che confermano le abitudini di rappresentazione del mondo; la mappa del labirinto che oggi ci serve deve essere la più dettagliata possibile.⁵¹² Dall'altro, vi è il fascino intrinseco del labirinto, il perdersi al suo interno, rappresentando l'assenza di vie d'uscita come una condizione fondamentale dell'esistenza umana. Nell'interazione con Faussone, lo scrittore-chimico, riflette su come il suo passato nella molecole gli abbia insegnato a «cucire insieme parole e idee, o a comprendere le lavorazioni delle proprietà generali e speciali dei [...] colleghi uomini».⁵¹³ Conclude che i tre mestieri, chimico, montatore e scrittore, insieme possono generare una «pienezza»: i primi due perché insegnano a essere completi, a pensare con le mani e con tutto il corpo, oltre a fornire una conoscenza profonda della materia. Il mestiere di scrivere, sebbene raramente, consente momenti di creazione, simili all'accendersi di una lampada in un circuito spento.⁵¹⁴ In *La chiave a stella*, la scrittura, insieme al montaggio dei tralicci e alla chimica, diviene mimesi di una problematica gnoseologica ed esistenziale. Calvino, a questo proposito, critica l'aspettativa che la letteratura possa fornire una chiave per uscire da un labirinto, affermando che ciò che essa può realmente offrire è la definizione dell'atteggiamento più efficace per trovare una via d'uscita, anche se questa non comporta altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È quindi la sfida al labirinto che si intende mettere in evidenza, distinguendola dalla letteratura che si arrende alla complessità del labirinto stesso. Non è un caso che, all'inizio degli anni Sessanta, sia Italo Calvino sia Primo Levi abbiano cominciato a scrivere le loro storie cosmicomiche. È interessante notare come entrambi gli scrittori stessero orientando la propria produzione letteraria in linea con le teorie epistemologiche e filosofiche della scienza che emergono in quel periodo. Durante gli anni Sessanta, infatti, si è assistito a un ripensamento dei modelli retorici ed epistemologici con cui viene costruito e interpretato il discorso scientifico. *Storie naturali* e le *Cosmicomiche* di Levi e Calvino si inseriscono perfettamente in questo contesto teorico, agendo come strumenti di ripensamento epistemologico. Queste opere fungono da lente d'ingrandimento sulle crepe che si sono formate nella facciata monumentale della scienza moderna, rivelando canali di comunicazione tra il discorso scientifico e il contesto sociale e storico. Tali crepe permettono di individuare l'elemento immaginativo del discorso scientifico, che, a sua volta, restituisce al linguaggio naturale una serie di metafore e procedimenti narrativi, originariamente mutuati dalla stessa scienza.⁵¹⁵ Levi si riferisce a questa dimensione inventiva ed espressiva della scienza quando afferma che la chimica rappresenta «un patrimonio immenso di metafore» e costituisce per lui «un vantaggio illecito nei confronti dei miei neocolleghi scrittori».⁵¹⁶ La pratica della scrittura, secondo Levi, è paragonabile alle attività svolte nei laboratori e nelle fabbriche, poiché anch'essa implica la gestione di una «materia prima». Nel caso della scrittura, questa «materia prima» è costituita dalle esperienze di vita, senza le quali lo scrittore rischia di

⁵¹² G. Santagostino, *Tecnologia e rappresentazione in Primo Levi*, cit., pp. 1048-1049.

⁵¹³ Ivi, p. 1049.

⁵¹⁴ Ivi, p. 1052.

⁵¹⁵ P. Antonello, *La materia la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 94.

⁵¹⁶ P. Levi, *Opere*, cit., vol. II, p. 642.

produrre pagine vuote e prive di significato. Levi definisce il suo approccio «realista», in quanto fondato sul confronto con la «materia» concreta della realtà, che non può essere alterata o falsificata. Non è un caso dunque che nella già citata conversazione con il fisico Tullio Regge, Levi afferma che dalla chimica ha tratto «un vasto assortimento di metafore». ⁵¹⁷ Tale postulato, ribadito nel saggio *Ex-chimico* ⁵¹⁸ evidenzia ancora una volta l'influenza del primo mestiere in chi, come Levi, ha frequentato il laboratorio e la fabbrica, abile dunque nel comprendere, non in modo teorico ma in maniera pratica, il significato di operazioni come «filtrare, cristallizzare, distillare», trasposte in un secondo momento nella pratica di scrittore. ⁵¹⁹ Nel delineare il percorso che lo ha condotto dal mestiere di chimico a quello di scrittore, Primo Levi individua i punti di contatto tra queste due attività. Egli afferma:

L'abitudine a penetrare la materia, a volerne sapere la composizione e la struttura, a prevederne le proprietà e il comportamento, conduce a un insight, a un'abitudine mentale di concretezza e concisione, al desiderio costante di non fermarsi alla superficie delle cose. ⁵²⁰

Si evidenzia così l'aspetto artistico della chimica, intesa come arte del separare, pesare e distinguere, tre esercizi utili a chi si accinge a descrivere fatti o a dare significato alla realtà mediante il mezzo scientifico incline a creare e utilizzare continuamente metafore al fine di colmare i vuoti del linguaggio comune, adattandolo alla complessità causale del mondo. ⁵²¹ Lungi dal mistificare mediante questi procedimenti il rigore del sapere scientifico, Levi respinge qualsiasi forma di idealismo non verificabile anche per ciò che concerne le regole di poetica, preferendo in tal senso il campo del bricolage tecnico, ⁵²² una pratica in grado di incorporare l'elemento del caso intrinsecamente creativo. In questo modo, Levi ricomponе la propria dualità, il suo «strabismo» tra arte e scienza: «Ravvisare o creare una simmetria, 'mettere qualcosa al posto giusto', è un'avventura mentale comune al poeta e allo scienziato». ⁵²³

7. In ultimo: ancora Elio Vittorini

L'intervista a Vittorini pubblicata nel 1965 per la rivista «Paese libri», dal titolo *L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena* ⁵²⁴ raccoglie numerose riflessioni a partire

⁵¹⁷ P. Levi, T. Regge, *Dialogo*, cit., p. 59.

⁵¹⁸ P. Levi, *Ex-chimico*, in Id., *L'altrui mestiere*, cit., pp. 810-811.

⁵¹⁹ Ivi, p. 811.

⁵²⁰ Ivi, p. 810;

⁵²¹ P. Antonello, *Metafora e immaginazione in campo scientifico e invenzione letteraria*, in C. Imbroscio (a cura di), *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, Clueb, 2003, pp. 75-98.

⁵²² R. Gordon, *Primo Levi's Ordinary Virtues. From Testimony to Ethics*, Oxford, Oxford UP, 2001, p. 144: «L'errore e il caso si sovrappongono epistemologicamente nel senso in cui Levi usa i due termini, riflettendo il legame machiavelliano fra 'virtù' e 'fortuna'».

⁵²³ P. Levi, *Premessa a L'altrui mestiere*, cit., p. 10.

⁵²⁴ E. Vittorini, *L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena*, cit. Poi in Id., *La cultura dimezzata*, a cura di A. Vitelli, Milano, Giordano, 1965, pp. 135-144. Ora in Id., *Letteratura arte e società*, cit., pp. 1082-1089. Il volume *La cultura dimezzata* raccoglie i contributi al dibattito omonimo, sollecitato dall'edizione italiana del libro di C. P. Snow, *Le due culture*, Feltrinelli Milano 1964, con *Prefazione* di L. Geymonat. Alla discussione, aperta da Armando Vitelli su «Paese Sera» dell'11 settembre 1964 e protratta fino al 23 aprile 1965, partecipano, tra gli

dal celebre saggio di C. P. Snow su le due culture. Al primo interrogativo: «Ritieni fondata la denuncia di Snow?»⁵²⁵ l'autore siciliano risponde che sebbene presentate in modo critico, le parole di Snow trovano una legittimità nel richiamare l'attenzione sulle disuguaglianze culturali emerse nelle sue conferenze. Tuttavia, il suo personale punto di vista diverge da quello di Snow, poiché ritiene che il problema denunciato affondi radici più profonde, non limitandosi alla dicotomia tra le cosiddette «due culture», scientifica e umanistica:

Esso è invece una separazione tra la «cultura» umanistica e scientifica che risale ai tempi di Galilei e non nasce in effetti dalla crescente articolazione (crescente tensione separatistica per presunta necessità di studio) della seconda. Essa nasce molto prima che la seconda abbia cominciato a suddividersi in campi specializzati; nasce al momento in cui la seconda (la scientifica) ha rifiutato la visione del mondo (la classica cristianizzata) criticandola, contestandola, confutandola fino a postularne una nuova in divenire continuo. La stasi era della prima (l'umanistica) come professione di fedeltà alla vecchia visione, come condanna di un giudizio, un tralignamento, una traslitterazione, una degradazione, insomma come reazione alla rivoluzione messa in opera della seconda, all'incirca, cioè, col Rinascimento, almeno su vasta scala.⁵²⁶

La cultura umanistica, al contrario, ha mostrato una stagnazione, attestandosi su un modello culturale inadeguato e resistente al cambiamento. L'unità culturale, che era presente fino a un certo punto del Medioevo, comincia a disgregarsi a causa della mancanza di evoluzione della cultura umanistica rispetto alla propensione della cultura scientifica per il progresso. L'Umanesimo, inizialmente fondante dell'intera cultura, diviene una reazione contro la rivoluzione scientifica, rimanendo intrappolato in un confronto con pregiudizi e illusioni del passato. Inoltre:

L'Umanesimo che era tutta la cultura diventa la parte reattiva di essa non appena si manifesta nel suo interno l'esigenza di uscire dall'illusione (dai pregiudizi, dalle menzogne, dalle presunzioni, dalle proposizioni sacre) dell'antico modello culturale. E da allora ogni posizione umanistica è stata antiscientifica (vedi la superbia petrarchesca anti-scienza in cui si presume di essere ancora la verità e la scienza) in un senso globale che è anche anti-democrazia, anti-sviluppo, anti-rinnovamento a tutti i livelli della vita associata.⁵²⁷

L'umanesimo dunque si contrappone alle macchine, alla produzione industriale, all'innovazione tecnica e a ogni forma di sperimentazione, rivelandosi anti-umanistico e restauratore. Questa corrente è spesso sostenuta da scienziati e scrittori, specialmente a partire dal Seicento e dall'Illuminismo. Sebbene sia stata avanzata l'esigenza di una nuova unità culturale in risposta alla rivoluzione, il divario tra le due «culture» si amplifica: mentre la scienza avanza in sintonia con le esigenze di un mondo nuovo, dominato però dall'egemonia umanistica della classe politica, l'umanesimo stesso resta ancorato a posizioni datate, diventando progressivamente decrepito. Le manifestazioni più radicali di questa diffidenza

altri, A. De Benedetti, A. Moravia, A. M. Succo Costa, F. Ferrarotti, G. Preti, P. P. Pasolini, N. Bobbio, E. Mascellini, F. Valentini, C. Castagnoli, V. Tosi, L. Lombardo Radice, V. Somenzi, G. M. Bertini, Paci, C. M. Lerici, D. Bertoni, G. Jovine, E. Raimondi, A. Alberigi Quaranta, F. Brancaccio, E. Sanguineti.

⁵²⁵ E. Vittorini, *L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena*, cit., p. 1082.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

verso il nuovo si riscontrano in autori come G. Orwell e A. Huxley. L'umanesimo, residuo di un modello culturale classico, continua a esprimere un'umanità e una società che, pur esistendo formalmente, risultano prive di contenuto reale.⁵²⁸ È chiesto in seguito all'autore siciliano di esprimersi in merito alla definizione di «agnosticismo morale» utilizzata da Snow in riferimento agli scienziati nel corso del dibattito. Per Vittorini gli scienziati, sebbene contribuiscano al progresso scientifico, appaiono relegati a una posizione subordinata, affidando i risultati delle loro scoperte a una classe dirigente umanistica, come illustrato da Geymonat nella prefazione al libro di Snow. Tale separatismo tra scienza e umanismo rappresenta un vizio intrinseco all'umanesimo stesso e risulta operativo più grave rispetto a quello manifestato dagli umanisti tradizionali.⁵²⁹ Questa divisione implica una rinuncia da parte degli scienziati a riconoscere e assumersi la responsabilità del significato delle loro scoperte, perpetuando una situazione di passività.

L'uno si tiene separato in una situazione di egemonia (usufruendo della scienza e della tecnica come strumenti) per mantenere il potere, l'altro si tiene separato in una situazione di passività, di rinuncia, nell'accettazione dei limiti che l'umanesimo gli pone. L'uno è separato ma tiene il potere; l'altro è separato ma non pensa neanche minimamente a prendere il potere.⁵³⁰

Di conseguenza, si delinea un'assenza di opportunità per l'emancipazione della cultura scientifica, in quanto gli umanisti, per loro natura, sono in grado di operare in ambito politico, a differenza degli scienziati. Questi ultimi non sono in grado di promuovere un nuovo paradigma di umanesimo scientifico, perpetuando così il predominio di una visione umanistica tradizionale. Vittorini prosegue nella sua intervista con una riflessione sulle dinamiche di interazione tra scienza e cultura umanistica, evidenziando le limitazioni e le potenzialità di entrambe le sfere. Sostiene che la rivoluzione scientifica, pur apportando significativi cambiamenti, non riesca a penetrare pienamente le strutture di potere esistenti, le quali tendono a mantenere il controllo. Figure storiche come Copernico e Galileo, pur apportando scoperte fondamentali, manifestano la limitata capacità delle innovazioni scientifiche di tradursi in una trasformazione sociale radicale. Inoltre il fenomeno della specializzazione scientifica viene analizzato come un fattore che ostacola la formazione di una visione integrata e unificata dell'accumulo del sapere, creando una distanza tra le diverse discipline e limitando l'emergere di un umanesimo scientifico.⁵³¹ L'autore siciliano dunque sostiene la necessità di una cultura umanistica insopprimibile, in grado di rinnovarsi attraverso il dialogo con la scienza, unica soluzione per conciliare le due culture. Una demistificazione dei valori tradizionali è proposta come punto di partenza per una nuova unità culturale che, pur riconoscendo l'importanza delle specializzazioni, non possa essere ridotta a meri interventi di divulgazione fra le due culture. La critica, infatti si orienta ancora, a quest'altezza del Novecento, verso una visione che non affronta le complesse responsabilità insite nella comunicazione tra le diverse aree del sapere, sottolineando che la vera sfida risiede nella creazione di un umanesimo scientifico che superi

⁵²⁸ Ivi, p. 1083.

⁵²⁹ Ivi, p. 1084.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Ivi, p. 1085.

le frammentazioni attuali.⁵³² Il rischio per Vittorini è dunque quello che la scienza moderna possa essere totalmente ignorata nella sua importanza dai letterati: la convinzione di poter operare in modo indipendente dalle scienze è illusoria. Le idee scientifiche, anche quelle di origine post-galileiana, influenzano in modo significativo la creatività e la fantasia degli scrittori, contribuendo alla formazione delle opere d'arte. Attraverso il riferimento al saggio di Snow, si evidenzia che l'ignoranza del secondo principio della termodinamica di Clausius da parte del fronte umanistico è paragonabile a un'ignoranza nei confronti di Shakespeare da parte del fronte scientifico, ma con un'importanza maggiore, poiché la conoscenza di fondamentali scientifici contemporanei è cruciale per la pertinenza storica dell'opera letteraria.⁵³³

Significa acquisire una ricchezza, moltiplicare il proprio spazio personale per lo spazio Shakespeare, ingrandirsi, in qualche modo al limite di Shakespeare. Noi ci arricchiamo delle opere d'arte in cui penetriamo. E se non ce ne arricchiamo, se vi passiamo accanto senza fruirne, senza appropriarcene, beh, quello che succede è semplicemente che restiamo poveri. Se ignoriamo il secondo principio della termodinamica, se ignoriamo il principio di indeterminazione, se ignoriamo il meccanismo del feedback o retroazione, se ignoriamo i processi dell'evoluzione stellare e dell'animale, noi ci troviamo a mancare di qualcosa da cui dipende la pertinenza storica della nostra opera. Noi ci troviamo a mancare di uno sviluppo nella nostra struttura mentale... Perché il posto che il secondo principio della termodinamica viene ad occupare quando io l'acquisisco non è uno spazio che mi si aggiunga e che mi accresca e arricchisca, come lo spazio Shakespeare. Quel posto è interno a me, e non è vuoto: è pieno di altro, è pieno di una vecchia idea erronea sul rapporto tra calore ed energia che ho ereditato dal passato.⁵³⁴

Pertanto, la formazione culturale come quella scientifica è di vitale importanza sia per i letterati che per gli scienziati. Gli intellettuali in genere hanno la necessità e il dovere morale di confrontarsi con l'evoluzione e l'aggiornamento delle proprie basi cognitive per non rimanere ancorati a concezioni obsolete della realtà.

Noi siamo pieni di una pseudocoscienza che si è cristallizzata in noi al livello degli istinti, al livello della cosiddetta natura: e abbiamo urgente bisogno di rimuoverla e sostituirla, rimuoverla e sostituirla, rimuoverla e sostituirla.⁵³⁵

L'intervistatore così come il lettore, contemporaneo e successivo al nostro Vittorini, non può dunque che interrogarsi sul fine pratico della discussione: «Tu non credi dunque alla possibilità di un'integrazione tra le due culture?». ⁵³⁶ In seguito a tante piste illustrate dall'autore, drammaticamente la risposta all'interrogativo risulta piuttosto negativa:

No, non è possibile tentare di conciliarle. Si riprodurrebbe una giustapposizione. Lo stesso Snow lo dimostra quando è romanziere, perché i suoi libri sono letterariamente vecchi, ottocenteschi, cioè antiscientifici. È l'umanesimo tradizionale che deve smobilitare, deve cedere il passo, deve togliersi dalla scena. Deve essere distrutto culturalmente per far posto alla cultura scientifica, a una cultura scientifica che sia però, come già ho detto, capace di assumere un ruolo umanistico. Perché in realtà la cultura è

⁵³² *Ibidem.*

⁵³³ *Ivi*, p. 1086.

⁵³⁴ *Ibidem.*

⁵³⁵ *Ibidem.*

⁵³⁶ *Ivi*, p. 1088.

sempre basata sulla scienza. Sempre contiene la scienza. Quella antica era unita sulle basi della scienza antica. La scissione è avvenuta col nascere di una nuova scienza, col metodo sperimentale di Galilei.⁵³⁷

Seguendo le riflessioni di Calvino in merito alla «progettazione» vittoriniana, si può dunque concludere che «il vero “testamento” di Vittorini»⁵³⁸ è il segno di un movimento continuo, in cui le immagini e i significati sono in costante evoluzione e «la sua poetica si è mossa contro il primato dell'estetizzazione moralistica o estetistica, contro un'ontologia o una sociologia politica priva di esperienza diretta».⁵³⁹ La progettazione letteraria di Vittorini risulta sempre intrecciata con la politica e la scienza, rifiutando l'estetizzazione fine a se stessa o un impegno politico privo di esperienza concreta. Il suo lascito è un'apertura verso il futuro, non nella certezza del suo contenuto, ma nell'urgenza di

⁵³⁷ *Ibidem.*

⁵³⁸ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 183.

⁵³⁹ *Ibidem.*

III

LEONARDO SINISGALLI: TRA «PIRELLI» E «CIVILTÀ DELLE MACCHINE»

1. Sinisgalli: Leonardo contemporaneo

1.1 Da Montemurro a via Panisperna

Sinisgalli pubblica rispettivamente nel 1945 e nel 1948, *Fiori pari fiori dispari*¹ e *Belliboschi*,² riuniti definitivamente nel 1979 col titolo *Belliboschi*.³ Come dichiara lo stesso autore nella poesia *Vidi le Muse*,⁴ si tratta di una rievocazione delle varie tappe della sua vita, prose memoriali⁵ che rientrano nel genere più ampio della «scrittura autobiografica», nelle quali si verifica l'accordo fra autore e il lettore, definito da Lejeune «patto autobiografico».⁶ Il volume si presenta come ricerca delle ragioni più profonde della propria esistenza, ora come una sorta di esame di coscienza, ora come confessione, fino a diventare una vera e propria storia di un'anima.⁷ Per arrivare alla vera essenza dello spirito sinisgalliano e per «comprendere l'impurità, la complessità e l'originalità di questo intellettuale»⁸ è importante seguire il solco già segnato dal saggio di Stefania Zuliani dedicato alla produzione di Sinisgalli. Il contributo si apre con un capitolo intitolato *La divina geometria*⁹ dedicato alla complessa interazione tra matematica, geometria e scrittura artistica, analizzando come il poeta-ingegnere riesca a far dialogare questi ambiti in un connubio intricato e, al contempo, indissolubile. L'autrice muove

¹ L. Sinisgalli, *Fiori pari fiori dispari*, Milano, Mondadori, 1945.

² L. Sinisgalli, *Belliboschi*, Milano, Mondadori, 1948.

³ L. Sinisgalli, *Prose di memoria e d'invenzione. (Fiori pari fiori dispari, Belliboschi)*, Bari, Leonardo da Vinci, 1964. Poi Id., *Belliboschi*, Milano, Mondadori, 1979.

⁴ A. L. Giannone, «*Fabbricarsi un'anima*»: le prose di memoria e d'invenzione, in Martelli, S., Vitelli, F. (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, vol. 2, Salerno, Edisud, 2012, pp. 147-156: 147. Sinisgalli dichiara di andarsi incontro «a ritroso» per «cercar scampo e riposo / nella sua storia più remota».

⁵ G. Mariani, *L'orologio del Pincio: Leonardo Sinisgalli tra certezza e illusione*, Torino, Bonacci, 1981, p. 62. Mariani, nella sua monografia, ritornando su questo problema, correggeva nettamente il tiro parlando di una «osmosi prosa-poesia»,

⁶ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975; trad. it., F. Santini *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

⁷ A. L. Giannone, «*Fabbricarsi un'anima*», cit., p. 147.

⁸ B. Russo, *Leonardo Sinisgalli e il periodo del collegio salesiano a Caserta e Benevento*, in Id. *Il labirinto di Leonardo Sinisgalli*, 1, Saggi e articoli, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2022 pp. 3-16: 9.

⁹ S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Milano, Guerini Studio, 1997. Per una introduzione al tema si veda anche G. Appella, *Sinisgalli critico d'arte prosatore d'arte*, in A.A. V.V., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli: Matera-Montemurro. 14-15-16 maggio 1982*, Matera, Liantonio, pp. 377-388. Appella ha riservato attenzione al rapporto di Sinisgalli con l'arte e con gli artisti soprattutto nel catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 16 luglio-16 ottobre 1988) in Id., «*Le muse irrequiete*» di Leonardo Sinisgalli 1908-1981, Roma, De Luca editore, 1988. In un successivo intervento, ha ripreso l'argomento con riferimento alle prerogative di artisticità delle copertine di «Civiltà delle macchine», in Id., G. Appella, *Sinisgalli, l'arte e le copertine di "Civiltà delle macchine"*, in «Poesia», n. 147, a. XIV, 2001, pp. 24-39.

dalla presenza preponderante del dato scientifico e matematico, in conflitto con la logica pulsionale della creatività, manifestata tanto nei giochi verbali quanto nelle opere visive di Sinisgalli, frutto della sua formazione universitaria, fino ad arrivare a «Civiltà delle macchine».

Emerge chiara la composizione dell'officina scrittoria sinisgalliana, un laboratorio letterario, artistico e tecnico, fatto di rapporti intellettuali e attività editoriali, che spazia dalla poesia alla narrativa: un inestricabile labirinto, dove ad ogni svolta ci immette senza preavviso in una nuova area del sapere e della prassi. La mente di Sinisgalli governa ogni sezione di questo labirinto gnoseologico ed esperienziale, nelle sue articolate componenti tecniche e letterarie mostrandone la significativa complementarità, così come accadeva nel pensiero orfico-matematico di Pitagora, nell'età del Rinascimento e della stretta corrispondenza tra uomo ed universo, dell'alchimia e della progettazione delle macchine per consentire il leonardesco sogno del volo; fino ai tempi di Galilei e Cartesio, quando i sentieri di scienza e sapienza, si biforcarono a creare le due culture stigmatizzate da Charles Percy Snow.¹⁰ Il periodo formativo di Sinisgalli, ricostruito in modo ampiamente documentato nel contributo di Luisa Bonolis, Decio Cocolicchio e Biagio Russo,¹¹ *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*,¹² è cruciale per comprendere la complessità della sua personalità intellettuale. La figura di Sinisgalli, infatti, incarna una straordinaria poliedricità: poeta, narratore, matematico, *designer*, pubblicitario, creatore di riviste, critico d'arte, documentarista, disegnatore, organizzatore di eventi, curatore di trasmissioni radiofoniche e divulgatore. Questo ricco ventaglio di attività riflette la sua inclinazione a esplorare e mettere in relazione discipline apparentemente distanti, come la poesia e la matematica. Lo stesso Sinisgalli dichiara: «Non riuscivo proprio a vederci chiaro nella mia vocazione. Mi pareva di avere due teste, due cervelli, come certi granchi che si nascondono sotto le pietre»¹³

Nel 1925, Sinisgalli si trasferisce a Roma per proseguire gli studi presso la Facoltà di Matematica e Fisica della Regia Università, dove intraprende corsi di Geometria analitica con Guido Castelnuovo, Meccanica razionale con Tullio Levi Civita, Chimica generale con Nicola Parravano e Analisi algebrica e infinitesimale con Francesco Severi.¹⁴ Nel 1926, in un periodo

¹⁰ L. Beneduci, *Introduzione. Nel labirinto della complessità di Leonardo Sinisgalli*, in B. Russo, *Il labirinto*, cit., pp. XV-XXVI: XV.

¹¹ Biagio Russo è Vicepresidente e Direttore della Fondazione Leonardo Sinisgalli. Istituita nel 2008, dall'ottobre 2013 la Fondazione ha la propria sede operativa nella Casa delle Muse a Montemurro, paese nella provincia di Potenza, dove Sinisgalli era nato il 9 marzo del 1908. Sinisgalli abbandonò il paese per frequentare dapprima l'istituto salesiano a Caserta e dal 1920 il Regio Istituto Tecnico di Benevento, conseguendo la licenza di maturità presso il «Regio Liceo Scientifico» di Napoli. Gli anni della fanciullezza sinisgalliana si trovano ricostruiti in M. Faggella, *Leonardo Sinisgalli. Un poeta nella civiltà delle macchine*, Potenza, Ermes, 1996, p. 21. La Casa delle Muse è situata davanti alla casa natale del poeta: la famiglia vi andò ad abitare al ritorno del padre dalle Americhe. Comprende un Centro di documentazione, che raccoglie un fondo librario in corso di catalogazione, disegni e testimonianze relative al poliedrico lavoro sinisgalliano, una selezione di opere d'arte realizzate da artisti molti dei quali collaboratori della rivista «Civiltà delle macchine». Altre notizie della Fondazione, sono reperibili online al sito <http://www.fondazione-sinisgalli.eu/>.

¹² L. Bonolis, D. Cocolicchio, B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, in G.I. Bischì, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Milano, Centro Pristem Eleusi, 2009, pp. 1-59.

¹³ L. Sinisgalli, «Le ossa di Sergio Corazzini», da *Un disegno di Scipione e altri racconti*, in Id., *Racconti*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Oscar Moderni Mondadori, 2020, p. 250.

¹⁴ L. Bonolis, D. Cocolicchio, B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, cit., p. 14, 18-19.

di profondi cambiamenti per la Fisica italiana, viene istituita la cattedra di Fisica teorica,¹⁵ affidata a Enrico Fermi, che avrà un impatto determinante sulla formazione di Sinisgalli¹⁶ il quale racconta con grande passione di quegli anni, nei quali fu allievo di illustri maestri e partecipò a un ambiente accademico denso di stimoli intellettuali, come documentato nelle sue memorie.¹⁷ Ricordando il momento in cui Fermi fu invitato a prendere la parola, durante il corso di Fisica tenuto in Via Panisperna, per convincere l'uditorio degli studenti più brillanti a «stargli dietro»¹⁸ va tuttavia menzionato il memorabile rifiuto di Sinisgalli: «Potevo trovarmi nel gruppo dei ragazzi che hanno aperto l'era atomica, preferii seguire pittori e artisti e rinunciare allo studio dei neutroni lenti e della radioattività artificiale».¹⁹ Ciononostante vanno ricordate le forme embrionali, nell'opera di Sinisgalli, dei concetti della logica post-cartesiana e della scienza post-newtoniana: il principio d'indeterminazione di Heisenberg, la nozione di dualismo, l'onda-particella («La nuova fisica non ci dà nessun conforto. Ha alleggerito la materia, ma ha appesantito la luce»),²⁰ la teoria del caos deterministico e i concetti di interazione non lineare («La struttura del pensiero, la scrittura del pensiero non è geometrica»)²¹ e di non reversibilità («La natura è dispersiva, è entropica. L'arte è costruttiva, sintropica»)²². Vanno altresì menzionate le forme di analogie geometriche associate ai tratti e ai valori barocchi, chiara testimonianza dell'influenza della formazione scientifica nella brillante pratica letteraria di Sinisgalli: il «nastro senza rovescio»²³ di Möbius dall'unica superficie continua («per una testa di bruco il mondo ha due dimensioni, è piatto»),²⁴ la spirale che torna nell'architettura e nel guscio della chiocciola («L'Universo è in subbuglio. La spirale è la sua Linea-guida»),²⁵ il borrominiano *Carciopholus romanus* o la superficie di Streiner,²⁶ l'abbandono e il ritorno allo scarabocchio («Quando l'uomo non sente più la voglia di vivere, che è voglia di edificare, butta a mare gli strumenti della geometria e torna allo scarabocchio»),²⁷ la molteplicità degli universi

¹⁵ F. D'Episcopo, L. Sinisgalli, *Macchine celibi*, in «Il Mattino», 29 agosto 1976, ora in Id., *Civiltà della cronaca. «Il Mattino» (1976-79). Antologia degli articoli*, vol. 1, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2005, pp. 55-57.

¹⁶ M. Ageno, *Il "nuovo" Istituto di Fisica*, in L. Bonolis, *Maestri e allievi nella fisica italiana del Novecento*, Pavia, Percorsi di fisica, 2007, pp. 7-13.

¹⁷ Intervista a L. Sinisgalli in E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 389-390. Si veda anche L. Bonolis, D. Cocolicchio, B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, cit., p. 22.

¹⁸ B. Russo, *Leonardo Sinisgalli e l'invito di Enrico Fermi*, in Id., *Il labirinto*, cit., pp. 17-42: 32.

¹⁹ E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, cit., pp. 389-390.

²⁰ L. Sinisgalli, *Calcoli e Fandonie*, Matelica, Hacca, 2021, [1968], p. 13. *Calcoli e fandonie* fu pubblicato per la prima volta nel 1968 da Alberto Tallone, ad Alpignano, con il titolo di *Archimede, i tuoi lumi, i tuoi lemmi!*. Successivamente edito da Milano, Mondadori, 1970.

²¹ Ivi, p. 20.

²² Ivi, p. 55.

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ Ivi, p. 23.

²⁵ Ivi, p. 132.

²⁶ L. Sinisgalli, *Carciopholus romanus*, in Id., *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischì, Milano, Mondadori, 2019, [1970], p. 21. Nel *Furor* edito da Milano, Mondadori, 1950, confluiscono, il piccolo *Furor* del 1945, *Ritratti di macchine* del 1935, *Quaderno di Geometria* del 1935, *L'indovino* del 1945, *Horror vacui* del 1945. La prima edizione fu edita a Roma, da Urbinati, 1944. Poi venne riedito con notevoli aggiunte a Milano, da Mondadori, 1950; poi a Genova, da Silva Editore, 1967. L'edizione del 1944, è riedita a Roma, da Edizioni della Cometa, 1982. Nel 1992 la casa editrice fiorentina Ponte alle Grazie ha riproposto il volume nell'edizione genovese del 1967. In questa sede si fa riferimento all'edizione mondadoriana.

²⁷ L. Sinisgalli, *Calcoli e Fandonie*, cit., p. 12.

(«Viviamo sui punti o sulle linee di intersezione di due o tre universi»),²⁸ una sospesa disattenzione come forma intuitiva di conoscenza («L'immobilità dello scriba è la sua libertà, la sua vittoria sul caos»).²⁹

Nel 1927, Sinisgalli si trasferisce alla Regia Scuola di Ingegneria di Roma,³⁰ dove, nel novembre del 1931, consegue la laurea in Ingegneria industriale con una tesi dal titolo *Progetto di motore per aeroplano leggero*. Nonostante la sua laurea in ingegneria e la sua iniziale inclinazione per la scienza, negli anni romani Sinisgalli opta per il mondo delle arti, scegliendo di seguire pittori e poeti, pur mantenendo sempre un legame indissolubile con la matematica e la scienza, che continuano a permeare la sua produzione poetica.³¹ Tuttavia negli anni Trenta, il mondo industriale esercitò su Leonardo Sinisgalli un profondo fascino, di cui sono abbiamo numerose testimonianze. Tra queste, si annoverano i suoi saggi, tra cui *Quaderno di geometria, Ritratti di macchine, Horror vacui*,³² *Calcoli e fandonie*, senza dimenticare il fondamentale *Furor mathematicus*. Inoltre, alcune sue poesie, che si potrebbero definire «tecnologiche» (come *Narni-Amelia scalo*, *Archimede*, *i tuoi lumi*, *i tuoi lemmi*, e *Il grattacielo*),³³ e diversi articoli apparsi su riviste specializzate quali «Edilizia Moderna»,³⁴ «Casabella»,³⁵ e «Domus»³⁶ e successivamente negli anni Cinquanta su «Pirelli»³⁷ e «Civiltà delle macchine»,³⁸ fino ad arrivare a «La botte e il violino»³⁹ negli anni Sessanta, testimoniano un perdurante interesse per

²⁸ Ivi, p. 90.

²⁹ L. Sinisgalli, *Tutte le poesie*, Milano, Edizioni Mondadori, 2020, p. 207.

³⁰ Intervista a Sinisgalli in E.F. Accrocca, *Ritratti su misura*, cit., p. 390.

³¹ L. Bonolis, D. Cocolicchio, B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, cit., p. 7.

³² Editi rispettivamente: Milano, «Campo Grafico», 1936; Milano, Edizioni di via Letizia, 1937; Roma, O.E.T., 1945;

³³ L. Sinisgalli, *Narni-Amelia scalo*, in Id., *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori, 1943. Le altre due furono editate nella rubrica Semaforo di «Civiltà delle macchine», rispettivamente in n. 3, a. I, 1953 e in n. 5, a. I, 1953.

³⁴ Cinque interventi di L. Sinisgalli: *Casa d'abitazione a Campobasso*, n. 23, a. VII, 1936; *Un'aula scolastica modello e Cronaca della nuova architettura a Brescia*, n. 25, a. IX, 1937; *Gusto americano*, n. 26, a. XI, 1938; *Ville all'estero*, n. 32, a. XII, 1939.

³⁵ Tre interventi di L. Sinisgalli: *Negozi, maggio*, n. 101, a. IX, 1936; *Edifici scolastici*, n. 105, a. IX, 1936; *Mac-Adam*, n. 108, a. IX, 1936. A questi, si devono aggiungere altri interventi, siglati L.S. oppure ing. L.S., che si possono considerare suoi scritti. cfr. S.L., *Acciai inossidabili*, n. 84, a. VII, 1934; ing. L.S., *Due tipi di vetrate scorrevoli*, n. 98, a. IX, 1936; ing. L.S., *Baracche in A. O.*, n. 98, a. IX, 1936; ing. L.S., *Lucernari*, n. 104, a. IX, 1936. A parte il primo articolo, *Acciai inossidabili*, 1934, come risulta, la gran parte della collaborazione di Sinisgalli al bimestrale si concentra nel 1936, in particolare dopo la morte di Edoardo Persico, avvenuta nel gennaio 1936.

³⁶ *Stradivari*, n. 83, a. VII, 1934; *Mobili moderno costruiti in serie*, n. 103, a. IX, 1936.

³⁷ *Elogio della gomma*, n. 1, a. II, 1949; *Il demone dell'analogia*, n. 1, a. II, 1949; *L'operaio e la macchina*, n. 2, a. II, 1949; *Soggetto per un documentario*, n. 4, a. II, 1949; *La casa è una vocazione*, n. 6, a. II, 1949; *Le idee pubblicitarie*, n. 2, a. III, 1950; *Geometria barocca*, n. 3, a. III, 1950; *Natura calcolo fantasia*, n. 3, a. IV, 1951; *L'intelligenza è la mano?*, n. 6, a. IV, 1951; *Ghirigori a tre dimensioni*, n. 6, a. IV, 1951; *Il Woro e lo svago*, n. I, a. V, 1952; *La mano mancina*, n. 2, a. V, 1952; *Plastica pubblicitaria*, n. 3, a. V, 1952; *Bassorilievi sui pneumatici*, n. 4, a. V, 1952; *La ruota*, n. 5, a. V, 1952; *1948-1952*, n. 6, a. V, 1952; *Invito al viaggio*, n. I, a. VII, 1954.

³⁸ *Una lucerna, una lanterna, un'oliera*, n. 2, a. I, 1953; *Calder scultore ingegnoso*, n. I, a. II, 1954; *Postille cartesiane*, n. I, a. II, 1954; *Poesie lucane*, n. 2, a. III, 1955.

³⁹ Sul periodico non vi sono veri e propri articoli a sua firma, tuttavia sui numeri: n. 1, a. I, 1964; n. 3, a. II, 1965; n. 4, a. II, 1965; n. 5, a. II, 1965; n. 6, a. II, 1965; n. 7, a. III, 1966, dopo il Sommario compaiono interventi di lunghezza variabile, in corsivo, che si possono considerare scritti da Sinisgalli. Alcuni di essi, tra parentesi, recano addirittura la sigla l.s. Vanno considerati articoli di Sinisgalli anche *Biografia e bibliografia di Nizzoli*, n. 1, a. I, 1964; *I collages di Gentilini*, n. 4, a. II, 1965 e *Viale Carso*, n. 6, a. II, 1965.

la sua vocazione matematica.⁴⁰ Biagio Russo, nel saggio conclusivo del primo volume *Il labirinto di Leonardo Sinisgalli*, evidenzia la fertilità degli ossimori che caratterizzano i titoli delle opere, come, *Furor mathematicus*, *Fiori pari fiori dispari*, *Calcoli e fandonie*,⁴¹ e sulla ricca frequenza di antitesi, come «l'antinomia poesia-prosa, intuito-logica, illusione-delusione, noia-slancio, mobilità-immobilità, infanzia-vecchiaia, parola-scarabocchio, geometria-arte, realtà-sogno», che caratterizzano questo intellettuale ellittico tra i fuochi dell'*esprit de géométrie* e dell'*esprit de finesse* perennemente in bilico tra le discipline, «senza un centro di gravità permanente»⁴² La fusione tra industria e poesia, che rappresenta uno degli aspetti fondamentali della visione culturale di Sinisgalli, non fu solo una personale ricerca di armonia tra arte e scienza, alimentata dall'influenza di figure come Levi-Civita, Fantappiè, Severi e Castelnuovo, suoi docenti presso l'Università di Roma;⁴³ rappresenta piuttosto l'esito di un'interazione profonda con il contesto milanese, che già negli anni Trenta favoriva un'apertura verso il mondo tecnologico e industriale, offrendo un ambiente fertile per il rinnovamento nei campi dell'architettura, dell'arte grafica e della pubblicità, come si evidenziava in riviste innovative quali «Campo grafico», «Domus», «Casabella» ed «Edilizia moderna» cui Sinisgalli contribuì in più occasioni.⁴⁴ Questi spazi scrittori rappresentarono inoltre la sede di molte e originali campagne pubblicitarie di Sinisgalli, «convinto assertore di una strategia comunicativa che utilizzasse tutti i canali a disposizione», spaziando:

dalla cartellonistica stradale alla pubblicità artistica, dalle nuove tecniche di animazione cinematografica alla seduzione degli allestimenti scenografici nelle vetrine e nelle mostre campionarie, dagli articoli tecnici a quelli divulgativi sulle riviste aziendali, dai premi ai referendum.⁴⁵

È questo l'ambito in cui Sinisgalli, governato dal proprio mallarmeano «demone dell'analogia», ibrida linguaggi e mezzi espressivi, in una «fusione grafica e concettuale di elementi cognitivamente distanti»⁴⁶ che tuttavia acquistano un'originale e tenace coerenza, in cui offrire le prove della sua «creatività, sempre eretica, mai retorica»⁴⁷ del poeta prestato al *copywriting*. La sua visione del *furor poeticus* è strettamente legata al concetto di *furor mathematicus*, dal momento che sia il poeta che il matematico sono spinti da una comune necessità di interrogarsi sui misteri del mondo. Sia la letteratura che la matematica cercano di dare forma a una realtà percepita come sempre più complessa, se non caotica. Pertanto la narrativa moderna e la scienza post-einsteiniana sono entrambe caratterizzate dalla ricerca di nuove rappresentazioni della realtà, che non solo accettano, ma inglobano la sua intrinseca complessità. Di questa rete di connessioni interdisciplinari, come è stato detto, Sinisgalli

⁴⁰ G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, in G. Barberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e industria: atti del XV Congresso AISLI, Torino, 15-19 maggio 1994*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1997, pp. 763-774: 763.

⁴¹ B. Russo, *Sinisgalli senza un centro di gravità permanente*, in Id., *Il labirinto*, cit., pp. 275-282: 282.

⁴² B. Russo, *Sinisgalli senza un centro*, cit., p. 282.

⁴³ Cfr. il capitolo *La teoria unitaria di Fantappiè*, in *Furor mathematicus*, nell'omonimo volume; l'articolo *Postille cartesiane*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, a. II, 1954.

⁴⁴ G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, cit., p. 764.

⁴⁵ B. Russo, *La Gommapiuma Pirelli, La principessa del pisello e il gatto Meo Romeo*, pp. 87-98: 89.

⁴⁶ B. Russo, *La Gommapiuma*, cit., p. 92.

⁴⁷ B. Russo, *La Gommapiuma*, cit., p. 96.

costituisce un nodo, un punto di convergenza e di interazione non lineare tra aree tradizionalmente separate: «un *hub* della cultura italiana del Novecento» ossia «un punto di connessione, o di confluenza di contatti fra settori della cultura in apparenza lontani fra loro: arte e tecnica, poesia e industria, innovazione e tradizione».⁴⁸ Non a caso la mappa del labirinto costruita dagli interessi di Leonardo Sinisgalli⁴⁹ è l'esatta riproduzione del frastagliato, ma coerente territorio della nostra realtà, che siamo chiamati ad esplorare al fine di far emergere incessantemente nuovi campi: costruendo sempre nuovi «arcipelaghi di certezze» navigando «in un oceano di incertezze», pur senza la pretesa di aver mai esaurito il compito, come sostiene Edgard Morin,⁵⁰ di costruire una società integralmente umana.

Tra gli intellettuali-compagni di viaggio intellettuali di Sinisgalli in questa sua esplorazione vanno senz'altro menzionati vi sono il matematico Francesco Severi e il fisico Edoardo Amaldi.⁵¹ Va inoltre ricordata la matematica Vittoria Notari che si è dedicata all'esame e al riordino delle le tappe fondamentali legate a Via Panisperna, luogo emblematico della fisica italiana,⁵² seguite da un'analisi dell'*Antologia di Fermi*,⁵³ la cui presentazione è attribuita a Leonardo Sinisgalli. Successivamente, le testimonianze riguardanti quel laboratorio di menti straordinarie sono fornite da Aldo Razzi,⁵⁴ che, con la sua minuziosa ricostruzione, offre una visione approfondita, e dalla baronessa Giorgia de Cousandier, testimone diretta grazie alle sue numerose amicizie, la quale, con un approccio più emotivamente coinvolto, contribuisce al racconto della vita del poeta-ingegnere.⁵⁵

Emerge in queste illustri testimonianze che per Sinisgalli, la matematica e, in generale, la scienza, costituiscono un pilastro fondamentale e un riferimento metodologico imprescindibile. Gianfranco Contini ha sintetizzato questa fondamentale interconnessione attraverso una formula concisa, presente negli *Atti del Simposio sinisgalliano* del 1982, definendo il suo approccio come una «vera e propria bigamia» tra la poesia e la matematica, una relazione che trova radici in una profonda sintesi di alta specializzazione scientifica e di continua ricerca euristica.⁵⁶ Lo stesso *Furor mathematicus* è stato definito da Andrea Zanzotto come un «libro di ardore intellettuale risolto in atto poetico», riconoscendo così la forte interconnessione tra la

⁴⁸ G. I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Milano, Centro Pristem Eleusi, 2009, p. IX.

⁴⁹ L. Beneduci, *Introduzione*, cit., XVI.

⁵⁰ E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

⁵¹ Amaldi, *Fisica e ingegneria nucleare*, in «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 10-11. G. De Chiara, *Un pioniere dell'energia nucleare*, in «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 8-11.

⁵² V. Notari, *Via Panisperna culla dell'atomica*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 40-42.

⁵³ L. Sinisgalli, *Antologia di Fermi*, «Civiltà delle macchine», n. 2, a. I, 1953, pp. 42-44. Nello stesso numero, all'interno della rubrica *Semaforo*, p. 78, si trova un ricordo di Sebastiano Timpanaro, scienziato e scrittore: a lui era dedicato L. Sinisgalli, *Ricordo di Scipione in Furor mathematicus*. Nella rubrica *Semaforo* del numero n. 2, a. III, 1955, p. 79, si legge E. Amaldi, *Ricordo di Enrico Fermi*, trascrizione di Id., *Commemorazione del Socio Enrico Fermi*, Commemorazione tenuta nella seduta a Classi riunite del 12 marzo 1955, Testo integrale da Accademia Nazionale dei Lincei, quaderno N. 35, Roma (1955).

⁵⁴ A. Razzi, *Via Panisperna e la preistoria dell'atomica*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, a. IV, 1956, pp. 40-47.

⁵⁵ G. de Cousandier, *Les enfants terribles*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, a. IV, 1956, pp. 48-49.

⁵⁶ G. Contini, *Introduzione*, in AA.VV., *Atti del Simposio su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 11-22: 19.

matematica e la poesia, in cui la razionalità scientifica si fonde con l'intuizione creativa.⁵⁷ Riguardo all'epoca di Via Panisperna, Contini sottolinea ancora l'influenza decisiva di Luigi Fantappiè, docente di analisi e formulatore della teoria unitaria del cosmo, a cui è dedicato un saggio nel *Furor*. La sintropia, concetto centrale nella sua teoria, si configura come l'opposto dell'entropia e rappresenta una forza che contrasta la disgregazione, analogamente alla lotta tra fisica e poesia.⁵⁸ Fantappiè, infatti, utilizzò il suo metodo per formulare scoperte sensazionali che, secondo Sinisgalli, trovano le loro radici in un accidentale fenomeno simile alla mela di Newton o alla rana di Galvani, più che in una semplice analisi delle equazioni della meccanica ondulatoria.⁵⁹ Non è un caso dunque che nel *Furor*, Sinisgalli descrive la sintropia come un fenomeno che amplia il concetto di reversibilità in modo inatteso, paragonandolo a sequenze di immagini rovesciate. In un altro contesto, Sinisgalli sviluppa la teoria della poesia come un *quantum*, una forza che agisce come un numero complesso, che attraverso la somma di una parte reale e di una immaginaria, è capace di alterare la realtà e di produrre un'azione simile a quella del linguaggio sulla realtà, traendo una riflessione analoga al rapporto tra «cosa» e «immagine».⁶⁰ Successivamente, in una seconda occasione di comunicazione epistolare con Contini, Sinisgalli esplora il linguaggio poetico utilizzando lo stesso focus prospettico, collegandolo alle forze e ai fenomeni biologici, cosmici e nucleari, come venivano teorizzati da Fantappiè. La sua poesia si configura quindi come un vettore che, convergendo con altri, diventa un veicolo di energia espressiva capace di creare connessioni analogiche tra scienza, filosofia e arte.⁶¹ È dunque significativo osservare come il linguaggio poetico, per Sinisgalli, non si limiti a una mera espressione estetica, ma sia, al contrario, un concetto centrale nella cultura del Novecento, pervaso dal rapporto inestricabile tra realtà e rappresentazione, un tema imprescindibile nell'ambito della riflessione culturale dell'epoca.

1.2 Dal «paradiso matematico» alla «geometria barocca»

Tra i maggiori contributi di Sinisgalli, in linea con la necessità di mettere in comunicazione l'ambito del sapere scientifico con quello umanistico, va certamente ricordato il postulato della «geometria barocca»,⁶² strumento concettuale per ripensare le forme matematiche in chiave estetica e poetica, incoraggiando architetti, ingegneri e *designer* industriali a superare la rigidità dello standard funzionale, che spesso appare casuale e privo di controllo.⁶³ La sua riflessione trae origine da un interesse costante per l'integrazione della matematica nell'estetica, un

⁵⁷ A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 102. La complessità e il fascino del *Furor* sono al centro dello studio di A. Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Milano, Franco Angeli, 2002.

⁵⁸ G. Contini, *Introduzione*, cit., p. 20.

⁵⁹ L. Sinisgalli, *La teoria unitaria di Fantappiè*, in Id., *Furor*, cit., pp. 39-44: 43.

⁶⁰ L. Sinisgalli, *Lettera a Gianfranco Contini*, in Id., *Furor*, cit., pp. 185-186.

⁶¹ L. Sinisgalli, *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, in Id., *Furor*, cit., pp. 187-189.

⁶² L. Sinisgalli, *Geometria barocca*, «Pirelli», n.3, a. III, 1950, pp. 44-45. Per una conferma dell'assunto si può riscontrare: «le linee dell'automobilismo sono sinceramente influenzate dalla scultura moderna, da Moore o da Giacometti e dalla geometria barocca più che dalle formule di Sciacchi, perché scultura e geometria vivono nello spazio» (L. Sinisgalli *Tramonta lo stile aerodinamico?*, «Civiltà delle macchine», n. 3, a. I, 1953, p. 54).

⁶³ L. Sinisgalli, *Natura, calcolo, fantasia*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 54-55; il testo è successivamente rielaborato in L. Sinisgalli, *Geometria barocca*, «Il Mattino», 14 settembre 1977.

percorso segnato da opere, in parte già citate, e dall'articolo *Forme pure*⁶⁴ de 1946 e il documentario *Lezione di geometria*, premiato nel 1948 al Festival di Venezia.⁶⁵ Questi lavori esemplificano come le forme geometriche, tradotte visivamente dalle equazioni cartesiane, possano rappresentare una varietà di immagini pressoché infinita, specialmente nei contesti di «alta matematica» in cui la complessità delle variabili porta a forme non intuitive e astratte.⁶⁶ Appare evidente come Sinisgalli metta in atto una pacifica ribellione ai dogmi geometrici individuando nel «plasticismo matematico» una via per colmare i limiti della ragione pura, esplorando alternative geometriche che meglio si accordano alle esigenze dialettiche e creative.⁶⁷ Tra tutte le questioni affronta in particolar modo l'eredità del pensiero euclideo,⁶⁸ criticando la rigidità dell'angolo retto come simbolo di un «paradiso matematico» sterile e statico, in cui prevalgono le certezze assolute e la linearità. Nonostante il concetto di «geometria barocca» possa apparire anacronistico rispetto alla tradizionale «geometria non euclidea», Sinisgalli utilizza questa terminologia per trasmettere l'apertura della geometria a nuove forme e interpretazioni che vanno ben oltre l'ordine euclideo. In questa prospettiva si inseriscono elementi come la geometria proiettiva, la topologia e figure complesse quali ellissi e spirali, le quali infrangono la certezza dogmatica dei postulati classici e aprono nuovi orizzonti estetici.⁶⁹ L'adesione di Sinisgalli a una visione lirica della matematica, che valorizza la creatività e la scoperta, si esprime nella fascinazione per le geometrie alternative che contrastano l'infallibilità dei principi matematici tradizionali e promuovono un nuovo paradigma estetico.⁷⁰ La scoperta di geometrie differenti apre a una concezione dell'universo non più rigidamente regolata dalla linearità, ma in cui il «mostruoso» e lo «strano» trovano espressione, rivelando la bellezza dell'imperfezione e dell'anomalia strutturale come metafore della realtà. Questa trasformazione nella percezione della geometria, da una «geometria dell'oggetto, ancora euclidea» a una «geometria della mente, pascaliana e seicentesca», rappresenta una svolta culturale:⁷¹ Sinisgalli attribuisce ai teorici della seconda geometria il merito di aver sviluppato una scienza di rapporti e posizioni, capace di trascendere le proprietà metriche delle figure per abbracciare una visione prospettica e qualitativa.⁷² Egli collega questa rivoluzione alla poetica, intravedendo nella

⁶⁴ L. Sinisgalli, *Forme pure*, in «Comunità», n.2, a. I, 1946, p. 11.

⁶⁵ L. Sinisgalli, *Lezioni di geometria*, «Cortometraggio di Virgilio Sabel e Leonardo Sinisgalli, prodotto dalla Lux Film», «Comunità», n. III, a. IV, 1949, pp. 70-71. Il rapporto tra l'articolo di «Pirelli» e il documentario è dichiarato: «Nel documentario presentato a Venezia due anni fa, *Una lezione di geometria*, c'era implicita una proposta che sinceramente non ha trovato le accoglienze che io speravo» (*Geometria barocca*, cit.). Ma in una diversa condizione di spirito o semplicemente perché il poeta deve contraddirsi: *Una lezione di geometria* [...] che ottenne un premio internazionale al Festival di Venezia 1948 e una imprevista misura di consensi da parte di matematici, architetti, artisti e pubblico [...]» (L. Sinisgalli, *Soggetto per un documentario*, in «Pirelli», n. 4, a. II, 1949, pp. 51-54.).

⁶⁶ F. Vitelli, «*Pneumatica*». Sinisgalli e la rivista «Pirelli», in G. Barberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e industria*, cit., pp. 877-920: 892-893.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ L. Sinisgalli, *La confidenza e le corse a Chilvani*, in Id., *Furor*, cit., p. 271.

⁶⁹ L. Sinisgalli, *Le Corbusiana*, «Il Mattino», 3 luglio 1977. Per capire la portata rivoluzionaria si pensi che «Gauss tenne nascoste le sue ipotesi sulle geometrie non euclidee per non turbare la pace dei teologi».

⁷⁰ L. Sinisgalli, *Qual è il fascino dell'algebra?*, in Id., *Calcoli e fandonie*, cit., p. 33. In Id., *Plastica pubblicitaria*, cit.: «Si potrebbe dire che invece di ricorrere al verticalismo, al filo a piombo o alla livella, egli s'è fatto suggestionare dalle linee storte e vive, dalle superfici sghembe».

⁷¹ L. Sinisgalli, *Laurea in architettura*, in Id., *Furor*, cit., p. 83.

⁷² L. Sinisgalli, *Un'insospettata Roma barocca*, «Tempo», 31 gennaio 1967, p. 65.

creatività geometrica una forma di espressione che tocca anche il linguaggio della poesia.⁷³ Per tale ragione, le superfici topologiche, come il nastro di Möbius e la bottiglia di Klein,⁷⁴ diventano per Sinisgalli simboli di un'estetica matematica che si fonde con l'immaginazione poetica, producendo forme esteticamente rilevanti e concettualmente stimolanti.⁷⁵ Tali superfici, attraverso la loro peculiarità strutturali, evocano l'idea di un universo in cui il concreto e l'astratto si congiungono in una dimensione nuova, in cui ogni trasformazione topologica mantiene invariate le proprietà essenziali della figura, consentendo di esplorare la realtà attraverso una geometria suggestiva.⁷⁶ Sinisgalli dunque insiste sulla sua visione della geometria: l'umanità contemporanea è ancorata, per lo più, a una comprensione neoclassica ed euclidea della geometria, sottolineando la necessità di una «geometria barocca» che definisce il barocco come una «irritazione della pazienza classica, un dubbio sull'olimpicità, una saetta nell'empireo della stasi, [...] un disgusto alessandrino per il pacifico letargo euclideo».⁷⁷ Questa prospettiva riprende la prospettiva di Eugenio d'Ors circa il dualismo tra Classico e Barocco, una visione che li inquadra come categorie metastoriche, oscillanti nel tempo tra ragione e istinto, unità e molteplicità.⁷⁸ Sinisgalli inoltre associa il concetto di reversibilità al mito di Narciso e all'estetica barocca, affermando come simbolo di una scienza che esplora le interconnessioni tra visibile e invisibile, reale e riflesso, come componenti di un universo aperto e instabile.⁷⁹ La metafora, intesa come deviazione e proiezione del reale, racchiude in sé il valore dei procedimenti espressivi e la simbologia mitica: «come Narciso, la parola barocca ama se stessa, si contempla come se fosse diversa senza mai cambiare, sdoppiandosi e simulando una presenza là dove esiste solo riflesso e apparenza».⁸⁰ Il poeta di Montemurro manifesta in tal senso un'intenzione di rivalutazione del barocco, sfidando l'opinione accademica attraverso una riscoperta di figure eterodosse ed eccentriche, come Giambattista Della Porta, Giovan Battista Bracelli, e Giuseppe Arcimboldi, i cui tratti di «pazzia» e visione risultano affini a sensibilità artistiche successive, come quella di Stendhal, Dalí e Breton.⁸¹ L'attenzione al fantastico, che talvolta sembra allontanarsi dal rigore scientifico, contribuisce suo malgrado alla costruzione di una «geometria barocca» che, nella sua struttura ossimorica,

⁷³ F. Vitelli, «*Pneumatica*», cit., p. 895

⁷⁴ M. Kline, *Una scienza figlia dell'arte: la geometria proiettiva*, in Id., *La matematica nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1982 (3), p. 139.

⁷⁵ L. Sinisgalli, *Horror vacui*, cit., p. 19.

⁷⁶ L. Sinisgalli, *L'esagramma mistico di Pascal*, «Civiltà delle macchine», n. 4, a. III, 1954, p. 79.

⁷⁷ L. Sinisgalli, *L'immobilità dello scriba*, in Id., *L'età della luna, 1956-1962*, Milano, Mondadori, 1962, p. 123. «Da quando qualche critico dalle narici molto sensibili e la pupilla acuta mi ha attaccato, furtivo alle spalle il cartellino «barocco» devo dire che un po' di ginnastica l'ho fatta anch'io, quasi un supplizio per allungarmi le braccia e le gambe». Il critico cui si riferisce Sinisgalli è Oreste Macrì; aveva già scritto il saggio *Sinisgalli e il barocco romano*, in Id., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 41-46.

⁷⁸ L. Sinisgalli, *A Milano l'altro ieri*, «Il Costume», II, Roma, 7 aprile 1946, p. 84. Sinisgalli conosceva Eugenio d'Ors, lo ricorda a proposito di Anceschi, il quale peraltro aveva curato l'anno prima la pubblicazione del trattato L. Anceschi, *Del barocco*, Milano, Rosa e Ballo, 1945. È importante sottolineare che da d'Ors passa in Sinisgalli anche l'idea della «femminilità» del barocco e delle «forme che pesano» (L. Sinisgalli, *Laurea in Architettura*, in Id., *Furor mathematicus*, cit., p. 80).

⁷⁹ F. Vitelli, «*Pneumatica*», cit., p. 898

⁸⁰ G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972, p. 39.

⁸¹ L. Sinisgalli, *Horror vacui*, cit., p. 25 «Evaristo Baschenis, né carnivoro né vegetariano, artista minore di una specie che a noi va così a genio. collerico malinconico, solitario».

richiede un'attenuazione degli elementi più rigidi e dogmatici.⁸² Allo stesso modo Sinisgalli celebra il «miracoloso contributo» offerto alla poesia e all'architettura da figure come John Donne, Luis de Góngora, Gianbattista Marino, e dagli architetti Borromini e Bernini. Risulta fondamentale in tale occasione menzionare un passaggio del *Furor* datato 10 febbraio 1947, in cui Sinisgalli scrive di provare «un desiderio disperato di spezzare le cifre, i modelli, le catene (anche quelle atomiche!)»,⁸³ suggerendo una rivalutazione dell'istinto e una rottura dell'unità razionale a favore di una sensibilità irrazionale. In questo contesto, Rita Borghesi sottolinea un'analogia tra la dispersione postrinascimentale, conseguente alla perdita della centralità del soggetto, e la contemporanea percezione della crisi esistenziale.⁸⁴ Per Sinisgalli, le due realtà si fondono, e il barocco diventa chiave interpretativa del mondo contemporaneo.⁸⁵

Nell'articolo *Natura, calcolo, fantasia*, Sinisgalli introduce il concetto di molteplicità che permea l'universo in cui l'idea di unità emerge solo come ricomposizione «dei cocci del molteplice».⁸⁶ Questa visione influente sulle arti e la scienza rende evidente, secondo l'autore, come «scienza e poesia non possano camminare su strade divergenti» e debbano piuttosto vivere in «una simbiosi tra logica e fantasia».⁸⁷ Riprendendo dunque l'epistemologia barocca, Claudio Gorlier ne evidenzia la crisi concettuale come conseguenza di una «rottura del cerchio», che si manifesta con forme sinuose e capricciose in opposizione a quelle geometriche del classicismo.⁸⁸ Anche Morris Kline, considerando i progressi scientifici del Seicento, osserva come l'universo euclideo si sia arricchito di curve e superfici complesse che riflettono traiettorie planetarie.⁸⁹ Lo stesso Sinisgalli, nell'articolo *Lezione di geometria*, descrive le forme curve e sinuose come altrettanto sacramentali di una linea retta giacché il simbolo della «spirale» cosmica rappresentano la cifra vitale dell'universo e il legame tra arte e scienza,⁹⁰ espediente ripreso da Mallarmé, che nel tentativo di superare la rigida geometria, propone un *coup de dés* a testimonianza di una ricerca concreta di alternative estetiche.⁹¹

⁸² F. Vitelli, «*Pneumatica*», cit., p. 901

⁸³ L. Sinisgalli, *Furor*, cit., p. 69. A questo proposito così commenta P. Zellini, *Civiltà matematica*, «Rivista dei libri», n. 3, a. III, 1993, p. 11: «Singolare affermazione, dal momento che un pensiero analogo l'aveva formulato anche Oswald Spengler nel suo *Der Untergang des Abendlandes*».

⁸⁴ R. Borghesi, *Leonardo Sinisgalli o del «gradiente espressivo»*, «Liguria e stile», marzo 1986, pp. 77-104. A conferma di quanto dice la Borghesi sull'incidenza della incerta verità scientifica sulla crisi, si legga questa inedita postilla sinisgalliana: «La nuova fisica, infatti, rifiutando il dogmatismo e il gelo dell'utopia geometrica, sperimentando la realtà, come vita, come continua mutabilità, imponendo una schematicità in progressiva elaborazione, lascia al di fuori la brutta materia e i futili sogni: due continenti che chiedono di essere visitati da noi».

⁸⁵ F. Vitelli, «*Pneumatica*», cit., p. 902.

⁸⁶ L. Sinisgalli, *L'igiene mentale di Aricò*, «Tempo», 28 marzo 1967, p. 58. «E sarebbe un indizio di superficialità non accorgersi che il mondo cammina secondo la legge dell'entropia, verso l'estrema differenziazione e dispersione rifiutando l'*unicum* per il molteplice».

⁸⁷ L. Sinisgalli *Calder scultore ingegnoso*, «Civiltà delle macchine», n. 1, a. I 1953, p. 39. «[la] poetica della dissociazione [...] non solo è la conquista più sensazionale della nostra fisica, ma anche l'attitudine più sincera delle nostre possibilità creative».

⁸⁸ C. Gorlier, *Lasciate in pace il barocco*, «La stampa», 9 agosto 1994.

⁸⁹ M. Kline, *Una scienza figlia dell'arte*, cit., pp. 156-157.

⁹⁰ L. Sinisgalli, *Forme pure*, cit. Si veda anche quanto dice in un appunto inedito del gennaio 1959: «Perché ci infastidiscono le forme chiuse, le linee rigide, tutto sommato la geometria e i numeri? Li releghiamo tra le espressioni stantie».

⁹¹ L. Sinisgalli, *Il pittore che scrive*, «Tempo», 14 dicembre 1966, p. 74.

Appare evidente come il nostro poeta-ingegnere sia ossessionato, nelle sue opere poetiche, da numerose questioni formali, da intendersi in senso geometrico quanto poetico, ricorrendo all'uso di simboli come la spirale, uno fra tutti, per esprimere un'estasi cosmica e la gioiosa scoperta della struttura universale ispirandosi per questo all'evoluzione verso modelli curvi che culmina nell'architettura di Gio Ponti, dove la costruzione su una foglia ellittica rappresenta l'apice di questa innovazione.⁹² La spirale diventa emblema dell'espansione cosmica e del dinamismo, come celebrato nell'ode ad Archimede, in cui l'irregolarità della curva simboleggia l'espansione dell'universo in crescita continua, un'ode alla geometria intesa come forza vitale e generatrice.⁹³ Nella sua visione della «geometria barocca», Sinisgalli anticipa l'intersezione tra arte e matematica, percependo una comunanza fra le linee astratte dell'arte e l'applicazione scientifica, che culmina nella fusione di logica ed estetica visionaria.⁹⁴

1.3 Nella Comunità olivettiana

Nel 1933, dopo aver concluso il servizio militare, Leonardo Sinisgalli lascia Roma per trasferirsi a Milano, passaggio che segna, a livello culturale, una svolta fondamentale: il poeta abbandona l'influenza poetica di Ungaretti per avvicinarsi a quella di Edoardo Persico. Qui, entra in contatto con un ambiente culturale aperto, orientato verso una concezione internazionale e democratica della cultura, che si espande attraverso l'attenzione per l'Astrattismo e il Razionalismo, superando i limiti dell'autarchia dell'epoca.⁹⁵ Nella sua attività come redattore e poi condirettore della rivista «Casabella», in collaborazione con Giuseppe Pagano, Persico promuove questi ideali razionalisti che si oppongono al grigiore politico mediante un'estetica di linee e volumi essenziali. Alla galleria del Milione, luogo in cui lo stesso Persico ha lavorato come direttore, Sinisgalli si confronta con le opere di artisti come Atanasio Soldati, Luigi Veronesi, Oreste Bogliardi, e con le sculture di Lucio Fontana e Fausto Melotti, ritrovandovi un linguaggio visivo in sintonia con il proprio lavoro poetico.⁹⁶ Libero De Libero, nel 1967, descrive così quel clima:

⁹² L. Sinisgalli *Chi canta non sa quello che dice*, in Id., *Calcoli e fandonie*, cit., p. 124.

⁹³ L. Sinisgalli, *Linee guida*, «Civiltà delle macchine», n. 6, a. I, 1953, p. 20.

⁹⁴ F. Vitelli, «*Pneumatica*», cit., p. 904

⁹⁵ Gli indirizzi e le destinazioni culturali che si muovono nell'ambiente raccolto intorno alla figura carismatica di Persico si trovano trattati in G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1996, e nel recente G. Lupo, *Sinisgalli e "Il Milione"*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola...*, cit., I, pp. 339-347.

⁹⁶ Cfr. G.C. Belli, M. Cernuschi Ghiringhelli, A. Longatti, N. Ponente, *Anni creativi al Milione, 1932-1939*, con una testimonianza di G. Marchiori, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, 7 giugno-20 luglio 1980), Milano, Silvana editoriale, 1980; E. Pontiggia, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*. Catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 / Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988), Milano, Electa, 1988; L. Caramel, *L'astrattismo italiano degli anni Trenta*, in Id., *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*. Catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica / San Francesco, 27 maggio-3 settembre 1989), Electa, Milano, 1989, pp. 21-77; M.G. Schinetti, *La pittura in Italia. Il Novecento/I. 1900- 1945*, II, Milano, Electa, 1991, pp. 908 ss.; F. Tedeschi, voce *Ghiringhelli, Virginio (Gino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 53, 2000. Consultabile online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario-Biografico)/). Vincenzo Ghiringhelli (1898-1964) avvia la sua ricerca pittorica nella Milano degli anni Venti. Nel 1930, insieme al fratello Giuseppe e all'amico poeta Daniele Roma, acquisisce da Pier Maria Bardi la galleria al civico 21 di via Brera, di fronte all'Accademia. La prima direzione, tra novembre 1930 e febbraio 1931, è affidata a Persico, che sceglie anche il nuovo nome della galleria, con riferimento al libro di Marco Polo. Nel 1931 la direzione passa a Gege Bottinelli.

Rimane ancora da scrivere un capitolo sull'arte moderna italiana nel momento in cui diventa cultura, gusto e costume, specialmente a Milano tra il 1928 e il 1935, dopo l'ondata del Novecentismo. Qui Edoardo Persico, Giuseppe Pagano e la Galleria del Milione, con le loro mostre d'arte astratta, stimolarono un processo di chiarificazione nella cultura stagnante di quegli anni. Era come se la Milano della cultura, pur essendo stata forzatamente legata al fascismo, cercasse di liberarsi e respirare la nuova aria intellettuale, ispirata dai discorsi di questi 'chierici' moderni, impegnati in una sorta di Bauhaus itinerante.⁹⁷

Milano, in quegli anni, era un crogiolo di stimoli diversi, molti dei quali miravano a superare l'isolamento culturale e politico in cui era immersa l'Italia, cercando di riallacciarsi alle correnti intellettuali e artistiche più vivaci d'Europa. Questo orientamento si deve in larga parte a figure come il già citato Persico, che, sin dai suoi primi anni torinesi e dalla frequentazione con Piero Gobetti,⁹⁸ aveva coltivato l'idea di un confronto continuo con le culture europee.⁹⁹ A lui, e al gruppo di intellettuali che gravitava attorno alla sua figura – tra cui artisti, scrittori, e poeti come lo stesso Sinisgalli, oltre che Alfonso Gatto, Libero De Libero, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Salvatore Quasimodo, Giansiro Ferrata, Raffaele Carrieri, Domenico Cantatore, Luigi Broggin, e i già citati Veronesi e Fontana, si deve, infatti, il merito di aver avvicinato Milano alle avanguardie europee, rompendo con l'isolamento e dando vita a una città dinamica, dove la cultura si alimentava di nuovi contatti e scambi, lontana dalle contaminazioni approssimative del regime fascista.¹⁰⁰ Dunque secondo alcuni fattori rilevanti, la galleria Il Milione rappresentava un punto di riferimento per la sperimentazione artistica e architettonica, senza considerare che la collaborazione con il gruppo Olivetti contribuiva a creare un dialogo tra il mondo poetico e quello tecnico.

Milano si accingeva in quegli anni ad entrare a contatto con le correnti più estreme, rinunciando a tutte le approssimazioni e custodendo l'utopia generosa della «città nuova».¹⁰¹ Per lo stesso Sinisgalli, la città diventa in tal senso il nuovo centro di gravità, fatto di luoghi

Nel corso della prima metà degli anni Trenta la galleria assolve alla funzione di epicentro per il dibattito culturale: le nuove tendenze artistiche italiane si aprono alla dimensione internazionale con le mostre di grandi maestri quali Fernand Léger (1932), Vassilij Kandinskij (aprile-maggio 1934), Friedrich Vordemberge-Gildewart (ottobre-novembre 1934), Josef Albers (con Luigi Veronesi, dicembre 1934). Contestualmente la galleria alimenta il dibattito intorno all'architettura del Modernismo e rende disponibili alla lettura le riviste pubblicate all'estero, «Cercle et carré», «Art concret», «Abstraction-Création». La mostra di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani, che segue nel novembre 1934 quella di Vordemberge-Gildewart, segna la linea astratta milanese, che si consolida con le personali del 1935 dedicate a Fontana, Soldati, Licini e Melotti e con quella di Reggiani dell'anno successivo. Dal 1936 la galleria torna a presentare anche opere d'arte figurativa, ma senza rinnegare le avanguardie. L'attività espositiva culturale prosegue fino agli anni della guerra, fino a quando, nel 1943, l'edificio di via Brera viene distrutto dai bombardamenti. Nel 1946 Ghiringhelli apre una nuova galleria in via Sant'Andrea, che nel 1949 prende il nome della precedente galleria del Milione.

⁹⁷ L. De Libero, *Introduzione*, in L. Bigiaretti, L. De Libero, *Pintori Giovanni*, Milano, «Quaderni di Imago», Bassoli Fotoincisioni, 1967.

⁹⁸ Si veda lo scambio epistolare Persico-Gobetti in E. Persico, *Tutte le opere*, a cura di Giulia Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964. Si veda anche P. Spriano, *Gramsci e Gobetti*, Torino, Einaudi, 1977.

⁹⁹ G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, cit., p. 768.

¹⁰⁰ Cfr. R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna*, Torino, Edizioni Comunità, 1989.

¹⁰¹ E. Persico, *Capocronaca dell'architettura*, «L'Italia letteraria», 8 marzo 1934.

come la galleria del Milione e la redazione di «Casabella»¹⁰² che prendono il posto del Caffè Aragno di Roma e de «L'Italia letteraria».¹⁰³ Importante diviene anche la frequentazione dell'Ufficio Olivetti in via Clerici, dove si discuteva di pubblicità, *design* industriale, architettura e letteratura, ampliando le prospettive culturali e intrecciando rapporti interdisciplinari. Tra i luoghi d'incontro più informali, il poeta era solito frequentare *All'insegna del pesce d'oro* dove nasce la collana di Scheiwiller,¹⁰⁴ e i caffè delle Tre Marie e del Craja, oltre al ristorante Savini in galleria Vittorio Emanuele. Questi luoghi entrano nella sua produzione letteraria, in particolare nelle poesie di *Vidi le Muse*, che narrano un percorso dalla periferia milanese verso il cuore della città, fino al suo piccolo rifugio artistico, lo studio di via Rugabella.¹⁰⁵ In tale contesto Sinisgalli instaura un profondo rapporto intellettuale con personalità del calibro di Gatto¹⁰⁶ e Quasimodo, con i quali condivide serate di riflessioni poetiche e artistiche, animando le notti milanesi con i dibattiti sulle difficoltà del proprio percorso professionale e delle aspirazioni per una comunicazione culturale moderna, in cui l'autore rivela una precoce apertura verso i mezzi di comunicazione innovativi, primo tra tutti la pubblicità.¹⁰⁷ Questa passione per l'intersezione tra arte e divulgazione sfocerà, anni dopo, nella direzione delle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle macchine», apice della sua modernità culturale. Arrivando al 1936, di fondamentale rilievo è l'incontro con Adriano Olivetti,¹⁰⁸ al quale Sinisgalli si presenta con il *Quaderno di geometria* appena pubblicato.¹⁰⁹ L'evento sancisce l'inizio di un sodalizio professionale e intellettuale duraturo per cui Olivetti, affascinato dal talento poliedrico di Sinisgalli, lo invita a dirigere l'Ufficio Tecnico di Pubblicità. In linea con il suo ruolo, il poeta di Montemurro impara a coniugare la cultura umanistica con le esigenze della modernità industriale, esprimendo la sua visione tramite

¹⁰² L. Sinisgalli, *Furor geometricus*, a cura di G. Lupo, Torino, Aragno, 2001. Qui sono raccolti gli articoli degli anni Trenta pubblicati su «La Lettura», «Colonna», «Corrente di Vita giovanile», «L'Italia letteraria», «Casabella», «Domus», «Edilizia moderna», «Sapere».

¹⁰³ L. Sinisgalli, *Pagine milanesi*, Matelica, Hacca, 2010.

¹⁰⁴ V. Scheiwiller, *Sinisgalli e il «pesce d'oro»*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi*, cit., pp. 301-307.

¹⁰⁵ G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica*, cit., pp. 128-129.

¹⁰⁶ A. Gatto, *Guida sentimentale di Milano (1937)*, a cura di A. Modena, con disegni di D. Cantatore, Milano, Libri Scheiwiller, 1988. Sui due poeti ha scritto F. D'Episcopo, *Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto*, in G. Lupo, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessant*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 187-194: 191-192: «L'amicizia umana e poetica tra Gatto e Sinisgalli è l'incontro tra due civiltà meridionali: la prima, marina, salernitana, amalfitana, avida e ardente di andare oltre, di vedere dentro il vedere, come il poeta dirà in un paradigmatico «pezzo» critico su Cézanne (A. Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, in *L'opera completa di Cézanne*, presentazione di A. Gatto, apparati critici filologici di S. Orienti, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 5-9); la seconda, montana, montemurrese, lucana, scontrosamente socievole nel silenzio delle proprie parole, geometricamente furente negli spazi di un'ingegneria inventiva, ellitticamente sinuosa e avvolgente. Una comune «follia» di fondo che si misura con l'oltranza delle avanguardie e soprattutto con l'esigenza, sempre più avvertita, di sperimentare il delirio esistenziale ed estetico per intero, nel campo specifico della parola, della fuga, del colore, in ritmo fisicamente unitario, che congiunge spazio e tempo, idea e materia».

¹⁰⁷ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, a. III, 1955, pp. 22-24: 22. L'articolo si concentra sul primo periodo milanese di Sinisgalli, a partire dagli anni Trenta per passare poi al racconto della seconda stagione nel capoluogo lombardo, coincidente, con l'impegno alla rivista «Pirelli».

¹⁰⁸ Adriano Olivetti è il dedicatario della fondamentale sezione L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales*, in *Furor mathematicus*, cit.

¹⁰⁹ L. Sinisgalli, *Quaderni di geometria*, in «Campo Grafico. Rivista di Estetica e di Tecnica», nn. 9-12, a. IV, 1936. La rivista nasce nel gennaio 1933 ad opera di Attilio Rossi e Carlo Dradi, contribuendo profondamente a mutare le concezioni della grafica in Italia, sull'esempio delle innovazioni proposte dalla Bauhaus. Il sinisgalliano *Quaderno di geometria* viene inserito nel *Furor mathematicus* già a partire dall'edizione del 1944.

articoli, disegni e testi poetici in cui esplora la vita e il lavoro in fabbrica, gettando le basi per il suo approccio poetico all'universo delle macchine.¹¹⁰ Nello stesso periodo Sinisgalli compie numerosi viaggi nelle province del nord e del centro Italia, fino agli stabilimenti di Narni, dove ha la possibilità di visitare i luoghi di produzione del linoleum.¹¹¹ Tale esperienza si traduce in un incremento d'immaginazione vivida, capace di cogliere l'umanità e la forza innovativa della tecnica, come dimostrano testi significativi quali *Ritratti di Macchine*,¹¹² in cui disegni e descrizioni poetiche si uniscono in una celebrazione della modernità. Non è dunque un caso che questi spostamenti, per lui fonte d'ispirazione, anticipano le celebri «visite in fabbrica» descritte in «Civiltà delle macchine».¹¹³ Nel biennio 1936-1937, Sinisgalli lavorò proprio presso la Società del Linoleum come consulente pubblicitario, come attestato dai suoi versi in *Narni-Amelia scalo* e dal volume *Ritratti di macchine*.¹¹⁴ Ancora più significativa fu la sua collaborazione con l'azienda Olivetti, a partire dal 1938, quando assunse la direzione dell'Ufficio Tecnico di Pubblicità, succedendo al fotografo Renato Zveteremich. Ricordiamo in questa occasione, il primo incontro tra le due eccentriche personalità proprio attraverso le parole di Sinisgalli:

Un pomeriggio di estate del 1936 mi presentai all'ingegnere Adriano Olivetti che mi aveva chiamato, per un colloquio, nel suo ufficio di via Clerici. Gli portavo il mio *Quaderno di geometria* in un estratto della rivista «Campo grafico» non avevo altre referenze da dare [...] qualche poesia della prima stagione che Ungaretti aveva citate, ancora inedite, in un articolo che aveva scritto per la «Gazzetta» di Amicucci.¹¹⁵

È ancora evidente, a quest'altezza del Novecento, l'ultimo periodo utile in cui era ancora possibile un qualche spazio per lo sperimentatore di genio, dove non si era insediata l'iperspecializzazione e dove per un ingegnere poteva costituire valido titolo del proprio curriculum l'aver pubblicato le 18 poesie per Scheiwiller o il *Quaderno di geometria*,¹¹⁶ un tempo ancora non normalizzato, prima che Sinisgalli, in una lettera a Luraghi del 1965, potesse lamentare: «Le Agenzie pubblicitarie ci stanno ormai abituando a bere a tavola la coca cola e

¹¹⁰ M. Emmer, *Sinisgalli tra arte, cinema e tecnologia*, in G.I. Bischì, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento...*, cit., pp. 141-178: 156-157. A partire dai documentari, il saggio offre aperture sulla globalità degli interessi artistici di Sinisgalli. P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in Id., *Il ménage a quattro*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 124-168:127.

¹¹¹ L. Sinisgalli, *Come si fabbrica il linoleum*, in «Sapere», n. III, a. 60, 1937, p. 400. Citato da G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica*, cit., p. 218.

¹¹² L. Sinisgalli, *Ritratti di macchine*, cit. Con sette riproduzioni di disegni dell'Autore, Edizioni di Via Letizia, Milano, 1937, successivamente in Id., *Queste stupide macchine*, in Id., *Horror vacui*, cit., pp. 12- 13.

¹¹³ P. Antonello, *La nuova civiltà*, cit., p. 149. Si veda anche G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica*, cit., pp. 230-235.

¹¹⁴ L. Sinisgalli, G. Ponti, *Ritratti di macchine*, Milano, Edizioni di via Letizia, 1982. Parte di esso confluisce poi nella sezione *Horror vacui*, all'interno dell'edizione *Furor mathematicus*, cit., (1950), con il titolo di *Queste stupide macchine*.

¹¹⁵ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*. Il riferimento all'elogio di Giuseppe Ungaretti è relativo all'articolo, *Foggia, fontane e chiese*, «Gazzetta del popolo», 20 febbraio 1934. Ungaretti, parlando della città di Foggia, cita alcuni versi di Sinisgalli.

¹¹⁶ L. Beneduci, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

sostituire il pane con i biscotti, i carciofi romani con quelli del Minnesota. L'estro viene sostituito dalla regola».¹¹⁷

La relazione tra Sinisgalli e Olivetti si protrasse almeno fino agli anni del secondo dopoguerra, tra il 1946 e il 1947, quando la fabbrica di Ivrea costituiva il cuore del «Movimento di Comunità» e della sua omonima rivista¹¹⁸ promotrice, in concomitanza con il suo Ufficio Tecnico di Pubblicità sin dagli anni Trenta, della progettazione industriale come un fenomeno culturale, che trasferiva l'immagine aziendale in una dimensione utopica e integrata, coinvolgendo diversi livelli delle arti applicate e instaurando legami con il Bauhaus di Walter Gropius e le polemiche architettoniche tra razionalisti e fautori della romanità.¹¹⁹ L'Ufficio Sviluppo e Pubblicità, in seguito noto come Ufficio Tecnico di Pubblicità Olivetti, istituito in via Clerici a Milano nel 1931 e diretto fino da Leonardo Sinisgalli fino al 1940, si configura come un centro nevralgico di sperimentazione e innovazione nel campo della grafica e della comunicazione applicate al marketing. Questo spazio funge da crocevia di intellettuali, artisti e letterati, includendo collaboratori di rilievo come Elio Vittorini e, in epoca post-sinisgalliana, figure del calibro di Franco Fortini, Giovanni Giudici e Giorgio Soavi. La letteratura, l'arte e l'architettura, elementi integranti del sistema imprenditoriale Olivetti, trovano qui un terreno fertile per una continua interazione, in cui la contaminazione tra arti e linguaggi costituisce una cifra distintiva della strategia comunicativa aziendale. In tale contesto, Sinisgalli apporta un contributo fondamentale, evidenziando la sua naturale inclinazione verso la fusione tra la lingua letteraria e i linguaggi visivi. Tra i collaboratori più vicini a Sinisgalli vi sono Costantino Nivola e Giovanni Pintori, e Salvatore Fancello. I primi due, entrambi formati in grafica pubblicitaria presso l'ISIA (Istituto Superiore Industrie Artistiche) di Monza, partecipano al progetto Olivetti in un contesto influenzato dalle Biennali d'arte decorative, avviate nel 1923, e dalla successiva evoluzione delle Triennali, trasferite a Milano nel 1933 presso il Parco Sempione.¹²⁰ In quegli anni l'ISIA si pone in continuità con un'importante tradizione culturale europea, affermatasi a partire dal movimento Arts & Crafts di William Morris, passando attraverso l'Art Nouveau e il Deutscher Werkbund, fino ad approdare al Bauhaus.¹²¹ In Italia, l'Ufficio Pubblicità Olivetti rappresenta un punto di raccolta dell'eredità del Bauhaus, rafforzato dal contributo di Xanti Schawinsky, che, già formato a Dessau, introduce metodologie teatrali e tipografiche innovative.¹²²

La pubblicità dell'azienda Olivetti si pone come sintesi tra letteratura, arte e fotografia, in cui le istanze architettoniche sono integrate in un discorso etico e culturale: in questo labirintico contesto, secondo Antonio Di Silvestro, la pubblicità sinisgalliana si configura come una «semiotica pubblicitaria» che introduce un'inedita dimensione intertestuale. Sinisgalli stesso,

¹¹⁷ G. Lupo, *Sinisgalli a Milano*, p. 250.

¹¹⁸ Cfr. V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, Milano, Mondadori, 1985.

¹¹⁹ Cfr. R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna*, cit.

¹²⁰ A. Crespi, *La VI Triennale di Milano, 1936*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, *Nivola Fancello Pintori, Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 81-93.

¹²¹ F.R. Gambardelli, *All'ISIA di Monza, in quegli anni*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, *Nivola Fancello Pintoricit.*, pp. 95-139.

¹²² J. Fiedler, P. Feierabend, *Bauhaus*, Köln, Könemann, 1999, edizione italiana 2000, pp. 64-65. Dopo la chiusura della Bauhaus nel 1933, a Milano inizia a lavorare come collaboratore dello Studio Boggeri, diventando figura di spicco nella realizzazione di campagne pubblicitarie.

nella sua opera *Le mie stagioni milanesi*,¹²³ definisce la propria ricerca come un processo teso a costruire immagini suggestive e enigmatiche, atte a stimolare il lettore a un dialogo intellettuale, in uno spirito di «symposium dell'intelligenza».¹²⁴ Secondo tale concezione, si considera anche l'aspetto architettonico in senso proprio, come dimostrano le due installazioni Olivetti, progettate in collaborazione con Giovanni Pintori: la vetrina del negozio in Galleria e il parcheggio alla Mostra Leonardesca. Queste opere, reinterpretate da Guido Modiano come espressioni di «grafismo puro»¹²⁵ suggeriscono una penetrazione profonda nell'essenza delle cose, mentre la scenografia pubblicitaria, seppur effimera, assume una dimensione artistica che supera la staticità del padiglione espositivo, come testimoniato dall'omaggio a Baldessari per il padiglione Breda alla Fiera di Milano del 1951.¹²⁶ Nel 1939, tale fermento si riflette, oltre che nelle vetrine, nell'installazione pubblicitaria Olivetti realizzata da Sinisgalli per la mostra leonardesca al Palazzo dell'Arte. Il desiderio di esporre le macchine con il rispetto riservato a opere d'arte si compie appieno presso la mostra curata da Sinisgalli ed Enrico Prampolini, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* del 1955 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna,¹²⁷ in cui erano esposte, accanto a cinquanta opere d'arte, dodici macchine legate da una «consanguineità grafica, viscerale» alle opere.¹²⁸ La concezione di modernità emerge chiaramente, ricorrendo a un esempio fra tutti, nell'allestimento delle vetrine Olivetti di corso Vittorio Emanuele, come nel noto cartellone della rosa che emerge da un calamaio, ideato da Sinisgalli e Pintori. Nei piani aziendali già dagli anni Trenta appariva chiaro che l'obiettivo fondamentale non era tanto il profitto, quanto il rinnovamento culturale dell'industria, in linea con l'utopia olivettiana della *Città dell'uomo*:¹²⁹ una visione della fabbrica come luogo centrale dell'agire umano, dove artisti, scienziati, architetti, poeti, filosofi e operai collaborassero per realizzare una vera e propria «città del sole». In linea con quanto detto è utile richiamare per la sua forza esplicativa, un passaggio in cui Sinisgalli, in un articolo su «Pirelli», descrive la fabbrica come uno spazio sacro:

Io entro in una fabbrica a capo scoperto, rivela metafisicamente l'autore del *Furor mathematicus*, come si entra in una basilica, e guardo i movimenti degli uomini e dei congegni come si guarda un rito.

¹²³ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 23.

¹²⁴ A. Di Silvestro, *Scrittura pubblicitaria e retorica del design*, in Id., *Leonardo Sinisgalli. Fra scrittura e trascrizione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, pp. 16-22. Si veda anche T. Marino, *Gli spazi intertestuali della pubblicità*, in G. Alessi, L. Barcaioli, T. Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di G. Zaganelli, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna 2011, pp. 57-100. Su Sinisgalli pubblicitario: P. Fuccella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola*, cit., pp. 195-216; nello stesso volume, A.P. Saibene, *Il demone dell'analogia. Sinisgalli e l'Olivetti*, pp. 255-259; G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, in AA. VV., *Atti del simposio*, pp. 309-318.

¹²⁵ G. Modiano, *Il posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, «Campo Grafico», nn. 3-5, a. VII, 1939.

¹²⁶ L. Sinisgalli, *Plastica pubblicitaria*, cit., pp. 42-43.

¹²⁷ P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola...*, cit., pp. 349-360.

¹²⁸ L. Sinisgalli, *Introduzione*, in E. Prampolini, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, catalogo della 92ª mostra dell'ArtClub (Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia, 20 maggio-20 giugno 1955), Roma, Art Club, 1955; Si veda anche P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, cit., p. 350; G. Appella, *Le «Muse irrequiete»*, cit., p. 176.

¹²⁹ A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960.

Sotto questi capannoni, uomini e macchine si affannano intorno a un lavoro che ha sempre del miracolo: una Metamorfosi!¹³⁰

Il gruppo Olivetti, dunque, rappresenta, ai fini del dibattito, un'esperienza centrale tanto per la traiettoria di Sinisgalli quanto per la cultura milanese degli anni Trenta. Per il suo carattere sperimentale, esso seppe coinvolgere numerosi intellettuali, delineando i contorni di un nuovo umanesimo nel ventennio successivo, un'alleanza tra scienziati e letterati in cui arte e tecnologia si incontravano.¹³¹ Sinisgalli per primo, sottolinea come le campagne e i contributi dell'ufficio pubblicitario Olivetti siano state una novità assoluta nella vita artistica dell'epoca: per la prima volta, i prodotti industriali entravano in una galleria d'arte attraverso la porta principale. L'obiettivo non era creare un museo tecnico, ma valorizzare le macchine come opere dotate di una «stretta parentela spirituale» con le opere d'avanguardia, con un chiaro desiderio di conoscenza profonda, priva di misticismo, differenziandosi dunque da Futurismo e Razionalismo.¹³² Altro progetto significativo sviluppato nell'Ufficio Pubblicità Olivetti è l'album *Storia della scrittura*, corredato da tavole di Nivola e Pintori e testi di Sinisgalli,¹³³ con l'intento di unire grafica e architettura, sviluppando una concezione spaziale in cui la tipografia trae ispirazione dai principi strutturali dell'architettura stessa.¹³⁴ Terminata la fase di fervore creativo negli anni Trenta e Quaranta, Sinisgalli approda alle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle macchine», in cui si conservano le conquiste tecniche ed estetiche degli anni olivettiani oltre che le opere di Nivola negli Stati Uniti,¹³⁵ tra le quali il rilievo per la facciata del Bridgeport Newspaper Building,¹³⁶ e che hanno il merito di rivelarlo una continuità stilistica con l'estetica sperimentata nell'ambiente olivettiano.¹³⁷ Non è dunque un caso se nel suo viaggio a New York del 1954, Sinisgalli percepisce chiara e forte l'influenza olivettiana nello *showroom* appena inaugurato sulla Quinta Strada, frutto della collaborazione tra il *design* architettonico dello studio BBPR e la creatività artistica di Nivola.¹³⁸ In tale contesto, il poeta legge negli elementi espositivi un'analogia visiva con le superfici matematiche protagoniste della sua

¹³⁰ L. Sinisgalli, *L'operaio e la macchina*, «Pirelli», n. 2, a. II, 1949. Ora in L. Bigiaretti, E. Fornero, *Scritture di fabbrica*, a cura di Carlo Ossola, Torino, Edizioni Scriptorium, 1994.

¹³¹ G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, cit., p. 766.

¹³² L. Sinisgalli, *Le macchine in cappella*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, a. III, 1955, p. 25.

¹³³ Ufficio Pubblicità Olivetti, *Storia della scrittura*, Olivetti, Ivrea (Pizzi & Pizio, Milano), 1939. Archivio Albe e Lica Steiner, Dipartimento di progettazione dell'architettura, Politecnico di Milano.

¹³⁴ P.P. Peruccio, *Nivola, Pintori, Sinisgalli e la grafica Olivetti*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, a cura di, *Nivola Fancello Pintori*, cit., pp. 203-204.

¹³⁵ L. Sinisgalli, *Rudofsky*, in Id., *Furor mathematicus*, cit., pp. 149-153.

¹³⁶ L. Caramel, C. Pirovano, *Costantino Nivola. Sculture dipinti disegni*, catalogo della mostra (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 ottobre 1999-30 gennaio 2000), Milano, Electa, 1999, pp. 80, 87.

¹³⁷ L. Sinisgalli, *Bodoniana*, in Id., *Furor mathematicus*, cit., pp. 161-164: 161.

¹³⁸ S. Campus, *Architetti e artisti per l'industrial design. Lo showroom Olivetti a New York*, in M.G. Arru, S. Campus, R. Cicilloni, R. Ladogana, *Ricerca e Confronti 2010. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università di Cagliari*, Atti del Convegno (Cagliari, 1-5 marzo 2010), «ArcheoArte», rivista elettronica di Archeologia e Arte, supplemento 2012, n. 1, pp. 727-746. Online: <http://ojs.unica.it/index.php/archeoarte>.

Lezione di geometria:¹³⁹ il rimando è all'articolo *Le metafore invecchiano*¹⁴⁰ pubblicato su «Civiltà delle macchine» nel 1955 in cui è presente il termine «metafora» come sinonimo di analogia.

1.4 Nel solco di un Leonardo rinascimentale

Secondo Bischi e Nastasi, che si avvalgono del consenso unanime della critica:

la sintesi culturale ed esperienziale operata da Sinisgalli richiama immediatamente la figura di un intellettuale rinascimentale, quando la cultura veniva concepita come un corpo unitario, senza divisioni tra i vari saperi e le arti. Tra le personalità del Rinascimento, è naturale, seppur con un gioco di nomi piuttosto semplice, avvicinare Sinisgalli a da Vinci, figura di rara poliedricità e di straordinaria raffinatezza, alla quale lo stesso Sinisgalli si ispirò considerandolo come modello e guida protettrice.¹⁴¹

La relazione tra tradizione e innovazione non andrebbero dunque rapportati secondo gli schemi di un contrasto antitetico. La figura di Sinisgalli si colloca in modo emblematico come punto di congiunzione tra questi due universi, incarnando la visione leonardesca di un dialogo fecondo tra le due culture, scientifica e letteraria.¹⁴² Il suo ruolo, infatti, è cruciale nei momenti più significativi del secondo dopoguerra, come testimoniano i suoi scritti in *Horror vacui* e *Furor mathematicus*, nonché i suoi articoli per le riviste «Pirelli»¹⁴³ e «Civiltà delle macchine».¹⁴⁴ Rilevante in questo contesto è oltre al fenomeno culturale in sé, è il riconoscimento da parte di intellettuali come lo stesso Sinisgalli, Persico e Olivetti della capacità del mondo industriale e tecnologico di contribuire alla sfera artistica e letteraria, gettando in tal senso le basi per l'utopica comunità olivettiana, definita da Persico «città cubica».¹⁴⁵ In particolare, già nel pensiero di Sinisgalli, l'idea di interdisciplinarietà trova il suo nume tutelare in Leonardo da Vinci: dall'enorme e originale contributo del filosofo scientifico e dell'artista discende un esempio che, nel XX secolo, si traduce nella fusione tra scienza e arte,

¹³⁹ L. Sinisgalli, *Quadernetto americano. Arrivo e partenza da New York con la "Cristofaro Colombo" e l'"Andrea Doria"*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, a. II, 1954, pp. 14-19:17.

¹⁴⁰ L. Sinisgalli, *Le metafore invecchiano*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, a. III, 1955.

¹⁴¹ G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un hub della cultura italiana del Novecento*, Presentazione a G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento*, cit., pp. VII-XI: IX.

¹⁴² G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, cit., p. 768.

¹⁴³ Oltre il già citato L. Sinisgalli, *La mano mancina*, cit., nella rivista sono presenti numerosi articoli dedicati al Leonardo quattrocentesco: G. Galbiati, *Il codice atlantico*, n. 2, a. IV, 1951; F. Flora, *Il codice trivulziano di Leonardo*, n. 3, a. IV, 1951; C. Zammattio, *Gli studi di Leonardo sul volo*, n. 4, a. IV, 1951; G. Canestrini, *Le macchine di Leonardo*, n. 1, a. V, 1952.

¹⁴⁴ La prima copertina presenta alcuni disegni di Leonardo sul volo. Nella rivista sono presenti numerosi articoli dedicati allo scienziato-scrittore del Quattrocento: V. Somenzi, *Leonardo restituito*, n. 1, a. I, 1953; R. Cianchi, *Chiosa vinciana*, n. 2, a. I, 1953; G. Canestrini, *Il cento e le macchine*, n. 3, a. II, 1954; P. Portoghesi, *Un nuovo Leonardo*, n. 6, a. II, 1954; V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, n. 1, a. III, 1955; P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo*, n. 1, a. III, 1955; G. Castelfranco, *Il canale Firenze-mare nei progetti di Leonardo*, n. 3, a. III, 1955.

¹⁴⁵ E. Persico, *La città degli uomini d'oggi*, Firenze, A. Quattrini, 1923. Ora in E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, voll. 2, Milano, Edizioni Comunità, 1964. *La città degli uomini d'oggi* intende essere un esame di coscienza, inquieto e feroce nello stesso tempo, della società contemporanea. A partire dallo scritto *La città cubica* inizia l'utopia architettonica dell'autore.

esemplare connubio tra egida leonardiana e modernità, che a una lettura superficiale apparirebbe inconciliabile, e tuttavia diventa perfettamente coerente. Valga da esempio, se si considera solo il Novecento, l'evento verificatosi in seguito alla pubblicazione in facsimile del Codice Atlantico tra il 1894 e il 1904 da parte di Ulrico Hoepli sotto la curatela di Giovanni Piumati. Leonardo smette di essere esclusivamente un fenomeno della storia dell'arte per diventare parte integrante della storia della scienza e della tecnica,¹⁴⁶ supportato inoltre dalla critica letteraria e la filosofia estetica che non tardarono a riconoscere nell'«scienziato rinascimentale» un pensatore capace di fondere sapere scientifico e creatività artistica.¹⁴⁷ Un passaggio fondamentale per l'affermazione di Leonardo come figura scientifica si ha con la pubblicazione della *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Paul Valéry nel 1894,¹⁴⁸ che ristampata nel 1939 offre una lettura del genio vinciiano al di fuori della consueta separazione tra le discipline.¹⁴⁹ Per Sinisgalli, tale contributo è cruciale nel restituire la figura di Da Vinci alla storia delle idee, in particolare alla storia della scienza, senza per altro sottovalutare il ruolo delle esposizioni dedicate a Leonardo nel corso degli anni Trenta. Le numerose mostre, infatti, segnarono un punto di svolta nel riconoscimento della sua figura non solo come artista, ma anche come scienziato: è senza dubbio degna di nota la mostra *Esposizione aeronautica italiana*, allestita nel 1939 a Milano. Con la partecipazione di artisti e scienziati del calibro di Ettore Colla, Burri, Prampolini e altri, la mostra si fa portatrice di questo nuovo approccio integrato, oltre ad essere un'occasione quanto mai originale di confronto fra gli artisti menzionati e la nuova immagine di Leonardo pioniere del volo. Tali esposizioni, seppur inserite nel contesto della politica fascista, utilizzarono tecniche espositive innovative, che contribuirono a plasmare una nuova visione di Leonardo come figura non solo estetica, ma anche scientifica. Particolare rilevanza ebbe la mostra del 1952 a Milano, organizzata dal Museo della Scienza e della Tecnologia, che, in un contesto dinamico e innovativo, celebrò Leonardo come figura poliedrica, mettendo in risalto il suo contributo alle scienze naturali e alla tecnica. La mostra, che esplorava anche il tema del volo, è testimonianza di un crescente interesse per la dimensione scientifica e tecnologica del genio rinascimentale, permettendo dunque la ricerca storica e critica proiettata sempre più sull'unicità dei contributi leonardiani, che spaziavano dalla fisica alla matematica, dall'anatomia all'ingegneria, contribuendo alla sua visione globale.

Tornando all'entusiasmo di Sinisgalli, come sottolinea Biagio Russo: «nell'esaltazione delle macchine si colgono le sue radici artigiane, il suo immenso amore per le mani, per le linee-

¹⁴⁶ G.I. Bischi, *P. Nastasi*, cit., pp. VIII.

¹⁴⁷ R. Giacomelli, *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul Volo*, Roma, Tipografia G. Bardi Editore, 1936. Dalla raccolta Giacomelli sono tratte le riproduzioni per la copertina e la quarta di copertina del primo numero di «Civiltà delle macchine», secondo la testimonianza dello stesso Sinisgalli: si veda G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica*, cit., p. 235, nota 57.

¹⁴⁸ P. Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923. In Italia: P. Valéry, *Eupalino o dell'architettura*, traduzione di R. Contu, con una nota di P. Valéry e un commento di G. Ungaretti, Lanciano, Carabba, 1932. Poi con traduzione di V. Sereni: P. Valéry, *Tre dialoghi*, Torino, Einaudi, 1990. Il ruolo di Contu e dell'operazione culturale da lui condotta al fine di costruire un rapporto dialettico tra poesia e scienza nel contesto culturale romano degli anni Trenta è analizzato in G. Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 184-193. Lupo menziona i contributi che accompagnano la traduzione di *Eupalino*.

¹⁴⁹ L. Sinisgalli, *Meccanica Paradiso*, in «La Ruota. Rivista mensile di Letteratura e Arte», n. 1, a. VII, 1943, pp. 18-19.

guida»,¹⁵⁰ e forse proprio questa rinnovata immagine del genio rinascimentale, lo induce a credere ancora al miracolo di una «civiltà delle macchine» a misura d'uomo, in cui l'individuo potesse rimanere, come il padre del poeta di ritorno dalla vigna, «un punto vivo all'orizzonte»¹⁵¹ di un nuovo Rinascimento. Il mondo industriale idealizzato e perseguito da Sinisgalli, poteva ancora concedere attimi di contemplazione per «ammirare le macchine nella loro stanchezza, mentre riposano in silenzio». ¹⁵² Ancora una volta, l'interazione tra tradizione e innovazione, la valorizzazione di Leonardo come figura che trascende le divisioni disciplinari e l'evoluzione della critica storica e scientifica contribuiscono a delineare un quadro in cui l'arte e la scienza non solo coesistono, ma si arricchiscono reciprocamente. L'articolo dedicato a Leonardo a firma Sinisgalli nel numero di marzo-aprile 1952 della rivista «Pirelli», intitolato suggestivamente *La mano mancina* ritorna sul legame tra disegno e scrittura. In seguito a una premessa che traccia un bilancio delle edizioni novecentesche su Leonardo in Inghilterra, Francia e Italia, l'autore sottolinea come quest'ultima costituisca «la guida più accessibile, senza dubbio, alla conoscenza della prosa e dei pensieri di Leonardo»,¹⁵³ segnando un percorso critico che tende a sostenere la causa di Leonardo come poeta. In questa ottica, l'articolo esplora le pagine vinciane, introducendo interpretazioni audaci, tra cui quelle ispirate al decadentismo e al surrealismo. In questa occasione Sinisgalli racconta del suo «incontro» giovanile con Leonardo, avvenuto casualmente nel 1928, quando trovò su una bancarella la prima edizione Fumagalli. Inoltre, per ciò che riguarda la ricezione, l'autore sottolinea come la sua generazione, incline ad apprezzare l'estetica del surrealismo, trovò affascinanti le metafore e le invenzioni di Leonardo. La seconda parte dell'articolo è dedicata alla scrittura leonardiana, in particolare quella «a rovescio», che contraddistingue in modo singolare i taccuini leonardeschi. Sinisgalli, sfatando la leggenda per cui tale scrittura sia da considerare come un linguaggio segreto, espone le regioni per cui vada interpretata, per i suoi tratti peculiari, una scrittura mancina, caratterizzata da una straordinaria semplicità e dall'assenza di orpelli, il cui mistero risiede nella chiarezza denotativa e nell'essenzialità di quella scrittura, che si fa strumento di ricerca del senso. Pur priva di segni convenzionali di punteggiatura, la scrittura leonardiana riesce a comunicare efficacemente, superando ogni ostacolo formale. Lo stile scarno ed essenziale, molto distante da quello dei letterati rinascimentali, è descritto come una sorta di «scrittura-utensile»,¹⁵⁴ priva di fronzoli ma estremamente incisiva, capace di esprimere con estrema precisione pensieri, idee e osservazioni. La pragmaticità della scrittura risulta in grado di integrare scienza e arte, come confermato da Calvino, che in una delle sue *Lezioni* dedicata all'*Esattezza*, ne esalta la capacità di avvicinarsi al mondo con discrezione e rispetto, senza tradire l'essenza delle cose.¹⁵⁵ L'opera di Leonardo, dunque, si configura come precursore delle successive riflessioni sul rapporto tra immagine e parola, ponendosi in posizione incipitaria rispetto alla totalità dei dibattiti sul tema

¹⁵⁰ B. Russo, *Sinisgalli e la poesia di fabbrica nel "Semaforo" di «Civiltà delle macchine»*, in Id., *Il labirinto*, cit., pp. 99-121: 101.

¹⁵¹ L. Sinisgalli, *A mio padre*, da *Vidi Le Muse*, cit., p. 78.

¹⁵² L. Sinisgalli, *Ritratti di macchine*, cit.

¹⁵³ L. Sinisgalli, *La mano mancina*, cit.

¹⁵⁴ L. Sinisgalli, *La mano mancina*, cit.

¹⁵⁵ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988. Edizione consultata: Mondadori, Milano 2011, pp. 77-78.

dei secoli successivi. È importante anche menzionare *Il paragone delle arti*,¹⁵⁶ in cui Leonardo rivendica la superiorità della pittura sulla parola, ma allo stesso tempo riconosce l'importanza della scrittura e della rappresentazione visiva nel trasmettere concetti astratti e morali.¹⁵⁷ La consapevolezza leonardiana della complementarità tra discorso scritto e figurato, specialmente nel contesto della trasmissione di conoscenze scientifiche e morali,¹⁵⁸ si inserisce in un continuo tentativo di unificare l'espressione visiva e quella verbale, una tensione che si rivela centrale anche nella cultura occidentale successiva. Pertanto il suo pensiero fluido, propone una concezione dinamica e interconnessa del sapere, che si rivelerà fondamentale per l'evoluzione del pensiero moderno.¹⁵⁹

L'eredità di Leonardo è ulteriormente tratta e reinterpretata nella sede di «Civiltà delle macchine». Sono qui ripresi gli studi sul volo degli uccelli, le osservazioni scientifiche e i disegni tecnici, che suggeriscono una fusione tra la precisione matematica e l'ispirazione artistica.¹⁶⁰ La scrittura di Leonardo, pur non avendo mai avuto l'intento di essere letteraria nel senso tradizionale, dimostra una straordinaria capacità di sintetizzare forme espressive diverse, sconfiggendo la visione statica e accademica del sapere e perciò in linea coerente la linea sinisgalliana.¹⁶¹ Per completare il quadro relativo alla presenza di Leonardo all'interno della rivista «Civiltà delle macchine», tocca menzionare il contributo *Chiosa vinciana* pubblicata nel numero di marzo del 1953, curata da Renzo Ciani, bibliotecario della Leonardiana del municipio di Vinci. L'intervento offre ai lettori una bibliografia selezionata di «articoli importanti» pubblicati nel corso del 1952 sul grande scienziato, con particolare attenzione a quelli apparsi su cataloghi e riviste straniere, difficilmente reperibili rispetto agli articoli in lingua italiana.¹⁶² In totale, si contano tredici saggi, che si presentano come un corpus continuo all'interno delle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle macchine» condividendo non solo i temi trattati, ma anche una costante rivendicazione di una prospettiva storico-filologica nell'analisi dei dati leonardiani, dunque costituendo un panorama che attinge direttamente dalle fonti della conoscenza moderna, indicando la direzione per un continuo processo di approfondimento e aggiornamento degli studi su Leonardo.

¹⁵⁶ L. da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1993. cit., p. 118.

¹⁵⁷ Cfr. C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁵⁸ I saggi cui si fa riferimento, contenuti nel volume del cinquecentenario sono: V. Somenzi, *Leonardo ed i principi della dinamica e Ricostruzioni delle macchine per il volo*, in *Leonardo Saggi e Ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1954.

¹⁵⁹ V. Somenzi, *Leonardo restituito*, cit., pp. 66-69.

¹⁶⁰ V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, cit., pp. 25-29.

¹⁶¹ P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo*, cit., pp. 30-48; pp. 24-26; p. 24.

¹⁶² R. Ciani, *Chiosa vinciana*, cit., p. 73.

2. Pirelli: azienda e rivista

2.1 Gli esordi dell'azienda Pirelli

L'azienda Pirelli mosse i suoi primi passi a partire dal 1873 nella città meneghina grazie alla fondazione di Giovan Battista Pirelli e alla sua preparazione tecnica e scientifica consolidata presso il Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano, dove si laureò in ingegneria meccanica nel 1870. Il contesto territoriale in cui sorse l'impresa, quello dell'Italia settentrionale postunitaria, si configurava come il fulcro di una nuova cultura borghese improntata ai valori dell'efficienza, del pragmatismo e della modernizzazione industriale.¹⁶³ In tale ambiente, Giovan Battista Pirelli trovò terreno fertile per sviluppare un'impresa che incarnasse gli ideali del progresso tecnologico sociale e la sua visione etico-imprenditoriale.¹⁶⁴ La fondazione della Pirelli e la produzione che ne conseguì vennero salutati come un importante evento di rinnovamento dell'industria italiana grazie all'avvio della lavorazione della gomma. Il primo stabilimento, situato lungo il «Sevesetto» a Milano, seppur di dimensioni modeste, registrò fin da subito il bisogno di essere abitato da una manodopera specializzata. Per tale ragione Pirelli comprese fin dall'inizio l'importanza di formare una forza lavoro qualificata e disciplinata.¹⁶⁵ L'ingresso nel settore industriale fu altresì influenzato dall'insegnamento e dalla guida di Giuseppe Colombo, figura chiave per la formazione di una generazione di imprenditori e tecnici italiani e promotore di innovazioni tecnologiche e industriali.¹⁶⁶ Colombo rappresentava in quegli anni un modello di pragmatismo scientifico e imprenditoriale tale da sostenere finanziariamente l'azienda Pirelli. La stretta collaborazione tra i due si concretizzò con la consegna del premio Kramer¹⁶⁷ che permise al giovane ingegnere di viaggiare in Europa per studiare le più avanzate tecniche industriali.¹⁶⁸ Durante il suo soggiorno europeo, Giovan Battista Pirelli approfondì la conoscenza di svariate innovazioni circa la fabbricazione di materiali nuovi come le applicazioni industriali della gomma, un materiale ancora poco diffuso

¹⁶³ Il ritratto di Milano, scritto da Giuseppe Colombo per il volume collettivo *Mediolanum* edito nella città lombarda nel 1881, è stato incluso nell'antologia di L. Cafagna, *Il Nord nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, 1962, pp. 26-51. Per un panorama attento e documentato della borghesia milanese di fronte all'Esposizione del 1881 cfr. il saggio di E. Decleva, *Milano industriale e l'esposizione del 1881*, in Id., *L'Italia industriale nel 1881*, Milano, Banca del Monte di Milano, 1984, pp. XVI-LXXIX, in particolare pp. LV-LXXIX.

¹⁶⁴ N. Tranfaglia, *Un "Romanzo industriale e marinaro". La formazione di Alberto Pirelli e la Pirelli nei primi trent'anni*, in *Studi Storici*, vol. 49, n. 3, 2008 pp. 667-753: 688.

¹⁶⁵ Le parole dette in quell'occasione da Giovan Battista Pirelli nel saluto rivolto a nome degli allievi si trovano ora in G. Colombo, *Onoranze al senatore Giuseppe Colombo*, Milano, s.i.e., 1907, pp. 18-19.

¹⁶⁶ La lettera di Colombo a Giovan Battista Pirelli in viaggio per l'Europa, datata 16 marzo, si trova in Archivio storico Industria Pirelli (d'ora in poi ASIP) ed è stata pubblicata con le successive nello studio di B. Bezza, *Il viaggio di istruzione all'estero di Giovanni Battista Pirelli*, in «Annali di storia dell'impresa», I, Milano, Angeli, 1985, pp. 302 sgg.

¹⁶⁷ Il premio, ricorda Bezza nel saggio citato, «venne istituito da Teresa Berra Kramer (Milano 22 marzo 1804-Milano 26 ottobre 1879), figlia dell'avvocato Domenico Berra e di Caterina Frapolli. Sposò Cario Kramer, discendente in linea diretta da Giovanni Adamo Kramer (fatto nobile sotto Maria Teresa), nato a Eslenheim presso Francoforte sul Meno e stabilitosi nella seconda metà del Settecento a Milano dove eresse un importante stabilimento alla Cavalcina per la stampa di cotoniera e filati» (p. 293).

¹⁶⁸ B. Bezza, *Il viaggio di istruzione all'estero di Giovanni Battista Pirelli*, cit., pp. 257 sgg.

in Italia.¹⁶⁹ Dalle diverse visite Pirelli riuscì a trarre importanti insegnamenti,¹⁷⁰ come in occasione della visita alla fabbrica di acciaio Krupp, esempio di efficienza organizzativa e di *welfare* aziendale. In un suo resoconto,¹⁷¹ Pirelli sottolinea le qualità di *leadership* di Friedrich Krupp,¹⁷² che sapeva combinare audacia concettuale e rigore esecutivo; inoltre il sistema di *welfare* aziendale implementato nella fabbrica tedesca influenzò profondamente la visione di Pirelli, che adottò pratiche simili nella sua azienda.¹⁷³ A Essen l'ingegnere ebbe la lungimiranza di notare e descrivere come l'industria dell'acciaio rappresentasse un modello ideale di integrazione tra scienza, organizzazione e attenzione ai lavoratori.¹⁷⁴

A partire dal 1880, Pirelli introdusse anche la fabbricazione di cavi sottomarini alla sua produzione, un settore di alta specializzazione che contribuì a posizionare l'impresa tra le più innovative in Europa anche grazie al rapporto con i fornitori internazionali, essenziale per garantire l'approvvigionamento delle materie prime, in particolare della gomma, proveniente da mercati lontani come l'America latina e l'Asia.¹⁷⁵ La produzione di cavi subacquei per la Marina militare italiana e altri committenti internazionali divenne un pilastro dell'attività aziendale.¹⁷⁶ In quegli anni uno dei successi registrati dall'azienda fu senz'altro da addurre all'innovazione industriale perseguita e messa in campo dalla direzione, premiata per questo all'Esposizione italiana del 1881. In ambito produttivo, la fabbrica continuò a espandersi anche negli anni successivi, introducendo nuove tecnologie e aumentando il numero di operai: tale crescita rifletteva una visione imprenditoriale moderna, orientata all'efficienza operativa e alla responsabilità sociale.¹⁷⁷ Il ritratto morale e professionale di Giovan Battista Pirelli, tracciato dal figlio Alberto, evidenzia le qualità che resero il fondatore un modello per le generazioni successive: integrità, dedizione al lavoro e un costante impegno per l'innovazione.¹⁷⁸ La filosofia imprenditoriale di Giovan Battista Pirelli si basava su una combinazione di prudenza e ambizione che si tradussero nell'adozione di un approccio graduale alla crescita, investendo

¹⁶⁹ Per i valori peculiari di Milano e dei milanesi, così come espressi nella rappresentazione che se ne faceva in quegli anni cfr. le osservazioni di G. Rosa, *Il mito della capitale morale*, Milano, Edizioni Comunità, 1980, p. 10 e sgg.

¹⁷⁰ Per un quadro generale del mutamento urbano e sociale in quel periodo cfr. G. Montroni, *Le strutture sociali e le condizioni di vita*, in G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Storia d'Italia*, II, *Stato e società civile*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 340.

¹⁷¹ A. Pirelli, *La Pirelli. Vita di un'azienda industriale*, Milano, (stampato in proprio), 1946, p. 15.

¹⁷² G.B. Pirelli, *La fabbrica d'acciaio fuso del sig. Federico Krupp ad Essen (Prussia renana)*, estratto da Id., *II Politecnico. Giornale dell'ingegneria e architettura civile e industriale*, a. XIX, Milano, Tipog. e premiata litog. degli ingegneri, 1871.

¹⁷³ Sull'atmosfera di quegli anni nella capitale politica, sulle inquietudini e crisi che affliggono una classe dirigente italiana più che mai «trasformista», oltre al volume già citato di G. Rosa, si veda A.M. Banti, *Inquietudini e crisi*, in Id. *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 237 sgg.

¹⁷⁴ C.G. Lacaïta, *Introduzione*, in G. Colombo, *Industria e politica nella storia d'Italia. Scritti scelti: 1861-1916*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 5-6.

¹⁷⁵ N. Tranfaglia, *Un "Romanzo industriale e marinaro"*, cit., pp. 667-753: 674.

¹⁷⁶ F. Marocchi, *Storia dei cavi Pirelli*, pubblicazione interna, 1985, in ASIP.

¹⁷⁷ Il rapporto ai soci del 1877 si trova, come i precedenti, in ASIP.

¹⁷⁸ A. Pirelli, *La Pirelli*, cit., p. 15. Con l'elogio commosso del padre, Alberto ricorda di essergli debitore «dell'esempio e del consiglio quotidiano» e di aver avuto «e con me mio fratello Piero, quale maggior ambizione della vita, quella di rendersi degno della fiducia che a noi Egli aveva elargito quando eravamo ancora giovanissimi».

in modo oculato e ricercando costantemente nuove opportunità di mercato.¹⁷⁹ Questo atteggiamento gli permise di superare le crisi economiche che colpirono l'Italia negli anni successivi alla fondazione e di rafforzare ulteriormente la posizione dell'azienda sui mercati internazionali.¹⁸⁰ L'attenzione alla qualità e alla soddisfazione del cliente restava al centro della filosofia aziendale¹⁸¹ unita allo sforzo di anticipare le esigenze del mercato, sviluppando prodotti innovativi e stringendo partnership strategiche con importanti clienti internazionali.¹⁸²

Altro elemento distintivo dell'azienda, fu la capacità, dimostrata fin ai primi anni della sua fondazione, di coniugare l'innovazione tecnologica con l'efficienza organizzativa: l'introduzione di nuovi macchinari e processi produttivi consentì all'azienda di mantenere alti standard qualitativi e di aumentare la capacità produttiva, rispondendo in modo tempestivo alle esigenze di un mercato sempre più competitivo.¹⁸³ Tuttavia ciò che fece di Giovan Battista Pirelli un imprenditore illuminato fu il suo personalissimo senso di responsabilità verso l'impresa e i lavoratori.¹⁸⁴ Per questo motivo furono promosse non poche iniziative volte al *welfare* aziendale includendo non solo l'assistenza sanitaria e previdenziale, ma anche l'opportunità di formazione e crescita professionale. Queste iniziative riflettevano la convinzione che il benessere dei dipendenti fosse un elemento cruciale per il successo dell'impresa.¹⁸⁵ La famiglia Pirelli, inoltre, mantenne un forte legame con la comunità meneghina locale, contribuendo al progresso sociale e culturale della città di Milano con numerose iniziative filantropiche e progetti innovativi che favorirono lo sviluppo del territorio.¹⁸⁶ L'introduzione di nuovi prodotti e l'espansione degli stabilimenti produttivi permisero all'azienda la conquista di numerosi successi che posero basi per ulteriori sviluppi nel XX secolo, confermando la visione lungimirante di Giovan Battista Pirelli. La sua gestione imprenditoriale, in sintesi, fu caratterizzata da un continuo equilibrio tra tradizione e innovazione tracciando in tal senso un percorso che integrava innovazione tecnologica e modernizzazione sociale.¹⁸⁷

All'inizio del Novecento, con l'ingresso di Piero e Alberto Pirelli alla direzione aziendale, si registrò una fase di transizione generazionale accompagnata da un rafforzamento delle strutture interne e da una maggiore attenzione all'internazionalizzazione, che divenne un

¹⁷⁹ Relazione dell'Amministratore del 25 marzo 1889, in ASIP. Nell'assemblea del 13 aprile 1890, dando un'ulteriore conferma della sua abituale prudenza che non esclude peraltro iniziative anche audaci in alcuni momenti, Giovan Battista Pirelli, di fronte alle richieste di alcuni azionisti che esprimono il desiderio che la società sia quotata in borsa, risponde «che la nostra industria si presta anche di troppo a destare degli allarmi e crede che ora special mente non sia il momento opportuno». La Pirelli verrà quotata in Borsa soltanto nel 1922.

¹⁸⁰ V. Castronovo, *Storia economica dall'Ottocento ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995, p. 53.

¹⁸¹ A. Pirelli, *La Pirelli*, cit., pp. 25-27.

¹⁸² A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia dal 1907 al 1914*, Milano, Banca Commerciale Italiana, pp. 425-427.

¹⁸³ G. Toniolo, *Storia economica dell'Italia liberale*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 134.

¹⁸⁴ Il «Corriere della sera», nel numero del 5 aprile 1909, dedica un ampio articolo alla nomina di Giovanni Battista Pirelli, ne ripercorre la biografia e afferma tra l'altro che «l'industria lombarda avrà ora dell'ingegner Pirelli chi è degno di rappresentare lo spirito di iniziativa, la profonda rettitudine, la larghezza di idee, il sano liberalismo che animano la nostra grande industria e hanno tanto concorso a determinare il successo».

¹⁸⁵ A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia dal 1907 al 1914*, cit., p. 427.

¹⁸⁶ N. Tranfaglia, *Un "Romanzo industriale e marinaro"*, cit., 667-753: 694.

¹⁸⁷ A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia dal 1907 al 1914*, cit., pp. 331-332.

pilastro della strategia aziendale.¹⁸⁸ Fu annunciata dallo stesso Giovan Battista Pirelli l'ingresso dei figli alla gestione della società *Pirelli & C.* a partire dal 1904. In una lettera di quell'anno il capostipite sottolinea come tale avvicendamento generazionale fosse stato accuratamente preparato attraverso una formazione accademica rigorosa e una serie di esperienze pratiche presso l'azienda.¹⁸⁹

La transizione alla seconda generazione della famiglia Pirelli rappresentò un momento cruciale nella storia dell'azienda: Alberto e Piero, furono promotori di iniziative significative mettendo a punto nuove idee e strategie, pur mantenendo fedeltà ai principi stabiliti dal fondatore.¹⁹⁰ Sotto la loro guida, l'azienda rafforzò il proprio impegno verso l'innovazione tecnologica, consolidando la sua posizione come leader nei settori della gomma e dei cavi industriali. Questo periodo di crescita segnò l'inizio di una nuova era per la Pirelli, caratterizzata da un'espansione su scala globale.¹⁹¹ L'azienda si specializzò in applicazioni tecnologiche innovative, rafforzando la propria presenza in settori strategici come le telecomunicazioni, i trasporti e l'energia. La leadership dei fratelli Pirelli garantì un equilibrio tra la tradizione industriale ereditata dal padre e la necessità di affrontare le sfide di un contesto economico in rapido cambiamento.¹⁹²

Uno dei principali successi dell'azienda in questo periodo fu l'ampliamento della rete commerciale e produttiva, con l'apertura di nuovi stabilimenti in Europa e in altri continenti. Questi investimenti permisero alla Pirelli di consolidare la propria posizione nei mercati emergenti e di aumentare significativamente la propria capacità produttiva.¹⁹³ La diversificazione produttiva, valgono da esempio la contemporanea produzione di cavi sottomarini e di prodotti per le telecomunicazioni, fu senz'altro una delle principali strategie di crescita per l'azienda. Al contempo, la Pirelli ampliò la propria gamma di articoli tecnici, rispondendo alle richieste di settori emergenti come l'industria automobilistica.¹⁹⁴ Questa flessibilità produttiva rappresentò un vantaggio competitivo cruciale per affrontare la crescente concorrenza internazionale.¹⁹⁵

L'adozione di politiche di *welfare* aziendale, già avviate da Giovan Battista Pirelli, fu ulteriormente ampliata con l'introduzione di nuovi programmi per il sostegno sociale e la

¹⁸⁸ P. Hertner, *Il capitale tedesco nell'industria elettrica italiana fino alla prima guerra mondiale*, in B. Bezza, *Energia e sviluppo. L'industria elettrica italiana e la società Edison*, Torino, Einaudi, 1986, p. 236.

¹⁸⁹ La lettera che porta l'intestazione «Dallo Stabilimento li 31 dicembre 1904», in ASIP. Già all'assemblea del 31 marzo 1895 G.B. Pirelli aveva parlato ai soci della sua famiglia e delle crescenti esigenze di spazio chiedendo di poter costruire sul terreno di proprietà sociale un alloggio. Nell'assemblea del 20 marzo 1904, l'imprenditore aderisce alla richiesta dei soci di provvedere in anticipo alla proroga della società (che sarebbe scaduta nel 1907) e annuncia di poterlo fare grazie alla possibilità di assumere i due figli come cogerenti della ditta, facendo notare che a ciò essi vennero preparati con larghi e idonei studi; che già da alcuni mesi fanno pratica nello Stabilimento, e tale pratica sarà portata avanti per tutto il corrente anno, alternandola con viaggi all'interno e all'estero per far loro conoscere i principali mercati interessanti la nostra industria, ed i maggiori clienti e i principali agenti (ASIP).

¹⁹⁰ L'opuscolo, che illustra il concordato ed enumera gli accordi intervenuti, venne pubblicato nel 1902 a Milano dalla Tipografia Angelo Restelli, con il titolo *Concordato fra la Ditta e la Commissione Operai* per miglioramenti di trattamento e disposizioni varie in seguito alla presentazione del Memoriale Operai Maggio 1902; ora in ASIP.

¹⁹¹ *Concordato fra la Ditta e la Commissione Operai*, cit., p. VI.

¹⁹² N. Tranfaglia, *Un "Romanzo industriale e marinaro"*, cit., p. 706.

¹⁹³ Ivi, p. 707.

¹⁹⁴ E. Jona, *Sviluppo dell'elettrotecnica in Italia nell'ultimo decennio. Discorso d'apertura del Congresso dell'AEI*, 1906, pp. 15-16, in ASIP.

¹⁹⁵ E. Jona, *La telegrafia transmarina e la guerra*, 1918, pp. 4, in ASIP.

formazione tecnica, rendendo la Pirelli un modello di responsabilità sociale d'impresa. Questa attenzione al benessere, alla valorizzazione del capitale umano e alla crescita professionale dei lavoratori si rifletteva in una produttività elevata e in un forte senso di appartenenza all'azienda.¹⁹⁶ L'azienda fu ulteriormente impegnata come promotrice di iniziative volte a valorizzare il patrimonio artistico e industriale della città partecipando attivamente alla vita culturale milanese, sostenendo progetti che spaziavano dall'educazione tecnica all'arte contemporanea.¹⁹⁷ Tale impegno rifletteva una visione imprenditoriale che riconosceva l'interdipendenza tra progresso economico e sviluppo sociale. La Pirelli si distingueva così non solo come un'azienda innovativa, ma come un esempio di responsabilità sociale nel panorama industriale italiano.¹⁹⁸

2.2 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»

La storia della rivista «Pirelli», come già detto, si intreccia con la stagione milanese dell'ingegner Leonardo Sinisgalli. Il periodo coincise soprattutto con il prendere forma dei due più importanti progetti editoriali nell'esperienza intellettuale e culturale del poeta di Montemurro: l'istituzione e la direzione delle riviste «Pirelli» prima e «Civiltà delle macchine» poi. L'idea di base per la prima rivista viene coltivata inizialmente da Giuseppe Luraghi, «che accarezzava da tempo il progetto di una Rivista Aziendale e per questa iniziativa aveva ottenuto il consenso del dottor Alberto Pirelli e l'adesione degli altri direttori».¹⁹⁹ Luraghi sentiva come pressante l'insidia del «pericoloso imperativo utilitarista e di fredde leggi economiche»²⁰⁰ nelle vite «di lavoratori, ai quali è posto l'assillante problema di produrre, sempre più rapidamente e abbondantemente».²⁰¹ Da qui deriva:

La superiore necessità di ristabilire l'equilibrio attraverso forze contrastanti, perché l'armonia necessaria riprenda, e continui a rendere possibile la vita, salvandone i valori migliori. Per evitare che lo squilibrio si manifesti letale, bisogna che vita spirituale e vita materiale procedano insieme [...] E dove è più opportuno cercare che questo equilibrio e questa armonia si verifichino e operino, nel punto stesso in cui la frattura potrebbe più facilmente minacciare?²⁰²

La spinta al ritorno sulla scena milanese venne proprio da Giuseppe Luraghi, *manager* dotato di una sensibilità artistica rara, che, nel dopoguerra, avendo assunto la direzione del settore pneumatici e gomme presso Pirelli, intendeva rafforzare l'immagine aziendale.²⁰³ Con lungimiranza, scelse di coinvolgere il poeta-ingegnere, che aveva già avuto modo di apprezzare

¹⁹⁶ N. Tranfaglia, *Un "Romanzo industriale e marinaro"*, cit., pp. 667–753: 711.

¹⁹⁷ Ivi, p. 720.

¹⁹⁸ Lettera di Alberto Pirelli, 21 novembre 1904, indirizzata al padre durante il viaggio negli Stati Uniti, in Archivio privato Alberto Pirelli (d'ora in poi APAP).

¹⁹⁹ L. Sinisgalli, *1948-1952*, in «Pirelli», n. 6, a. V, 1952, pp. 8-9.

²⁰⁰ G. Luraghi, *Questa nostra rivista*, in «Pirelli», n. 6, a. II, 1949, p. 8.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ F. Vitelli, «Pneumatica», p. 877.

in precedenza, tuttavia senza successo nel trattenerlo presso la Linoleum nel 1938, una società che, in quel periodo, viveva una crisi finanziaria e necessitava delle capacità gestionali di Luraghi. Solo nel 1948 si realizza il progetto di «riagganciare il fuggitivo»: l'assunzione di Sinisgalli si svolge in un colloquio singolare, in cui poesia e progetti ambiziosi si intrecciano, evocando una nostalgia per il tempo in cui merito e competenza erano valorizzati senza eccessive formalità burocratiche.²⁰⁴

In una nota dell'8 ottobre 1948 tratta dal suo diario inedito *Fuochi di paglia*,²⁰⁵ emerge un complesso quadro psicologico: il trasferimento in una nuova città è vissuto da Sinisgalli come un'occasione per trasformare un'imposizione in una dimostrazione d'amore. Tale processo di adattamento passa attraverso un'attenta esplorazione del nuovo ambiente, una sorta di rituale domestico che permette di armonizzare il rapporto tra realtà esterna e mondo interiore. Nel 1948 Leonardo Sinisgalli assunse il ruolo di *art director* presso la Pirelli dividendo la propria attività tra Roma e Milano. La sua azione si estese anche alla direzione dell' *house organ* del gruppo,²⁰⁶ la cui pubblicazione inaugurale si apriva con un intervento di Alberto Pirelli. In tale scritto, il dirigente auspicava un superamento dei meri interessi aziendali, esortando alla collaborazione intellettuale quanti fossero in grado di contrastare «l'inaridimento del tecnicismo» mediante l'apporto di arte, sensibilità e fantasia. Nel descrivere il proprio approccio al mondo industriale, Sinisgalli affermava di entrare in fabbrica «a capo scoperto come si entra in una basilica»,²⁰⁷ osservando i gesti degli operai e il funzionamento dei macchinari con la stessa reverenza riservata a un rito. Secondo la sua visione, il processo produttivo si configurava come un'evoluzione che conduceva dal disordine all'armonia, dalla forma primitiva alla bellezza compiuta. Questa concezione poetica e analogica permeava anche il messaggio pubblicitario promosso sotto la sua direzione, come dimostrarono i risultati di un concorso che vide affluire migliaia di manifesti e slogan presso la redazione del periodico aziendale. In occasione di una collaborazione con gli allievi di Albe Steiner, docente di grafica al Convitto Rinascita di Milano, che produssero otto bozzetti per la «Pirelli», Sinisgalli rifletté sul carattere dell'apparato pubblicitario, definendolo una «macchinetta» che somigliava più a un accendisigari che a una pila atomica: un dispositivo «puerile e malizioso nelle mani di chi ha perduto l'innocenza, ma finge uno stupore primordiale».²⁰⁸

Il trasferimento da Roma a Milano rappresentò per Sinisgalli un distacco consapevole dalle immagini romane per immergersi nella realtà industriale della nuova città. Milano è, per lui, sia attrazione che tormento, un rifugio e una condanna, in cui matura una difesa psicologica contro l'alienazione tecnologica della modernità.²⁰⁹ Tuttavia, Sinisgalli conserva il bisogno di

²⁰⁴ La storia dei rapporti tra Luraghi e Sinisgalli, divenuta presto storia di amicizia improntata a perfetta consonanza intellettuale, è raccontata in G. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, in A.A.V.V., *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli, Matera-Montemurro 14-15-16 maggio 1982*, Matera, Liantonio, 1987, pp. 125-135; Si veda anche la lettera-prefazione D. Cantatore, *Tre amici per i settant'anni di Leonardo Sinisgalli*, Milano, Bandini Editore, 1978. Sull'atteggiamento di Sinisgalli nei confronti dei suoi datori di lavoro si legga: «il lavoro professionale non è mai stato un problema per me, che mi sono sempre presentato con la sigaretta in bocca al cospetto di Alberto Pirelli, di Adriano Olivetti, di Enrico Mattei» in L. Sinisgalli, *Sinisgalliana*, Roma, Edizioni della Cometa, 1984, p. 9.

²⁰⁵ G. Lupo, Recensione: L. Sinisgalli, *Pneumatica*, «Otto/Novecento», n. 1, a. XXVIII, 2004, pp. 141-143.

²⁰⁶ C. Pogliano, *Leonardo Sinisgalli*, «Belfagor», vol. 48, n. 6, 1993, pp. 667-686: 677.

²⁰⁷ Ivi, p. 678.

²⁰⁸ A. Pirelli, *Questa nostra rivista*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, p. 8.

²⁰⁹ G. Lupo, *Pneumatica*, cit., p. 141.

riconciliare la dimensione urbana con quella rurale e di attenuare la spersonalizzazione degli oggetti causata dal consumo mercificato.²¹⁰ Questa sensibilità si esprime anche nel contesto del mondo produttivo della Pirelli, dal momento che Sinisgalli si fa promotore di una visione culturale integrata: per lui è essenziale che la «merce» conservi la dignità dell'oggetto, valorizzata dalla produzione e dalla pubblicità, che dovrebbero rispettarla come un'opera d'arte.²¹¹ La creazione della rivista «Pirelli», voluta da Luraghi, rispecchia l'obiettivo di andare oltre la pubblicità tradizionale, configurandosi come uno spazio di dialogo con il pubblico, dove cultura e tecnologia coesistono e trovano una sintesi efficace. La rivista, con la supervisione del poeta di Montemurro, nasce con un intento innovativo rispetto ai precedenti *house organs* come «Tecnica e Organizzazione» di Adriano Olivetti, distinguendosi per l'equilibrio tra esigenze tecniche e culturali.²¹² Sinisgalli stesso aspira a un futuro in cui il mondo dell'utile sia rigenerato dalla cultura e dall'intelligenza, attraverso una rinnovata alleanza tra scienza e letteratura. In questa direzione, la rivista «Pirelli» diventa laboratorio di un nuovo «giornalismo tecnico», in cui la parola e la cosa si uniscono tramite una prosa analitica, contribuendo a scardinare una tradizione retorica.²¹³ A confermare il prestigio di questa esperienza editoriale sono i riconoscimenti internazionali, come quelli della rivista svizzera «Graphis» nel 1958, che celebra il contributo del giornalismo aziendale italiano nel coniugare arte e industria, un parallelo evocativo che richiama la «Riviera ligure» dei fratelli Sasso, un'ulteriore testimonianza della capacità di Sinisgalli di innestare cultura e modernità, fedele al desiderio di arricchire la sfera tecnica con il fermento dell'arte.²¹⁴ Nel suo approccio editoriale, Sinisgalli mirava a stimolare una ricerca espressiva meditata, perseguendo una raffinatezza stilistica che anticipava sensibilità come quella che anni dopo avrebbe caratterizzato Calvino. Sinisgalli invitava i lettori a cogliere, nelle pagine di «Pirelli», gli sviluppi del progresso industriale²¹⁵ giocando abilmente con l'integrazione tra estetismo sublime, immagine poetica e cultura figurativa di avanguardia, proposta come elemento fondamentale della cultura dell'industria.²¹⁶ La sua riflessione teorica cercava di dimostrare che i termini «cultura» e «industria» potessero costituire un endiade attraverso cui approfondire il dibattito sui criteri dell'industrializzazione, riconoscendo precocemente l'importanza sociale del tempo libero in una società avanzata.²¹⁷

Nel *Dialogo sulla natura delle macchine*, pubblicato nel 1949 su «Pirelli», si confrontavano due ipotesi: un futuro dominato da un meccanismo opprimente e un'alternativa basata sull'uso sociale della macchina.²¹⁸ In questo contesto, si inseriva la proposta avanzata da Massimo

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Ivi, p. 142.

²¹² F. Vitelli, «Pneumatica», cit., p. 880.

²¹³ Ivi, p. 883.

²¹⁴ Cfr. L. Sinisgalli, *I poeti e le macchine*, in F. Vitelli, «Pneumatica», cit. Anche in L. Sinisgalli, *Gratis et amore*, in F. Vitelli, «Pneumatica», cit. Sinisgalli fa una rassegna ragionata di riviste aziendali.

²¹⁵ D. Tongiorgi, *Scrittori e industria: l'immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913-1957)*, in C. Ossola (a cura di), *Scritture di fabbrica. Dal vocabolario alla società*, Torino, Scriptorium, 1994, pp. 385- 512: 408.

²¹⁶ C. Ossola, *La coppia conica. Macchine e letteratura nel Novecento italiano*, in A.A. V.V., *Civiltà delle macchine. Tecnologie, prodotti, progetti dell'industria meccanica italiana dalla ricostruzione all'Europa*, Milano, Fabbri, 1990, p. 122.

²¹⁷ Cfr. F. Di Castro, *La linea astratta dell'incisione italiana. Stamperia Romero 1960-1986 Calcografia Roma, 19 ottobre - 30 novembre 1989*, Milano, Electa, 1990.

²¹⁸ Candido e Eliseo (pseudonimo di L. Sinisgalli), *Dialogo sulla natura delle macchine*, «Pirelli», n. 5, a. II, pp. 34-35.

Olivetti di una «leva del lavoro» obbligatoria, finalizzata a garantire un equilibrio tra produttività e bisogni individuali.²¹⁹ Nel 1952, Sinisgalli affrontava nuovamente il tema con una prospettiva aggiornata, evidenziando la descrivibilità del lavoro operaio e la necessità di organizzare lo svago in modo consapevole. Egli sottolinea l'importanza di trasformare il lavoro in una forma di realizzazione personale, evocando figure letterarie come il protagonista della novella di Gogol, *Il cappotto*, il cui amore per la calligrafia aveva trasformato il suo lavoro in una passione.²²⁰ La visione umanistica della fabbrica proposta da Sinisgalli mirava a prevenire le critiche all'ideologia modernista della tecnologia e a proporre un'immagine di modernità industriale capace di offrire un'alternativa all'alienazione operaia.²²¹ Questo approccio si fondava sulla consapevolezza che, in molti reparti, il lavoro delle macchine poteva essere complementare a quello umano, favorendo l'espressione delle capacità individuali.²²² Le riflessioni di Sinisgalli si inserivano in un dibattito internazionale, come dimostrano le traduzioni di testi fondamentali, tra cui *Mechanization Takes Command* di Sigfried Giedion.²²³ Tuttavia, le sue riviste mantenevano una forte specificità italiana, contribuendo al giudizio sull'opera di ricostruzione industriale del dopoguerra.²²⁴ Il contributo di Sinisgalli pone interrogativi significativi sulla teleologia dello sviluppo industriale e sulla teoria della tecnica nell'epoca delle grandi trasformazioni meccaniche, offrendo una prospettiva critica stimolante che risulta tutt'oggi attuale.²²⁵

Il primo articolo ad aprire le pagine del primo numero datato 1948 è a firma Alberto Pirelli e presenta gli intenti originali dell'*house organ* in questione.²²⁶ La rivista si colloca senz'altro all'interno dei rapporti quotidiani tra i produttori e gli acquirenti, ma aspira a superare un confronto tradizionalmente focalizzato su necessità, qualità e costi, per prescindere dalle immediate preoccupazioni di natura commerciale. Ambisce piuttosto a conquistare maggiore flessibilità nella forma e nei contenuti, affrontando aspetti tecnici, scientifici, sociali e culturali. Lo stesso Pirelli, rivolgendosi ai lettori, dichiara:

Vi veniamo dunque a cercare non per dirvi, per esempio, che «Pirelli è il pneumatico che domina» o per convincervi a «camminare Pirelli», insomma per influire su di una scelta o per imporvi un'abitudine.

²¹⁹ D. Tongiorgi, *Scrittori e industria*, cit., p. 409.

²²⁰ A. Olivetti articola questa proposta nel suo *Per viver meglio*, che venne stampato a Roma nel 1949 dalla Tipografia de «Il giornale d'Italia». Tuttavia il testo non fu mai diffuso per la morte improvvisa dell'autore. Poi pubblicato: M. Olivetti, C. Ossola, *Per viver meglio. Proposta per un sistema economico-sociale*, Milano, Bollati-Boringhieri, 1994.

²²¹ L. Sinisgalli, *Il lavoro e lo svago*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, p. 42. Su questo aspetto Cfr. M. Melino, C. Salinari, *L'educazione del tempo libero*, «Il contemporaneo», 5 novembre 1955, e gli atti del convegno svoltosi nei giorni 27 e 28 giugno 1959, promosso dalla Società Umanitaria L. Diena, *Il tempo libero ed i lavoratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1960.

²²² D. Tongiorgi, *Scrittori e industria*, cit., p. 410.

²²³ L. Sinisgalli, *L'operaio e la macchina*, «Pirelli», n. 2, a. II, 1949, p. 26. Fa da sfondo a queste osservazioni il dibattito, che cominciava a definirsi, sulle «relazioni umane» in fabbrica. I giornali aziendali, specie quelli meno rivolti all'esterno (mentre più complesso e articolato è il discorso per quanto riguarda, ad esempio, le riviste di Sinisgalli) furono spesso concepiti all'interno di una pratica padronale di «relazioni umane». Non è un caso che durante la prima metà degli anni Cinquanta si moltiplicano i periodici aziendali, mentre, alla fine del decennio, con la crisi dell'esperimento delle *human relations*, essi diminuiscono drasticamente.

²²⁴ Cfr. M. Labò, *La meccanizzazione prende il comando?*, «Comunità», n. 2, a. III, 1949, pp. 39-41.

²²⁵ D. Tongiorgi, *Scrittori e industria*, cit., p. 411.

²²⁶ A. Pirelli, *Questa nostra rivista*, cit., p. 8.

Veniamo a conversare con voi a nome di un'azienda che, per la somma di intelligenze e di lavoro che racchiude, per le sue manifestazioni nel campo sociale, come in quello tecnico ed organizzativo, per il primato raggiunto e le affermazioni realizzate in tante parti del mondo sente di poter dire una parola utile.²²⁷

E la parola utile verrà dagli stessi uomini che abitano gli stabilimenti, troveranno spazio le voci degli uomini dell'azienda, che condivideranno la loro specifica esperienza, ma anche quelle di figure esterne al settore. Questi ultimi, proprio in virtù della loro estraneità al mondo tecnico, hanno il merito di arricchire il discorso superando i limiti del tecnicismo esasperato, conferendo maggiore vitalità ai contenuti attraverso la loro arte, sensibilità e creatività. Il settore industriale a cui questa rivista si rivolge «offre un così vario campo di applicazioni ed interessa così diverse categorie di persone».²²⁸ I prodotti di tale industria, pur essendo spesso accessori, rappresentano elementi indispensabili nei settori dei trasporti, dell'elettricità, di molteplici ambiti industriali, dello sport, dell'abbigliamento, delle applicazioni sanitarie e domestiche. Tuttavia, l'imprenditore Alberto Pirelli, ribadendo il superamento del fine commerciale della rivista, scrive: «se potremo in questa rivista sollevarci qualche volta anche più in su, lo faremo col senso che ogni contributo alla civiltà meccanizzata va inquadrato nei più alti valori culturali e sociali della vita».²²⁹

Nell'articolo che segna un brevissimo bilancio e la chiusura del quadriennio 1948-1952 a conduzione Leonardo Sinisgalli, quest'ultimo dà notizia ai lettori della sua recente rilettura di alcuni appunti risalenti alla fine degli anni Quaranta.²³⁰ La sorpresa nel rileggersi, è quella di chi riconosce la propria lungimiranza nell'aver riconosciuto le progressive infiltrazioni del mondo della gomma nel proprio immaginario. Annotazioni come «le vie del sonno sono serpentine» si accompagnano a schizzi e riflessioni che spaziano dalla poetica surrealista alla scultura pneumatica di Moore, passando per immagini evocative tratte da Rimbaud. Queste associazioni rivelano la matrice di un progetto in cui l'arte e la tecnologia si mescolano in un dialogo incessante. Il direttore di «Pirelli» racconta inoltre dei suoi *reportages* da visitatore di numerose aziende, negli anni in cui i suoi resoconti offrivano un quadro delle attività produttive, come la lavorazione dei cavi. Questi, descritti come «pitoni possenti» e isolati per prevenire dispersioni di corrente, sono soggetti a un'operazione che l'autore associa simbolicamente a processi chirurgici o di mummificazione. Gli operai, paragonati a infermieri, svolgono il delicato compito di proteggere il rame, rappresentando un parallelismo tra tecnologia e vita organica. L'autore immagina, in questa «basilica» industriale, una difesa dell'«anima», intesa come energia elettrica, contrapposta alla materia corporea:

L'Operazione più intrinseca che si compie entro queste immense navate, questi altissimi padiglioni, consiste nel proteggere il rame dal contatto diretto con la terra. È strano come tutti i traslochi delle cose più delicate e lubrificate: sangue, semenza, clorofilla, linfa, energia, vis, suono, si compiano meglio all'oscuro, sottoterra. L'isolamento dei cavi deve evitare le dispersioni di corrente, deve tamponare qualunque eventuale e possibile emorragia. E gli operai addetti alle macchine fasciatrici hanno anche nella figura qualcosa che ricorda gli infermieri e gli aiuti delle sale operatorie. C'è ancora di più: il

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ L. Sinisgalli, *1948-1952*, cit., p. 8.

sistema di bendaggio (gomma, carta, miscela, olio) ricorda molto da vicino i processi di mummificazione. Con la differenza che davvero entro questa basilica si opera una difesa dell'anima, perché l'elettricità è tutta anima e niente corpo. Il midollo di questi possenti pitoni (lunghi anche mille metri e grossi fino a centocinquanta millimetri) è quasi sempre triplice, ternario, perché in effetti, l'Energia è trigemina. È un triangolo. Una trinità.²³¹

Le prime collaborazioni tra la Pirelli e Sinisgalli, sono così ricordate dall'ingegnere:

Così dopo un rapido noviziato, tra alchimia e tecnologia presi il mio posto tra Produzione e Distribuzione, tra Operai e Clienti. Ebbi poco tempo per sottilizzare sulla Vendita, sul Vantaggio, sulla Merce che deve sempre conservare la dignità di un Oggetto. Mi buttai nella mischia, mi attaccai ai telefoni. Ogni gesto doveva da allora diventare pubblico, manifestarsi, chiamare, soccorrere, spingere, urtare, sedurre. Fu allora, novembre 1948, che intorno a noi Luraghi, Tofanelli e io, cominciammo a radunare gli amici e a coinvolgerli nelle nostre stesse responsabilità.²³²

Lo stesso Sinisgalli evidenzia il ruolo di primissimo piano di Giuseppe Luraghi nella lunga progettazione della rivista aziendale e nell'ottenimento del consenso di Alberto Pirelli oltre che l'adesione degli altri Direttori. L'autore, riferendosi sempre a Luraghi:

Credo che ne parlasse a Tofanelli fin dall'estate del 1948. E a quel tempo, infatti, risalgono le prime «avances» che Tofanelli mi rivolse per convincermi a tornare a Milano, sulla breccia. E in verità, ripreso a Milano il mio lavoro accanto a Luraghi, trovai dopo qualche giorno già pronto un progetto che «in nuce» o in bozzolo, o in germe, conteneva l'idea della Rivista.

Ciò che distinse la rivista «Pirelli» dalle pubblicazioni analoghe «Ferrania», «Edilizia Moderna», «Rivista del Vetro», oltre che «Tecnica ed Organizzazione» stampati a Ivrea dalla Olivetti, fu senz'altro l'intento divulgativo. Nelle pagine della rivista sinisgalliana «i due piatti della bilancia, tecnica e cultura, problemi e suggestioni, inchieste e letteratura, concretezza e divagazione, furono tenuti sempre in equilibrio». Fin dai primi numeri, la Rivista Pirelli si distingue per l'alta qualità dei contenuti, coinvolgendo intellettuali come Ungaretti, Montale e Quasimodo, insieme a tecnici e scienziati. Questo approccio multidisciplinare mira a stimolare un dialogo tra diverse forme di sapere, opponendosi alla retorica e promuovendo un'espressione meditata e analitica. Tuttavia Sinisgalli non nasconde la difficoltà di conciliare la tradizione culturale italiana, spesso intrisa di storia e oratoria, con le esigenze della modernità tecnica e dunque di «convincere letterati e giornalisti (e tra i più illustri) a scoprire i segreti della tecnica, della scienza, del progresso». Al fine di attuare questo ambizioso progetto l'autore ricorda i numerosi incontri incentivati dalla direzione tra scienziati, giornalisti, tecnici e poeti, selezionati reporters diretti nelle sedi in cui era più visibile il progresso dei tempi. I *reportages* di fine visita non si sarebbero occupati di «sviolinate ed exploits», piuttosto ambivano a «constatazioni, sopralluoghi, rendiconti».

²³¹ Ivi, p. 8.

²³² Ivi, p. 9. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

Le preoccupazioni del direttore sono inoltre rivolte alla natura delle pagine giornalistiche di quegli anni e alla ricezione che avrebbe interessato la rivista, sede di numerosi resoconti di visite in fabbrica, ispirazione non del tutto originale degli scriventi:

Se si pensa che soltanto in questi ultimi anni il giornalismo italiano ha guadagnato «infusione» quanto ha perduto «in rappresentazione», se si considera che è tanto difficile da noi torcere il collo alla retorica e che si può essere tacciati di improntitudine se si chiede uno scritto su tema obbligato, perché il bau bau dell'ispirazione non è del tutto sotterrato, si comprende meglio il significato di un lavoro che, bene o male, era una prova di sottomissione, non certo una prova di orgoglio.

Nell'attesa di un futuro in cui «il Regno dell'Utile sarà rinverdito dalla cultura», Sinisgalli non smetta di credere «nell'acume, nella curiosità, nell'entusiasmo dei poeti» capaci di confrontarsi anche con dei testi in prosa dettagliati nella loro veste di articolo giornalistico. Al contempo rinnova l'auspicio di poter leggere le prose di tecnici e scienziati che considerino l'azione scrittorica ancora «un'operazione dignitosa (una vera e propria lima del pensiero)». Le preoccupazioni del direttore della rivista vengono alleggerite nel giro di un anno dal bilancio del primo anno di tiratura. Nel primo numero che inaugura il secondo anno di pubblicazione Giuseppe Luraghi interviene esaltando il successo riscosso da «Pirelli» sia in Italia che all'estero nonché la lungimiranza di Alberto Pirelli il quale aveva espresso piena fiducia tra le pagine del primo numero.²³³ L'idea di Luraghi, in linea con quella precedentemente espressa da Sinisgalli, risiedeva nell'esigenza di nobilitare il lavoro e di trovare una forma di evasione si fa tanto più urgente quanto più stringente diventa il dominio del materialismo. Tale reazione può essere interpretata come una manifestazione provvidenziale: una necessità superiore che mira a ristabilire l'equilibrio attraverso forze contrastanti, così da ripristinare l'armonia essenziale per la vita, salvaguardandone i valori più alti.

La nostra vita di lavoratori, ai quali è posto l'assillante problema di produrre, sempre più rapidamente ed abbondantemente, i mezzi necessari per le crescenti esigenze materiali dell'umanità, è insidiata da un pericoloso imperativo utilitarista e ci inserisce spietatamente in un cortice di esasperati fenomeni meccanici e di fredde leggi economiche, dal quale sentiamo sempre più viva la necessità di salvezza.

Per prevenire gli effetti letali di un potenziale squilibrio, per Luraghi è fondamentale che la vita spirituale e quella materiale procedano in parallelo, evitando deformazioni dannose e turbamenti pericolosi. È quindi opportuno che tale equilibrio e armonia si ricerchino proprio nei contesti in cui la frattura tra queste dimensioni rischia di manifestarsi con maggiore evidenza. Non appare dunque sorprendente che un'industria come la Pirelli, rappresentante per eccellenza di un'organizzazione di natura utilitaristica il cui obiettivo è la produzione di beni materiali, si assuma anche il compito più elevato di portare, sul piano della cultura, questioni tradizionalmente considerate di ordine inferiore. Tali questioni vengono così rielaborate ed esaltate da Luraghi, mettendone in luce gli aspetti trascendenti, tanto per i tecnici che le vivono inconsapevolmente quanto per gli artisti che non ne avevano sospettato l'esistenza. Il proposito dell'*house organ* è rintracciabile dunque nel tentativo di individuare, all'interno della materia

²³³ G. Luraghi, *Questa nostra rivista*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

quotidiana apparentemente arida, gli elementi migliori, elevandoli e fecondandoli attraverso la forza dello spirito.

2.2.1 Paesaggio rurale e modernità

L'analisi del travagliato passaggio ad un progresso inebriante e plasmante, nella rivista «Pirelli», è spesso alternato a idilliache descrizioni di paesaggi rurali e contadini. Gli itinerari sognanti e immaginifici rappresentano senz'altro un pretesto per un confronto, non troppo implicito, tra i paesaggi naturali e la veloce urbanizzazione negli anni Cinquanta. Così come per le visite in fabbrica, che affolleranno soprattutto le pagine di «Civiltà delle macchine», le visite nei luoghi vergini dall'effetto dell'industrializzazione sono presentati nei contributi degli autori alla maniera di *reportages* strani a partire dalla loro collocazione editoriale.

Valga da esempio *Taccuino laziale*²³⁴ di Gilberto Altichieri che si colloca nel ciclo di illustrazioni di città e paesaggi italiani, con l'intento di favorire una maggiore familiarità tra gli italiani e il loro territorio. Il contributo offre ai lettori la descrizione e l'analisi del paesaggio laziale, con particolare attenzione alla sua geologia vulcanica e alle conseguenze storiche e culturali. L'autore esplora come le formazioni vulcaniche, pur avendo rappresentato un pericolo per le prime popolazioni latine, abbiano anche contribuito alla fertilità del territorio. Il testo intreccia quindi aspetti geologici, storici e culturali per fornire una visione complessa e stratificata del territorio. Tale fenomeno si è verificato anche nel caso delle ricerche e dei sopralluoghi necessari, che, quasi casualmente, hanno preso piede, come accade spesso ai viaggiatori che, spinti dalla noia o da un desiderio irrazionale, si avventurano in esplorazioni che nulla hanno a che fare con finalità pratiche. Il contributo presenta inoltre alcune attività che, pur essendo considerate oziose e prive di senso, riescono a prevalere sulle occupazioni più urgenti e significative. Nonostante la tentazione di ridurre queste sperimentazioni a un mero capriccio, si deve riconoscere che, in alcuni casi, anche tali attività apparentemente inutili possano rivelarsi sorprendenti per le scoperte che offrono. Così accadde durante il soggiorno di Altichieri, guidato da un anziano del posto che, in maniera del tutto disinteressata, si rivelò essere un Cicerone perfetto per le esplorazioni dei sentieri di Tuscolo. La sua conversazione, pur avendo un tono pacato, acquistava una profondità notevole quando si soffermava sugli aspetti geologici del territorio, facendo emergere con vivida chiarezza le connessioni tra le formazioni naturali, la storia antica e la geografia del paesaggio circostante. Durante il loro cammino, l'uomo fa da guida anche presso la collina di Rocca Priora, osservatorio perfetto per ammirare una veduta complessa e stratificata del paesaggio laziale. A partire da questa

²³⁴ G. Altichieri, *Taccuino laziale*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, pp. 28-30. Altre notizie sulla collaborazione tra G. Altichieri e il Centro culturale Pirelli sono presenti nella sezione *Corrispondenze* di C. Bello Minciocchi, C. Martignoni, A. Miola, S. Ciminari, A. Cucchiella, G. Yehya, (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini*, Ministero per i Beni e le attività culturali, Dipartimento per i Beni archivistici e librari, Pisa, Litografia Varo, 2006, p. 267. G. Altichieri collaborò stabilmente con numerose riviste: Nel 1932 iniziò a collaborare con il «Corriere Padano», cominciò a pubblicare i suoi primi saggi su due straordinarie riviste culturali dell'epoca: «Campo di Marte» e «Letteratura»; l'anno successivo fu assunto dal «Corriere della Sera». Cfr. B. Chiappa, G. M. Varanini, *Gilberto Altichieri (1904-1979)*, in C. Bismara, B. Chiappa, G. M. Varanini, *Oppeano: il territorio e le comunità*, Verona, Scripta Edizioni, 2013, pp. 318-320; A. Spadaccino, *Gilberto Altichieri*, in A.A. V.V., *La storia di tante storie: giornali e giornalisti del Veneto*, Venezia, Ordine dei giornalisti del Veneto-Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2016, pp. 67-69.

occasione prende avvio un'affascinante analisi geologica dei luoghi, rivelando la storia del vulcanismo laziale, la cui origine risale a migliaia di anni prima della nascita di Cristo. Le colline Albano, Nemi, Ariccia e altre località minori, tutte ricche di formazioni vulcaniche, hanno segnato il paesaggio per la loro caratteristica di «eruttori» passivi che, pur non manifestando più la loro energia distruttiva, hanno lasciato tracce permanenti sotto forma di coni vulcanici e colate di lava solidificata. La trattazione del vulcanismo dunque è un'occasione per dare risalto alla cultura materiale da esso influenzata nei secoli e nella storia del territorio laziale con interessanti riferimenti a partire dall'età monarchica dell'antica Roma.

L'intreccio tra natura e tradizioni secolari emerge in maniera significativa già in un precedente articolo di Riccardo Bacchelli. *Tre divinità sull'Appennino*²³⁵ rappresenta un incontro simbolico e allegorico con le divinità greco-romane Minerva, Apollo e Dioniso che, attraverso il paesaggio e le terre italiane, incarnano valori e caratteristiche culturali e spirituali. L'autore esplora come queste divinità si manifestino attraverso le diverse regioni dell'Appennino, collegando attraverso un'analisi sincretica la geografia, la cultura e la mitologia del territorio italiano. Il paesaggio diventa dunque palcoscenico ideale per una riflessione sulla bellezza, la conoscenza, l'arte e il piacere, matrici essenziali del patrimonio spirituale e storico dell'Italia. Le divinità in questione hanno il pregio di non manifestarsi in luoghi convenzionali come templi o aule accademiche; esse emergono piuttosto attraverso gli elementi tipici del paesaggio quali viottoli e montagne in particolare nella fascia appenninica, attraverso le caratteristiche geografiche e storiche di Toscana, Umbria, Marche e Lazio. Bacchelli dunque procede con l'associazione delle diverse divinità al territorio preso in esame, si legge dunque: «L'Arno è tutto Minerva», «Apollo in Umbria e nelle Marche», «Dioniso scende da Roma col Tevere». Emerge dal contributo che Minerva, dea della saggezza, è associata alla cultura e all'intelletto, rappresentata in particolare nella città di Firenze, sede dell'arte e della conoscenza. Apollo, invece, descritto come un dio che ricerca la bellezza e la perfezione nelle solitudini delle valli appenniniche, rievoca una dimensione di serenità e misura della bellezza artistica, caratteristiche insite nel talento di Raffaello. Dioniso, infine, è la divinità del piacere e dell'ebbrezza, che percorre il paesaggio in modo capriccioso e imprevedibile, rappresentando una forza irrazionale e passionale che si esprime attraverso le terre più selvagge e misteriose della Maremma. Tali riflessioni accompagnano il viaggio di Bacchelli attraverso le valli appenniniche, una sorta di pellegrinaggio che connette l'uomo alla sua tradizione culturale, incarnata nelle figure mitologiche che continuano a permeare il territorio.

²³⁵ R. Bacchelli, *Tre divinità sull'Appennino*, «Pirelli», n. 2, a. III, 1950, p. 48. In quegli anni Bacchelli si afferma sulla scena letteraria italiana come scrittore, drammaturgo, giornalista, traduttore e critico teatrale. Risale agli stessi anni la pubblicazione di numerosi romanzi storici: *Il pianto del figlio di Lais*, Milano, Garzanti, 1945; *Lo sguardo di Gesù*, Cernusco sul Naviglio, La lampada, 1948; *La cometa*, Milano, Rizzoli, 1951; *Il figlio di Stalin*, Milano, Rizzoli, 1953, *I tre schiavi di Giulio Cesare*, Milano, Mondadori, 1955. Bacchelli collaborò inoltre con «La Stampa» e, dagli anni Trenta, con «L'Ambrosiano» e il «Corriere della sera». Nel 1932 riuni per la prima volta gli scritti di carattere letterario, saggistico o storico in *Confessioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1973, precedentemente distribuiti in *Nel fiume della storia*, Mondadori, Milano, 1959, e in *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962. Cfr. A. Andreoli, G. Raimondi, S. Solmi, F. Gavazzeni, E.F. Palmieri, G. Contini, L. Blasucci, L. Ronga, C. Segre, M. Fubini (a cura di), *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1966; M. Saccenti, *Bacchelli. Memoria e invenzione*, Firenze, Le Lettere, 2000; C. Masotti, M. Saccenti, M. Vitale, *Uno scrittore nel tempo. Bibliografia di Riccardo Bacchelli*, Firenze, Le Lettere, 2001.

Numerose riflessioni sulla spontaneità e autenticità della vita rurale alimentano le pagine dei numeri successivi di «Pirelli», come sempre, con l'intento di porsi in una prospettiva oppositiva al dilagante progresso e alle trasformazioni che ne conseguono. Alfonso Gatto ci dà notizia, nelle vesti di poeta-reporter dei paesi del Sud Italia, dell'architettura rustica tipica del luogo, oltre che dei paesaggi e della cultura degli abitanti. Dal contributo in versi *Le case in fiore*²³⁶ emerge una connessione profonda con la natura caratterizzata da una bellezza primitiva e genuina, in contrasto con la modernità e l'artificialità dilagante. Come accade nei contributi precedentemente analizzati, anche nel presente articolo, l'esaltazione della natura e delle antiche origini, è un'occasione proficua per enfatizzare il legame profondo tra l'ambiente e la spiritualità che permea la vita quotidiana degli abitanti di un paesino del Sud Italia. La descrizione delle case, percepite come «case in fiore» o «case di luna», evidenzia la presenza di giardini, di silenzio e di aria pura, simboli ineludibili di un rapporto continuo nel tempo con le civiltà antiche che hanno abitato quei luoghi. Allo stesso modo, gli abitanti del Mezzogiorno, hanno ereditato dagli antenati l'attaccamento al paesaggio originario e la resistenza alle contaminazioni esterne. È in questo passaggio che si insinua la critica implicita a una modernità inquinante nei confronti della spontaneità e la naturalezza dei luoghi descritti. Tuttavia gli «indigeni», sembrano non accorgersi delle velocissime trasformazioni, responsabili dell'anticipazione dei tempi seguendo lo stesso procedimento dello sviluppo delle avanguardie artistiche, primo fra tutti il cubismo. Seguendo la prospettiva dell'autore è quanto mai evidente che la descrizione delle abitazioni, costruzioni erette secondo i canoni delle tradizioni locali, semplici e spontanei, diventa il fulcro della riflessione sull'autenticità della vita rurale, a contrasto con le regole di costruzione imposte dall'esterno. Se per esterno dunque si considera il tutto al di fuori del bacino delle tradizioni e della prassi, allora le case rurali rappresentano una risposta di resistenza alla modernità e all'industrializzazione, rimarcando l'importanza di una connessione autentica con il mondo circostante. Pertanto le categorie del «sogno» e della «spontaneità» sono rappresentative della naturalità dei luoghi e della loro capacità di preservare una bellezza originaria che non è mai stata contaminata. Valgano da esempio le «case-femmina», descritte come fertili e vitali, simboleggiano la terra e la sua capacità di nutrire la vita e le tradizioni oltre che l'idea del rifugio, luogo sacro intrecciato alla natura circostante. Infine, il testo suggerisce una visione di continuità tra passato e presente, in cui l'architettura e la vita quotidiana si intrecciano con la memoria storica e la bellezza intrinseca di una cultura che, pur evolvendosi, conserva in sé l'essenza della sua autenticità. Sempre in prospettiva analogico-artistica, i «fauves» e gli «impressionisti», che hanno lasciato una traccia di bellezza nell'immaginario collettivo, sono paragonati a questi paesaggi che, nonostante il cambiamento, restano un baluardo di purezza e armonia.

²³⁶ A. Gatto, *Le case in fiore*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, p. 19. Altri articoli dell'autore in «Pirelli»: *Il bambino di gommapiuma*, «Pirelli», n. 2, a. III, 1950, p. 21. Gli anni Cinquanta vedono la pubblicazione di due importanti raccolte del dopoguerra, *La forza degli occhi*, Milano, Mondadori, 1954 (poesie degli anni 1950-1953) e *Osteria flegrea*, Milano, Mondadori, 1962 (poesie del 1954-1961). Si occupò nello stesso periodo di una traduzione di R.E. Raspe, *The Adventures of Baron Munchausen*, London, Harrap, 1785, (trad. it.: *Avventure del barone di Münchhausen*, a cura di A. Gatto, Milano, Mondadori, 1950). Cfr. G. Langella, *Il canto fioco: Ungaretti, Sinisgalli, Gatto*, «Otto/Novecento», n. 1, a. XXIX, 2005; A. Bandinelli, *Gatto Alfonso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 52, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999; G. Pentich, *I colori di una storia*, Milano, Il Pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1993.

Sempre di architettura rurale si parla nel contributo di Salvatore Quasimodo impegnato nell'esaltazione del profondo legame tra l'individuo e la propria terra natia. In *Muri siciliani*,²³⁷ il poeta esplora la connessione simbolica ed emotiva con la terra, rappresentata sia dalle costruzioni semplici e quotidiane, che dal paesaggio naturale, suggerendo una riflessione sul passare del tempo, sulla resistenza della memoria e sul valore delle radici culturali e territoriali. L'immagine di una casa costruita con impegno e dedizione diventa metafora di un attaccamento profondo alla propria terra, che si manifesta anche nella cura delle piccole cose e nei segni lasciati dalla memoria. Inevitabilmente la riflessione prende una piega autobiografica e personale in grado di fondere il ricordo della casa e del paesaggio siciliano con l'immagine di un'architettura semplice e funzionale, e tuttavia densa di significati simbolici. Il poeta descrive l'isola d'appartenenza con toni di intima commozione, evocando il sudore e l'impegno delle mani che costruiscono, rendendo omaggio a quelle mani anonime che, seppur ignorate dalla storia, hanno eretto una casa che si fonde con il paesaggio marino e il sole siciliano. Questa riflessione si allarga poi a un'immagine di costruzione fisica e simbolica, come quella dell'uomo che, il quale con strumenti rudimentali e determinazione, erige una casa, un piccolo angolo di mondo, che diventa simbolo di resistenza e di attaccamento alla propria terra. L'opera del muratore, che costruisce lentamente la sua dimora, è metafora di un tempo che scorre con la pazienza della manualità, in cui ogni dettaglio, ogni pietra posata e ogni angolo misurato rappresentano un segno di legame tra uomo e territorio. Questa immagine concreta di costruzione si intreccia con il ricordo di un paesaggio lontano, di una spiaggia, e con la visione di un sentiero che conduce alla memoria di Sòlunto, luogo in cui passato e presente si fondono in un gioco di immagini e sensazioni. Quasimodo non si limita a riflettere sulla memoria della sua terra, ma attraverso la stessa memoria evoca una connessione universale con la natura e con il trascorrere del tempo. In conclusione il ricordo si fa respiro e resistenza ed è orientato a un'esistenza effimera e apparentemente semplice, tuttavia granitica alle influenze dei tempi mutati. La sicilianità, per Quasimodo, non è solo un luogo fisico, ma un costante punto di ritorno emotivo e intellettuale oltre che sentimento di identità resistente alla realtà mutevole del tempo.

²³⁷ S. Quasimodo, *Muri siciliani*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, p. 45. Il sito della Fondazione Pirelli gode di un'importante sezione, *Vite d'autore*, in cui sono riportate le notizie biografiche più importanti delle illustri personalità che collaborarono con la rivista. Nella pagina dedicata a Salvatore Quasimodo (<https://www.rivistapirelli.org/it/autori/salvatore-quasimodo/>) si legge: «Poeta tra i più celebri nel panorama italiano, Salvatore Quasimodo (1901-1968) è una delle voci di punta dell'ermetismo insieme a Eugenio Montale e Giuseppe Ungaretti. La sua produzione poetica abbraccia l'arco di un trentennio, dall'esordio giovanile con *Acque e terre* (1930) alla raccolta *Ed è subito sera* (1947) fino ai versi di *La terra impareggiabile* (1958), con cui si aggiudica il premio Viareggio per la poesia. Raffinato traduttore di Shakespeare e di autori greci e latini, collabora con diverse testate e riviste in veste di critico letterario e teatrale, curando inoltre le antologie *Lirica d'amore italiana* (1957) e *Poesia italiana del dopoguerra* (1959). Nel 1959 riceve il premio Nobel per la Letteratura». Altri articoli dell'autore in «Pirelli»: *Giochi funebri in onore di Patroclo*, «Pirelli», n. 3, a. I, 1949, pp. 36-37. Dello stesso anno è *La vita non è sogno*, Milano, Mondadori, 1949: il titolo suggerisce la ritrattazione della stagione ermetica, le poesie sono accompagnate, in modo quasi compensativo, da alcuni episodi «siciliani» tratti da *Le Metamorfosi* di Ovidio (apparso a stampa solo un decennio più tardi: Milano, Pesce d'oro Scheiwiller, 1959. Negli anni Cinquanta l'autore pubblica *La terra impareggiabile*, Milano, Mondadori, 1958. Si tratta di una summa dei miti e delle realtà del poeta: alla Sicilia, omaggiato luogo d'origine, e a Milano, infernale città della storia e della cronaca, si aggiunge la Grecia, con la testimonianza del viaggio compiuto nel 1956.

Sebbene, come si è visto, le peculiarità rurali del Mezzogiorno fornirono un gancio felice per chi si rifugiava ancora in un passato arcadico e idealizzato, un fedele lettore della rivista «Pirelli» era perfettamente in grado di cogliere tutti i segni del mutamento che attraversavano in quegli anni la penisola dalle Alpi alla Sicilia. Lo stesso Vincenzo Lacorazza, una delle personalità più inclini ad abbracciare il progresso nelle sue innumerevoli opportunità positive messe a disposizione, non manca di evidenziare le sostanziali trasformazioni che proprio quelle terre antiche e immutabili stavano affrontando negli anni Cinquanta. Nel suo contributo *La rinascita del Mezzogiorno*²³⁸ sono ben esplicitate le ingenti operazioni di gestione e organizzazione di bonifica e infrastrutture nel Mezzogiorno d'Italia, con particolare attenzione al ruolo della Cassa del Mezzogiorno. Lacorazza mette in luce le difficoltà economiche e politiche legate alla realizzazione di progetti di bonifica e riqualificazione, evidenziando la scarsa e poco fruttuosa collaborazione tra enti pubblici e privati. Ciononostante la Cassa del Mezzogiorno rappresentò in quegli anni un ente centrale nella pianificazione e realizzazione di interventi atti al miglioramento del territorio.

Il contributo di personalità d'eccellenza, come è noto, ha dato alla rivista diretta da Sinisgalli un'ampia prospettiva di vedute che ha non di rado agevolato il confronto tra la situazione italiana e quella estera. Emblematico, restando sul tema ambivalente tra paesaggio rurale e moderno, è il contributo del giornalista e critico letterario Raffaele Calzini. In *Il paradiso perduto*,²³⁹ l'autore esamina il contrasto evidente tra la modernità industrializzata del Nord Europa e l'atmosfera arcaica e mitologica del Mezzogiorno italiano. Il viaggio è descritto come un passaggio simbolico da un mondo meccanizzato e razionale a uno dominato dalla luce, dai miti e dalla natura incontaminata, enfatizzando il legame profondo tra l'uomo e il paesaggio mediterraneo. Il passaggio da un contesto urbano europeo a un paesaggio mediterraneo incontaminato avviene in poche ore di viaggio, segnando un netto distacco tra due realtà profondamente diverse. La trasformazione si manifesta in una serie di elementi sensoriali che evocano un'ambientazione quasi mitologica, dove la luce, i colori e i profumi contribuiscono

²³⁸ V. Lacorazza, *La rinascita del Mezzogiorno*, «Pirelli», n. 5, a. V, 1952, pp. 18-19. L'autore sarà uno dei più stretti collaboratori della rivista «Pirelli» e sono qui elencati i contributi a firma Lacorazza: *Macchine come giraffe*, «Pirelli», n. 6, a. III, 1950, pp. 30-31; *Le sedie italiane sono piaciute agli americani*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, pp. 31-34; *Una lezione sui lubrificanti*, «Pirelli», n. 2, IV, 1951, pp. 23-24; *Una via dall'artigianato all'industria*, «Pirelli», n. 3, a. VI, 1951, pp. 14-16; *Un maestro delle acque*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, pp. 8-10; *La motorizzazione militare in Italia*, «Pirelli», n. 6, a. IV, 1951, pp. 28-29; *Monaco e Luccichenti*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, pp. 30-31; *Tra Wright e Nervi*, «Pirelli», n. 2, a. V, 1952, pp. 38-39; *Grattacieli di Milano*, «Pirelli», n. 3, a. V, 1952, pp. 30-32; *Architettura per l'industria*, «Pirelli», n. 4, a. V, 1952, pp. 58-59. Circa la parentela con Leonardo Sinisgalli e al suo reale cognome, Sinisgalli, si faccia riferimento a M. Prisco, *Qui «non è cambiato nulla»*, «Il Mattino», 31 ottobre 1986, p. 14; e a V. Scheiwiller, G. Dorfles, G. Glisenti, (a cura di), *Indice degli autori dell'antologia*, in «Civiltà delle macchine». *Antologia di una rivista 1953-1957*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 526.

²³⁹ R. Calzini, *Il paradiso perduto*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, pp. 46-49. Raffaele Calzini fu giornalista, scrittore, critico letterario e commediografo. Come giornalista fu redattore ed inviato speciale del «Corriere della Sera»: per la testata fece *reportages* e soggiorni in diversi Paesi, tra cui Russia (occasione in cui elaborò *Russia gaia e terribile*, Milano, Treves, 1927), Cina, Spagna, America, Inghilterra, Nord-Africa, ed a Parigi. Nelle vesti di critico letterario Calzini collaborò con «Nuova Antologia» e l'«Illustrazione Italiana». Cfr., G. Macciocca, *Calzini Raffaele*, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 108-109; O. Vergani, *Raffaele Calzini. Un lutto del giornalismo e della letteratura*, in «Corriere della Sera», 3 settembre 1953, p. 3; F. Del Beccaro, *Calzini, Raffaele*, in *Treccani.it, Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (<https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-calzini/>).

alla costruzione di un'atmosfera suggestiva e sospesa nel tempo. Calzini si lascia alle spalle il purgatorio meccanico delle grandi città europee per varcare le porte di un altro mondo di un pianeta fulgido. Emblematico è il racconto del percorso della via Appia nuova, a simboleggiare la porta del mezzogiorno.

Proprio la soglia del mondo nuovo, l'ingresso al paradiso perduto mi sembrano segnanti a quel chilometro dove un mare irrequieto e nervoso tutti riccioli di spume e mormorio di frangenti si spinge al confine dei primi aranceti.²⁴⁰

L'itinerario attraversa territori caratterizzati da una morfologia e una storia peculiari: le città pontine, le pianure costiere e le alture che ospitano i resti del tempio di Giove a Terracina offrono un panorama in grado di unire elementi naturali e vestigia del passato. La presenza del mare, con le sue acque irrequiete e il perpetuo infrangersi delle onde, segna un confine simbolico tra il mondo urbano e quello arcaico, in cui si inseriscono i miti e le leggende dell'antichità. Lungo il percorso si osserva una natura rigogliosa e generosa, rappresentata dagli agrumeti che si estendono fino all'orizzonte. Il contrasto tra il paesaggio mediterraneo e la quotidianità delle metropoli europee risulta particolarmente evidente nella descrizione della vita rurale, dove i frutti della terra sono colti direttamente con le mani, in un gesto che conserva un valore primordiale e autentico. Questo scenario appare quasi come un'eco di una dimensione perduta, rievocando l'immagine di un'età dell'oro in cui uomo e natura coesistevano in armonia. Le figure umane che popolano questi luoghi si inseriscono in un contesto che sembra immune alla modernità. Le donne, con i loro orci sul capo, richiamano iconografie classiche e rinascimentali, mentre i pescatori, privi di ausili tecnologici avanzati, perpetuano pratiche secolari, in un rapporto di rispettosa collaborazione con le creature marine. La descrizione di un gruppo di capodogli accolti con deferenza dai pescatori locali sottolinea ulteriormente questa dimensione di simbiosi con la natura, quasi a suggerire un legame ancestrale tra l'uomo e il mare. In tal senso il paesaggio, con la sua combinazione di elementi geologici, storici e antropologici, viene elevato a simbolo di una realtà poetica e atemporale e, allargando lo sguardo, il mezzogiorno italiano appare come un luogo in cui le coordinate spaziali e temporali si dilatano, offrendo un'esperienza sensoriale e intellettuale che si discosta dalla frenesia della modernità. Il mito e la storia si intrecciano con la quotidianità, conferendo a questa terra un'aura di sacralità e mistero: non manca pertanto la dimensione spirituale e religiosa che trova piena manifestazione nelle festività locali, nelle processioni e nei fuochi artificiali che illuminano le notti estive, creando un continuum tra le celebrazioni pagane e cristiane. Tale elemento evidenzia come la cultura mediterranea abbia saputo integrare e stratificare le sue molteplici influenze, mantenendo vivo un patrimonio di credenze e rituali che affondano le radici in epoche remote. Ne consegue che il viaggio descritto dall'autore rappresenta non solo un passaggio geografico, ma anche un attraversamento simbolico di epoche e culture: l'incontro con il Mediterraneo si configura come un ritorno alle origini, un'esperienza che richiama alla memoria collettiva una dimensione di bellezza, armonia e atemporalità, in cui natura, mito e storia si fondono in un'unica, irripetibile visione del mondo.

²⁴⁰ Ivi, p. 46.

Tornando ad un confronto diretto sul terreno del nostro Paese e sempre nella schiera dei contributi a favore di una genuinità di tradizione e paesaggi, non va trascurato che, come nel Mezzogiorno, sorprendentemente anche nel Nord della penisola, estremamente sviluppato in quegli anni, l'architettura tradizionale rappresenta un elemento di resistenza al cambiamento. Le *Case lombarde*,²⁴¹ sono oggetto d'indagine da parte del poeta Vittorio Sereni il quale, nel suo contributo del 1952, affronta la riflessione sulla permanenza e l'immutabilità delle architetture tradizionali in Lombardia, in particolare delle «cascine» e dei paesaggi rurali, che incarnano una memoria storica e culturale che sfida la modernizzazione. La descrizione della «Cascina Rosa» alla periferia di Milano e della sua architettura antica, che affonda le radici in un passato illustre, invita alla meditazione sull'evoluzione dell'architettura lombarda. La presenza di costruzioni storiche, come quelle dei Visconti, e la continuità tra il passato e il presente della regione sono elementi che il poeta sottolinea con un linguaggio che cerca di cogliere il carattere «spontaneo» di tale architettura. Tuttavia, questa spontaneità, pur riconosciuta nell'immediatezza e nella naturalezza delle forme, sembra sfuggire a una definizione chiara e definitiva, quasi che l'intenzione di «catturare» questa architettura e il paesaggio circostante attraverso parole e immagini risulti inadeguata. Il poeta fa riferimento a una ricerca difficile, quasi enigmatica, che mira a dare un ordine e una forma a ciò che, pur esistendo, non si lascia facilmente comprendere o definire. La Lombardia, con i suoi paesaggi e i suoi edifici tradizionali, è vista come un mosaico che, pur nel suo carattere rurale e popolare, ha una sua coerenza e permanenza che trascende il tempo. In questa ricerca del «vero», Sereni riflette sull'impossibilità di alterare o muovere queste realtà architettoniche e naturali, che sono radicate nel territorio e nella memoria collettiva. Il testo rivela, quindi, una meditazione sulla staticità della memoria storica e sulla difficoltà di rappresentare o rielaborare in modo completo la bellezza e il significato delle tradizioni locali, di fronte alla crescente urbanizzazione e modernizzazione che minacciano di alterare irreversibilmente il paesaggio originario. L'immagine di una «vecchia cascina» o di un casolare come simbolo di continuità con il passato

²⁴¹ V. Sereni, *Case lombarde*, «Pirelli», n. 2, a. V, 1952, pp. 22-23. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/vittorio-sereni/>: «Poeta e scrittore (1913-1983). Dopo la laurea con Antonio Banfi, viene arruolato nel 1939 e fatto prigioniero in Nord Africa dal 1943 al 1945. Agli anni di prigionia dedicherà la silloge *Diario di Algeria* (1947). Assunto in Pirelli dall'Ufficio stampa e propaganda, collabora alla Rivista Pirelli con l'amico Leonardo Sinisgalli. Nel 1958 assume la direzione editoriale di Mondadori, per cui dirigerà anche la prestigiosa collana I Meridiani. Traduttore di René Char, William Carlos Williams e Paul Valéry, nel 1982 vince il premio Bagutta per Il musicante di Saint-Merry. È autore di diversi libri di prosa e contributi apparsi su testate e riviste letterarie come «Nuovi Argomenti», «aut aut», «Il Menabò».» Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Una P lunga cinquant'anni*, «Pirelli», n. 2, a. XI, 1958, pp. 43-45; *I creatori condizionati*, «Pirelli», n. 6, a. XI, 1958, pp. 46-49, *La cattura*, «Pirelli», n. 1, a. XVI, 1963, p. 86; *Ritorno dalla notte*, «Pirelli», n. 1, a. XVII, 1964, pp. 76-80; *Due autoritratti*, «Pirelli», n. 2, a. XVII, 1964, pp. 84-87; *In quale secolo?*, «Pirelli», n. 3, a. XVII, 1964, pp. 78-81; *Il fantasma nerazzurro*, «Pirelli», n. 5, a. XVII, 1964, pp. 62-66; *Un genere per pochi*, «Pirelli», n. 5, a. XVII, 1964, pp. 104-105; *L'onore della cronaca*, «Pirelli», n. 1, a. XVIII, 1965, pp. 102-104; *Un caso e un libro*, «Pirelli», «Pirelli», n. 2, a. XVIII, 1965, pp. 114-116; *Che cosa premiano i premi?*, «Pirelli», n. 4, a. XVIII, 1965, pp. 88-90; *Prove per un ritratto*, «Pirelli», n. 9, a. XXI, 1968, pp. 49-56; *Due voci veneziane*, «Pirelli», n. 5, a. XXIII, 1970, pp. 84-87. Si veda nella sezione *Storie dal mondo Pirelli* presente nel sito dell'omonima Fondazione, *Da 1913-2013, i cent'anni del poeta Vittorio Sereni*, 29 Marzo 2013, <https://www.fondazionepirelli.org/it/iniziative/storie-dal-mondo-pirelli/vittorio-sereni-1913-2013/>; *Vittorio Sereni, un poeta interista all'Ufficio Stampa Pirelli*, 1 Febbraio 2018, <https://www.rivistapirelli.org/it/vittorio-sereni-un-poeta-interista-allufficio-stampa-pirelli/>.

è un elemento che richiama l'immutabilità, l'inaccessibilità e la resistenza di certi luoghi, nonostante il passare del tempo e l'avanzare del cambiamento. Pertanto l'autore si interroga sulla possibilità di «conservare» questi luoghi attraverso la memoria, ma riconosce anche la difficoltà di farlo in modo genuino, senza ridurli a una pura estetizzazione del passato. In ultima analisi, Sereni sembra suggerire che la Lombardia, nelle sue case, nei suoi paesaggi e nelle sue architetture, esiste come un'idea persistente che contempla la difficoltà di decifrazione e che tuttavia non può essere ignorata.

I nuovi spazi, creati o modificati dall'industrializzazione entrano con prepotenza nell'immaginario comune e nell'officina delle idee dei poeti, come si è detto, ma anche degli addetti alle arti figurative. È questo il caso di Sironi, che dal dopoguerra si occupò della rappresentazione della periferia urbana e industriale attraverso la pittura.²⁴² Ad affrontare la questione è Gigi Bailo con il contributo dal titolo *Sironi fuori porta*.²⁴³ Dell'artista viene esaltata la capacità di trasformare i paesaggi suburbani e industriali, inizialmente umili e lontani dalla tradizione, in immagini poetiche e drammatiche, utilizzando una geometria rigida e un uso espressivo del chiaroscuro. La sua opera esplora la città moderna, i suoi cambiamenti e la vita che vi si svolge, trovando bellezza e significato in un mondo industriale in trasformazione. Evocare uno dei miti più autentici e suggestivi della pittura contemporanea, quello della periferia urbana, Mario Sironi, nei primi decenni del Novecento, ha scelto di concentrarsi su un soggetto più semplice, radicato nella realtà quotidiana, contrapponendosi ai numerosi artisti fedeli ai temi dalla tradizione storica e dalla memoria. Mentre alcuni dei suoi contemporanei, come Scipione²⁴⁴ e De Chirico,²⁴⁵ si sono dedicati a rappresentazioni più grandiose e storiche basti pensare a Scipione con la Roma barocca e De Chirico con la misteriosa geometria delle piazze italiane. Sironi ha rivolto il suo sguardo alla città moderna, quella che emerge dopo la distruzione della guerra, che si espande e travolge la campagna circostante. Le immagini della città illustrate sono quelle di un paesaggio in trasformazione, un mondo in cui la grande città industriale si costruisce nei sobborghi, con strade più larghe, spazi aperti e tram che percorrono i nuovi orizzonti. Tale progetto di rappresentazione nasce nel contesto del secondo dopoguerra, quando la città industriale prendeva forma con proporzioni imponenti, sollecitando la fantasia di un poeta che guarda la realtà circostante con occhi nuovi dal momento che le immagini con cui essa si presenta «hanno raggiunto l'altezza della poesia». L'artista, che aveva fatto parte del movimento futurista, era stato influenzato dal suo amore per la macchina e dalle sollecitazioni

²⁴² Cfr. A. Saccone, *Futuristi in trincea. Apocalisse della modernità e rigenerazione dell'arte*, in Id., «Secolo che ci squarti...secolo che ci intanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019; Id., *Simultaneità e fusione tra le arti. Marinetti e il cinema*, in Id., «Secolo che ci squarti... secolo che ci intanti», cit.; Id., *Il futurismo nel racconto della Neoavanguardia*, in Id., *La «trincea avanzata» e «la città dei conquistatori»*. *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori Editore, 2000.

²⁴³ G. Bailo, *Sironi fuori porta*, «Pirelli», n. 3, a. III, 1950, p. 27. Il cognome dell'autore è erroneamente riportato come «Barlo» nell'indice della rivista reperibile online: <https://www.fondazionepirelli.org/archivio-storico/publicazioni-e-riviste/detail/1950/IT-PIRELLI-BIB0001-0021347>.

²⁴⁴ Pseudonimo di Gino Bonichi, nel 1928 fondatore della scuola romana insieme a Mario Mafai, Renato Marino Mazzacurati e Antonietta Raphaël. Cfr. A. Ginesi (a cura di), *Le Marche e il XX Secolo. Atlante degli artisti*, Milano, Federico Motta Editore, 2006.

²⁴⁵ A. Saccone, *Futuristi in trincea*, cit.; Id., *La «trincea avanzata»*, cit.; Id., *Polittico per Ungaretti. Afasia e tempo dell'apocalisse*, in Id., «Qui vive sepolto un poeta». *Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri*, Napoli, Liguori Editore, 2008.

futuriste a scegliere temi tratti dalla vita contemporanea. Il futurismo aveva, infatti, incoraggiato un'arte che parlasse delle macchine, della modernità e delle dinamiche della società industriale, e questa visione si riflette a pieno nel lavoro di Sironi, ulteriormente instradato anche dal cubismo, con la sua attenzione per le forme geometriche e regolari con cui ha contribuito a plasmare l'approccio dell'artista alla rappresentazione della realtà. L'innesto degli stili si concretizza nell'uso di sagome di edifici, fabbriche e abitazioni moderne e l'amore per la plastica e la geometria diventa centrale nell'utilizzo del chiaroscuro per drammatizzare le forme e farle vivere in un'atmosfera dominata dal fumo delle ciminiere e dalle ombre di un mondo urbano in evoluzione. Le sue opere non si limitano però a rappresentare semplicemente l'estensione della città dal momento che Sironi è in grado di cogliere anche i dettagli più sottili del paesaggio, come il passaggio di un treno o le figure di ciclisti che si spostano tra i crocevia e i piazzali. «Il poeta del suburbano» riesce a raccontare, attraverso il suo stile rigoroso e al contempo profondamente umano, la trasformazione e la vita che si svolge in questi nuovi spazi urbani. Conclude Bailo: «Da una visione così esatta e penetrante ha potuto scendere fino ai particolari emotivi e più sottili alla scoperta di notazioni di carattere quasi anedddotico o vagamente letterario».²⁴⁶

La visione di nuovi spazi industrialmente determinati suscita inoltre una serie di emozioni ancora difficili da riconoscere e classificare a quest'altezza del Novecento. Più di tutto sconvolge il rumore della modernità provocando sensazioni di rigetto e al contempo di desiderio di una dimensione silenziosa. Nel contributo di Carlo Bernari apparso sul primo numero della rivista «Pirelli», *Un mondo silenzioso e senza scosse*,²⁴⁷ l'esplorazione della dimensione del sogno come un mondo metafisico, silenzioso e malleabile, in contrapposizione alla rigidità e al rumore della realtà quotidiana, diventa il punto di partenza per una riflessione circa la volontà di rifugio e protezione dell'uomo moderno.

Nell'era in cui il rumore diventa un momento dell'essere, l'uomo non poteva fare a meno di crearsi una propria zona di silenzio. Attraverso questa zona gli oggetti del mondo esterno diventano pieghevoli, la più terribile macchina diventa elastica [...]. Era inevitabile che il mondo esterno così siderurgico perdesse in questo bagno ad occhi chiusi uno dei suoi attributi maggiori: la sonorità. Ma insieme esso perde anche il colore. Il rumore è un momento il rumore è un momento del colore.²⁴⁸

²⁴⁶ G. Bailo, *Sironi fuori porta*, cit., p. 27.

²⁴⁷ C. Bernari, *Un mondo silenzioso e senza scosse*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, pp. 28-29. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/carlo-bernari/>: «Scrittore e giornalista (1909-1992). Nato Bernard da genitori d'origine francese, inizia fin da giovane la sua attività di giornalista e scrittore. A Napoli, con Francesco Flora, Guglielmo Peirce e Paolo Ricci, fonda il movimento culturale «Udaismo» (Unione distruttivisti attivisti). Dopo un soggiorno a Parigi negli anni Trenta, dove subisce l'influsso del surrealismo di André Breton, entra nella redazione del settimanale «Tempo» a partire dal 1939, succedendo a Indro Montanelli come caporedattore. Autore prolifico di narrativa e sceneggiature cinematografiche, nel 1950 vince il Premio Viareggio con il romanzo *Speranzella*. Quest'ultimo è pubblicato dalla casa editrice napoletana Marotta e Cafiero, nel 1949, e vince il Premio l'anno successivo. Altri romanzi degli anni Quaranta a firma Bernari: *Il pedaggio si paga all'altra sponda*, Roma, Edizioni Lettere D'Oggi, 1943; *Tre casi sospetti*, Milano, Mondadori, 1946, *Prologo alle tenebre*, Milano, Mondadori, 1947. Per la saggistica si veda *Napoli pace e guerra*, Roma, Editori Riuniti, 1946. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Imbronciati i Giovi aspettano*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, pp. 24-25; *La benzinara di campagna*, «Pirelli», n. 2, a. XIII, 1960, pp. 56-57.

²⁴⁸ Ivi, p. 28.

Il contributo di Carlo Bernari si apre con un aneddoto in cui l'autore racconta il momento decisivo della scelta di un titolo per una fotografia: «il sogno è curvo». Tuttavia quando la frase fu pubblicata su un giornale nessuno si sorprese di questo titolo, anzi molti ammisero che il sogno fosse curvo dal momento che si trattava di «un mondo che nel sogno si curva per rendersi accogliente ad un unico sguardo». Da qui dunque la puntuale riflessione dell'autore secondo cui: «Ad un mondo così fatto la nostra immaginazione perviene solo quando si sporge sugli abissi del silenzio interiore, ai limiti estremi del sonno». Il contributo dunque presenta una riflessione sulla natura del sogno e del silenzio, proponendo una connessione tra i due attraverso una visione poetica e metafisica. L'autore esplora il concetto di sogno come un mondo che sfida le leggi della realtà fisica, utilizzando un linguaggio che evoca immagini di elasticità, silenzio e materia priva di scosse. Viene così tracciato un parallelo tra la dimensione onirica e quella di una realtà tecnologica e industriale dominata dal rumore e dalla rigidità delle macchine. Il sogno viene descritto come un'esperienza intima, caratterizzata da un'atmosfera calma e silenziosa, dove gli oggetti assumono una qualità morbida e malleabile, capace di adattarsi a ogni necessità emotiva e psicologica. Bernari osserva, inoltre, il contrasto tra la vita quotidiana e la sua rappresentazione nei sogni, mettendo in evidenza il potere di quest'ultimi di trasfigurare e deformare la realtà, creando un mondo che, pur rimanendo immaginario, si carica di significato e di emozioni. Il sogno, quindi, è presentato come una materia fluida e incolore, capace di accogliere senza giudizio le proiezioni dell'inconscio umano. L'esplorazione della dimensione onirica approda così alla constatazione della sua essenza: una sfera autonoma, un mondo di silenzio e plasticità che si contrappone alla rigidità e al rumore della realtà quotidiana. Il sogno, descritto come una materia elastica, assume un ruolo di fuga e di rifugio, ma anche di potere manipolatorio, svelando le sue contraddizioni e le sue sfumature simboliche.

Più comunemente la ricerca di tranquillità passa anche attraverso il rapporto ambiguo tra solitudine e mondanità, pacatezza individuale e dinamismo collettivo. Su questa scia, Eugenio Montale, in *Vacanze in Versilia*,²⁴⁹ esplora il contrasto tra il bisogno di isolamento e l'irruzione della modernità, ponendo in evidenza le tensioni e le riflessioni esistenziali che nascono da questa convivenza. Il poeta e saggista ligure racconta le due settimane trascorse in Versilia in quindici punti a partire dal «2 agosto» di un anno compreso tra il 1940 e 1949 non meglio specificato. Alla data corrispondente al giorno d'arrivo dedica qualche riga per la descrizione della piccola casa da cui riesce ad ammirare come usano «sfrecciare le macchine che arrivano da tutte le parti del mondo. Vedere senza essere veduto» come guardare attraverso la vegetazione. L'ambiente gli è congeniale dal momento che coniuga «solitudine» e «mondanità»

²⁴⁹ E. Montale, *Vacanze in Versilia*, «Pirelli», n. 4, a. II, 1949, p. 18. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/eugenio-montale/>: «Poeta e scrittore genovese (1896-1981), è una delle voci più rappresentative della poesia del Novecento. Dalla celebre raccolta *Ossi di seppia* (1925) alle successive pubblicazioni di *Xenia* (1966) e *Satura* (1971), alla scrittura affianca in versi un'intensa attività di traduttore, soprattutto dall'inglese, e di critico letterario per le pagine del «Corriere della Sera». Importanti riconoscimenti gli giungono con le lauree *honoris causa* conferitegli da diverse università (Cambridge, Roma e Milano) e con la nomina a senatore a vita (1967) e il premio Nobel per la letteratura (1975)». Cfr. Id., *La poesia e il resto*, in Id., *Il secondo mestiere: arte musica e società*, t. III, a cura di G. Zampa, Milano Mondadori, 1996; Id., *Il secondo mestiere*, Id., *Auto da fé*; F. Contorbis, *Giornalismo italiano, 1939-1968*, vol. 3, Milano, Mondadori, 2009; G. Nascimbeni, *Rubò dall'archivio del «Corriere» l'articolo scritto per la sua morte*, in 1976/1986. *Dieci anni e un secolo: Montale e il Corriere*, supplemento del «Corriere della sera», 27 giugno 1986, poi anche in R. Tordi Castria, *Montale a teatro*, Atti del convegno 23-24 aprile, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 19-25.

oltre che «abitudini servili» e «libertà naturista». Emerge da questo contributo il desiderio di circondarsi della natura e al contempo quello di non essere tanto lontano dall'ambiente urbano. Le macchine rientrano nel suo sguardo. La narrazione si arricchisce con una serie di descrizioni vivide di eventi sociali e incontri con persone di varia estrazione, tra cui deputati, cineasti e altri importanti personaggi della società dell'epoca. Altro tema ricorrente nel resoconto del poeta è l'attenzione per la salute e la figura del dottor Panzarella, descritto con un'ironia sottile come un benefattore onnipotente, il cui operato si estende ben oltre i confini della zona. La figura del medico diviene simbolo di una società che, pur nella sua apparente mondanità, è costantemente preoccupata di prevenire e gestire i rischi legati alla salute. Nel corso del diario, Montale descrive con precisione alcuni episodi che evidenziano la sua interazione con l'ambiente naturale e sociale: la morte di un piccione sotto il pergolato, gli incontri con amici e conoscenti, e le notti insonni scandite dalla lettura di Montaigne e dall'uso di pillole di bismuto. Il poeta si sofferma su dettagli apparentemente banali, attribuendo loro una profondità simbolica che invitano a riflettere sul rapporto tra l'individuo e il contesto in cui si è immerso. L'ironia montaliana emerge inoltre con particolare forza nella rappresentazione delle dinamiche umane e sociali, come nel caso del «singolo», termine che identifica il turista solitario che si distingue per la richiesta di un alloggio a letto singolo. Questo personaggio, presentato come un filologo in cerca di solitudine, rappresenta una variante dell'animo umano, incline all'isolamento eppure inevitabilmente coinvolto nelle dinamiche collettive. Infine, il poeta chiude il diario con una riflessione sulla natura effimera dell'esperienza estiva. La partenza si avvicina, e con essa cresce l'incertezza sul futuro e sulla possibilità di trovare un nuovo luogo di ritiro, forse a Compiobbi. Montale osserva con malinconia e distacco il fluire del tempo e l'inevitabile dissolversi delle atmosfere che hanno caratterizzato il suo soggiorno. Il lettore dunque percepisce quanto l'animo umano, seppur avvolto dai dubbi e dalle incertezze tipiche dell'uomo moderno, possa effettivamente riposare solo in un luogo che sia tra il centro urbano e la natura incontaminata. I due estremi, amplificati o preferiti con esclusione dell'alternativa opposta, provocherebbero uno stato di alienazione al soggetto atto a compiere tale scelta. Allo stesso modo la duplicità di esigenze unite alle due ambientazioni ambivalenti, complementari eppure così diverse rappresenta l'esatto percorso in cui si trova il poeta, simbolo dell'intera umanità: nella fase di transizione tra un mondo naturale e una città estesa in ogni spazio possibile.

Come più di frequente accadeva, e tutt'ora accade, una scelta orientata all'assoluto «panismo» in chiave moderna comporterebbe, oltre che un rischio di estraneazione, l'adozione di condotte goffe e facilmente additabili. Tale è l'intento di Dino Buzzati che nel suo *Stupidità della montagna*²⁵⁰ critica all'alpinismo come attività irrazionale e priva di un fine concreto attraverso

²⁵⁰ D. Buzzati, *Stupidità della montagna*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, pp. 52-53. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/dino-buzzati/>: «Giornalista e scrittore (1906-1972), è considerato uno dei più grandi autori fantastici del Novecento italiano. Redattore del «Corriere della Sera», diventerà poi inviato e corrispondente di guerra. Oltre al capolavoro *Il deserto dei Tartari* (1940), tra le sue opere principali ricordiamo: *Barnabo delle montagne* (1933); *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935); *Il grande ritratto* (1960); *Sessanta racconti* (1958); *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966). Cimentatosi con il linguaggio fumettistico in *Poema a fumetti* (1969), fin da giovane si dedica anche alla pittura, realizzando in parallelo all'attività di scrittore e giornalista quelle che lui stesso definirà le sue «storie dipinte». Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Sconfitti dai bimbi genitori e maestri*, «Pirelli», n. 5, a. II, 1949, pp. 27-29; *La spedizione*

l'espedito del dialogo tra un ragazzino e suo zio. Mediante le loro battute, il lettore ha l'occasione di riflettere sulle numerose contraddizioni insite nell'alpinismo, dal momento che sono poste in evidenza la sofferenza fisica oltre che il rischio e l'assurdità di una pratica che non porta a nessuna ricompensa tangibile. Il testo solleva interrogativi sull'effettivo valore di queste imprese, criticando l'orgoglio e la vanità che spesso si celano dietro l'atto di scalare montagne, e invita alla riflessione sulla razionalità e sul significato di tali sfide tipiche di una società dedita troppo spesso alla noia e all'insoddisfazione. La riflessione si focalizza sul valore di tali imprese e si orienta in opposizione a motivi che spingono le persone a intraprendere tali sfide. In definitiva, attraverso un linguaggio provocatorio e ironico, Buzzati denuncia le contraddizioni di un'attività che, pur essendo apprezzata da molti, sembra svuotata di un reale senso, laddove il rischio e la sofferenza non conducono a un beneficio duraturo.

2.2.2 L'automobile: simbolo del nuovo tempo

Il passaggio da una civiltà contadina ad una industrializzata emerge anche attraverso l'utilizzo di mezzi che condizionano la percezione dello spazio e del tempo in grado di modificare le abitudini della società. È il caso dell'automobile, il mezzo simbolo degli anni del *boom* economico, uno status cui mirare per sentirsi pienamente parte di una realtà trasformata e per godere del tempo libero che la *routine* lavorativa regalava a fatica.

Non si può non menzionare, in tale prospettiva, il contributo di Michele Prisco *Domeniche per l'automobilista italiano*²⁵¹ il cui tema principale riguarda il contrasto tra passato e presente, esplorato attraverso il viaggio dell'autore in Campania. Il *reportage* riflette sulla trasformazione dei paesaggi, delle tradizioni e delle città, mettendo in evidenza la tensione tra la serenità e l'autenticità della vita rurale e storica e l'invasività della modernità e del turismo. In particolare, il viaggio, pur offrendo un'evasione dalla quotidianità, porta con sé una consapevolezza della fugacità dell'esperienza e della difficoltà di riconnettersi con il passato in un mondo che sta cambiando rapidamente. Prisco fornisce un resoconto dettagliato delle tappe di un *week-end* automobilistico, intrecciando l'osservazione del paesaggio con riflessioni sulla storia, la cultura e la quotidianità della regione. Il racconto inizia con un'evocazione del paesaggio campano, in cui l'autore descrive le vecchie case borboniche e il contrasto tra la natura e l'ingombro delle coltivazioni. Questi elementi, pur essendo parte di una realtà quotidiana, suggeriscono anche una riflessione sulla trasformazione del paesaggio e sulla mutabilità del tempo. Prisco mette in luce la discrepanza tra il passato storico e la vita contemporanea, un tema che attraversa l'intero viaggio, caratterizzato da immagini di luoghi sacri, resti archeologici e paesaggi rurali. Il

italiana al K2, «Pirelli», n. 1, a. VII, 1954, pp. 30-35; *La scoperta della gomma*, «Pirelli», n. 6, a. X, 1957, pp. 62-64; *Visita con tradimento ad una mostra di francobolli*, «Pirelli», n. 5, a. XIV, 1961, pp. 55-58; *Piccole storie del grattacielo*, «Pirelli», n. 9, a. XXII, 1970, pp. 30-33.

²⁵¹ M. Prisco, *Domeniche per l'automobilista italiano*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, pp. 43-45. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/michele-prisco/>: «Scrittore e giornalista napoletano (1920-2003). Laureato in giurisprudenza, ben presto abbandona l'idea di diventare avvocato. Fin dagli anni Quaranta si dedica alla scrittura, pubblicando il primo racconto *Gli alianti* nel 1942. La sua opera d'esordio è la raccolta di racconti *La provincia addormentata* apparsa nel 1949, cui segue l'anno successivo il primo romanzo *Gli eredi del vento*. Scrittore prolifico e amato dal pubblico, negli anni Sessanta anima insieme a Domenico Rea la rivista «Le ragioni narrative», di cui sarà anche direttore. Dal romanzo *Una spirale di nebbia*, premio Strega nel 1966, è tratto il film omonimo diretto da Eriprando Visconti».

percorso prosegue con una sosta a Sant'Egidio del Monte Albino, dove l'autore ha modo di osservare la tranquillità del borgo e la bellezza artistica della Madonna del Rosario, di Luca Giordano, connotato da calma e sacralità, che si contrappongono alla frenesia del viaggio. Da qui, il racconto si sposta verso le rovine storiche di Paestum emblema del marcato contrasto tra il presente e l'antico. I templi, testimoni di un passato lontano, sono osservati con un senso di distacco e meraviglia, suggerendo una meditazione sul tempo e sull'immortalità dei monumenti, rispetto alla fugacità della vita contemporanea. Il viaggio continua verso altre località, come Vietri sul Mare e Salerno, dal paesaggio marittimo e le tradizioni locali che emergono come elementi significativi della cultura campana. In questo contesto, Prisco descrive con attenzione il paesaggio naturale e la serenità della vita quotidiana, ma allo stesso tempo lascia trapelare una riflessione sul cambiamento e sull'impatto del turismo e della modernità. La conclusione del racconto segna il ritorno alla vita urbana e alla realtà quotidiana, con l'arrivo a Napoli, dove la frenesia della città e la modernità delle strutture urbane, come il palazzo dell'automobile con la sua scala elicoidale, offrono un netto contrasto con la quiete e la bellezza naturale vissute durante il viaggio. La narrazione si conclude con un senso di disillusione, segnando la fine di un'esperienza che, pur essendo stata un'evasione dalla quotidianità, lascia nel narratore la consapevolezza della fugacità di tale esperienza. Il testo di Prisco non rappresenta solo un viaggio fisico attraverso la Campania, ma un viaggio interiore che esplora temi di tempo, cambiamento, e la tensione tra passato e presente, con una riflessione finale sulla modernità e sulla sua intrusività nella vita quotidiana. La modernità, concetto speculare di giovinezza, rapidità e promesse per il futuro, è così descritta nel contributo di Alberto Mondadori del 1949.²⁵² Il tema principale del testo è il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, e le riflessioni esistenziali che emergono in un contesto storico e sociale complesso, come quello degli anni Trenta in Italia. Scrive Mondadori:

La Mosca servì molto in quel periodo, ci portava con pazienza per la periferia di Milano a cercare i posti e i Pirelli stridevano sull'asfalto lucido delle curve e tenevano la strada anche a settanta;

[...] e io spingevo l'acceleratore, felice di sentire i pneumatici mordere l'asfalto misto alla fanghiglia bianchissima, che macchina, dicevo, che macchina confermava Mario con orgoglio.²⁵³

La «Mosca di fuoco», l'auto dei protagonisti, diventa simbolo di questa fase di transizione, di un tempo spensierato e di sogni collettivi, ma anche di difficoltà, guasti e disillusioni. Il testo esplora le dinamiche tra i giovani protagonisti, la loro ricerca di significato e il confronto con

²⁵² A. Mondadori, *La mosca di fuoco*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 45-46. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/alberto-mondadori/>: «Editore, giornalista e scrittore (1914-1976), entra nella casa editrice del padre Arnoldo all'età di 13 anni. Poco più che ventenne si avvicina al mondo del cinema, sceneggiando e dirigendo con il cugino Mario Monicelli il cortometraggio *I ragazzi della via Paal*. Attratto dal giornalismo, fonda e dirige con Indro Montanelli il settimanale «Tempo», lavorando come inviato di guerra durante il secondo conflitto mondiale. Testimone e protagonista della nascita della rivista «Epoca» e della Casa della cultura a Milano, nel 1958 dà vita a una rinnovata stagione di fervore culturale fondando la casa editrice il Saggiatore. Autore di quattro raccolte poetiche, si aggiudica il premio Viareggio nel 1957 con *Quasi una vicenda*». Cfr. G. C. Ferretti, *Alberto Mondadori*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011, ([https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mondadori_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mondadori_(Dizionario-Biografico))).

²⁵³ Ivi, p. 45.

le sfide della realtà, riflettendo anche sulle contraddizioni sociali ed esistenziali del periodo. Le riflessioni esistenziali proposte da Mondadori, centrate soprattutto sulla gioventù dell'epoca, si collocano nel contesto di una Milano degli anni Trenta grigia e nebbiosa tipici dell'inverno milanese, che si mescolano con la nostalgia e l'introspezione, dando vita a un racconto che non è solo un aneddoto di un'auto e dei suoi occupanti, ma una riflessione sull'epoca e sulle sue contraddizioni. Il testo descrive con linguaggio colloquiale e vivace le esperienze di un gruppo di amici, tra cui l'acquisto e l'uso di una vecchia auto, la «Mosca di fuoco» appunto, immediatamente connotata da un valore simbolico. La macchina diventa il mezzo per esplorare la periferia della città e il simbolo di un'adolescenza spensierata, seppur segnata dalla difficoltà del contesto storico-sociale. Nel racconto, l'autore traccia un quadro di dinamiche relazionali tra i protagonisti, che si confrontano su temi filosofici, ma anche pratici, come l'acquisto della macchina o la realizzazione di un film per i Littoriali. La «Mosca» è inoltre emblema della transitorietà e della giovinezza, accompagnando i protagonisti nelle loro avventure e disavventure, dal guasto meccanico a momenti di spensieratezza e di sogno collettivo. Il contrasto tra l'illusione di un avvenire brillante e le difficoltà quotidiane emerge chiaramente, in particolare nelle scene più amare, come il guasto meccanico e la riflessione sulla condizione sociale. L'auto, descritta in modo vivace e dettagliato, diventa il fulcro di questi eventi, mentre l'intensità emotiva dei giovani protagonisti si esprime attraverso i loro dialoghi e il loro interagire con l'ambiente circostante. L'autore gioca con il linguaggio, alternando toni colloquiali e più riflessivi, conferendo alla narrazione un carattere fluido e dinamico. Il racconto si conclude con un'evocazione nostalgica della «Mosca di fuoco», ormai venduta e sostituita da un altro modello di auto, ma il legame con quel passato, con quei momenti di gioventù, rimane indelebile, simbolo di una fase irripetibile della vita, ma anche di un'epoca che sta cambiando.

Alla luce di questo cambiamento non possono che emergere nuove criticità e problematiche, una fra tutte la crisi della viabilità stradale, in particolar modo nell'Italia Settentrionale. Non sorprende dunque se uno dei numerosi contributi di Giuseppe Luraghi è accompagnato dal titolo *Un grido d'allarme per le strade italiane*,²⁵⁴ rimarcando quell'impellenza del periodo postbellico derivante dall'inadeguatezza delle infrastrutture rispetto all'aumento del traffico automobilistico e dall'indisciplina degli utenti della strada. L'autore evidenzia la necessità di interventi strutturali e normativi per migliorare la sicurezza, l'efficienza delle reti stradali e sostenere il ruolo strategico della viabilità per lo sviluppo economico e turistico del Paese. Negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, l'Italia affrontò una trasformazione

²⁵⁴ G. Luraghi, *Un grido d'allarme per le strade italiane*, «Pirelli», n. 4, a. III, 1950, pp. 8-9. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/giuseppe-eugenio-luraghi/>: «Dirigente d'azienda, editore e scrittore (1905-1991). Laureato in economia all'Università Bocconi di Milano, entra in Pirelli nel 1929. Dopo la condirezione della filiale spagnola dell'azienda fra il 1932 e il 1938, diventa Direttore generale della Società del Linoleum e poi Direttore centrale del Gruppo. Nel 1948 progetta e promuove la Rivista Pirelli, rinnovando la comunicazione aziendale. Nel 1952 è Direttore generale di Finmeccanica, per cui realizza anche la rivista «Civiltà delle macchine». Presidente di Alfa Romeo dal 1960 al 1974 e poi di Mondadori, è autore di oltre venti tra romanzi, saggi e libri di poesia, nonché di numerosi articoli di economia». Sul rapporto tra Luraghi e Giovanni Pirelli si veda: P. Rossi Doria, *Giuseppe Eugenio Luraghi e Giovanni Pirelli, due amici tra vocazioni re scelte di vita*, Milano, Mimesis Edizioni, 2016. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Nord contro Sud per il migliore pneumatico*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 26-28; *Questa nostra rivista*, «Pirelli», n. 6, a. II, 1949, p. 8.

significativa nella mobilità e nelle infrastrutture stradali, caratterizzata da un aumento sproporzionato del traffico pesante a fronte di una riduzione delle autovetture circolanti. Tra il 1938 e il 1949, il numero di autocarri crebbe da 80.589 a 308.821 unità, mentre quello delle autovetture scese da 289.174 a 206.928, determinando un aggravamento dello stato della rete stradale, già sotto pressione per l'intensificarsi della circolazione. Sebbene la densità di veicoli rispetto alla popolazione risultasse contenuta rispetto ad altri Paesi, con circa un veicolo per 95 abitanti, la rete infrastrutturale italiana si rivelava qualitativamente inadeguata rispetto agli standard internazionali. La mancanza di autostrade a doppia corsia, di banchine per biciclette e piccoli veicoli a motore, unita alla presenza di incroci a livello, rappresentava un ostacolo allo sviluppo di una mobilità efficiente e sicura. L'espansione del traffico automobilistico, sostenuta dall'evoluzione tecnologica con veicoli sempre più veloci e pesanti, rendeva urgente un adeguamento strutturale delle infrastrutture per evitare un ulteriore peggioramento della viabilità. A ciò si aggiungeva l'indisciplina degli automobilisti, spesso responsabili di comportamenti imprudenti e pericolosi, come testimoniato dalle statistiche sugli incidenti del 1949, che registrarono circa 30.000 sinistri con oltre 35.000 feriti, di cui 20.000 gravi, e più di 3.000 vittime. L'assenza di regolamentazioni efficaci e di una rigorosa disciplina stradale contribuiva così a una situazione emergenziale che richiedeva interventi urgenti e sistematici per migliorare la sicurezza e l'efficienza della rete viaria. Tra le misure prioritarie individuate figuravano la costruzione di autostrade a doppia corsia, la realizzazione di circonvallazioni per evitare l'attraversamento dei centri abitati, la creazione di sottopassaggi e sovrappassi agli incroci, l'introduzione di limiti di velocità obbligatori e la regolamentazione del traffico ciclistico e motociclistico mediante percorsi dedicati. Fondamentale risultava anche l'eliminazione della pubblicità stradale invasiva e la manutenzione regolare del fondo stradale. La questione della viabilità nell'Italia settentrionale emergeva dunque come una sfida cruciale, risolvibile solo attraverso una combinazione di disciplina da parte degli utenti e interventi infrastrutturali mirati. Parallelamente, l'industria Pirelli giocò un ruolo strategico nello sviluppo del settore automobilistico durante gli anni del *boom* economico, attraverso un connubio di innovazione tecnologica, strategia industriale e cooperazione con le principali case automobilistiche. L'azienda si distinse per l'introduzione degli pneumatici Cinturato nel 1951, dotati di una struttura radiale con cinture inizialmente in fibra tessile e successivamente in acciaio, che garantirono maggiore aderenza, durabilità e stabilità, soprattutto alle alte velocità. L'impiego di materiali sintetici innovativi, come neoprene e nylon, contribuì ad aumentare la resistenza e la longevità degli pneumatici. Un settore di particolare rilievo fu quello degli pneumatici per auto sportive, sviluppati in collaborazione con marchi prestigiosi come Ferrari, Lancia e Maserati, contribuendo al successo di queste case nelle competizioni automobilistiche. Il coinvolgimento di Pirelli nel motorsport consolidò ulteriormente il suo ruolo di leader tecnologico: il ritorno in Formula 1 e l'impegno nelle gare di *rally* e di durata permisero di testare soluzioni tecniche avanzate, trasferendo tali innovazioni alla produzione di serie. Sul piano industriale, Pirelli attuò una strategia di espansione e internazionalizzazione, costruendo nuovi stabilimenti in Italia e all'estero per rispondere alla crescente domanda di pneumatici, rafforzando la propria presenza sui mercati europei e americani. Il processo di automazione e modernizzazione degli impianti produttivi, mediante l'introduzione di tecniche innovative di vulcanizzazione, contribuì a migliorare le prestazioni e la qualità degli pneumatici. La

collaborazione con importanti case automobilistiche italiane, tra cui Fiat, Alfa Romeo e Lancia, portò allo sviluppo di pneumatici specifici per modelli iconici come la Fiat 500 e l'Alfa Romeo Giulietta, sostenendo la diffusione dell'automobile in Italia e contribuendo al successo dell'industria automobilistica nazionale nel contesto del *boom* economico.

Va ricordato a tal proposito un articolo di Canestrini, che ha per oggetto l'evoluzione tecnica dell'automobilismo attraverso le competizioni sportive, con particolare attenzione al ruolo fondamentale svolto dall'Autodromo di Monza come infrastruttura cruciale per la sperimentazione, il collaudo e lo sviluppo di innovazioni tecniche. In *L'autodromo di Monza e i problemi dell'alta velocità*,²⁵⁵ comparso sul primo numero dell'*house organs*. Le competizioni automobilistiche hanno rappresentato, fin dalle origini, un banco di prova cruciale per il progresso tecnico, poiché ogni gara impone condizioni variabili che stimolano l'evoluzione dei veicoli. Nei primi decenni del XX secolo, le principali innovazioni tecniche, tra cui la riduzione del peso tramite materiali leggeri, l'aumento della potenza dei motori e il miglioramento della maneggevolezza e della tenuta di strada, sono state direttamente influenzate dai risultati ottenuti nelle competizioni. Lo si legge nel passaggio qui riportato:

[...] nell'epoca d'oro dell'automobile non c'era applicazione nuova che non venisse collaudata in corsa. Le grandi tappe della evoluzione della tecnica automobilistica coincidono con le vittorie delle grandi marchi costruttrici in campo sportivo e con gli sviluppi della formula di corsa, la quale praticamente ha costruito il binario lungo il quale questa evoluzione è stata guidata.²⁵⁶

Anche il *comfort* e la sicurezza delle vetture da turismo hanno beneficiato di queste innovazioni. Un esempio significativo è rappresentato dall'opera di Ettore Bugatti, che attribuiva il perfezionamento delle sue vetture all'esperienza maturata in gara. Progressivamente, le corse automobilistiche si sono trasformate da eventi a carattere tecnico a spettacoli di grande richiamo: «A poco a poco le corse a carattere prevalentemente tecnico si trasformano in corse a carattere spettacolare e si arrivò con Montecarlo al cosiddetto circuito cittadino». Tuttavia, Canestrini evidenzia come il progresso automobilistico richieda infrastrutture adeguate alle potenzialità dei veicoli. In questo contesto, l'Autodromo di Monza, inaugurato nel 1922 su iniziativa di Arturo Mercanti, ha rappresentato un punto di riferimento per l'industria automobilistica. Dopo le difficoltà attraversate durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale, il circuito è stato ricostruito con caratteristiche tecniche avanzate – tra cui curve sopraelevate e lunghi rettilinei – che consentono di raggiungere velocità elevate, rendendolo uno dei pochi circuiti europei dedicati all'alta velocità. L'Autodromo di Monza, pertanto, non solo ha favorito

²⁵⁵ G. Canestrini, *L'autodromo di Monza e i problemi dell'alta velocità*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, pp. 9-13. V. Scheiwiller, G. Dorfles, G. Glisenti, (a cura di), *Indice degli autori*, in «Civiltà delle macchine». *Antologia di una rivista 1953-1957*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 525: «Scrittore sportivo soprattutto di automobilismo. Collaborò con «La Gazzetta dello Sport», «L'Automobile», «Epoca», «L'Europeo». Sue opere: *L'Automobile*, Leonardo costruttore di macchine, Automobilismo sportivo e turistico, Uomini e motori». Negli stessi anni l'autore pubblica: *I trasporti pesanti nell'antichità e nel medio evo*, Roma, Istituto topografico dello Stato, 1941; *Automobilismo sportivo e turistico*, Milano, Sperling & Kupfer, 1947; *Arte militare meccanica medioevale*, Roma, Tumminelli, 1949; *Mille Miglia*, Brescia, Apollonio, 1951.

²⁵⁶ Ivi, p. 10.

il progresso tecnico dell'automobilismo, ma ha anche generato importanti ricadute in ambito turistico ed economico:

Il progresso e l'evoluzione della vettura normale da turismo non sono naturalmente così rapidi come nelle macchine speciali da corsa, ma lentamente e sicuramente seguono lo stesso processo adeguandosi alle esigenze economiche ed ambientali.²⁵⁷

Lo stesso Canestrini, a un anno di distanza dalla pubblicazione dell'articolo precedente, torna ad occuparsi dell'evoluzione tecnologica nell'ambito delle competizioni motoristiche, sia automobilistiche che motociclistiche, e il ruolo delle gare come catalizzatore per il progresso tecnico e l'unificazione degli orientamenti costruttivi nei veicoli di diverse categorie. Attraverso l'analisi dei successi della Ferrari e delle innovazioni nei motori motociclistici, il testo evidenzia come le competizioni sportive fungano da laboratorio per lo sviluppo di soluzioni avanzate che tendono a uniformare le caratteristiche progettuali nei settori meccanici.²⁵⁸ Le competizioni automobilistiche e motociclistiche di quell'anno presso l'Autodromo di Monza hanno evidenziato una convergenza negli orientamenti costruttivi dei diversi settori meccanici, confermando una tendenza verso l'unificazione delle soluzioni tecniche nel campo della velocità. In ambito automobilistico, il Gran Premio d'Europa ha sancito il primato tecnico della Ferrari, mentre nel settore motociclistico, le competizioni hanno evidenziato il progresso tecnologico dei motori aspirati, vincolati all'uso di carburanti a basso numero di ottani. Le competizioni di Monza confermano dunque una convergenza nell'evoluzione tecnica tra i motori aspirati e compressi, estendendo questa tendenza anche ai settori aeronautico e navale. Le gare non solo costituiscono un'occasione per misurare le capacità dei piloti, ma rappresentano un banco di prova essenziale per l'innovazione tecnologica, con ricadute significative sull'intero comparto della mobilità.

Anche Leonardo Sinisgalli, direttore della rivista, non mancò di omaggiare il progresso e la tecnica dell'azienda Pirelli attraverso il contributo *Bassorilievi sui pneumatici*.²⁵⁹ Il tema centrale del testo riguarda l'osservazione e la progettazione tecnica dei pneumatici, con un focus sul processo di ricerca, sperimentazione e perfezionamento che sta dietro alla loro creazione. Il tema centrale del testo rielaborato riguarda il processo di osservazione e riflessione sulla progettazione dei pneumatici, in cui l'autore esplora il legame tra la forma e la funzione degli oggetti, con particolare riferimento all'ingegneria e alla scienza applicata. La descrizione si concentra sulla complessità e sull'eleganza nascosta nelle scelte progettuali che definiscono il battistrada dei pneumatici, che non sono frutto del caso, ma di un lungo processo di ricerca scientifica e sperimentazione. Viene messa in evidenza l'idea che, attraverso un'analisi attenta e meticolosa, simile a quella di un archeologo o di un osservatore naturalista, è possibile comprendere la struttura e la finalità di questi oggetti, che sembrano semplici ma sono frutto di una lunga evoluzione tecnologica. L'autore, attraverso un linguaggio che mescola intuizione e tecnica, stabilisce un parallelo tra la creazione dei pneumatici e le intuizioni di Leonardo da Vinci, suggerendo che il metodo di osservazione e di indagine scientifica di quest'ultimo possa

²⁵⁷ Ivi, p. 11.

²⁵⁸ G. Canestrini, *Dopo le grandi giornate di Monza*, «Pirelli», n. 5, a. II, 1949, pp. 8-11.

²⁵⁹ L. Sinisgalli, *Bassorilievi sui pneumatici*, «Pirelli», n. 4, a. V, 1952, pp. 18-19.

essere applicato anche ai moderni sviluppi tecnologici. In questo contesto, il testo si inserisce in una riflessione sulla relazione tra arte, natura e scienza, mostrando come la progettazione tecnica possa trarre ispirazione da osservazioni naturalistiche, in un processo che unisce creatività e metodo. L'autore riconosce, infine, il lavoro degli ingegneri e dei tecnici come un esempio di metodologia scientifica applicata che, pur facendo uso di calcoli e prove, risulta quasi «invisibile» nel risultato finale, che appare spontaneo e naturale, quasi come un prodotto della natura stessa. Il legame con Leonardo da Vinci è evocato in quanto esempio di una mente poliedrica e multifunzionale in grado di spingersi oltre le convenzioni per raggiungere innovazioni tecnologiche e artistiche senza precedenti.

Nel numero successivo, ancora Sinisgalli, con un contributo dal titolo *La ruota*,²⁶⁰ affronta il concetto di creazione e perfezionamento degli strumenti tecnologici, in particolare la ruota, come espressione della capacità dell'uomo di trasformare e utilizzare le leggi naturali per scopi pratici. Viene esplorata la differenza tra la natura, che produce forme e schemi complessi ma non strumenti, e l'ingegno umano, che tramite l'uso della scienza applicata è riuscito a progettare e perfezionare la ruota e altri meccanismi, superando i limiti naturali. Il testo riflette sulla relazione tra il movimento naturale e quello meccanico, suggerendo che la natura non è in grado di concepire la ruota, mentre l'uomo, con il suo approccio scientifico e tecnico, ha saputo farne uno strumento centrale nello sviluppo della tecnologia. In questo contesto, il concetto di ruota si arricchisce di significati tecnici e filosofici. Il cerchio che definisce la ruota, e che è un elemento fondamentale della geometria, si presenta come una figura in continuo movimento, capace di compiere traiettorie complesse e di trasformarsi in curve particolari, come cicloidi ed epicycloidi, a seconda del movimento che il suo centro compie. La natura, pur avendo la capacità di produrre oggetti come cristalli perfetti, reticoli cubici o simmetrie pentagonali, non ha mai concepito né fabbricato strumenti come la ruota, né la necessità di controllare e ripetere con esattezza gli stessi movimenti. La natura, dunque, non possiede il «compasso» che, come racconta Einstein nella sua autobiografia, diventa simbolo di una logica umana capace di tracciare cerchi precisi e perfetti. Sinisgalli procede evidenziando come nel corso della storia, l'uomo ha trasformato la ruota in uno strumento essenziale per la meccanica, dalla trasmissione della forza ai complessi ingranaggi, rendendo possibile il controllo e l'orientamento delle forze fisiche in modi che la natura non avrebbe mai potuto concepire. La ruota, simbolo del movimento, ha accompagnato l'evoluzione dell'ingegneria umana, contribuendo in modo determinante allo sviluppo delle macchine. La sua perfezione, tuttavia, non è un dono della natura, ma il risultato di un continuo processo di sperimentazione, errore e perfezionamento, che ha portato a innovazioni come l'elasticizzazione dell'anello rigido e l'alleggerimento progressivo della struttura dei veicoli. In sintesi, la riflessione centrale del contributo si basa sul concetto che, pur essendo la natura capace di produrre forme e schemi complessi, non è in grado di concepire la macchina come la intendiamo noi. La ruota, simbolo del movimento e della trasformazione, è il prodotto dell'intelligenza umana, la quale, con il suo approccio di «scienza applicata», ha preso in mano la responsabilità di perfezionare ciò che la natura non aveva previsto: un movimento perpetuo, ma controllato e finalizzato alla produzione di energia e forza. In questo contesto, la natura si contrappone all'ingegno umano che, per mezzo della

²⁶⁰ L. Sinisgalli *La ruota*, «Pirelli», n. 5, a. V, 1952, pp. 22-23.

tecnologia, ha dato vita a strumenti e macchine che sembrano rispondere alle necessità dell'uomo, pur non trovando un vero e proprio precedente nella naturale organizzazione dell'universo.

Fondamentali risultano essere in questa prospettiva i luoghi di ripristino e manutenzione delle tecnologie umane. Sinisgalli lo ha ben a mente quando già diversi anni prima, sulla medesima rivista, pubblica un intervento dal titolo *Cattedrali dei motori*,²⁶¹ occupandosi dell'evoluzione delle autorimesse nelle grandi città ed evidenziando il loro ruolo non solo come spazi di parcheggio, ma anche come centri avanzati di assistenza tecnica per i veicoli. Il testo analizza il progresso tecnologico applicato alla manutenzione automobilistica, ponendo particolare attenzione all'innovazione dei servizi offerti, all'efficienza operativa e all'influenza del modello statunitense nel contesto europeo. Le autorimesse moderne, emblema della civiltà meccanica, si configurano non solo come spazi dedicati alla sosta dei veicoli, ma come complessi multifunzionali dotati di avanzate infrastrutture tecniche e servizi integrati per la manutenzione e la gestione della mobilità urbana. Questo fenomeno si manifesta principalmente nelle grandi metropoli, dove l'adattamento dell'infrastruttura urbana alle esigenze della mobilità contemporanea ha favorito la nascita di strutture complesse e tecnologicamente avanzate. Un esempio emblematico è rappresentato dal Grande Palazzo dell'Auto di Napoli, un edificio di otto piani capace di ospitare 750 automobili così come l'Autorimessa Super di Padova, con una capacità di 500 vetture comprendente un Emporio dell'Auto. Sinisgalli menziona inoltre la Casa dell'Automobile a Roma, che si distingue per la presenza di due rampe elicoidali concentriche e indipendenti, offrendo una capacità di parcheggio considerevole e Autorimessa AGIP a Venezia che può ospitare fino a 1.300 automobili. L'autore chiude la sua analisi con la città di Milano che ospita strutture di rilievo come il Satgarage e l'Autorimessa Traversi costruita nel 1938, entrambe in grado di fornire servizi efficienti e avanzati per circa 400 veicoli al giorno. Le autorimesse moderne dunque si configurano come poli strategici per la mobilità urbana, integrando funzioni di parcheggio, manutenzione e servizi complementari. Esse rappresentano una componente essenziale della civiltà meccanica contemporanea, contribuendo al miglioramento dell'efficienza del trasporto e della qualità della vita nelle aree metropolitane.

2.2.3 L'uomo e la macchina

Negli anni del *boom* economico in Italia, il rapporto tra l'uomo e la macchina, così come scritto nei precedenti capitoli, ha assunto una rilevanza centrale nel dibattito culturale, sociale ed economico. La rapida industrializzazione e l'adozione di nuove tecnologie hanno trasformato profondamente il mondo del lavoro e la vita quotidiana, portando con sé una serie di opportunità e di sfide. La macchina, da simbolo di progresso e modernità, è diventata un elemento cardine della produzione industriale, contribuendo a liberare l'uomo da lavori faticosi e ripetitivi, ma allo stesso tempo sollevando interrogativi sul valore e sul ruolo della creatività e della manualità umana in un contesto sempre più automatizzato. Gli articoli pubblicati sulla rivista «Pirelli» nei primi anni Cinquanta offrono uno sguardo privilegiato su questa complessa

²⁶¹ L. Sinisgalli, *Cattedrali dei motori*, «Pirelli», n. 6, a. II, 1949, pp. 22-24.

relazione tra l'uomo e la macchina, analizzando il fenomeno sotto molteplici prospettive. I testi che verranno successivamente analizzati, non solo offrono uno spaccato della complessa dinamica tra uomo e macchina negli anni del *boom* economico, ma aprono una riflessione più ampia sulla natura del progresso e sulle implicazioni sociali, culturali e psicologiche dell'automazione. La macchina, lungi dall'essere solo uno strumento di lavoro, diventa un simbolo del rapporto tra l'uomo e la modernità, tra razionalità e creatività, tra efficienza e umanità. Nei contributi di G. Colonnetti e L. Sinisgalli sul tema emerge la riflessione sulla trasformazione del lavoro umano: le macchine, se da un lato migliorano le condizioni di lavoro e aumentano l'efficienza produttiva, dall'altro pongono l'uomo di fronte alla sfida di conservare la propria identità creativa e il controllo sui processi produttivi. La centralità dell'operaio, il valore del lavoro artigianale e la capacità di adattamento dell'uomo alla perfezione meccanica rappresentano temi ricorrenti e carichi di tensione simbolica.

In *L'operaio e la macchina*,²⁶² Sinisgalli esplora la trasformazione della materia attraverso il lavoro meccanico, che, pur nella sua razionalità e infallibilità, rivela un aspetto quasi sacro e «miracoloso» del processo produttivo. L'operaio, pur agendo come assistente della macchina, mantiene una sua centralità creativa, riuscendo a conservare la sua individualità e il suo genio. La riflessione si concentra sul contrasto tra la perfezione automatica delle macchine e la capacità dell'uomo di apportare creatività e adattamento nel processo produttivo. Il testo esplora anche le implicazioni della proliferazione meccanica e della sua natura quasi «mostruosa», contrapponendola alla dimensione umana e al bisogno di supervisione e cura da parte dell'operaio.

Io entro in una fabbrica a capo scoperto come si entra in una basilica, e guardo i movimenti degli uomini e dei congegni come si guarda un rito. Uno strano rito partoriale, qualcosa come la moltiplicazione dei pesci, il maturarsi delle uova sotto la chioccia di un canestro, l'esplosione di un albero di mele, la manipolazione dei pani in una vecchia madia. Sotto questi capannoni, uomini e macchine si affannano intorno a un lavoro che ha sempre del miracolo: una Metamorfosi! Si parte dalla confusione e si arriva all'ordine. Si parte dal bruco e si arriva alla farfalla.²⁶³

Questo l'incipit del contributo in cui Sinisgalli entra nel mondo della fabbrica con lo stesso rispetto e la devozione con cui un fedele entra in una basilica. Scrutando i movimenti degli uomini e delle macchine, emerge la ritualità del processo che, pur nella sua quotidianità, assume un valore quasi sacro. Nella fabbrica, uomini e macchine si intrecciano in un laborioso balletto che genera una metamorfosi, dalla cui confusione iniziale emerge l'ordine. Si parte dalla materia grezza, la quale, attraverso diverse fasi di lavorazione (masticazione, stiramento, modellamento, cottura) si trasforma in un oggetto finito. Questo processo, simile a quello della natura, si caratterizza per una prolificità che sfocia in una sorta di mostruosità: la macchina, infatti, «ha una riserva incalcolabile di semi», talvolta più di molti esseri viventi poiché è in grado di produrre a un ritmo incessante, moltiplicando forme e oggetti con una velocità sorprendente. Tuttavia per la sua produttività, la macchina non può essere considerata un

²⁶² L. Sinisgalli, *L'operaio e la macchina*, «Pirelli», n. 2, a. II, 1949, p. 27.

²⁶³ *Ibidem*.

organismo in senso naturale, poiché manca della capacità di riflessione, pentimento o variazione. Ogni suo movimento è preciso, implacabile, volto alla creazione di oggetti perfetti e uniformi: la macchina lavora senza «sentire» o «vedere», come un organismo privo di sensibilità. Tuttavia, essa «palpita» e «ruggisce», quasi come se fosse animata da una sorta di vita propria, contenta della sua funzione, in un eterno ciclo di produzione. In questo contesto, l'operaio si trova in una posizione di «assistenza» alla macchina, simile a quella di un medico o di un infermiere accanto a una puerpera. La macchina, in effetti, è costantemente in uno stato di tensione e di «febbre», e l'operaio deve monitorarla, garantendo che la produzione non venga interrotta, eppure non è solo una questione di supervisione: l'operaio deve essere sempre presente, pronto a intervenire quando necessario. L'autore menziona l'esistenza di numerose tipologie di macchine, alcune che necessitano di alimentazione e cura costante, come le macchine termiche ed elettriche, e altre, come le macchine utensili (torni, trapani, frese), che richiedono un'assistenza continua e costante. In seguito a questa analisi del rapporto uomo-macchina, Sinisgalli tiene però a precisare che non tutti i contesti industriali presentano le medesime caratteristiche ed elegge a esempio antitetico alla frenesia delle officine la Bicocca in cui il rapporto tra l'operaio e le sue assistite è armonioso e in perfetta sinergia. In questi reparti, l'uomo non perde le sue capacità creative dal momento che l'oggetto prodotto, la merce, porta con sé l'impronta del genio dell'operaio. La macchina, in questo caso, non sostituisce l'uomo, ma lo supporta nel processo produttivo, diventando uno strumento al servizio della sua creatività e maestria e la fabbrica diventa non solo un luogo di lavoro, ma anche uno spazio in cui l'ingegno umano e la tecnologia possono coesistere in armonia.

Ciò è possibile grazie alla liberazione dell'uomo dai compiti più gravosi o ripetitivi permettendo all'uomo di dedicarsi alle attività intellettuali. Questa prospettiva è centrale nel contributo di Gustavo Colonnetti dal titolo *L'uomo e la macchina*,²⁶⁴ che si allarga anche ad un'analisi più puntuale circa l'effetto delle macchine sull'artigianato e la disoccupazione, suggerendo che l'automazione non necessariamente comporta una perdita di valore per il lavoro umano, ma può invece rappresentare un'opportunità per il miglioramento delle condizioni di vita e per un progresso sociale ed economico.

Quando le maestranze sono state formate per lavorare accanto alle macchine, il prodotto generato da queste ultime è riuscito a superare, non solo in termini di costo di produzione, ma anche sotto il profilo della qualità, quello realizzato manualmente. Questo fenomeno si è concretizzato soprattutto nelle grandi industrie organizzate per la produzione in serie, ma anche nell'artigianato, che ha potuto beneficiare delle innovazioni tecnologiche. Inizialmente, si riteneva che l'introduzione delle macchine avrebbe determinato la scomparsa dell'artigianato, in quanto le macchine necessitavano di ampie risorse energetiche. Tuttavia, con lo sviluppo

²⁶⁴ G. Colonnetti, *L'uomo e la macchina*, «Pirelli», n. 2, a. V, 1952, pp. 10-12. Numerosi sono gli articoli in «Pirelli» in cui Colonnetti è menzionato: R. Morandi, *Il calcestruzzo precompresso*, «Pirelli», n. 3, a. 1951, pp. 28-29; U. Maraldi, *Gustavo Colonnetti e le sorti della scienza italiana*, «Pirelli», n. 2, a. 1952, pp. 8-10; L. Sinisgalli, *1948-1952*, «Pirelli», n. 6, a. 1952, pp. 8-9; A. Del Boca, *Finisce in Italia la bohème atomica*, «Pirelli», n. 2, a. 1953, pp. 27-28. È di quegli anni: Id. *Scienza delle costruzioni*, Torino, Einaudi, III ed., 1953-57. (I ed., *Teoria generale dell'equilibrio*, 1953; II ed., *La statica delle travi e degli archi*, 1955; III ed., *La tecnica delle costruzioni. Le pareti sottili*, 1957). Cfr. E. Pozzato, *Colonnetti Gustavo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-colonnetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-colonnetti_(Dizionario-Biografico)/).

dell'elettrotecnica, la situazione è cambiata radicalmente: le macchine moderne, alimentate da energia elettrica, sono ora in grado di supportare anche piccole realtà produttive, permettendo a piccoli laboratori artigianali di ottenere una qualità e precisione paragonabili a quelle delle grandi industrie. Altro aspetto esaminato dal testo è la percezione che, a causa della ripetitività delle operazioni, il lavoro in fabbrica possa risultare monotono e alienante per l'operaio. Tuttavia, il testo invita a una riflessione più profonda, osservando che la ripetitività, se non necessariamente alienante, può consentire all'individuo di liberare la propria creatività e di concentrarsi su aspetti più complessi del lavoro. Si evidenzia inoltre come la meccanizzazione non implichi necessariamente la deumanizzazione del lavoro, piuttosto rappresenta l'opportunità per l'uomo di specializzarsi in compiti che richiedono l'intelligenza e la creatività, mentre le macchine si occupano delle operazioni ripetitive e fisicamente gravose. Colonnetti menziona anche diverse invenzioni meccaniche, come il dispositivo di distribuzione automatica di Humphry Potter, a dimostrazione della capacità di evoluzione e automazione del dispositivo atto a migliorare nel tempo. In tale contesto, la macchina non solo ha sostituito l'uomo nei compiti fisici, ma ha anche preso in carico funzioni precedentemente riservate alla sua supervisione, come la regolazione, il controllo e l'automazione di interi processi produttivi. Infine l'autore solleva la questione della disoccupazione, suggerendo che la perdita di alcuni posti di lavoro dovuta all'automazione non rappresenta un danno inevitabile, ma piuttosto un'opportunità per l'individuo di dedicarsi ad attività più intellettuali o creative, migliorando la qualità della propria vita e, in ultima analisi, contribuendo a un progresso sociale ed economico. La macchina, dunque, non solo libera l'uomo dai lavori fisici, ma offre anche l'opportunità di ridurre i costi di produzione e migliorare il benessere collettivo.

Parallelamente, emerge il tema della modernizzazione nella sfera domestica e agricola, dal momento che l'introduzione di tecnologie innovative, come i pneumatici e le cinghie di trasmissione, non solo migliora le condizioni di lavoro e il benessere degli animali, ma introduce anche nuove dinamiche sociali e culturali come evidenziato da De Cousandier e Dicorato. Inoltre il lavoro domestico, tradizionalmente relegato alla sfera femminile, viene reinterpretato alla luce delle nuove tecnologie, sollevando questioni di equità e di riconoscimento sociale. Come si legge nel contributo *La massaia automatica*,²⁶⁵ crescente è la consapevolezza delle difficoltà fisiche e psicologiche che le donne di quell'epoca affrontano nella gestione della casa, nonché l'importanza dell'innovazione tecnologica per alleviare il carico di lavoro domestico. Tuttavia, il testo evidenzia la necessità di una maggiore partecipazione maschile e il riconoscimento sociale del lavoro domestico nel contesto della modernità dal momento che la rivoluzione tecnologica non può che essere accompagnata anche da una rivoluzione sociale in materia di welfare. Giorgia De Cousandier apre il suo contributo dando notizia di un importante concorso organizzato in Francia nel 1950, concepito in

²⁶⁵ G. De Cousandier, *La massaia automatica*, «Pirelli», n. 6, a. III, 1950, pp. 10-11. V. Scheiwiller, G. Dorfles, G. Glisenti, (a cura di), *Indice degli autori*, in «Civiltà delle macchine». *Antologia di una rivista 1953-1957*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 525: «Moglie di Leonardo Sinisgalli. Autrice di versi e prosa, tra cui *Tre elegie e altre poesie*». Altri articoli in «Pirelli» dell'autrice: *L'Adrianella*, «Pirelli», n. 6, a. II, 1949, p. 38. Cfr. A. Alberti, *Ricordo di Sinisgalli e altre cose*, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2 gennaio 2011, https://www.fondazioneisinisgalli.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=733:ricordo-di-sinisgalli-e-altre-cose&catid=28:testimonianze.

contrapposizione ai tradizionali concorsi di bellezza che enfatizzano esclusivamente l'aspetto estetico delle donne, trascurando le loro qualità sostanziali. Seguendo le notizie dell'autore, alla competizione hanno preso parte numerose concorrenti provenienti da tutte le regioni del paese ospitante. La giuria ha affrontato un lungo e complesso processo di selezione, riducendo progressivamente il numero delle candidate fino a tredici finaliste e assegnando il premio a Jeanne Perrineau, appartenente alla classe media. La donna ha dichiarato ai giornalisti di voler destinare parte del denaro all'acquisto di elettrodomestici per la casa, tra cui una macchina da cucire, una lavabiancheria e un'aspirapolvere. Parallelamente, a Filadelfia si è svolto un congresso medico focalizzato sulla vita domestica, nel quale una dottoressa inglese ha evidenziato che il 75% delle casalinghe soffre di affaticamento eccessivo, depressione nervosa e uno stato generale di ansia. Secondo questi studi, molte problematiche del genere derivavano dalla disposizione inadeguata degli arredi che costringevano le donne a inutili fatiche dannose per la salute. In paesi come gli Stati Uniti, dove il progresso tecnologico era più avanzato, tali difficoltà risultavano tuttavia meno accentuate grazie alla disposizione razionale degli arredi e all'uso diffuso di apparecchiature automatiche. Nel medesimo congresso è stato presentato un rapporto sulla condizione della donna all'interno dell'ambiente domestico, evidenziando le principali patologie che affliggono le casalinghe: dermatiti alle mani causate dall'uso di detergenti aggressivi; problemi di circolazione dovuti alla prolungata permanenza in piedi; ulcere gastriche per l'impossibilità di consumare i pasti con la dovuta tranquillità; artriti e reumatismi conseguenti all'esposizione costante all'umidità. L'interesse crescente nei confronti del ruolo della casalinga è il risultato delle nuove esigenze della società moderna e del coinvolgimento maschile nello studio e nella progettazione di dispositivi tecnologici volti ad alleggerire il lavoro domestico prettamente femminile. Questo tema risulta particolarmente rilevante anche alla luce della carenza di personale domestico in paesi come Stati Uniti, Inghilterra e Francia, nonché della necessità che le donne contribuiscano economicamente al mantenimento della famiglia. Pertanto la donna moderna, consapevole dell'importanza della gestione efficiente del tempo e delle energie, privilegia l'acquisto di apparecchiature domestiche piuttosto che di oggetti di lusso, al fine di migliorare la qualità della propria vita e quella della propria famiglia.

Nel 1948, Giuseppe Dicorato pubblica sulle pagine di «Pirelli» un interessante articolo in cui illustra l'importanza del progresso tecnologico, in particolare dello pneumatico nell'agricoltura.²⁶⁶ Fin dall'inizio la sua introduzione è stata percepita come una novità tecnica e ben presto si è rivelato un alleato fondamentale per l'efficienza delle operazioni agricole.

²⁶⁶ G. Dicorato, *Il pneumatico amico dei cavalli*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, pp. 17. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *La gomma mangia le scosse*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 22-25; *Parata delle vecchie glorie*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, p. 30; *La voce sotto il mare*, «Pirelli», n. 2, a. II, 1949, pp. 16-18; *La cinghia omicida*, «Pirelli», n. 3, a. II, 1949, pp. 24-25; *Eravamo felici*, «Pirelli», n. 3, a. II, 1949, pp. 53-55; *Epidermidi artificiali*, «Pirelli», n. 1, a. III, 1950, pp. 52-54; *L'inutile pioggia*, «Pirelli», n. 5, a. III, 1950, p. 52; *Nell'aria è la sua vita*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, p. 52; 1951, pp. 19-21; *Lo scultore della natura*, «Pirelli», n. 2, a. IV, 1951, pp. 8-12; *Dà vita ai treni "la terra del diavolo"*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 31-32; *Giro d'Italia della gomma*, «Pirelli», n. 4, a. IV, 1951, pp. 20-21; *Il mondo corre su un fiume di benzina*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, p. 36-38; *Metano = elettricità*, «Pirelli», n. 3, a. V, 1952, pp. 22; *L'elettricità non conosce frontiere*, «Pirelli», n. 4, a. V, 1952, p. 24; *Sui ghiacci del Polo i fiori del «Girfalco»*, «Pirelli», n. 6, a. V, 1952, p. 22-23; *L'arte di viaggiare comodi*, «Pirelli», n. 1, a. VI, 1953, pp. 44-45; *Il primo costruttore italiano di rotative rotocalcografiche*, «Pirelli», n. 3, a. VI, 1953, pp. 23-25.

Inoltre l'adozione di ruote pneumatiche permetteva ai cavalli di compiere sforzi notevolmente inferiori rispetto all'uso delle tradizionali ruote di ferro, riducendo così il loro affaticamento e prolungandone la vita utile. Questo vantaggio è stato descritto come un «elisir di lunga vita» per gli animali da tiro, a conferma di come l'innovazione tecnica possa portare benefici tangibili anche agli esseri viventi coinvolti nei processi produttivi. Nel corso degli anni, l'azienda Pirelli ha progressivamente avviato una campagna mirata a introdurre lo pneumatico nell'agricoltura, chiamata «campagna del sollievo equino», con l'intento di sensibilizzare gli agricoltori sui vantaggi di questa tecnologia. Tuttavia, i benefici non si limitano esclusivamente agli animali dal momento che l'adozione delle ruote pneumatiche ha il merito di migliorare anche le condizioni di lavoro per gli agricoltori, aumentando l'efficienza dei trasporti e riducendo i danni alle strade e alle infrastrutture agricole. Le ruote gommate permettono di caricare e trasportare pesi significativamente superiori rispetto a quelle tradizionali senza danneggiare il terreno o le strutture, un aspetto fondamentale nelle attività agricole che richiedono operazioni delicate. L'autore sottolinea anche come l'adozione dello pneumatico in agricoltura rappresenti un esempio di come l'innovazione tecnologica possa incontrarsi con le esigenze pratiche quotidiane degli agricoltori. Dicorato ha successivamente affrontato il tema nel primo numero del 1949 attraverso la storia di Luigi, un contadino che attraverso le sue parole, ricche di esperienza pratica, mette il lettore al corrente dei benefici derivanti dall'impiego delle ruote gommate sugli animali, ma anche dell'efficacia dell'innovazione nei carri agricoli. Luigi osservava come, grazie all'utilizzo delle ruote gommate, il peso che un cavallo è in grado di trainare raddoppiasse, passando dai 30 quintali a ben 120 quintali, senza compromettere la durata delle balestrine e riducendo al minimo le scosse. Questo miglioramento, oltre a ottimizzare la capacità di carico, aveva anche il vantaggio di proteggere i prati irrigui, fondamentali per l'alimentazione degli animali.²⁶⁷ Nello stesso anno l'autore si è occupato della problematica legata all'uso delle cinghie di trasmissione, che storicamente hanno causato incidenti mortali, in particolare in un mulino lucano, dove ogni anno una persona veniva vittima della «cinghia omicida».²⁶⁸ Il contributo si apre con una testimonianza diretta riportata dall'autore:

Un poeta lucano mi ha narrato un giorno la storia di un cieco strumento che vuole il sangue dell'uomo. È una cinghia di trasmissione; col suo moto sempre uguale aziona la macchina di un mulino. Gira e sussulta da anni, quella cinghia, nel camerone buio che la farina chiazza qua e là di informi fantasmi bianchi; e ogni anno - come una deità in collera - vuole una vittima. Ogni anno un uomo viene trascinato nel suo anello vorticoso; e allorché passando nei pressi del vecchio mulino, la gente sente il grido dell'uomo ferito a morte lacerare la calura, si fa un segno di Croce e mormora a fior di labbro: 'S'è placata', 'S'è placata', è la frase che corre per tutto il paese. A quel nastro omicida ho ripensato ascoltando quanto due tecnici della Pirelli mi dicevano a proposito di cinghie di trasmissione.²⁶⁹

Tuttavia, la tecnica è intervenuta con un rimedio innovativo: la cinghia trapezoidale, che grazie alla sua forma e ai suoi materiali, è in grado di risolvere i difetti strutturali della vecchia cinghia di cuoio. Il testo esplora come questo nuovo tipo di cinghia, più sicuro ed efficiente,

²⁶⁷ G. Dicorato, *Parata delle vecchie glorie*, cit.

²⁶⁸ G. Dicorato, *La cinghia omicida*, cit., p. 24.

²⁶⁹ Ivi, p. 25.

possa ridurre il rischio di incidenti e migliorare il funzionamento delle macchine, sostituendo la superstizione e la paura con la certezza di una soluzione tecnologica avanzata.

Oltre al mestiere di contadino, anche quello di fabbro ha subito notevoli modifiche nell'organizzazione del lavoro e dei compiti da svolgere, traendo un vantaggio significativo, come tutte le attività artigianali, dall'alleggerimento della fatica. Il direttore della rivista «Pirelli», si concentra su questo fenomeno e ne fa oggetto di trattazione principale del suo contributo *L'intelligenza e la mano*.²⁷⁰ Il *setting* dell'analisi sinisgalliana è rappresentato da un borgo rurale raccontato dall'epoca in cui gli artigiani rappresentavano un ruolo essenziale per la comunità fino alla loro progressiva scomparsa con l'avvento della modernizzazione e della meccanizzazione. Il testo analizza il rapporto tra tradizione e innovazione nell'arte fabbrile, con particolare attenzione all'impatto del progresso tecnologico negli anni Cinquanta del Novecento. L'antica pratica della mascalcia, radicata nei piccoli borghi come Montemurro, era strettamente legata alla necessità di ferri per cavalli, muli e asini, essenziali per il trasporto e il lavoro agricolo in territori montuosi. La presenza di quattro fucine attive testimonia l'importanza strategica di questo settore per l'economia locale, tuttavia, l'introduzione di camion e teleferiche segnò un cambiamento radicale. La progressiva meccanizzazione dei trasporti rese superfluo l'impiego degli animali da soma, determinando un declino della domanda di ferri e strumenti agricoli tradizionali. In parallelo, l'adozione di nuove tecnologie, come il trapano a manovella e gli impianti per la molitura del grano e la frantumazione delle olive, trasformò le dinamiche produttive, favorendo il passaggio dalle botteghe artigianali alle moderne officine meccanizzate. Nonostante questa transizione, Sinisgalli riconosce il valore del sapere artigianale, fondato su una conoscenza empirica e su una precisa tecnica della tempera, capace di conferire ai metalli una durezza calibrata. Tale sapere, trasmesso attraverso un lungo apprendistato, si configurava come un patrimonio culturale che il progresso tecnologico stava rapidamente erodendo. La riflessione, nella parte finale del testo, evidenzia l'ambivalenza della macchina, simbolo di modernità e potere, ma anche di alienazione, come illustrato dalle opere di Sergej Ejzenštejn e Fritz Lang, che esplorano il conflitto tra efficienza meccanica e creatività umana.

Con tali contributi, la linea di «Pirelli» non è orientata esclusivamente ad esaltare l'incidenza del progresso tecnologico sul lavoro. La prospettiva si sposta più volte sul benessere delle persone e in particolare, nel contributo *Macchine come giraffe*, Vincenzo Lacorazza esalta le trasformazioni apportate dalle tecniche d'indagine alla cura medica.²⁷¹ L'autore esalta l'evoluzione e l'applicazione delle tecnologie radiologiche in medicina, con un focus particolare sui raggi X e la loro capacità di diagnosticare e trattare malattie. Nel contributo Viene esplorato il funzionamento fisico dei raggi X, il loro utilizzo nelle radiografie e nella radioterapia, le tecniche avanzate come la stratigrafia per diagnosi più precise, e le misure di sicurezza necessarie per proteggere pazienti e operatori. Il testo inoltre sottolinea come queste tecnologie abbiano migliorato la medicina, consentendo diagnosi accurate e trattamenti efficaci, come nel caso della cura dei tumori. La riflessione di Lacorazza parte dalla comprensione del

²⁷⁰ L. Sinisgalli, *L'intelligenza e la mano*, «Pirelli», n. 6, a. IV, 1951, pp. 22-23.

²⁷¹ V. Lacorazza, *Macchine come giraffe*, «Pirelli», n. 6, a. III, 1950, pp. 30-31.

comportamento degli elettroni all'interno degli atomi, che vengono eccitati e, una volta tornati alla loro posizione stabile, emettono radiazioni. In questo contesto, i raggi X, compresi tra le radiazioni elettromagnetiche più penetranti, sono descritti come fondamentali nella pratica medica per visualizzare l'interno del corpo umano e diagnosticare diverse patologie, come nel caso delle radiografie, che permettono di osservare ossa, organi e altri tessuti interni. La discussione si concentra poi sull'evoluzione e sulla sofisticazione della tecnologia radiologica, descrivendo come, attraverso l'uso di apparecchiature avanzate, sia possibile ottenere immagini più precise del corpo umano. Un esempio significativo di progresso tecnologico è la stratigrafia, una tecnica che consente di rappresentare sezioni sottili e dettagliate del corpo, utile per diagnosi più accurate, in particolare per la localizzazione di malformazioni o malattie. L'autore non si limita alla sola diagnosi, ma include anche il campo della radioterapia, descrivendo come i raggi X vengano utilizzati per trattare i tessuti malati, come nel caso del trattamento dei tumori. Vengono inoltre discussi gli aspetti pratici degli impianti radiologici, con un focus sulla sicurezza dei pazienti e degli operatori, attraverso l'uso di schermature in piombo e altri dispositivi protettivi. L'inclusione di dettagli tecnici, come la gestione della tensione e la flessibilità dei cavi, evidenzia la complessità delle apparecchiature e l'importanza di una corretta manutenzione. Infine, il testo tocca anche un aspetto più umano e sociale, con la narrazione di esperienze quotidiane e il riflesso di come la tecnologia radiologica abbia migliorato le cure mediche e la vita dei pazienti.

Il rapporto tra la macchina e le arti performative, in particolare il teatro e il cinema, emerge come una chiave interpretativa essenziale per comprendere le trasformazioni culturali, sociali ed etiche del Novecento. In *La macchina prima attrice*,²⁷² Severgnini analizza il ruolo simbolico della macchina sulla scena teatrale, evidenziando come essa rappresenti una delle espressioni più caratteristiche della modernità. L'autore richiama il celebre discorso di Amleto sull'importanza di riflettere le forme e le impronte di ogni epoca, interrogandosi sulla possibilità che la macchina costituisca l'impronta più incisiva del nostro tempo. Questo interrogativo trova una risposta simbolica nell'opera teatrale *Knock o il trionfo della medicina* di Jules Romains, diretta da Louis Jouvet, dove una vecchia utilitaria in scena diviene metafora del razionalismo e della modernità. L'auto, pur essendo un oggetto banale e consumato, assume una funzione centrale e fortemente allegorica, rappresentando la macchina come fulcro della scena teatrale e simbolo di un'epoca dominata dalla tecnologia. La macchina, nel teatro moderno, non è solo un

²⁷²S. Severgnini, *La macchina prima attrice*, «Pirelli», n. 1, a. III, 1950, pp. 55-56. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/silvestro-severgnini/>: «Grande animatore della vita culturale milanese (1906-2006). Dopo l'ingresso in Pirelli nel 1939, nel 1947 è tra i fondatori del Centro culturale Pirelli, che ospita i più grandi musicisti dell'epoca. Conduttore dell'«ora di musica» ogni venerdì al «Ritrovo», presso il vecchio stabilimento della «Brusada», dal 1953 anima il Circolo della musica presso i nuovi locali di corso Venezia. Dopo aver inaugurato il Centro sociale dell'Alfa Romeo, nel 1973, su invito di Paolo Grassi, passa al Teatro alla Scala a capo del Servizio promozione culturale. Ambrogino d'oro nel 1977 e vero fautore del rinnovamento del teatro scaligero, è autore di *Invito all'ascolto di Puccini* (1984)». Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Musica e macchine*, «Pirelli», n. 4, a. II, 1949, pp. 38-39; *La macchina prima attrice*, «Pirelli», n. 1, a. III, 1950, pp. 55-56; *La cultura come il pane*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, pp. 26-28; *Il cinema esalta la macchina*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 25-26; *Il cinema accusa la macchina*, «Pirelli», n. 4, a. IV, 1951, pp. 27-29; *Documentari a Venezia*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, pp. 18-20; *Zuidersee: un grande film per una grande impresa*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, pp. 36-37; *Da Cappiello ad Apelle*, «Pirelli», n. 3, a. V, 1952, pp. 25-26; *Itinerario belga*, «Pirelli», n. 4, a. V, 1952, pp. 13-15; *Documentari scientifici a Venezia*, «Pirelli», n. 5, a. V, 1952, pp. 48-49; *Taccuino d'Olanda*, «Pirelli», n. 6, a. V, 1952, pp. 58-59.

elemento scenico o funzionale, ma si carica di una dimensione etica e poetica. Il teatro d'avanguardia europeo, con registi come Meyerhold, Piscator e Stanislavskij, ha saputo tradurre questa ambivalenza in linguaggi artistici complessi, celebrando la macchina come emblema del progresso, ma anche denunciandone le potenziali conseguenze alienanti. Nei drammi sociali della protesta di autori come Gerhart Hauptmann, John Galsworthy e Clifford Odets, la macchina emerge come eco distante di un disagio collettivo. Si legge a tal proposito l'intenzione dell'autore del contributo il quale intende:

parlare della macchina come dato di ordine etico e poetico in rapporto al teatro, e della relazione positiva e negativa opposta dal teatro stesso alla macchina, intesa questa come creatrice di tutta una nuova problematica nell'esistenza del singolo e della comunità.²⁷³

Tuttavia, nel «secondo tempo» della sua rappresentazione teatrale, la macchina si fa simbolo oppressivo, riflettendo l'alienazione dell'individuo e la perdita di umanità causata dalla razionalizzazione industriale. Questo percorso culmina, nel «terzo tempo», con una riconciliazione parziale, dove la macchina viene riscoperta come strumento di progresso e di organizzazione sociale, soprattutto nella drammaturgia sovietica.

Parallelamente, nel testo *Il cinema esalta la macchina*,²⁷⁴ Severgnini esplora il culto della macchina nel cinema, definendolo una nuova forma di religiosità moderna. La macchina viene rappresentata come una forza soprannaturale, capace di generare «miracoli» attraverso la razionalizzazione e l'efficienza produttiva.

La macchina è il nuovo simbolo divino della vita. La sua perfezione intrinseca appare loro coi connotati soprannaturali di una magia in atto. La considerano come un miracolo permanente, che genera di continuo altri miracoli, sempre più stupefacenti.²⁷⁵

Il cinema sovietico incarna questa celebrazione della macchina come simbolo di emancipazione e modernità. In particolare, l'opera di Sergej Michajlovič Ejzenštejn, come *La linea generale* del 1929, rappresenta l'introduzione delle macchine nell'agricoltura sovietica come un evento epocale, in cui la scrematrice del latte diventa il simbolo di una nuova era di benessere e giustizia sociale. La reazione dei contadini, inizialmente scettici e poi conquistati dalla potenza e dall'efficacia della macchina, rappresenta una vera e propria conversione alla fede nel progresso tecnologico. Il cinema sovietico degli anni Venti e Trenta, come mostrano anche *La terra* di Alexander Dovženko e *Turksib* di Viktor Turin, si pone come veicolo di una propaganda estetica e ideologica, dove la macchina diviene emblema di progresso collettivo. Tuttavia, Severgnini riconosce anche i limiti di questa esaltazione, sottolineando come l'eccessiva celebrazione della macchina possa compromettere l'autenticità artistica, riducendo il cinema a mero strumento di propaganda.

²⁷³ Ivi, p. 56.

²⁷⁴ S. Severgnini, *Il cinema esalta la macchina*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 25-26.

²⁷⁵ Ivi, p. 25.

A questa fase di esaltazione fa seguito una rappresentazione critica della macchina, esplorata da Severgnini in *Il cinema accusa la macchina*. Qui, il cinema occidentale, soprattutto attraverso le opere di Fritz Lang e Charlie Chaplin, denuncia la macchina come forza alienante e oppressiva. Negli anni Venti, in *Metropolis* di Lang, la macchina diviene una figura mostruosa che schiaccia l'umanità sotto il peso della razionalizzazione industriale, mentre in *Modern Times* del 1936 Chaplin raffigura la macchina come uno strumento di disumanizzazione e miseria. La visione di René Clair in *À nous la liberté* del 1931 è più sfumata: pur rappresentando la macchina come una fonte di alienazione, Clair suggerisce la possibilità di una via di fuga verso una vita più autentica e naturale. Se il cinema sovietico vedeva nella macchina uno strumento di liberazione e progresso, il cinema occidentale ne mostra le contraddizioni e i pericoli, sottolineando il conflitto tra l'uomo e la razionalità meccanica. Tuttavia, il percorso del cinema e del teatro nel rappresentare la macchina converge in una visione ambivalente: la macchina è al tempo stesso simbolo di progresso e strumento di oppressione. L'evoluzione della macchina nella cultura visiva e teatrale del Novecento riflette dunque le tensioni profonde della modernità: da una parte l'aspirazione al controllo razionale e alla perfezione tecnologica, dall'altra il timore di una perdita di umanità e di creatività di fronte alla logica implacabile del meccanismo industriale. Nel complesso, le analisi di Severgnini mettono in luce come il teatro e il cinema abbiano saputo farsi specchio di questo duplice volto della modernità: la macchina come promessa di progresso e ordine, ma anche come minaccia di alienazione e annichilimento. La macchina, nel teatro e nel cinema, diventa dunque un simbolo totalizzante della condizione umana contemporanea, capace di sintetizzare le ambizioni e le contraddizioni di un'epoca segnata dalla rapidissima evoluzione tecnologica. In *Documentari a Venezia* del 1951, Severgnini esplora l'uso del cinema e dei documentari scientifici come strumenti educativi e di divulgazione della scienza, sottolineando il ruolo delle rappresentazioni visive nella comprensione di concetti complessi in ambito medico, psicologico e scientifico. Il cinema scientifico non si limita a documentare, ma diventa un mezzo per rendere accessibili fenomeni invisibili attraverso tecnologie avanzate che permettono di visualizzare onde acustiche e luminose, proprietà ottiche dei cristalli e interazioni tra luce e materia. La relazione tra scienza e arte emerge nella capacità della cinematografia di stimolare una comprensione critica e immediata, favorendo la sensibilizzazione su temi come la salute mentale, le malattie fisiche e le innovazioni tecnologiche. La crescente integrazione di tecniche visive avanzate nell'educazione scientifica apre nuove prospettive per la comunicazione della scienza, trasformando il documentario in uno strumento di esplorazione e consapevolezza. Parallelamente, in *Taccuino d'Olanda* dell'anno successivo, ancora Severgnini offre una descrizione approfondita della cultura olandese, soffermandosi sulla vitalità dei mercati, sull'architettura urbana e sull'importanza dell'arte del Seicento, definita il «secolo d'oro». La pittura olandese si distingue per la rappresentazione realistica degli interni domestici, delle scene di mercato e dei paesaggi naturali, espressione di una visione dettagliata della società dell'epoca. La narrazione del paesaggio olandese non si limita a un'osservazione estetica, ma coinvolge sensi e atmosfere, attraverso richiami a profumi, colori e suoni che evocano un'immagine vivida della realtà locale. L'influenza dell'Italia emerge come fonte di ispirazione per l'arte olandese, delineando un rapporto culturale di scambio e fascinazione che si riflette nell'espressione artistica e nella memoria di un viaggio significativo.

Il cinema inoltre, attraverso le pagine di «Pirelli» è indagato nel suo stretto rapporto con la scienza. Nel suo testo *Il cinema nell'indagine tecnico-scientifica*,²⁷⁶ Franco Monticelli esplora l'intersezione tra cinema e scienza, focalizzandosi sull'impiego della cinematografia come strumento di ricerca, documentazione e analisi scientifica. L'autore analizza come il cinema possa svolgere un ruolo fondamentale nell'osservazione e nella rappresentazione di fenomeni fisici e matematici, mettendo in luce tecniche avanzate di ripresa come il rallentamento cinematografico e l'uso di luci ultraviolette e infrarosse. Monticelli evidenzia, inoltre, la necessità di un'integrazione tra il linguaggio cinematografico e quello scientifico, proponendo la creazione di un centro specializzato che favorisca la collaborazione tra esperti delle due discipline, per promuovere l'uso del cinema nella ricerca scientifica. In questo contesto, il documentario *Una lezione di geometria* si inserisce come un esempio emblematico di cinema che non solo esplora concetti matematici e scientifici, ma li trasforma in esperienza estetica. L'opera, caratterizzata da un'estetica ispirata alla tradizione carrariana, si distingue per la rappresentazione del protagonista, il cui volto è nascosto da una maschera metallica, mentre la sua mano destra, posta in primo piano, traccia le coordinate cartesiane di un punto su una retta. Questo gesto diventa simbolo di una riflessione profonda sul concetto di ispirazione artistica, che in passato veniva spesso concepita come un «raggio divino» in grado di illuminare l'artista, come rappresentato nelle opere pittoriche sacre prima del XIX secolo. Tuttavia, l'evoluzione della visione moderna dell'arte rende questo processo più complesso, passando dalla consapevolezza divina a una maturazione interiore, spesso inconscia, che spinge l'artista a contestualizzare e a esprimere la propria opera in relazione all'epoca contemporanea. In tale ottica, *Una lezione di geometria* emerge come un esempio in cui le superfici matematiche spaziali vengono sublimati dalla sinergia tra poetica e ingegneria. Sebbene queste superfici siano comprensibili solo a esperti di geometria superiore, attraverso la loro rappresentazione visiva acquisiscono una dimensione poetica che le rende accessibili a un pubblico più ampio, facendo emergere un legame con le forme naturali. L'opera, che ha ottenuto il Gran Premio al Festival Cinematografico di Venezia nel 1948, è stata successivamente proiettata in numerosi contesti accademici e culturali, come il Congresso Mondiale di Matematica a Roma, il Congresso Mondiale di Architettura a Bergamo, e il Festival di Locarno. La sua partecipazione al Congresso Internazionale del Film Scientifico a Parigi ha sottolineato, da parte della stampa, in particolare del corrispondente del «Corriere della Sera», il valore interdisciplinare del documentario, che dimostra come le barriere tra scienza e arte possano essere meno rigide di quanto spesso suggerisca la specializzazione contemporanea. Il documentario si sofferma anche sul ruolo del cinema come strumento di documentazione scientifica e ricerca. La macchina da presa, estendendo il tempo di osservazione di un fenomeno, svolge una funzione simile a quella del microscopio, amplificando le immagini degli oggetti. Questo approccio consente di superare il concetto di immutabilità del tempo, tipico della realtà, permettendo così di analizzare fenomeni in intervalli temporali che differiscono dalla loro durata reale. Il rallentamento o l'accelerazione cinematografica offrono una visione nuova e approfondita dei processi, utili in vari settori scientifici. Inoltre, la cinematografia è fondamentale per l'osservazione di fenomeni altrimenti invisibili, grazie all'uso di pellicole sensibili alla luce ultravioletta e infrarossa. Un altro aspetto rilevante del film riguarda l'impiego della cinematografia in ambito ingegneristico

²⁷⁶ F. Monticelli, *Il cinema nell'indagine tecnico-scientifica*, «Pirelli», n. 1, a. III, 1950, pp. 40-41.

e meccanico. Ad esempio, nel settore aeronautico, sono state realizzate riprese per studiare la curva di decollo di aeromobili in situazioni critiche, mentre nel settore automobilistico, la cinepresa è stata utilizzata per analizzare il comportamento dinamico dei veicoli in curva. Analogamente, nel campo ferroviario, riprese rallentate hanno permesso di studiare il funzionamento del sistema pantografo-linea di contatto su tratti ferroviari specifici. Monticelli osserva come la mancanza di conoscenza reciproca tra scienziati e cineasti ostacoli una piena collaborazione tra i due mondi. Per colmare questo divario, l'autore propone la creazione di un Centro di Cinematografia presso il Politecnico di Milano, un'istituzione pensata per promuovere l'uso del cinema nella ricerca scientifica e nella documentazione tecnica. Questo centro avrebbe lo scopo di favorire la comprensione delle potenzialità del mezzo cinematografico, fornendo agli studiosi le competenze necessarie per sfruttare al meglio le sue applicazioni nel campo scientifico.

Per concludere questa sezione sul rapporto tra l'uomo e la macchina è importante menzionare un ulteriore contributo di Sinisgalli che questa volta preferisce prendere in considerazione il ruolo della meccanizzazione sulle scelte di costume della società. Nel suo *Soggetto per un documentario* del 1949,²⁷⁷ Leonardo Sinisgalli sviluppa una riflessione critica sul progressivo smarrimento del valore dell'ornamento nella società moderna, fortemente caratterizzata dalla meccanizzazione e dalla funzionalità. Il testo affronta il tema centrale della perdita dell'ornamento non solo come elemento estetico, ma come espressione di un linguaggio simbolico e di un genio creativo profondamente radicato nella cultura e nella natura. L'autore esplora il contrasto tra la fredda razionalità della macchina e la ricchezza decorativa del passato, suggerendo la necessità di una riscoperta dell'ornamento come elemento essenziale dell'esperienza umana e della creazione artistica. Sinisgalli individua nella meccanizzazione della società moderna la causa di un generale impoverimento estetico e simbolico. L'umanità, ormai condizionata da criteri di efficienza e funzionalità, ha progressivamente smarrito la capacità di apprezzare il valore dell'ornamento, relegandolo al rango di elemento superfluo o di semplice decorazione. L'autore si interroga su dove possano essere ritrovate le cornici e i fregi che un tempo adornavano i templi, espressione di una bellezza simbolica e di un ordine artistico ormai perduto. In un contesto in cui il linguaggio artistico sembra dissolversi in una sequenza di immagini frammentarie e impersonali, Sinisgalli invita a riscoprire l'ornamento non come accessorio, ma come manifestazione di un linguaggio estetico capace di connettere la creatività umana alla dimensione simbolica e misteriosa della realtà. L'analisi di Sinisgalli si sviluppa attraverso un'indagine critica sulla modernità e sulle sue contraddizioni. La macchina, pur essendo uno strumento di progresso tecnologico, ha trasformato la composizione artistica in una nuova forma espressiva, caratterizzata da un ritmo intermittente e da una struttura narrativa frammentata, simile alla sequenza di fotogrammi di una pellicola cinematografica. Il regista, in questo contesto, diventa il mediatore di una nuova sensibilità estetica, capace di cogliere la realtà attraverso l'occhio meccanico della cinepresa, ma anche di riscoprire la dimensione decorativa e simbolica del mondo naturale e culturale. Sinisgalli riconosce come questa tensione tra funzionalità e ornamento si rifletta nella produzione industriale contemporanea, dove la geometria e la forma decorativa trovano nuove declinazioni nel *design* e nell'arte

²⁷⁷ L. Sinisgalli, *Soggetto per un documentario*, «Pirelli», n. 4, a. II, 1949, pp. 51-54

applicata. Il tempo, tuttavia, agisce come forza distruttiva: le braccia delle statue si sgretolano, i fregi e i capitelli delle colonne si sfaldano, e la bellezza classica degli dei elastici svanisce sotto l'erosione del tempo. Nonostante ciò, il segno del lavoro umano sopravvive, emergendo come testimonianza della capacità dell'ornamento di resistere all'oblio. Sinisgalli osserva come, nella società contemporanea, si stia progressivamente riscoprendo il valore dell'ornamento: elementi decorativi un tempo considerati superflui o addirittura ridicoli riacquistano una funzione simbolica e culturale. In passato, un fregio o un ricamo erano percepiti come meri scarabocchi privi di utilità; oggi, invece, si riconosce loro un significato più profondo, legato alla dimensione estetica e spirituale dell'esperienza umana. Sinisgalli esplora il ruolo dell'ornamento nella natura e nella cultura, evidenziando come esso costituisca un elemento essenziale di seduzione e di mistero. Nella morfologia del regno animale e vegetale, l'ornamento si manifesta come un linguaggio estetico e funzionale: le piume degli uccelli, i colori delle farfalle, le forme dei fiori sono espressione di un meccanismo di attrazione e sopravvivenza. Analogamente, nel campo dell'arte e della cultura, l'ornamento si configura come un linguaggio simbolico, capace di creare un legame tra l'artista e il fruitore. Sinisgalli riconosce nell'ornamento una componente di ambiguità e di seduzione, una dimensione enigmatica che trova espressione nei motivi arabescati, nei labirinti e nelle forme decorative che caratterizzano la tradizione mediterranea e semitica. Particolarmente significativa è l'associazione tra ornamento e magia nei rituali tradizionali. Sinisgalli richiama la pratica divinatoria di gettare il piombo fuso nell'acqua per generare figure grottesche, interpretabili come segni del destino. Questa dimensione magica dell'ornamento rivela la sua natura simbolica e misteriosa, capace di trasformare l'ignoto in una forma estetica e spirituale. L'ornamento, dunque, non è solo un elemento decorativo, ma un codice di comunicazione che connette l'essere umano al mondo invisibile e ai segreti della natura. Sinisgalli sottolinea, infine, il contrasto tra la funzionalità della macchina e la ricchezza simbolica dell'ornamento. Freud, come ricorda l'autore, osservava come la crisi del piacere e la deviazione degli istinti avessero determinato una perdita di interesse per l'ornamento. La macchina, con la sua logica funzionale, ha ridotto la bellezza alla pura efficienza, eliminando il superfluo e l'accessorio. Tuttavia, Sinisgalli riconosce come, anche nella produzione industriale, sopravviva un residuo di creatività ornamentale: nei motivi delle ruote, nei disegni degli pneumatici Pirelli, si rintracciano echi dell'antica arte decorativa. La seduzione dell'ornamento, secondo Sinisgalli, si manifesta proprio nella capacità di nascondere sotto l'apparente funzionalità un significato più profondo, un legame segreto con la storia e con la dimensione simbolica dell'esperienza umana. In conclusione, il poeta di Montemurro invita a una rivalutazione dell'ornamento come espressione di un linguaggio estetico e simbolico, capace di arricchire l'esperienza umana e di ristabilire un equilibrio tra funzionalità e bellezza. L'ornamento, lungi dall'essere un mero residuo del passato, si rivela uno strumento di seduzione e di conoscenza, un codice attraverso cui l'umanità può riscoprire la propria identità estetica e culturale.

2.2.4 Progresso nella vita dell'uomo

Gli anni presi in esame attraverso gli articoli dell'*house organ* diretta da Leonardo Sinisgalli, come si è ribadito più volte, sono gli anni in cui in Italia il progresso economico e tecnologico

ha portato a numerosi sviluppi nella società, incidendo profondamente sulla vita quotidiana degli italiani. La rapida industrializzazione e il diffuso miglioramento delle condizioni di vita costituirono il terreno fertile per un'intensa attività innovativa, che interessò trasversalmente i settori della produzione industriale, dell'agricoltura, delle infrastrutture e della tecnologia. La modernizzazione del tessuto produttivo, favorita dall'afflusso di capitali esteri e dall'espansione del mercato interno, permise all'Italia di consolidare una posizione di rilievo nel contesto economico europeo, trasformandola da paese a prevalente vocazione agricola a una delle economie industriali più dinamiche del continente. Il progresso tecnologico si estese anche alla sfera del tempo libero e della cultura. La produzione di beni di consumo di nuova concezione, come apparecchi fotografici, strumenti sportivi e dispositivi per il tempo libero, rispecchiava l'ascesa di una società orientata verso un benessere diffuso e una crescente valorizzazione del tempo libero. La modernizzazione dei trasporti e delle infrastrutture, inoltre, favorì una maggiore mobilità territoriale, rendendo più accessibili le opportunità di lavoro, di istruzione e di svago. In questo contesto di fervore economico e di apertura verso il futuro, si inseriscono le riflessioni di Filippo Gaia nel contributo *Il futuro è già fra noi*,²⁷⁸ in cui l'autore analizza una serie di innovazioni tecnologiche che incarnano le promesse e le sfide della modernità nei settori strategici come la crittografia, lo sport, l'agricoltura, la fotografia e i materiali industriali. La macchina criptografica, simile a una macchina da scrivere, traduce il testo in codice cifrato tramite una tastiera con circa 500.000 combinazioni, garantendo elevata sicurezza per usi militari e diplomatici. La camera d'aria Scudetto, in lattice di gomma senza giunture, migliora resistenza e prestazioni nei palloni sportivi. Il sollevatore spontaneo, basato su recenti progressi della fisica meccanica, solleva pesi senza meccanismi esterni, con potenziali applicazioni industriali. Il trattore Factotum, compatto e versatile (10 HP), facilita la meccanizzazione agricola grazie alla produzione in serie. Le bottigliette in plastica antiacido della Pirelli Ebanite resistono a sostanze corrosive, ampliando le opzioni di confezionamento industriale. La macchina fotografica da polso Steimech ABC (12 g) offre otto pose per rullino con avanzamento automatico e alta precisione, adatta sia ad amatori che a professionisti. Il lampo elettronico italiano (20-30 milioni di lumen, durata 1/30.000–1/10.000 di secondo) si distingue per rapidità di ricarica (4-8 secondi) e durata fino a 10.000 lampi, risultando competitivo rispetto ai modelli americani.

Altra importante innovazione di quegli anni è certamente l'evoluzione tecnologica della rete telefonica ha rappresentato una delle sfide più rilevanti del XX secolo, come evidenziato da Bonicelli nel suo articolo *Il telefono di domani*.²⁷⁹ L'autore analizza le innovazioni nel settore,

²⁷⁸ F. Gaia, *Il futuro è già fra noi*, «Pirelli», n. 3, a. II, 1949, pp. 16-18.

²⁷⁹ V. Bonicelli, *Il telefono di domani*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 32-35. In *Vite d'autore*, <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/vittorio-bonicelli/>: «Sceneggiatore e critico cinematografico (1919-1994). Dopo la laurea in giurisprudenza inizia a lavorare come critico teatrale e cinematografico per i quotidiani «Avanti!» e «Il Tempo». Trasferitosi a Roma, viene chiamato da Dino De Laurentiis per realizzare la sceneggiatura di alcuni colossali, fra cui *La Bibbia* di John Huston (1966). Nel 1972, con Ugo Pirro, riceve una nomination all'Oscar per la miglior sceneggiatura non originale con *Il giardino dei Finzi Contini* di Vittorio De Sica, mentre nel 1987 ottiene una candidatura ai Nastri d'argento per *L'inchiesta* di Damiano Damiani». Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Chi ha inventato l'impermeabile*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, pp. 50-51; *Il telefono di domani*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 32-35; *In un tubo di gomma la vita dell'uomo*, n. 2, a. II, 1949, pp. 37-40; *Romanzo di una invenzione che ha fatto correre il mondo*, n. 3, a. II, 1949, pp. 14-17; *Le braccia che camminano*, «Pirelli», n. 1, a. III, 1950, p. 30; *Sognatori fra le zolle*, «Pirelli», n. 2, a. III, 1950, pp. 12-14; *Gli "scooters" e il piacere del vento in faccia*,

in particolare lo sviluppo dei cavi coassiali e dei sistemi di trasmissione automatizzata, che hanno reso possibile la comunicazione simultanea su larga scala. La progettazione e realizzazione di cavi capaci di supportare fino a milleduecento comunicazioni simultanee è stata un risultato cruciale, ottenuto grazie alla combinazione di coppie coassiali, materiali isolanti e strati protettivi di piombo, iuta bituminata e nastro d'acciaio. Un momento chiave in questo percorso è stata la Riunione plenaria del Comitato Consultivo Internazionale Telefonico (CCIF) a Oslo nel 1939, dove si è tracciato il futuro della telefonia automatica internazionale, prevedendo la possibilità di connettere milioni di utenti senza l'intervento di operatori manuali. Questo processo ha avuto una svolta nel 1948, con le trattative tra il governo italiano e la International Telegraph and Telephone Company (ITT) per acquisire risorse tecniche e finanziarie volte ad ammodernare la rete nazionale. Tra le innovazioni più significative vi è stata l'introduzione della teleselezione automatica, che ha consentito la composizione diretta di numeri internazionali, eliminando la necessità di intermediari. In Svizzera, ad esempio, già alla fine degli anni Quaranta, un abbonato di Berna poteva contattare direttamente un utente di Zurigo, anticipando un sistema destinato a espandersi su scala globale. Tuttavia, l'espansione della telefonia automatica ha incontrato ostacoli strutturali legati ai limiti dei cavi telefonici tradizionali, che richiedevano un'elevata quantità di conduttori per ciascuna conversazione. La soluzione è stata trovata nella trasmissione a frequenze ultracustiche, che ha permesso di combinare diverse conversazioni su un unico circuito grazie a un sistema di modulazione delle frequenze. Il cavo coassiale, in grado di trasmettere fino a seicento comunicazioni simultanee, ha rappresentato un progresso decisivo, consentendo un'espansione capillare della rete telefonica e ponendo le basi per lo sviluppo delle telecomunicazioni moderne. Bonicelli conclude:

Milleduecento voci parleranno contemporaneamente da un continente all'altro attraverso un cavo telefonico non più grosso di quattro matite affiancate: ecco una delle straordinarie sorprese che i tecnici ci stanno preparando in segreto per giungere fra pochi anni al sistema del telefono automatico mondiale.²⁸⁰

Parallelamente alla telefonia, il settore televisivo ha conosciuto uno sviluppo altrettanto rapido e significativo. Milani, nell'articolo *Fanno la dote alla televisione*,²⁸¹ analizza l'organizzazione del servizio televisivo nazionale e il confronto con le esperienze internazionali, in particolare negli Stati Uniti e in Europa. L'autore evidenzia come negli Stati Uniti, tra il 1950 e il 1951, il numero di apparecchi televisivi sia passato da quattro a quindici milioni, coinvolgendo oltre cinquanta milioni di spettatori in una programmazione giornaliera di circa dieci ore. Il successo economico del settore è testimoniato dal rapido incremento dei ricavi pubblicitari delle principali reti (ABC, CBS e NBC), che nel gennaio 1951 hanno

«Pirelli», n. 3, a. III, 1950, pp. 16-17; *Garages per povera gente*, «Pirelli», n. 5, a. III, 1950, pp. 41-43; *Gli anni felici di Edoardo Bianchi*, «Pirelli», n. 6, a. III, 1950, p. 16; *Il fascino delle piccole comodità*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, pp. 33-34; *Architettura pubblicitaria*, «Pirelli», n. 2, a. IV, 1951, pp. 21-22; *Sulle rotaie corrono i salotti*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 17-18; *Tra Scilla e Cariddi*, «Pirelli», n. 6, a. IV, 1951, pp. 58-59; *Considerazioni sul film pubblicitario*, «Pirelli», n. 3, a. V, 1952, p. 33-35.

²⁸⁰ Ivi, p. 33.

²⁸¹ U. Milani, *Fanno la dote alla televisione*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 22-24.

superato gli otto milioni di dollari. In Europa, il Regno Unito ha avviato il servizio televisivo già nel 1936, raggiungendo un elevato tasso di penetrazione domestica, mentre in Francia la diffusione è ancora limitata a causa dei costi elevati. Milani sottolinea le sfide tecniche ed economiche legate alla trasmissione del segnale televisivo, che avviene attraverso onde ultracorte, limitate dalla curvatura terrestre. Per superare questo limite, si è reso necessario sviluppare una rete articolata di stazioni trasmettenti e cavi coassiali. La scelta del sistema di trasmissione è stata un elemento strategico: mentre negli Stati Uniti è stato adottato un sistema a 525 linee, in Europa si osservano differenze significative, con il Regno Unito che utilizza 405 linee, la Francia 819 linee e la Russia 625 linee. L'introduzione della televisione in Italia richiede quindi un'attenta pianificazione infrastrutturale e un significativo investimento economico, ma le prospettive di sviluppo risultano promettenti.

Anche il comfort e la qualità della vita quotidiana sono stati oggetto di trasformazioni grazie all'innovazione nei materiali. Bruno Munari, nel suo articolo *Il piacere di riposare*,²⁸² riflette sull'importanza del riposo nella società moderna e sul ruolo della gommapiuma nel migliorare il comfort domestico e pubblico. La gommapiuma, derivata dal lattice di gomma, è un materiale che offre caratteristiche ergonomiche e traspiranti, adattandosi alle forme del corpo e garantendo una distribuzione uniforme della pressione. La sua diffusione ha migliorato la qualità del riposo non solo in ambito domestico, ma anche nei mezzi di trasporto, negli ospedali e nei luoghi pubblici. La struttura interna porosa della gommapiuma consente una ventilazione costante, evitando l'accumulo di umidità e polvere e rispondendo così alle esigenze di comfort della vita moderna.

Un ulteriore progresso tecnologico ha riguardato la gestione del rumore negli ambienti abitativi e lavorativi, come illustrato da Ramelli Cassi nell'articolo *La difesa dei rumori*.²⁸³ L'autore analizza le difficoltà tecniche e strutturali legate alla trasmissione del suono attraverso le costruzioni moderne e le soluzioni adottate per ridurre l'impatto acustico. La propagazione del suono avviene principalmente attraverso la vibrazione delle pareti e le discontinuità nelle strutture edilizie. Per mitigare questi effetti, Cassi-Ramelli suggerisce l'uso di materiali elastici, la costruzione di pareti a doppio strato e la sigillatura accurata dei giunti strutturali. Tuttavia, l'efficacia di queste soluzioni dipende dalla precisione nell'applicazione e dai costi elevati associati a tali interventi. L'evoluzione tecnologica del XX secolo ha dunque interessato trasversalmente diversi ambiti, dalla telefonia alla televisione, dal comfort domestico all'isolamento acustico. Le innovazioni nei sistemi di trasmissione, nei materiali e nelle

²⁸² B. Munari, *Il piacere di riposare*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, p. 25. In *Vite d'autore*, «Designer, artista e grafico (1907-1998)», è uno dei massimi protagonisti del *design* del Novecento. Vicino al futurismo alla fine degli anni Venti, presto si allontana dal movimento per dispiegare su diversi fronti le sue poliedriche doti creative. Nel 1930 realizza la prima *Macchina inutile*, cimentandosi nella sperimentazione grafica e nell'invenzione di oggetti. Tra i fondatori del Movimento Arte Concreta (MAC), vince il primo Compasso d'Oro nel 1954 con i giocattoli di gommapiuma realizzati per l'azienda Pirelli. Ideatore di celebri campagne pubblicitarie, inventore di oggetti di *design* per il marchio Danese e di libri memorabili per grandi e piccini, è insignito di importanti riconoscimenti per la sua carriera». <https://www.rivistapirelli.org/it/autori/bruno-munari/>. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Il gatto di gommapiuma ha i baffi di nylon*, «Pirelli», n. 4, a. II, 1949, p. 25; *C'era una volta un re...*, «Pirelli», n. 6, a. IX, 1956, p. 42.

²⁸³ A. Ramelli-Cassi, *La difesa dei rumori*, «Pirelli», n. 2, a. III, 1950, pp. 15-16.

tecniche costruttive hanno contribuito a trasformare radicalmente la società contemporanea, migliorando la qualità della vita e aprendo la strada a ulteriori sviluppi nel campo delle telecomunicazioni e della progettazione degli spazi abitativi.

2.2.5 Architettura e forma industriale

I testi presenti in questa sezione offrono uno sguardo approfondito su diverse aree di convergenza tra arte, scienza, architettura e *design*, mettendo in evidenza il dialogo continuo tra estetica, funzionalità e innovazione tecnologica. Ogni contributo sul tema pubblicato su «Pirelli» analizza, da una prospettiva originale, il modo in cui la matematica, la geometria, l'acustica, il cinema e il *design* industriale abbiano influenzato la progettazione architettonica, il gusto estetico e la produzione artistica e scientifica. Si delinea così un panorama culturale complesso, in cui le discipline si intrecciano e si contaminano, dando vita a nuove forme di espressione e a soluzioni innovative. I temi centrali spaziano dall'influenza delle forme geometriche nella creazione architettonica, alla sfida di coniugare esigenze produttive e benessere umano nell'architettura industriale, fino al ruolo del cinema e dell'acustica nella ricerca scientifica e nella progettazione degli spazi. Pertanto i seguenti testi evidenziano la capacità degli autori di individuare e interpretare le tendenze emergenti, offrendo una lettura critica e interdisciplinare delle trasformazioni in atto nella cultura progettuale e scientifica del periodo.

Nella pubblicazione dal titolo *Geometria barocca*²⁸⁴ Leonardo Sinisgalli esplora l'intersezione tra geometria, *design* e progettazione, ponendo particolare attenzione al valore delle forme matematiche nella creazione architettonica e industriale. L'autore evidenzia come la matematica e la geometria avanzata possano esercitare un'influenza profonda sull'arte, sul *design* e sull'ingegneria, suggerendo che la comprensione di tali forme possa condurre a un'estetica più sofisticata e strutturalmente innovativa. L'autore individua nelle configurazioni geometriche non solo un repertorio di soluzioni tecniche, ma anche una risorsa estetica capace di orientare la cultura progettuale verso un'espressività consapevole e controllata. Il tema delle forme geometriche e delle loro implicazioni nella progettazione architettonica e ingegneristica costituisce dunque un ambito di ricerca di notevole interesse. In questo contesto, le linee e le configurazioni luminose delle spiagge mediterranee diventano fonte di ispirazione per progettisti, ingegneri e *designer* industriali, suggerendo un legame profondo tra natura e creazione artistica. Sinisgalli ricorda di aver ritrovato, nei propri cassetti personali, una piccola custodia contenente i primi rilievi fotografici realizzati nel 1945 a Roma. Questi studi, condotti grazie alla collaborazione dei professori Fantappiè e di altri membri del Seminario di Matematica, si concentravano sulle forme generate da materiali semplici come il gesso, il cartone e il filo. L'autore esprime gratitudine nei confronti di questi studiosi per aver accolto con benevolenza le sue richieste, senza giudicarle eccentriche o irriverenti. Il suo intento era quello di sottrarre tali modelli alla loro tradizionale collocazione in laboratorio per esporli alla luce del sole, una proposta che, nonostante la sua apparente audacia, venne accolta con interesse. I modelli, da lungo tempo custoditi in una vetrina dell'Istituto e ricoperti di polvere, segno evidente di un prolungato disuso, furono sottoposti a un attento processo di recupero che

²⁸⁴ L. Sinisgalli, *Geometria barocca*, «Pirelli», n. 3, a. III, 1950, pp. 44-45.

ne restituì l'originaria integrità formale, priva di imperfezioni. Si trattava di strutture di dimensioni contenute, realizzate con un metodo cartesiano, nel quale ogni punto veniva determinato attraverso l'assegnazione di valori a una coppia di coordinate, da cui derivava la terza variabile. Questo approccio, ben noto agli ingegneri aeronautici e meccanici, consente di tradurre equazioni algebriche in rappresentazioni visive, rendendo manifeste le singolarità matematiche sottese. Un geometra, infatti, è in grado di individuare nelle equazioni la configurazione spaziale corrispondente: un'equazione di primo grado in due variabili rappresenta una retta, la cui inclinazione è determinata dal rapporto tra i coefficienti delle incognite. L'analisi delle superfici di ordine superiore, invece, rivela configurazioni più complesse, la cui varietà richiama fenomeni naturali quali le strutture geologiche, le conformazioni organiche e le configurazioni stellari. Queste riflessioni emergono con particolare forza nel documentario *Una lezione di geometria*, presentato alla Biennale di Venezia. Sebbene la proposta avanzata non abbia ricevuto l'accoglienza sperata, essa conserva un elevato valore concettuale, suggerendo che la cultura contemporanea potrebbe trarre grande beneficio dall'impiego di tali forme superiori, specialmente nei campi dell'architettura e del *design* industriale. Sinisgalli ipotizza che l'orientamento verso un plasticismo matematico, dotato di una valenza quasi trascendentale, potrebbe costituire un antidoto contro la casualità di uno sviluppo progettuale privo di controllo e di coerenza formale. La natura stessa offre un repertorio inesauribile di prototipi formali: dalle strutture cellulari agli organismi marini, dalle conformazioni minerarie alle architetture vegetali, la complessità e la ricchezza delle forme naturali suggeriscono modelli che la geometria moderna, superando i limiti della visione euclidea ancora dominante, è chiamata a interpretare e sfruttare. La capacità di tradurre queste configurazioni in modelli architettonici e progettuali potrebbe favorire una maggiore integrazione tra scienza, tecnica e creatività, aprendo nuove prospettive nel campo dell'arte e dell'ingegneria.

Anche Vincenzo Lacorazza nel 1952 nel contributo *Architettura per l'industria*, analizza l'evoluzione dell'architettura industriale, evidenziando il ruolo cruciale di quest'ultima nell'armonizzare le esigenze tecniche e produttive con quelle sociali e umane. L'autore esplora come l'architettura per l'industria abbia affrontato la sfida di coniugare funzionalità tecnica, innovazione tecnologica e attenzione al benessere dei lavoratori, delineando un percorso che ha reso l'architettura industriale un elemento fondamentale per la costruzione di una civiltà industriale sostenibile e umanizzata. Il testo mette in luce come le trasformazioni dell'architettura industriale riflettano non solo l'evoluzione tecnologica, ma anche il mutamento dei modelli sociali e produttivi, ponendo l'accento su un equilibrio tra efficienza e qualità della vita. L'architettura industriale si distingue per il rigore con cui rispetta i criteri funzionali, rispondendo a esigenze tecniche e sociali la cui efficacia viene immediatamente verificata attraverso l'efficienza della produzione. L'evoluzione di questo settore ha attraversato fasi distinte, segnate da un'alternanza tra entusiasmo per la tecnica e maggiore attenzione alle implicazioni sociali del lavoro industriale. L'ottimismo verso la tecnologia ha trovato espressione non solo nell'architettura razionale, ma anche in ambiti artistici come la letteratura sui motori e la pittura metafisica di De Chirico. Un esempio paradigmatico di questa fase è il modello di officina progettato da Giuseppe Terragni per la produzione del gas, presentato alla

III Biennale di Monza nel 1927, il quale evocava suggestioni geometriche ispirate ai paesaggi industriali. Nei periodi in cui l'attenzione si è spostata sulle istanze sociali, il focus dell'architettura industriale si è rivolto al benessere dei lavoratori e alla qualità degli ambienti di lavoro. La creazione di grandi stabilimenti ha comportato la delocalizzazione degli impianti industriali dalle aree urbane alle periferie, determinando una frattura tra l'operaio e il contesto naturale. Tale fenomeno ha spinto architetti e urbanisti a sviluppare soluzioni innovative per restituire dignità e umanità agli spazi industriali. Tra queste, si distingue l'idea dell'«officina verde» del 1927 di Le Corbusier, concepita come una fabbrica integrata con la natura, e il concetto di «fabbrica umanizzata», pensata non solo come luogo di lavoro, ma come spazio sociale assimilabile per importanza a scuole, ospedali e abitazioni. Un esempio significativo di fabbrica umanizzata in Italia è rappresentato dal complesso Olivetti di Ivrea, realizzato tra il 1933 e il 1938 dagli architetti Figini e Pollini. Questo progetto non si limitava alla costruzione di un impianto produttivo, ma includeva anche abitazioni per gli operai, asili, biblioteche e altri servizi sociali, configurandosi come un modello di sintesi tra funzionalità industriale e attenzione al benessere umano. La fabbrica Olivetti di Ivrea si proponeva di creare un ambiente di lavoro che non fosse alienante, ma che favorisse un senso di appartenenza e di integrazione tra vita professionale e sociale. Un elemento centrale nell'architettura industriale è rappresentato dall'introduzione dei «moduli», intesi come unità di misura fondamentali per la progettazione degli spazi. Questi moduli, che generalmente si attestano tra 2 e 4 metri di lunghezza e tra 1 e 3 metri di altezza, definiscono la posizione di pilastri, strutture, macchinari e arredi, garantendo un'armonia tra le esigenze produttive e quelle umane. La modularità richiama la proporzione divina, applicata in chiave industriale, come si osserva nello stabilimento farmaceutico SIFCA di Milano, progettato dall'ingegnere Giuseppe Valtolina. Tuttavia, la progettazione architettonica industriale non si limita alla definizione modulare degli spazi, ma richiede un'attenta analisi del piano regolatore, delle strutture, dell'illuminazione, dell'aerazione, dell'isolamento termico e acustico, nonché della colorazione degli ambienti e dei macchinari. Questi elementi vengono coordinati per realizzare un progetto organico che coniughi efficienza e benessere. Negli ultimi anni, l'evoluzione tecnologica ha introdotto significative innovazioni nei campi della luminosità, dell'aerazione e dell'isolamento. L'impiego di luci fluorescenti, griglie in materiali plastici e sistemi di climatizzazione è stato affiancato da un'attenta selezione cromatica: i colori vivaci come il rosso e il giallo sono utilizzati per stimolare la produttività, mentre il verde viene impiegato in ambienti che richiedono maggiore concentrazione e rilassamento. In casi specifici, come nella progettazione di stabilimenti destinati alla produzione di motori o macchinari, si sono realizzati edifici completamente ermetici (black-outs) per isolare i rumori, dimostrando come l'architettura industriale risponda con precisione a necessità operative senza trascurare il comfort e il benessere dei lavoratori. L'architettura industriale, infine, non si limita alla progettazione degli stabilimenti, ma assume una funzione civile e sociale. La presenza di mense, infermerie, spazi per il tempo libero e istituzioni culturali riflette una visione dell'industria come parte integrante della vita sociale. Tra gli esempi più recenti di questa integrazione tra funzione produttiva e attenzione al benessere umano si segnalano la fabbrica Olivetti a San Giovanni a Teduccio (Napoli), progettata dall'architetto Luigi Cosenza, e lo stabilimento Necchi a Pavia, opera di Marcello Nizzoli. Entrambi gli edifici incarnano l'idea di una civiltà industriale che riesce a coniugare

l'efficienza produttiva con il rispetto per le esigenze umane, ponendo al centro della progettazione il valore della persona e della qualità della vita.

Sul tema dell'architettura e del *design* Gennarini evidenzia il ruolo centrale di Gio Ponti per l'innovazione del gusto estetico anche in ambito industriale. Il contributo in questione dal titolo *Gio Ponti: dall'architettura al disegno industriale*,²⁸⁵ l'autore analizza il contributo del già citato *designer* nel campo dell'architettura industriale, evidenziando la sua capacità di coniugare arte, funzionalità e innovazione. Ponti si forma al Politecnico di Milano e si distingue fin dagli esordi per un approccio innovativo, sperimentando con la ceramica presso Richard Ginori e introducendo soluzioni stilistiche che influenzeranno il *design* italiano. La fondazione della rivista «Domus» nel 1928 consolida la sua influenza culturale, promuovendo una visione moderna della progettazione basata sul dialogo tra tradizione artigianale e innovazione industriale. Tra le sue opere più celebri figurano il Grattacielo Pirelli a Milano, il Rettorato dell'Università di Padova e la sede della Montecatini, caratterizzati da un'eleganza formale e una leggerezza strutturale che anticipano le tendenze dell'architettura contemporanea. La versatilità di Ponti si manifesta anche nel *design* di oggetti e negli scritti teorici, come *L'architettura è un cristallo* e *Verso la casa esatta*, in cui esplora il concetto di abitare come esperienza dinamica e qualitativa. L'eredità di Ponti risiede nella sua capacità di integrare industria e artigianato, funzionalità ed estetica, influenzando profondamente il dibattito architettonico e progettuale del XX secolo. La sua visione moderna e interdisciplinare continua a esercitare un impatto significativo sulla progettazione contemporanea, confermando la sua centralità nella cultura architettonica globale. L'eredità culturale di Gio Ponti si estende ben oltre le sue opere materiali, configurandosi come un punto di riferimento imprescindibile per la storia dell'architettura e del *design* del Novecento. La sua capacità di integrare industria e artigianato, funzionalità e estetica, tradizione e innovazione, lo ha reso una figura di spicco nel panorama internazionale. Il suo pensiero ha contribuito a definire il linguaggio della modernità, influenzando non solo la progettazione architettonica, ma anche il *design* di oggetti d'uso quotidiano, la pianificazione degli spazi pubblici e la cultura del vivere domestico. Ancora oggi, le opere di Ponti e la sua visione progettuale continuano a esercitare una profonda influenza sulla progettazione contemporanea, confermando la sua rilevanza nel dibattito architettonico e culturale globale.

È dunque il caso di menzionare un ulteriore contributo del direttore della rivista: *Ghirigori a tre dimensioni*²⁸⁶ esplora l'intersezione tra arte, manualità e organizzazione dello spazio

²⁸⁵ P. E. Gennarini, *Gio Ponti: dall'architettura al disegno industriale*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, pp. 8-9. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Il cavo respira olio*, «Pirelli», n. 1, a. I, 1948, pp. 19-21; *Nel cervello di uno studente romantico il progetto di una industria nuova*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 50-53; *Quei famosi cinque minuti*, «Pirelli», n. 2, a. II, 1949, pp. 53-55; *L'azienda è viva: deve crescere*, «Pirelli», n. 3, a. II, 1949, p. 54; *Il mito dell'età dell'oro*, «Pirelli», n. 4, a. II, 1949, p. 58; *Passaporto per l'avvenire*, «Pirelli», n. 5, a. II, 1949, pp. 55-57; *Una nuova potenza per le macchine*, «Pirelli», n. 1, a. III, 1950, pp. 8-10; *Il paradiso delle automobili*, «Pirelli», n. 2, a. III, 1950, pp. 8-11; *L'alfa è tornata alle corse*, «Pirelli», n. 3, a. III, 1950, pp. 13-15; *Il P. sulle strade*, «Pirelli», n. 5, a. III, 1950, pp. 8-9; *Lattice nel ventre del vecchio squalo*, «Pirelli», n. 1, a. IV, 1951, pp. 29-30; *L'Africa non è ancora uno scherzo ma sta per cedere alle macchine che forzano la mano al progresso*, «Pirelli», n. 2, a. IV, 1951, pp. 48-49.

²⁸⁶ L. Sinisgalli, *Ghirigori a tre dimensioni*, «Pirelli», n. 6, a. IV, 1951, pp. 46-49.

urbano, evidenziando come la lavorazione dei materiali e la pianificazione viaria rispondano a logiche di precisione e armonia. La creazione di figure con fili di biplasto si configura come un esercizio di destrezza e riflessione, assimilabile a un'arte minuziosa che richiama la precisione geometrica della natura, come nelle ragnatele evocate dal pensiero di Baruch Spinoza, o nei bronzetti nuragici, dove si fondono rigore formale e libera espressione artistica. Questa dimensione artigianale trova un parallelo nelle bambole drammatiche di Maria Signorelli, esempi di un linguaggio visivo in cui il gesto e il simbolo si fondono per creare un'esperienza estetica e comunicativa complessa. Sinisgalli estende questa riflessione dal campo dell'arte a quello della progettazione urbana, sottolineando come l'organizzazione degli spazi e delle infrastrutture cittadine risponda a dinamiche analoghe di equilibrio tra forma e funzione. La sicurezza stradale emerge come un problema di rilevanza globale: nel 1949, su una popolazione di 80 milioni di abitanti distribuiti tra 48 città principali, si registrarono 6.488 decessi e 287.487 feriti, con Melbourne che, con una popolazione di 1.250.000 abitanti, registrò 435 morti nello stesso periodo. Questi dati evidenziano l'urgenza di un approccio razionale alla regolamentazione del traffico, già affrontato nella Convenzione di Ginevra del 1931, che promosse l'unificazione della segnaletica stradale a livello internazionale. In Italia, il Decreto del 15 giugno 1933 recepì tali disposizioni, sebbene, a distanza di quasi vent'anni, persistano difficoltà nella loro piena applicazione. L'evoluzione urbanistica delle città moderne ha rappresentato un ulteriore ostacolo alla standardizzazione della viabilità, spesso in contrasto con le esigenze estetiche e funzionali della progettazione architettonica. Le visioni di urbanisti come Canonica e Napoleone riflettono il tentativo di conciliare bellezza e ordine spaziale, sebbene la complessità del tessuto urbano preesistente continui a porre sfide alla razionalizzazione degli spazi. Sinisgalli evidenzia come la pianificazione urbana contemporanea debba integrare sicurezza, efficienza e armonia, riconoscendo la necessità di un approccio che bilanci le esigenze pratiche con quelle estetiche e sociali.

L'architettura svolge inoltre un ruolo cruciale nell'equilibrare esigenze estetiche e funzionali, anche per ciò che riguarda la diffusione e la qualità del suono negli spazi costruiti. Come evidenziato da De Chiara in *Il romanzo dell'acustica*,²⁸⁷ le conoscenze acustiche hanno profondamente influenzato la progettazione di ambienti come teatri, studi radiofonici e auditori, spingendo architetti e ingegneri a sviluppare soluzioni innovative per ottimizzare la propagazione del suono. La sfida di conciliare la teoria geometrica dei «raggi sonori» con quella statistica ha portato a un'evoluzione nella configurazione degli spazi, dove materiali e forme architettoniche sono stati adattati per evitare riflessioni indesiderate e garantire un'acustica

²⁸⁷ G. De Chiara, *Il romanzo dell'acustica*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, pp. 38-39. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Un pioniere delle esperienze nucleari*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, p. 8. Cfr. R. Di Giammarco, *Addio De Chiara maestro di teatro per due generazioni*, su «La Repubblica», 2 febbraio 1995: «[...] un commediografo, un critico, un rielaboratore di classici, un saggista, un traduttore, un uomo di cultura e di impegno che ha molto lottato per la nuova drammaturgia, un amico per più di una generazione, un maestro d'ironia. Amava ricordare, De Chiara, nato a Tripoli nel '21, che il suo amore per la scena era sbocciato per supplire con la ' finzione' alla realtà d'una prigionia in Africa durata quattro anni, dopo la battaglia di El Alamein. L'effetto di questa scelta di campo fu, poi, un ininterrotto e solerte lavoro come critico teatrale dell'Avanti a partire dal '50. Esperienza tradottasi in pubblico servizio quando dall'88, e fino all'altro giorno, è toccato a lui promuovere nuovi autori e testi inediti come presidente dell'Istituto del Dramma Italiano. Anche se incline alla modestia («So di non essere un poeta, ma ho bisogno di partecipare al gioco»), De Chiara figura di diritto nell'albo degli autori di prosa del dopoguerra».

equilibrata. In questo contesto, l'architettura non solo risponde a criteri estetici, ma diventa uno strumento essenziale per migliorare la qualità dell'ascolto e l'esperienza sensoriale complessiva. In particolare, viene approfondita la figura di Gino Parolini, ingegnere acustico che, attraverso un approccio tecnico-scientifico, affronta le sfide legate alla diffusione del suono in ambienti come teatri, studi radiofonici e auditori. Parolini, pur riconoscendo i limiti dell'acustica come scienza esatta, si dedica alla codificazione e ottimizzazione delle onde sonore mediante l'impiego di materiali assorbenti e soluzioni architettoniche innovative. Un nodo centrale dell'analisi riguarda la difficoltà di conciliare la teoria geometrica dei «raggi sonori», che richiede l'uso di superfici lisce e riflettenti per indirizzare il suono, con la teoria statistica, che invece promuove una distribuzione uniforme dell'energia sonora nello spazio. Le innovazioni architettoniche, pur rispondendo a criteri estetici, si sono dovute adattare a queste conoscenze acustiche, portando a modifiche strutturali finalizzate a evitare riflessioni speculari e a favorire una diffusione omogenea del suono. In questo contesto, la funzionalità acustica ha avuto un impatto rilevante sul *design* degli ambienti, come dimostrano le soluzioni adottate dalla scuola Bauhaus, dove estetica e acustica trovano un equilibrio dinamico. De Chiara esplora inoltre un aspetto inaspettato di questa relazione tra acustica e *design*: l'influenza dell'abbigliamento sulla propagazione del suono. L'effetto fonoassorbente dei costumi, in particolare quelli femminili realizzati in lana, si rivela superiore rispetto agli abiti maschili, evidenziando come anche la scelta dei materiali tessili possa incidere sulle caratteristiche acustiche di uno spazio.

2.2.6 Il modello Leonardo da Vinci

Nel periodo e nel contesto presi in esame ricopre un ruolo fondamentale la figura di un intellettuale del passato che ha saputo coinvolgere nel proprio sapere e nelle proprie invenzioni i saperi umanistici e scientifici in maniera trasversale, cooperante e complementari. Leonardo da Vinci incarna una figura emblematica della cultura rinascimentale, simbolo di un sapere universale: la vastità dei suoi interessi e la profondità delle sue intuizioni hanno lasciato un'impronta indelebile nella storia del pensiero umano, spaziando dalla pittura alla meccanica, dall'anatomia all'idraulica, dalla filosofia alla tecnologia. La sua mente poliedrica e la sua capacità di indagare la realtà attraverso un approccio empirico e riflessivo lo pongono tra i precursori del metodo scientifico moderno, anticipando concezioni e principi che troveranno piena espressione nei secoli successivi. Nei testi che seguono, si delineano i diversi aspetti della genialità di Leonardo, mettendo in luce non solo le sue straordinarie capacità artistiche e scientifiche, ma anche il suo contributo metodologico e teorico. Si esplora il suo approccio alla natura come sistema ordinato e governato da leggi universali, la sua attenzione all'osservazione diretta e alla sperimentazione, nonché la capacità di tradurre le intuizioni in progetti innovativi. L'eredità di Leonardo, sebbene frammentaria e incompiuta, rappresenta un corpus di conoscenze che continua a ispirare e a interrogare la modernità, testimoniando la grandezza di un genio che ha saputo superare i confini disciplinari e temporali.

Partendo ancora una volta dal prolifico direttore della rivista, il testo *La mano mancina* a firma Sinisgalli,²⁸⁸ emerge una profonda riflessione sulla figura di Leonardo da Vinci, celebrata in occasione del quinto centenario della sua nascita. L'opera di Sinisgalli si inserisce in un

²⁸⁸ L. Sinisgalli, *La mano mancina*, «Pirelli», n. 2, a. V, 1952, pp. 30-31.

contesto di riscoperta e celebrazione dell'ingegno leonardesco, articolata attraverso una serie di articoli pubblicati tra il 1950 e il 1952, volti a esplorare le molteplici dimensioni della sua opera e del suo pensiero. L'autore pone l'accento sull'eccezionale ampiezza degli interessi di Leonardo, che si estendono dalla filosofia all'anatomia, dalla pittura alla geologia, dalla matematica all'ingegneria, configurando un'autentica enciclopedia del sapere, frutto di una mente in costante tensione verso la scoperta e l'innovazione. Leonardo emerge come una figura di straordinaria complessità, capace di coniugare il rigore scientifico con la sensibilità artistica, incarnando l'archetipo del genio universale. La sua scrittura, caratterizzata da un'impronta personale unica, si distingue per uno stile apparentemente «illetterato», privo di punteggiatura e accenti, che riflette la sua natura pratica e immediata. Questa apparente disorganizzazione cela tuttavia una profondità di pensiero che si manifesta nella capacità di collegare ambiti del sapere apparentemente distanti, dando vita a un corpus di intuizioni e scoperte che ancora oggi continuano a stimolare il pensiero contemporaneo. La frammentarietà dei suoi scritti non è solo il risultato di una metodologia di lavoro irregolare, ma costituisce anche il riflesso di una mente inquieta, costantemente protesa verso nuovi orizzonti di conoscenza. Sinisgalli evidenzia inoltre la dimensione solitaria di Leonardo, il quale, pur non cercando discepoli, ha lasciato un'eredità culturale di straordinaria portata. La sua opera non fu concepita come un sistema organico, ma come un accumulo di pensieri, scoperte e teorie che si offrono come stimolo continuo per le generazioni future. La raccolta di scritti pubblicata da Mac Curdy ne è una testimonianza emblematica, evidenziando il carattere atemporale della produzione leonardesca e la sua capacità di dialogare con i saperi successivi. Il testo si sofferma infine sul lascito intellettuale di Leonardo, sottolineando come la sua capacità di muoversi con disinvoltura tra ambiti differenti abbia creato un modello di ricerca e di innovazione che continua a esercitare un'influenza profonda. La sua eredità risiede non solo nelle opere artistiche e scientifiche, ma anche nella tensione verso una conoscenza universale, che sfida i limiti disciplinari e invita a una comprensione integrata del sapere. Leonardo, dunque, emerge come una figura emblematica del Rinascimento, la cui capacità di interrogarsi e di esplorare il reale rimane un modello insuperato di genialità creativa e di indagine intellettuale.

Già l'anno precedente Filippo Arredi aveva dedicato a Leonardo da Vinci e alla sua prospettiva necessaria alla contemporaneità. In *Leonardo e la macchina dei solidi e dei liquidi*,²⁸⁹ viene esaminato il contributo dello scienziato rinascimentale al pensiero scientifico, mettendo in evidenza il carattere metodologico della sua indagine, fondata sull'integrazione tra osservazione empirica e riflessione teorica. L'analisi di Arredi sottolinea come Leonardo anticipi alcuni principi fondamentali del metodo scientifico moderno, insistendo sull'importanza dell'esperienza diretta, dell'indagine delle cause e della formulazione di leggi generali per la comprensione dei fenomeni naturali. Leonardo da Vinci si configura come una figura emblematica del Rinascimento, caratterizzata da una visione unitaria della natura e delle scienze, nella quale la dimensione empirica e quella teorica si intrecciano in un equilibrio sofisticato. La sua concezione della natura non si limita a una descrizione fenomenologica, ma si spinge alla ricerca delle leggi sottostanti che governano i processi naturali, esprimendo una visione quasi stoica della necessità insita nel funzionamento della realtà fisica. Secondo

²⁸⁹ F. Arredi, *Leonardo e la macchina dei solidi e dei liquidi*, «Pirelli», n. 6, a. IV, 1951, pp. 18-19.

Leonardo, la natura opera seguendo una logica rigorosa di causa ed effetto, per cui ogni fenomeno si manifesta come risultato di processi determinati, escludendo l'eventualità di eventi fortuiti o discontinui. Tale principio di necessità, definito da Leonardo come il «brutto della natura», rappresenta un elemento cardine della sua speculazione e si riflette nella sua insistenza sull'importanza di un'osservazione diretta e metodica, considerata il fondamento imprescindibile di ogni autentica conoscenza scientifica. Leonardo attribuisce alla cosiddetta «osservazione rafforzata» un ruolo essenziale nel processo di indagine scientifica. Tale approccio, che presuppone rigore e sistematicità, consente di cogliere le manifestazioni sensibili dei fenomeni e di risalire ai principi che li regolano. Egli critica aspramente quegli approcci che si limitano alla mera descrizione dei fenomeni, senza indagarne le cause profonde, sostenendo che la vera scienza debba fondarsi sull'esperienza e sulla capacità di tradurre le osservazioni in principi generali. Questo metodo, che fonde l'indagine empirica con la riflessione teorica, costituisce per Leonardo il nucleo della conoscenza scientifica, applicabile in modo trasversale a tutti gli ambiti del sapere, dalla meccanica alla fisica, dall'idraulica all'anatomia. Un tratto distintivo della visione leonardiana risiede nella convinzione che la scienza non debba limitarsi alla classificazione dei fenomeni, ma debba ambire a comprendere le leggi universali che li determinano. Leonardo riconosce che l'esperienza costituisce il punto di partenza essenziale per la conoscenza scientifica; tuttavia, essa deve essere necessariamente integrata da una riflessione teorica che consenta di superare il livello puramente fenomenologico, per giungere alla comprensione delle strutture causali sottostanti. In questo senso, Leonardo precorre alcuni dei principi fondamentali del metodo scientifico moderno, evidenziando l'importanza della verifica sperimentale e della formulazione di ipotesi che possano essere sottoposte a controllo empirico. Uno degli ambiti in cui Leonardo applica con maggiore coerenza questa metodologia è lo studio del moto, tema centrale della sua ricerca scientifica. Egli riconosce che il moto è regolato da leggi precise, che possono essere comprese solo attraverso un'analisi attenta delle forze in gioco e delle condizioni che ne determinano l'evoluzione. La sua teoria del moto, sebbene non completamente sistematica, costituisce un tentativo pionieristico di superare le concezioni aristoteliche dominanti nel suo tempo, introducendo una visione più dinamica e meccanicistica dei fenomeni fisici. In particolare, Leonardo rivolge una particolare attenzione al moto dei fluidi, studiando il comportamento dell'acqua e cercando di formulare leggi generali capaci di spiegare le dinamiche osservate. La sua indagine sui fluidi lo porta a sviluppare un approccio innovativo nello studio dell'idraulica, anticipando alcune delle intuizioni che sarebbero state riprese e formalizzate nei secoli successivi. Nonostante la profondità e la vastità delle sue intuizioni, Leonardo non riesce sempre a tradurre le sue scoperte in teorie organiche e sistematiche. La sua opera scientifica, infatti, rimane frammentaria e spesso incompleta, riflettendo la complessità e l'ampiezza degli interessi che caratterizzano il suo genio. Tuttavia, il suo metodo di indagine, fondato sulla combinazione di osservazione empirica e analisi teorica, costituisce un contributo cruciale alla storia della scienza, anticipando molti degli sviluppi metodologici che avrebbero segnato la nascita della scienza moderna.

Valga da esempio a tal proposito l'analisi di Carlo Zammattio in cui viene esaminata in modo approfondito l'indagine condotta da Leonardo da Vinci sul volo e sull'aerodinamica, con particolare attenzione alle sue intuizioni riguardanti il sostentamento in volo, la resistenza

dell'aria e la progettazione di macchine volanti. Il contributo *Gli studi di Leonardo sul volo*,²⁹⁰ propone un'analisi che evidenzia come Leonardo, pur privo delle conoscenze scientifiche e degli strumenti tecnologici moderni, abbia saputo anticipare concetti fondamentali della fisica del volo, basandosi su un'osservazione attenta della natura, in particolare del comportamento degli uccelli, e cercando di trasferire tali principi nella costruzione di dispositivi meccanici. Il contributo pionieristico di Leonardo all'evoluzione dell'aeronautica emerge con chiarezza, nonostante le difficoltà nell'applicare concretamente le sue teorie. Lo scienziato dedicò una parte significativa della sua attività intellettuale allo studio del volo, soprattutto durante il soggiorno fiorentino, cercando di comprendere e replicare i principi che regolano il movimento attraverso l'aria. La sua attenzione si concentrava in particolare sul problema del sostentamento, ovvero sulla capacità di un corpo di mantenersi in volo opponendosi alla forza di gravità, e sulla resistenza dell'aria, che egli intuiva essere una componente cruciale nel bilancio delle forze coinvolte nel volo. L'osservazione diretta del volo degli uccelli costituì per Leonardo una fonte primaria di ispirazione: attraverso lo studio della conformazione delle ali, del movimento delle penne e della generazione di portanza, cercò di identificare le leggi fisiche sottostanti e di tradurle in dispositivi meccanici capaci di emulare il volo naturale. L'approccio di Leonardo, sebbene condizionato dai limiti tecnici e teorici dell'epoca, rivela una comprensione straordinariamente avanzata dei fenomeni aerodinamici. Nei suoi disegni, in particolare quelli contenuti nel *Codice Atlantico*, emerge una consapevolezza chiara dell'importanza della resistenza dell'aria e del ruolo della forma alare nel creare portanza. Leonardo concepiva il volo come un problema meccanico e dinamico, in cui le forze in gioco, il peso, la resistenza dell'aria e la spinta, dovevano essere equilibrate attraverso un controllo preciso della forma e del movimento delle ali. Egli tentò di tradurre queste intuizioni nella progettazione di macchine volanti, dotate di ali battenti e di sistemi di controllo ispirati all'anatomia degli uccelli, ma la mancanza di materiali leggeri e di una comprensione più approfondita delle forze aerodinamiche limitò la possibilità di realizzare modelli funzionanti. Le annotazioni di Leonardo testimoniano una riflessione matura sulla complessità del volo, che egli interpretava non come una semplice questione di forza e meccanica, ma come un fenomeno dinamico e interattivo tra il corpo in movimento e l'aria circostante. La sua analisi della struttura delle ali, del loro rapporto con la pressione dell'aria e della creazione di vortici ascendenti, rappresenta un'intuizione di straordinaria modernità. Leonardo riconosceva, infatti, che il volo degli uccelli non dipendeva solo dalla forza muscolare, ma anche dalla capacità di sfruttare le correnti ascensionali e la conformazione delle superfici alari per ottenere sostentamento e controllo della direzione. Sebbene non fosse in grado di formalizzare queste osservazioni in un modello teorico compiuto, le sue intuizioni anticipano concetti che sarebbero stati pienamente compresi solo con lo sviluppo della fisica moderna e dell'aerodinamica nel XIX e XX secolo. Un aspetto particolarmente innovativo del pensiero di Leonardo risiede nella sua attenzione al rapporto tra struttura e funzione nelle macchine volanti. Egli concepiva l'ala non solo come una superficie di sostentamento, ma come un elemento dinamico in grado di adattarsi alle variazioni di pressione e resistenza durante il volo. Questa concezione lo portò a progettare dispositivi dotati di ali mobili e articolate, capaci di imitare il movimento naturale degli uccelli. Tuttavia, le limitazioni tecnologiche del tempo impedirono la realizzazione pratica di tali dispositivi, e molti

²⁹⁰ C. Zammattio, *Gli studi di Leonardo sul volo*, «Pirelli», n. 4, a. IV, 1951, pp. 16-17.

dei suoi modelli rimasero allo stadio di progetto. Nonostante ciò, la capacità di Leonardo di cogliere la complessità del volo e di tradurla in modelli meccanici testimonia una straordinaria capacità di pensiero scientifico e tecnico. La riflessione di Leonardo sul volo, pur rimanendo in gran parte teorica e incompleta, ha avuto un'influenza duratura sullo sviluppo della scienza aeronautica. La pubblicazione e il riordino delle sue annotazioni, in particolare grazie al lavoro dell'editore Hoepli, hanno permesso di riconoscere la profondità delle sue intuizioni e il carattere pionieristico del suo approccio. Leonardo non solo anticipò alcuni principi fondamentali dell'aerodinamica, ma pose le basi per una concezione del volo basata su una comprensione dinamica delle forze in gioco, che avrebbe trovato piena espressione solo con lo sviluppo dell'ingegneria aeronautica moderna. La sua ricerca, benché frammentaria, rappresenta un punto di riferimento imprescindibile nella storia della scienza e della tecnica, dimostrando come l'ingegno umano possa spingersi oltre i limiti imposti dalle conoscenze e dai mezzi del proprio tempo. Per questo motivo è utile concludere la sezione dedicata ai contributi su Leonardo pubblicati sulla rivista «Pirelli» con l'articolo di Canestrini pubblicato sul primo numero del 1952.

Nel testo *Le macchine di Leonardo*²⁹¹ è esaminato in modo approfondito il ruolo cruciale dell'educazione e della formazione nello sviluppo delle competenze, nella crescita personale e nell'impatto sociale che un percorso di studi può generare. La storia delle macchine, infatti, si intreccia strettamente con il progresso dell'umanità, segnando l'evoluzione della capacità umana di osservare, comprendere e trasformare le energie naturali per svolgere lavori complessi. La macchina, nella sua essenza, rappresenta un sistema di meccanismi destinati a convertire l'energia in lavoro, e la sua evoluzione riflette lo sviluppo dell'ingegno umano e del sapere tecnico attraverso le epoche. Le origini delle macchine affondano nelle pratiche degli uomini primitivi, che, osservando e imitando la natura, hanno realizzato i primi strumenti meccanici. Secondo Voltaire, l'«istinto meccanico» sarebbe stato così sviluppato nei popoli antichi da far precedere la figura dell'*homo faber* a quella dell'*homo sapiens*. In altre parole, l'intelligenza umana si sarebbe inizialmente sviluppata attraverso l'elaborazione di strumenti pratici, per poi evolversi verso una dimensione speculativa e teorica, guidata dalle necessità della vita sociale. La tecnica, dunque, ha anticipato l'emergere della scienza teorica, fornendo una base empirica da cui si è sviluppato il pensiero scientifico astratto. Questo processo evolutivo ha determinato un significativo sviluppo delle macchine nell'antichità, sebbene, in epoche successive, si sia osservato uno spostamento dell'interesse verso la speculazione filosofica a scapito della meccanica applicata. Testimonianze di Aristotele e Plutarco confermano questa tendenza, evidenziando il primato attribuito alla filosofia rispetto alle arti meccaniche, considerate di rango inferiore. Tale visione ha favorito la nascita di un pensiero dogmatico, fondato sulla logica e sulla dialettica piuttosto che sull'osservazione empirica e sulla sperimentazione. Tuttavia, con Archimede iniziano a emergere i primi segnali di un approccio sperimentale alla scienza, anche se il suo ingegno fu spesso interpretato più come una manifestazione di creatività che come un contributo metodologico alla ricerca applicata. Le macchine dell'antichità, in particolare quelle belliche, spesso assolvevano a una funzione scenica e simbolica, concepite per suscitare stupore e timore più che per garantire un'effettiva efficacia operativa. Tale

²⁹¹ G. Canestrini, *Le macchine di Leonardo*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, pp. 40-41.

concezione emerge chiaramente nelle opere di autori come Ateneo, il quale, nel *De Machinis*, descrive l'impiego di dispositivi meccanici per scopi strategici e psicologici. Tuttavia, le macchine civili e i mezzi di trasporto dell'antichità rappresentano un elemento essenziale nella trasmissione delle conoscenze tecniche attraverso le generazioni, sebbene gli artigiani che le realizzavano operassero spesso senza un metodo scientifico sistematico. Nonostante le avanzate conoscenze tecniche sviluppate da civiltà come gli Egizi, gli Etruschi e i Romani, il progresso nell'evoluzione delle macchine conobbe una lunga fase di stagnazione tra l'epoca di Archimede e quella di Leonardo da Vinci. Anzi, confrontando i trattati medievali con quelli dell'antichità classica, si rileva in alcuni casi una vera e propria involuzione tecnologica. Nei manoscritti medievali di autori come Francesco di Giorgio Martini, Jacopo Mariano da Siena e Roberto Valturio, le descrizioni tecniche appaiono spesso frammentarie e incomplete rispetto ai trattati greci. Questo fenomeno è attribuibile, da un lato, alla volontà degli artigiani di proteggere i propri segreti professionali, e dall'altro, al disinteresse del mondo accademico verso la meccanica applicata, considerata una conoscenza subordinata rispetto alla speculazione teorica. Questa tendenza persistette fino agli inizi del XIX secolo, come testimoniato da Borghis, che nel 1818 lamentava le difficoltà nella diffusione della conoscenza dei principi meccanici. La scarsa documentazione giunta fino a noi è inoltre il risultato dell'incapacità dei costruttori di macchine di descriverle in modo sistematico e della superficialità con cui gli amanuensi medievali copiarono i testi antichi. Vitruvio stesso, nel settimo libro del *De Architectura*, denuncia la tendenza a copiare e plagiare le opere altrui senza apportare contributi originali, atteggiamento criticato anche da Leonardo nei suoi appunti. Francesco di Giorgio Martini, consapevole del rischio di divulgazione indiscriminata delle proprie conoscenze, affermava esplicitamente di voler mantenere segreti alcuni progetti, posizione condivisa anche da Jacopo Mariano. Determinare con esattezza le fonti a cui attingeva Leonardo è complesso, così come stabilire l'originalità di alcune sue invenzioni. È certo, tuttavia, che Leonardo conoscesse le opere di Francesco di Giorgio Martini, Leon Battista Alberti, Jacopo Mariano, Roberto Valturio e Giovanni Fontana, e che avesse tratto insegnamenti diretti dagli artigiani e dai maestri del suo tempo. La grandezza di Leonardo non risiede tanto nelle singole invenzioni, quanto nella sua straordinaria capacità di raccogliere, analizzare e rielaborare le conoscenze tecniche e scientifiche del suo tempo, trasformandole in un sapere sistematico. I suoi appunti e disegni testimoniano un'ampiezza e una profondità di indagine senza precedenti, segnando il passaggio dalla supremazia della speculazione teorica al metodo sperimentale, che avrebbe trovato piena espressione con Galileo Galilei. Leonardo si distingue per il rifiuto del dogmatismo, affermando che la natura non fallisce mai e che gli errori derivano dai giudizi umani. Con questo approccio, egli si dedicò all'osservazione e alla sperimentazione, sostenendo che nessuna indagine umana può essere definita scienza senza dimostrazioni matematiche. Nel campo della meccanica, Leonardo anticipò i principi della scuola galileiana sulla scienza del moto e sulla resistenza dei materiali, studiando l'attrito e determinandone empiricamente le leggi, gettando così le basi della meccanica moderna. La sua analisi degli «elementi meccanici» si tradusse in un progetto ambizioso per un'opera in centoventi volumi, che purtroppo rimase incompiuta. Nei suoi manoscritti emergono trattazioni avanzate sulla dinamica dei veicoli, sulla riduzione della resistenza nei trasporti e sulle macchine operatrici, tra cui dispositivi innovativi per la lavorazione del legno e del metallo. L'ingegno di Leonardo si manifesta non solo nella

progettazione di nuove macchine, ma soprattutto nel suo metodo di indagine, fondato sull'osservazione, sull'esperimento e sulla ricerca di leggi generali applicabili alla meccanica e al moto. Sebbene molte delle sue invenzioni fossero irrealizzabili con le tecnologie dell'epoca, la visione di Leonardo ha segnato una svolta decisiva nella storia della scienza e dell'ingegneria, anticipando di secoli il metodo scientifico e la moderna comprensione della meccanica.

2.2.7 Arte della contemporaneità

Nell'ampio panorama della riflessione culturale e artistica del Novecento, emerge con chiarezza un intreccio complesso tra scienza, arte e filosofia, che definisce i contorni della conoscenza contemporanea e ne condiziona le modalità di percezione e interpretazione della realtà. Il percorso intellettuale intrapreso da autori come Leonardo Sinisgalli, Mario Valsecchi, Raffaele Carrieri e Luigi Borghese si configura come un'indagine interdisciplinare volta a superare la frammentazione del sapere, riconnettendo le diverse aree della conoscenza attraverso un approccio critico e creativo. In questo contesto, il sapere non viene più concepito come una costruzione monolitica e dogmatica, ma come un sistema dinamico, caratterizzato da continue trasformazioni, tensioni interne e contaminazioni reciproche tra ambiti disciplinari apparentemente distanti.

Leonardo Sinisgalli, nel saggio *Natura, calcolo, fantasia*,²⁹² esplora l'intersezione tra scienza e poesia, sottolineando come la matematica e la fisica, lungi dall'essere strumenti esclusivamente analitici, assumano una dimensione intuitiva e immaginativa. La visione della realtà proposta da Sinisgalli si basa su un paradigma probabilistico e in costante evoluzione, in cui la razionalità si intreccia con la creatività, sfumando i confini tradizionali tra logica ed estetica. La conoscenza diventa così un atto di sintesi tra calcolo e intuizione, tra rigore scientifico e sensibilità artistica, configurandosi come una risposta alle trasformazioni culturali e tecnologiche della modernità. L'autore affronta il tema dell'interconnessione tra scienza, arte e filosofia nella costruzione della conoscenza contemporanea, evidenziando come la matematica, la fisica e le moderne tecnologie abbiano profondamente influenzato la percezione della realtà e la ridefinizione dei paradigmi estetici e culturali. Sinisgalli sottolinea come la frammentazione del sapere abbia progressivamente sostituito le grandi costruzioni cosmogoniche del passato, conducendo a una visione del mondo caratterizzata da processi dinamici, forze vettoriali e continue trasformazioni. In questo contesto, la scienza non si configura più soltanto come strumento di analisi, ma assume una dimensione poetica e intuitiva, in cui la verità si presenta non come un'entità assoluta, bensì come una realtà probabilistica e in costante evoluzione. L'autore invita dunque a superare la tradizionale dicotomia tra razionalità e creatività, riconoscendo il valore di un approccio interdisciplinare capace di coniugare logica e immaginazione, calcolo e intuizione. Sinisgalli evidenzia come la precisione scientifica possa talvolta generare esiti ingannevoli, conducendo a una perdita della distinzione tra elementi apparentemente opposti, come il diamante e il carbone. L'analisi infinitesimale, se condotta con eccessivo rigore, può infatti mettere a dura prova la percezione della realtà materiale, spingendo l'osservatore a perdersi nelle suggestioni dell'analogia. Questo fenomeno non si manifesta esclusivamente sul piano teorico, ma si riflette anche nell'esperienza

²⁹² L. Sinisgalli, *Natura, calcolo, fantasia*, «Pirelli», n. 3, a. IV, 1951, pp. 54-55.

quotidiana: l'osservazione di superfici corrose, incrinature nelle lastre o segni lasciati dall'umidità sulle pareti richiama immagini di matrice leonardesca, in cui la casualità della natura si trasforma in forma artistica. In questo scenario, emerge la riflessione dell'archeologo Bianchi Bandinelli, il quale, attraverso l'analisi di monete arcaiche provenienti da diverse regioni europee, ha evidenziato un principio di discriminazione formale. Egli ha dimostrato come le figure umane e animali, nel corso dei secoli, siano state soggette a un processo di semplificazione e frammentazione che ha condotto alla dissociazione degli elementi originari in unità plastiche indipendenti. Tale fenomeno riconduce a un principio universale secondo cui i contrari tendono ad assimilarsi, in un processo analogo a quanto avviene nel celebre nastro di Möbius, in cui il confine tra le polarità opposte si dissolve in una continuità dinamica. Non sono esclusivamente i testi scritti a generare tali intuizioni: spesso è il caso, o l'osservazione diretta della realtà, a guidare verso nuove forme di conoscenza. Ad esempio, il comportamento di materiali sottoposti a sollecitazioni meccaniche estreme suggerisce conclusioni che trascendono il campo della pura tecnologia, rivelando l'esistenza di leggi strutturali comuni a diverse manifestazioni della realtà. La scienza moderna ha reso possibile la comprensione delle dinamiche interne dei cristalli, delle debolezze strutturali di travi e meccanismi complessi, facendo emergere una continuità tra fenomeni apparentemente distinti. Queste ricerche, che si spingono oltre la dimensione del visibile, hanno contribuito a chiarire il significato di configurazioni che in passato si ritenevano esclusive della sfera spirituale, dimostrando invece come esse siano intrinseche alla materia stessa. Da questa prospettiva scaturiscono nuovi paradigmi interpretativi che trovano espressione tanto nella scienza quanto nell'arte, dalle tavole di Klee alle composizioni di Picasso, fino alle strutture isocromatiche rivelate dagli esperimenti sulla resistenza dei materiali. La scienza e la tecnica forniscono costantemente nuovi simboli e ideogrammi, la cui assimilazione si rivela essenziale per evitare il rischio di una fossilizzazione della coscienza. L'uomo contemporaneo, nato dalle equazioni di Einstein e dalle astrazioni di Kandinsky, sembra aver abbandonato gli istinti primordiali di conservazione, proiettandosi in una nuova dimensione della conoscenza. La cultura moderna ha così rinunciato alle grandi costruzioni cosmogoniche del passato, sostituendole con una visione dinamica e frammentaria, in cui energia e movimento costituiscono il principio fondante della realtà. Questa nuova consapevolezza non si basa più esclusivamente sul numero e sulla misura, ma introduce una componente vettoriale, un principio direzionale che trasforma il dato statico in un'onda. L'uomo contemporaneo non contempla più la bellezza nella sua forma classica e armonica, ma la ricerca tra le fratture e le crepe della realtà, ricostruendola attraverso i frammenti del molteplice. Gli strumenti della scienza moderna, dai microscopi elettronici ai raggi X, dagli ultrasuoni ai sincrotroni, hanno amplificato enormemente la capacità di percezione umana, rivelando dettagli e strutture che in passato sarebbero rimasti nascosti all'occhio umano. In questo scenario, anche l'arte non può sottrarsi alla nuova dimensione della conoscenza. Essa è chiamata a confrontarsi con una verità che si configura non più come assoluta, ma come una realtà sfuggente e probabilistica, collocata al confine tra calcolo e intuizione. La separazione tra scienza e poesia appare ormai insostenibile: la storia dimostra come i più grandi poeti e artisti abbiano attinto ampiamente alla cultura scientifica, senza che questo abbia compromesso la loro vena creativa. Figure come Lucrezio, Dante e Goethe hanno tratto ispirazione dalle conoscenze del loro tempo, così come Piero della Francesca, Leonardo,

Dürer e Galileo hanno beneficiato di un costante dialogo tra logica e fantasia. La sfida della contemporaneità consiste proprio nel superare la dicotomia tra razionalità e immaginazione, abbracciando una visione unitaria del sapere che valorizzi le connessioni tra i diversi ambiti della conoscenza. La realtà si manifesta infatti come un intreccio di dinamiche complesse e interconnesse, in cui l'armonia non deriva dall'uniformità, ma dalla capacità di integrare le diversità e di trasformare la frammentazione in un nuovo ordine compositivo.

Parallelamente, Marco Valsecchi, in *Sotto il segno di Duccio*,²⁹³ analizza l'evoluzione dell'editoria d'arte italiana nel contesto del Rinascimento, evidenziando il ruolo fondamentale svolto da una serie di volumi dedicati ai grandi maestri dell'epoca. La riscoperta e la valorizzazione dell'arte rinascimentale attraverso un approccio critico e filologico hanno contribuito a preservare e diffondere la comprensione di questi capolavori, non solo sul piano estetico, ma anche sul piano storico e culturale. Valsecchi individua nell'editoria d'arte un elemento chiave per la costruzione di un'identità culturale condivisa, capace di mantenere un dialogo costante tra passato e presente. Valsecchi individua nel ciclo di volumi dedicati ai grandi maestri italiani un momento di svolta nella critica e nell'editoria d'arte, caratterizzato da un'imponente ricerca storica, estetica e simbolica. Le pubblicazioni, avviate tra il 1939 e il 1941 con i volumi su Leonardo e Raffaello, si distinsero per l'elevata qualità editoriale e la raffinatezza grafica. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, a partire dal 1949, la produzione editoriale acquisì una maggiore maturità critica, abbandonando l'impostazione celebrativa a favore di un'analisi più sistematica delle opere e dei cicli pittorici, come dimostrano i volumi dedicati a Masaccio nella Cappella Brancacci e a Piero della Francesca nella *Leggenda della Croce*. Un contributo rilevante è offerto da Cesare Brandi, che nel volume su Duccio di Guevara propone una lettura innovativa dell'artista senese, riconoscendo nelle sue opere un elemento chiave per comprendere l'evoluzione dell'arte rinascimentale. La riflessione di Brandi si inserisce in un progetto editoriale che non si limita alla celebrazione dell'arte italiana, ma ne sottolinea la dimensione universale, cogliendo nell'arte una testimonianza della trasformazione delle concezioni del sacro, del naturale e dell'umano. La figura di Piero della Francesca è altresì analizzata come una sintesi tra l'eredità gotica e le nuove istanze umanistiche, restituendo all'arte una funzione di riflessione sulla realtà e sull'esperienza umana. L'approccio editoriale di questi volumi si distingue per una narrazione visiva e critica che valorizza la composizione

²⁹³ M. Valsecchi, *Sotto il segno di Duccio il 1953*, «Pirelli», n. 6, a. V, 1952, pp. 30-32. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *Le spie contemporanee*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, p. 38; *I paesaggi industriali di Sironi*, «Pirelli», n. 2, a. VII, 1954, p. 38. Alcune opere dell'autore pubblicate in quegli anni sono: *Umberto Boccioni*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1950; *La pittura veneziana*, Milano, Electa, 1954 (altre edizioni: Paris, Colin, 1954; London, P. Hamlyn, 1962; Gutersloh, C. Bertelsmann, 1962); *Maestri moderni*, Milano, Garzanti, 1957; *La pittura metafisica*, Milano, Garzanti, 1958; *Monet*, Milano, Ricordi, 1959; *Profilo della pittura moderna*, Milano, Garzanti, 1959. Valsecchi affianca l'attività di critico d'arte e giornalista sulle pagine dei quotidiani «Il Giorno», «Il Giornale» e del settimanale «Lo Speciale», interessandosi di avanguardia e dei maestri del Novecento italiano. Emblematica è la considerazione dell'autore circa la storia dell'arte da cui emerge il suo personalissimo approccio da critico: «una serie fortunata di azioni e reazioni in cui si soddisfa quel bisogno di universalità che è in noi. Ogni tendenza che si esprime contiene in germe il suo principio contrario e ciò non per mera contraddizione» ma, continua Valsecchi stesso riallacciandosi al discorso, «per quella forza di vitalità e di coraggio intellettuale che non desiste dal tentare tutte le esperienze», in Id., *Maestri della pittura moderna*, in I Garzanti, n. 239, Milano, Aldo Garzanti Editore s.a.s., giugno 1970, p. 14. Cfr., A. Silvia, *Valsecchi Marco*, in Archivi storici, Regione Lombardia Beni Culturali, <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persona/MIDC00080E/>.

spaziale, l'equilibrio cromatico e la raffinatezza formale, inserendo le opere nel loro contesto storico e culturale. Il progetto editoriale non si limita alla documentazione dell'arte rinascimentale, ma ne propone una lettura critica e innovativa, offrendo al lettore un accesso privilegiato a capolavori che continuano a trasmettere un ideale universale di bellezza e verità. Questa produzione editoriale riflette una trasformazione profonda nella comprensione dell'arte rinascimentale, che da oggetto di celebrazione statica diviene materia di interpretazione dinamica, capace di dialogare con la sensibilità contemporanea e di restituire al Rinascimento il suo ruolo di crocevia tra tradizione e innovazione.

Un'analoga tensione verso la modernità caratterizza il saggio di Raffaele Carrieri, *Il dinamismo plastico*,²⁹⁴ in cui viene esplorata la centralità del movimento nell'arte futurista. Il futurismo, con la sua ricerca di una forma che incarni la simultaneità e la velocità del mondo contemporaneo, rappresenta una risposta diretta alla staticità della tradizione artistica. Carrieri evidenzia come il dinamismo plastico diventi un elemento strutturale dell'opera d'arte, trasformando la percezione dello spazio e del tempo e rispecchiando la complessità e la frammentarietà della realtà moderna. La riflessione di Carrieri si inserisce in una tradizione critica che rintraccia nelle avanguardie novecentesche la volontà di superare l'eredità classica e rinascimentale, reinterprestando il dinamismo come principio strutturale dell'opera d'arte. La storica fotografia del 1912, realizzata a Firenze per la rivista «Lacerba», che ritrae Palazzeschi, Carrà, Papini, Boccioni e Marinetti, testimonia la nascita di un movimento che intendeva spezzare i legami con la tradizione accademica per abbracciare una nuova concezione plastica del movimento e della simultaneità. Per comprendere l'innovazione portata dal Futurismo, Carrieri pone l'accento sul confronto con il Barocco, che rappresentò una prima rivoluzione interna ai canoni rinascimentali. Il Barocco aveva già introdotto una nuova concezione dello spazio e del movimento, dissolvendo la prospettiva unitaria rinascimentale per creare un intreccio dinamico di volumi e masse plastiche. L'anatomia delle figure, sottoposta a un'intensa tensione espressiva, si rianimava sotto l'impulso di forze interne che spingevano le forme a dispiegarsi in profondità e verso l'alto: «La macchina anatomica si mette in moto sospinta come da un vento gagliardo che stimola la pressione delle masse e dà alle singole parte un rendimento estremo: la espressione». La pittura di Michelangelo e Tintoretto esprimeva questa tensione dinamica, che con Tiepolo si tradusse in una rarefazione atmosferica, quasi liquida, culminando con Guardi, che trasformò il dinamismo barocco in una vibrazione quotidiana della realtà. Tuttavia, cinquant'anni dopo, il Barocco divenne materia accademica: le grandi masse pittoriche furono ricondotte alla misura umana, perdendo il loro slancio originario. Sarà l'Impressionismo prima e il Futurismo poi a riaprire la questione del movimento. L'Impressionismo, dissolvendo la forma nella luce e nell'atmosfera, pose le basi per una nuova percezione del dinamismo:

La ricerca della luce sui pittori impressionisti non investe soltanto problemi di forma, colore e di spazio, atmosfera: è l'estremo tentativo di associare l'uomo all'aria ed amalgamarlo a tutte le

²⁹⁴ R. Carrieri, *Il dinamismo plastico*, «Pirelli», n. 2, a. II, 1949, pp. 34-36. Altri articoli in «Pirelli» dell'autore: *L'importanza di sedersi bene*, «Pirelli», n. 5, a. II, 1949, p. 38. Nello stesso periodo l'autore pubblica: *Brogliaccio, poesia e prosa*, Milano, Toninelli 1947; *Forme*, Sesto S. Giovanni, Milano-Sera Editrice, 1949; *La civetta*, Verona, Mondadori, 1949; *Settecento*, 77 disegni di E. Treccani, Milano, Ediz. d'Arte Moneta, 1951. Cfr. L. Strappini, *Carrieri Raffaele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 34, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988.

emanazioni terrestri. Il flusso e riflusso individuale in quello più vasto ed esteso della natura. Ed ecco i pittori impressionisti correre verso i fiumi: Monet e Manet sulle acque della Senna.²⁹⁵

Monet e Renoir cercavano nella natura i segni della mobilità, mentre Pissarro esplorava le vedute urbane con i boulevard parigini illuminati di notte, restituendo il senso di un movimento vibrante e cangiante. Tuttavia, l'Impressionismo rimaneva ancorato alla rappresentazione dell'istante, a una cattura momentanea della realtà. Il Futurismo, invece, mirava a superare questa visione frammentaria, ricomponendo il movimento in una struttura organica e simultanea. Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini intesero il movimento non come un semplice spostamento nello spazio, ma come un principio vitale che informa l'essenza stessa dell'oggetto. L'opera futurista non rappresenta il movimento: lo incorpora come elemento strutturale e concettuale. La celebre scultura di Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio* è l'emblema di questa visione: il corpo non è raffigurato come una forma statica, ma come un flusso dinamico di energia che si espande nello spazio. Il Futurismo introduce così il concetto di simultaneità: la realtà non è più percepita come una sequenza lineare di eventi, ma come un intreccio di stati sovrapposti e interconnessi. Un volto riflette l'immagine di un cavallo in corsa; una figura su un tram in movimento è colta in molteplici stati simultaneamente. Nulla esiste in isolamento: ogni elemento è parte di un continuum dinamico che lega le forme e lo spazio circostante. Il rapporto tra Futurismo e Cubismo, secondo Carrieri, riflette quello tra Barocco e Rinascimento. Così come il Barocco aveva spezzato la staticità rinascimentale introducendo una tensione dinamica, il Futurismo supera la rigidità cubista, che analizzava le forme scomponendole in piani geometrici, introducendo una nuova sintesi plastica in cui spazio e movimento si fondono in un unico flusso. Boccioni affermava che l'architettura moderna, come la pittura futurista, deve essere concepita come una composizione armonica di piani, volumi, luci e chiaroscuri, superando la tradizionale dicotomia tra interno ed esterno. Già nel 1912, Boccioni riconosceva che la velocità aveva sconvolto la concezione contemplativa del paesaggio. Il paesaggio impressionista, intriso di sfumature luminose, viene nel Futurismo frantumato in un vortice di colori e traiettorie che restituiscono la percezione accelerata della modernità. Nelle *Penetrazioni dinamiche* di Balla e nelle *Danzatrici* di Severini, il movimento si traduce in geometrie fluide e ritmiche, segnando il passaggio da una rappresentazione statica della realtà a una visione dinamica e simultanea. Il dinamismo futurista diviene così un'entità autonoma, svincolata dall'oggetto che lo produce. La pittura non rappresenta più corpi isolati su sfondi statici, ma campi di forza che si propagano nello spazio, creando una nuova spazialità plastica. Il movimento non è più solo un fenomeno fisico, ma il principio attraverso cui la realtà stessa si manifesta e si ricompone. Il Futurismo non si limita a rappresentare il dinamismo del mondo moderno: lo interpreta e lo ricrea, offrendo un linguaggio visivo completamente nuovo, capace di restituire la complessità e la simultaneità dell'esperienza contemporanea.

Nella stessa direzione si muove Marco Valsecchi con il suo contributo dal titolo *Le spie contemporanee*.²⁹⁶ In questo articolo, il critico d'arte sottolinea come le trasformazioni sociali e culturali si manifestino non tanto attraverso i grandi eventi storici, quanto piuttosto nei piccoli

²⁹⁵ Ivi, p. 35.

²⁹⁶ M. Valsecchi, *Le spie contemporanee*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 38-40.

gesti e nei cambiamenti quotidiani. L'arte, in questo contesto, diventa un linguaggio privilegiato per documentare e interpretare queste dinamiche sottili e pervasive, spesso più incisive e durature rispetto agli episodi di rottura clamorosa. Valsecchi invita così a riscoprire il valore dell'ordinario e della quotidianità come fonte di significato e di rinnovamento culturale. Le «spie» sono rappresentate dalle numerose trasformazioni quotidiane e i gesti apparentemente insignificanti, piuttosto che attraverso i grandi eventi storici come guerre o rivoluzioni. L'autore sottolinea come il vero progresso e le trasformazioni profonde della società si manifestino in forme sottili e discrete, spesso documentate dalle arti, e come tali mutamenti, proprio per la loro natura silenziosa e graduale, possano risultare più incisivi e duraturi rispetto agli eventi clamorosi ma effimeri della storia ufficiale. Le «spie contemporanee», inoltre si manifestano come segnali nascosti di cambiamento soprattutto nelle forme di espressione artistica. La critica che emerge alla visione tradizionale della storia risulta evidente dal momento che quest'ultima tende a privilegiare una narrazione centrata sui grandi eventi come guerre, rivoluzioni e cataclismi, trascurando l'importanza di quei piccoli gesti e di quelle trasformazioni silenziose che, pur nella loro apparente marginalità, possiedono la capacità di ridefinire profondamente l'esistenza collettiva. Secondo Valsecchi, la vera misura del cambiamento sociale non risiede nei fatti eclatanti, ma nella lenta sedimentazione di nuove pratiche e abitudini che si radicano nel tessuto quotidiano della vita. Un esempio emblematico di questo processo è rappresentato dal ruolo sempre più attivo assunto dalle donne nella società, una trasformazione che si è manifestata non tanto attraverso eventi drammatici o rotture storiche, quanto piuttosto mediante gesti simbolici e cambiamenti di costume: l'uso della giarrettiere o il diritto di voto femminile sono segnali discreti ma decisivi di un mutamento radicale nei rapporti di genere. Questi cambiamenti, pur non trovando spazio nelle cronache ufficiali, hanno avuto un impatto significativo nel ridefinire le dinamiche sociali e culturali. Valsecchi suggerisce, inoltre, che la vera storia del progresso si rivela nei dettagli e nei linguaggi dell'arte, della fotografia, della letteratura e della moda. Gli artisti, in particolare, assumono il ruolo di testimoni privilegiati di questo processo, documentando con sensibilità quelle trasformazioni impercettibili che sfuggono alle narrazioni convenzionali. Nelle arti visive e nei cambiamenti estetici si riflette una nuova condizione esistenziale, un mutamento di mentalità e di sensibilità che si esprime attraverso gesti quotidiani e simbolici. È proprio nell'arte che si disvela una dimensione del cambiamento che rimane spesso invisibile alla storiografia tradizionale, ma che si rivela essenziale per comprendere il senso profondo di un'epoca. In definitiva, Valsecchi evidenzia come i cambiamenti più significativi nella società contemporanea non siano necessariamente quelli che emergono nei grandi momenti di rottura storica, ma piuttosto quelli che si manifestano in modo discreto e graduale attraverso le pratiche quotidiane e le espressioni artistiche. L'arte, in questo contesto, si configura come uno strumento di lettura privilegiato del cambiamento, capace di cogliere le sfumature di un'epoca e di restituire la complessità di una trasformazione sociale che si compie nei gesti più semplici e nei dettagli più sottili.

Un'altra interessante riflessione, e in particolare sul rapporto tra arte e lavoro, è proposta da Leonardo Borghese nel contributo *Pittura d'ogni tendenza per onorare il lavoro*,²⁹⁷ incentrato

²⁹⁷ L. Borghese, *Pittura d'ogni tendenza per onorare il lavoro*, «Pirelli», n. 5, a. IV, 1951, pp. 46-47. «È stato critico d'arte delle Arti Plastiche, del Convegno, dell'Ambrosiano, dell'Europeo (con lo pseudonimo di Polignoto) e dal

sull'iniziativa di Giuseppe Verzocchi di promuovere una raccolta pittorica dedicata al tema del lavoro testimonia attraverso una visione dell'arte come strumento di celebrazione dell'operosità umana. Borghese sottolinea come la fusione tra creatività artistica e produzione industriale non solo superi le tradizionali dicotomie tra arte e tecnica, ma riaffermi il valore sociale ed etico del lavoro come fondamento della società e della cultura. L'arte, in questo senso, non si limita a rappresentare il mondo del lavoro, ma ne diventa parte integrante, restituendo dignità e senso alla dimensione produttiva dell'esistenza umana. La sua visione si colloca al di là di logiche speculative o di mercato, ponendo l'accento sull'interconnessione tra produzione industriale e creatività artistica. L'iniziativa di Verzocchi si configura come un progetto culturale di ampio respiro, che si propone di offrire una rappresentazione esaustiva della pittura italiana contemporanea. Con spirito critico e apertura verso ogni forma di espressione artistica, Verzocchi coinvolge sia artisti affermati sia figure emergenti, senza pregiudizi di notorietà o orientamento stilistico. L'obiettivo non è semplicemente quello di costruire una collezione di valore, ma di restituire attraverso l'arte una testimonianza autentica della laboriosità umana, cogliendo nelle diverse declinazioni artistiche l'essenza stessa del lavoro come forza creatrice e sociale. La raccolta Verzocchi si distingue per l'ampia varietà di linguaggi e stili che la caratterizzano: vi trovano spazio sia le avanguardie, come il futurismo e il neocubismo, sia movimenti di ispirazione più tradizionale e realista. Questa pluralità espressiva riflette la volontà di Verzocchi di rappresentare in modo organico e completo il panorama pittorico italiano del tempo, evitando qualsiasi selezione condizionata da criteri di mercato o da strategie di valorizzazione commerciale. La sua posizione di mecenate non si limita all'acquisto di opere già consolidate, ma si estende al sostegno di talenti meno noti, riconoscendo nell'arte una dimensione autonoma e vitale, indipendente dal successo commerciale. Un aspetto distintivo dell'iniziativa è la pubblicazione di un volume che raccoglie i dipinti commissionati, affiancati dagli autoritratti degli artisti e da una breve dichiarazione personale. Questo documento, oltre a rappresentare un'importante testimonianza della pittura italiana del Novecento, evidenzia il carattere dialogico del progetto, che coinvolge direttamente gli artisti nella riflessione sul tema del lavoro. La mostra, allestita nell'Ala Napoleonica di Venezia in concomitanza con la Biennale, si configura non solo come un evento espositivo di rilievo, ma come un'operazione culturale volta a creare un ponte tra la dimensione produttiva e quella creativa della società. Verzocchi non considera l'arte come una realtà separata dal contesto economico e sociale, ma come una manifestazione della vitalità e dell'ingegno umano. La sua raccolta pittorica esprime una concezione dell'arte che trascende la sfera estetica per radicarsi nel tessuto produttivo e sociale, riaffermando il lavoro come principio etico e fondamento della creatività. La scelta di coinvolgere artisti di diversa provenienza e di lasciare loro piena libertà interpretativa sul tema del lavoro conferisce alla raccolta una ricchezza espressiva che riflette la complessità della realtà contemporanea. In definitiva la raccolta di Verzocchi non si limita a documentare il lavoro come tema iconografico, ma si propone come una riflessione profonda sul ruolo dell'arte nella società, evidenziando come la creatività artistica e la produzione industriale possano intrecciarsi e arricchirsi reciprocamente in un processo di continuo rinnovamento.

1943 del Corriere della Sera. Sono usciti due suoi volumi di novelle (*Il cigno* e *Primo amore*). Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Leonardo da Vinci*, 1939; *Cellini*, 1944; *Toulouse-Lautrec*, 1945; *Daumier*, 1954; *Rubens*, 1955. Ha illustrato i *Canti di Leopardi* e *L'uomo senza ombra* di Chamisso» Cfr. *Borgese Leonardo*, in Treccani Enciclopedia on line, <https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-borgese/> .

Chiude questa sezione dedicata ai contributi sulla prospettiva artistica volta ad evidenziare il cambiamento tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il contributo del direttore della rivista «Pirelli» dal titolo *Il lavoro e lo svago*.²⁹⁸ Sinisgalli, nel primo numero del 1952, affronta il delicato equilibrio tra la libertà individuale e le strutture organizzative sociali. La tensione tra produttività e svago, tra individualismo e collettività, riflette le contraddizioni di un sistema sociale che tende a limitare l'autonomia dell'individuo attraverso norme e convenzioni. L'autore invita a ripensare il rapporto tra lavoro e tempo libero, tra impegno e creatività, in un'ottica che valorizzi l'integrazione tra cultura, arte e vita quotidiana come risposta alle sfide della modernità. Il tema centrale riguarda la tensione tra libertà individuale e strutture organizzative sociali, evidenziando come le dinamiche di produttività e il bisogno di svago e riflessione si intreccino con le convenzioni sociali e le pratiche culturali. Sinisgalli esplora il contrasto tra individualismo e collettività, mostrando come la vita quotidiana si configuri come un campo di forze in cui l'individuo è costantemente sospeso tra la necessità di adattarsi alle strutture sociali e il desiderio di espressione e autodeterminazione. L'analisi prende avvio dall'osservazione della vita quotidiana, caratterizzata da un intreccio tra esperienze culturali e sociali che spaziano dalla scoperta di nuovi musei alla riflessione sulle tradizioni storiche e artistiche. L'individuo è immerso in un contesto in cui la memoria storica, evocata attraverso oggetti, monumenti e istituzioni culturali, non solo preserva il passato, ma contribuisce alla formazione di un'identità collettiva. In questo quadro, le pratiche culturali assumono un duplice valore: da un lato, costituiscono un mezzo di conservazione e trasmissione della storia; dall'altro, diventano uno strumento di definizione dell'identità individuale e collettiva. Tuttavia, tale processo di costruzione identitaria si scontra con le convenzioni e le strutture sociali che tendono a limitare la libertà di espressione, imponendo regole e schemi di comportamento che condizionano profondamente la vita dell'individuo. Il lavoro e le pratiche culturali emergono come due poli in tensione: da un lato, il lavoro rappresenta una necessità sociale e produttiva, funzionale al mantenimento dell'ordine economico e politico; dall'altro, lo svago e l'attività artistica si configurano come forme di emancipazione, spazi di libertà che consentono all'individuo di sfuggire alla pressione delle strutture organizzative. Le routine quotidiane non sono semplici attività di svago, ma rappresentano manifestazioni di un'esigenza profonda di espressione culturale e di riflessione individuale. La pittura, la musica, la letteratura e le arti in generale divengono quindi canali privilegiati attraverso cui l'individuo tenta di conciliare il bisogno di produttività con l'aspirazione alla libertà creativa. Sinisgalli mette in luce il paradosso della modernità: l'individuo è al tempo stesso produttore e consumatore di cultura, inserito in un sistema che richiede efficienza e disciplina, ma che al contempo stimola il desiderio di evasione intellettuale. Il contesto istituzionale, rappresentato da università, collegi e luoghi di formazione, riflette questa ambiguità: da un lato, esso garantisce ordine e disciplina; dall'altro, dovrebbe promuovere la libertà di pensiero e di ricerca, una tensione che spesso si traduce in un conflitto tra la necessità di conformarsi alle regole e il bisogno di esprimere la propria individualità. La figura dell'impiegato, intrappolato tra l'obbligo di produttività e il desiderio di realizzazione personale, diviene emblematica di questa contraddizione strutturale. Il riferimento a pensatori come Platone, Tommaso Moro,

²⁹⁸ L. Sinisgalli, *Il lavoro e lo svago*, «Pirelli», n. 1, a. V, 1952, p. 42.

Campanella e Bacone introduce una riflessione sulla natura dell'utopia e sui modelli ideali di società. Sinisgalli evidenzia l'ambiguità di tali modelli: se da un lato essi propongono una visione di armonia tra lavoro, cultura e libertà individuale, dall'altro il loro adattamento alla realtà sociale si rivela complesso e contraddittorio. Le strutture sociali tendono infatti a distorcere questi modelli, trasformando l'ordine utopico in un meccanismo di controllo e limitazione della libertà individuale. La riflessione sull'utopia diventa quindi una critica alla realtà contemporanea, in cui l'aspirazione alla libertà e alla creatività si scontra con la rigidità delle istituzioni e delle pratiche sociali. In questo contesto, il problema centrale risiede nella difficoltà di conciliare il bisogno di produttività e ordine con l'aspirazione alla libertà e alla riflessione individuale. Nonostante i tentativi di intellettuali, architetti e moralisti di individuare nuove vie di emancipazione culturale, la società contemporanea appare intrappolata in un circolo vizioso in cui la libertà individuale e la creatività sono continuamente messe in discussione dalle esigenze di efficienza e dalle strutture organizzative. Sinisgalli suggerisce che la soluzione a questa *impasse* non può essere raggiunta attraverso una semplice riforma delle istituzioni o delle pratiche sociali, ma richiede una trasformazione più profonda nel rapporto tra individuo, cultura e società. La tensione tra lavoro e svago, tra produttività e libertà, resta dunque una delle questioni irrisolte della modernità, un conflitto che si riflette tanto nelle pratiche quotidiane quanto nelle forme artistiche e intellettuali della contemporaneità.

2.2.8 Pubblicità: linguaggio moderno

Negli anni centrali del Novecento, la pubblicità emerge come un fenomeno di crescente rilevanza culturale e sociale, ponendosi al crocevia tra creatività artistica, comunicazione di massa e dinamiche economiche. La riflessione sulla pubblicità, sul linguaggio pubblicitario e sui meccanismi psicologici e simbolici che essa attiva diviene oggetto di un dibattito articolato, che coinvolge intellettuali, artisti e studiosi. I testi di Leonardo Sinisgalli e Bruno Migliorini raccolti in questa sezione offrono una testimonianza significativa di questo processo, analizzando con approcci complementari il ruolo della pubblicità nella società moderna e il suo impatto sul linguaggio, sull'immaginario collettivo e sulle dinamiche di consumo.

Leonardo Sinisgalli, nel saggio *Il demone dell'analogia*,²⁹⁹ esplora il potere evocativo e simbolico della pubblicità, mettendo in luce come il linguaggio pubblicitario, attraverso metafore e analogie, riesca a trasformare oggetti comuni in simboli complessi e desiderabili. L'autore sottolinea il valore della creatività e dell'intelletto nella costruzione dell'immagine pubblicitaria, evidenziando come la fusione tra parola e immagine generi significati nuovi e spesso surreali, capaci di ridefinire la percezione collettiva della realtà. Il punto di partenza della sua analisi è il concorso pubblicitario dedicato al pneumatico Stella Bianca, che si configura come un laboratorio di creatività e sperimentazione linguistica, in cui la ricerca di analogie e metafore diventa un esercizio di invenzione e interpretazione. Sinisgalli esplora il modo in cui il linguaggio pubblicitario, attraverso la fusione di parola e immagine, riesca a trasformare oggetti ordinari in simboli complessi e seducenti, attribuendo loro un valore estetico e culturale che va oltre la loro funzione materiale. Il concorso legato al pneumatico Stella Bianca coinvolge in modo significativo le città di Milano e Roma, dove cittadini e intellettuali

²⁹⁹ L. Sinisgalli, *Il demone dell'analogia*, «Pirelli», n. 1, a. II, 1949, pp. 11-13.

si cimentano nella ricerca di espressioni originali e giochi di parole per definire un oggetto apparentemente semplice, ma capace di racchiudere in sé le tensioni e le aspirazioni della modernità. Sinisgalli osserva come questa sfida creativa porti a un intreccio tra arte, tecnica e linguaggio, sottolineando la capacità della pubblicità di creare nuove connessioni tra il prodotto e l'immaginario collettivo. Il pneumatico, simbolo di velocità, progresso e dinamismo, diviene così un emblema della cultura di massa, investito di significati che trascendono la sua natura funzionale. Attraverso uno stile ironico e penetrante, Sinisgalli evidenzia come la pubblicità riesca a trasformare un oggetto industriale in un'icona culturale, sfruttando il potere evocativo delle metafore e delle analogie. Il concorso diviene un pretesto per esplorare la natura ambivalente del linguaggio pubblicitario, capace di generare significati complessi e sofisticati, ma anche di restare ancorato a una dimensione effimera e superficiale. La «gommapiuma», citata come simbolo di modernizzazione e trasformazione tecnologica, rappresenta questa doppia natura della pubblicità: da un lato strumento di diffusione e persuasione, dall'altro mezzo di elaborazione simbolica e culturale. Sinisgalli riflette inoltre sulla tensione tra creatività e artificio insita nel linguaggio pubblicitario. Il concorso, che stimola la produzione di immagini e associazioni mentali innovative, mostra come la pubblicità possa influenzare la percezione della realtà, manipolando il desiderio e costruendo nuovi orizzonti simbolici. Tuttavia, questa stessa capacità creativa può trasformarsi in un esercizio sterile, in cui il gioco di rimandi e analogie finisce per allontanarsi dalla concretezza del reale. Il successo dei partecipanti, premiati per la loro capacità di reinventare il senso di un oggetto attraverso la parola, rivela come la pubblicità operi una continua ridefinizione dei significati, trasformando ogni prodotto in un oggetto di desiderio attraverso la potenza evocativa della parola e dell'immagine. In questa prospettiva, il saggio di Sinisgalli si configura come una riflessione sulla modernità e sulle dinamiche culturali della società industriale, in cui la pubblicità si afferma non solo come strumento economico e comunicativo, ma anche come laboratorio creativo e luogo di costruzione simbolica. La capacità della pubblicità di trasformare oggetti di uso quotidiano in simboli complessi e desiderabili evidenzia il potere del linguaggio e dell'immaginazione nel modellare la percezione collettiva, ridefinendo il confine tra realtà e rappresentazione.

Lo stesso autore, l'anno successivo, pubblica sulla rivista un contributo dal titolo *Le idee pubblicitarie*³⁰⁰ concentrandosi sul processo creativo che sta alla base della pubblicità, soffermandosi sull'importanza dell'intuizione iniziale e della spontaneità nella generazione di idee efficaci. L'autore evidenzia come le fasi germinali di un'idea siano caratterizzate da una freschezza e da una carica espressiva che rischiano di essere compromesse da un'eccessiva elaborazione o da un approccio troppo tecnico. La riflessione di Sinisgalli si sviluppa attorno al valore dell'immediatezza creativa, suggerendo che il pensiero pubblicitario, per mantenere la sua efficacia comunicativa, debba preservare quell'istintività che caratterizza le prime fasi dell'ideazione. Il direttore paragona il processo creativo pubblicitario a forme di espressione istintiva e naturale, come i gesti e i suoni con cui i bambini o gli animali comunicano le proprie emozioni. La purezza di queste manifestazioni immediate è spesso più efficace di un discorso complesso e articolato, poiché agisce su un piano emotivo e simbolico che precede la

³⁰⁰ L. Sinisgalli, *Le idee pubblicitarie*, «Pirelli», n. 2, a. III, 1950, p. 38

mediazione razionale. Il linguaggio, con il suo progressivo affinarsi attraverso la grammatica e le regole formali, tende a inibire questa immediatezza, trasformando l'espressione creativa in un processo più controllato ma potenzialmente meno spontaneo. Sinisgalli suggerisce che, analogamente, nella pubblicità un'eccessiva riflessione tecnica possa soffocare la forza comunicativa dell'idea originaria, privandola della sua energia espressiva.

Questa prospettiva trova un riscontro diretto nei bozzetti pubblicitari presentati nel volume, frutto dell'attività creativa degli studenti del Convitto Rinascita di Milano sotto la guida di Albe Steiner, docente di pubblicità grafica. Gli studenti hanno avuto la libertà di esplorare soluzioni comunicative innovative per promuovere la vasta gamma di prodotti Pirelli, lasciando emergere la creatività individuale senza vincoli formali troppo rigidi. Sinisgalli osserva come questa libertà espressiva abbia favorito l'emergere di una comunicazione diretta e spontanea, in cui la potenza evocativa delle immagini e dei simboli risulta più incisiva della precisione tecnica o della perfezione formale. L'autore mette in guardia contro l'errore di analizzare la pubblicità con lo stesso approccio riservato alle opere d'arte tradizionali. Confrontare un manifesto pubblicitario con le opere di Raffaello o Michelangelo è, secondo Sinisgalli, un fraintendimento critico che rischia di snaturare la vera natura della pubblicità. Quest'ultima, infatti, non ambisce alla monumentalità o alla perfezione estetica, ma alla capacità di comunicare in modo immediato ed efficace, sfruttando l'impatto visivo e simbolico per catturare l'attenzione e suscitare desiderio. In questo senso, la pubblicità si avvicina più a un accendino che a una pila atomica: uno strumento semplice, ma ingegnoso, che nelle mani di professionisti esperti può produrre effetti sorprendenti e immediati. Sinisgalli invita dunque a spostare l'attenzione dal risultato finale al processo creativo, valorizzando la fase iniziale dell'ideazione pubblicitaria, in cui le immagini e i concetti si presentano in forma embrionale e aperta a molteplici sviluppi. In questa fase, le idee possono evolversi in simboli fortemente evocativi o rimanere semplici abbozzi, ma è proprio in questa indeterminatezza che risiede la forza creativa della pubblicità. L'importanza di preservare la spontaneità originaria risiede nella capacità di mantenere un legame diretto con l'immaginario collettivo, trasformando un concetto astratto in un messaggio comunicativo immediato e coinvolgente. In definitiva, Sinisgalli suggerisce che la forza della pubblicità risieda nella sua capacità di tradurre un'intuizione istintiva in un'immagine simbolica capace di suscitare emozioni e desiderio, mantenendo intatta l'energia espressiva dell'idea originaria.

Amplia la prospettiva analizzando l'evoluzione del linguaggio pubblicitario e il ruolo degli slogan nella società moderna Bruno Migliorini, nel saggio *L'era moderna è parlante*.³⁰¹ L'autore analizza l'evoluzione della lingua pubblicitaria, soffermandosi in particolare sul cambiamento di significato e sull'uso del termine *slogan*. Originariamente impiegato in ambito militare per indicare un grido di battaglia, lo slogan ha subito una trasformazione semantica, affermandosi nel contesto della propaganda politica e della pubblicità come uno strumento comunicativo essenziale. L'adozione del termine da parte della lingua inglese «sluagh-ghairm» ha consolidato il suo ruolo nel linguaggio pubblicitario contemporaneo, contribuendo alla diffusione di questa forma di comunicazione diretta ed efficace anche in ambito italiano.

³⁰¹ B. Migliorini, *L'era moderna è parlante*, «Pirelli», n. 4, a. IV, 1951, pp. 30-31.

Chiamata dell'esercito, accolta in inglese e foneticamente un po' semplificata la parola è stata applicata ai motti brevi e incisivi, alle battute della propaganda politica e della pubblicità. In Italia la parola è stata lanciata nel 1930 dalla Casa italiana produttrice di magneti, «La Magneti Marelli è la batteria che dura di più» ed ha definito in questo modo la parola slogan come «motto» in gergo pubblicitario ha la funzione di caratterizzare un prodotto, ed al quale viene costantemente accoppiato in ogni manifestazione pubblicitaria.³⁰²

In tale contesto, l'introduzione del termine «slogan» può essere considerata un fenomeno di importazione culturale, analogo all'assimilazione di concetti e modelli comunicativi di origine anglosassone. Un esempio significativo è rappresentato dallo slogan della Magneti Marelli, «la batteria che dura di più», che evidenzia come il motto pubblicitario non si limiti a descrivere un prodotto, ma ne esalti le qualità essenziali, imprimendo nella memoria del consumatore un'associazione immediata tra il marchio e le sue caratteristiche distintive. La capacità di uno slogan di sintetizzare un messaggio complesso in una formula breve e incisiva riflette una tendenza tipica della comunicazione pubblicitaria moderna, che mira a catturare l'attenzione e a favorire la memorizzazione del messaggio. Con il tempo, i motti pubblicitari hanno assunto una rilevanza non solo commerciale, ma anche sociologica e linguistica: la loro diffusione ha avuto un impatto significativo sul linguaggio quotidiano, influenzando il lessico e la struttura delle frasi. Addirittura gli slogan si inseriscono nella tradizione dei proverbi e delle massime popolari, ma, a differenza di questi ultimi, sono orientati a una finalità commerciale e promozionale, cercando di persuadere il destinatario con messaggi rapidi e di immediata comprensione. La loro forza comunicativa risiede nella capacità di creare immagini mentali vivide e di suscitare associazioni simboliche dirette, sfruttando espedienti stilistici come l'allitterazione, la rima e il gioco di parole. Migliorini osserva come questa dimensione persuasiva degli slogan abbia trasformato la sensibilità linguistica della società moderna. La città contemporanea è descritta, riprendendo Paul Valéry, come un ambiente ricoperto da una miriade di voci e parole, dove gli slogan pubblicitari agiscono come stimoli costanti, orientando comportamenti e scelte di consumo.

Voi sapete, ma forse non avete meditato abbastanza, fino a che punto l'era moderna è parlante. Le nostre città sono coperte di scritture gigantesche, e la notte stessa è popolata di parole di fuoco. Fino all'alba innumerevoli fogli stampati sono nelle mani dei passanti, dei viaggiatori nei treni, dei pigri nei loro letti. Basta girare una manopola nella propria camera per sentire le voci del mondo, e qualche volta le voci dei nostri padroni... La nostra sensibilità verbale è violenta, smussata, sciupata. La parola si logora in noi stessi. L'epiteto è svalutato. L'inflazione della pubblicità ha annichilito la potenza degli aggettivi più forti. LA lode e persino l'ingiuria si trovano nell'imbarazzo: bisogna spremersi il cervello per cercare di che glorificare o insultare le persone!³⁰³

Espressioni come «Say it with flowers» o «Caffè senza caffeina, come rosa senza spina» mostrano come il potere evocativo degli slogan risieda nella loro struttura ritmica e nella capacità di creare associazioni mentali semplici ma efficaci. Il linguaggio pubblicitario si presenta dunque come una forma di comunicazione che agisce sia sul piano razionale, attraverso

³⁰² Ivi, p. 30.

³⁰³ Ivi, p. 31.

la trasmissione di informazioni, sia su quello emotivo, stimolando desideri e suggestioni simboliche. Un aspetto interessante dell'evoluzione linguistica della pubblicità è rappresentato dall'adozione di costruzioni grammaticali innovative, spesso non conformi alle regole tradizionali, ma perfettamente funzionali all'interno del contesto comunicativo. Esempi come «Votate socialista» o «Brindate Gancia» mostrano come l'uso di forme verbali non convenzionali risponda all'esigenza di ottenere un impatto comunicativo diretto e incisivo. La deviazione dalla norma grammaticale, lungi dall'essere percepita come un errore, si configura come una strategia espressiva volta a rafforzare l'efficacia del messaggio pubblicitario e a radicare il motto nella memoria collettiva. In conclusione, Migliorini evidenzia come gli slogan pubblicitari non solo riflettano un'evoluzione del linguaggio, ma contribuiscano attivamente a trasformarlo. La pubblicità, con la sua capacità di sintetizzare significati complessi in formule immediate, influenza le strutture linguistiche e il modo stesso di percepire e interpretare la realtà. Il linguaggio pubblicitario, attraverso la forza evocativa e persuasiva degli slogan, diventa così un potente strumento di manipolazione simbolica e di orientamento del comportamento collettivo, segnando una trasformazione profonda nella comunicazione e nella cultura contemporanea.

Nel loro insieme, i contributi proposti in questa sezione dedicata alla pubblicità, offrono una panoramica articolata e approfondita del fenomeno culturale e linguistico, mettendo in luce le sue implicazioni simboliche, sociali ed estetiche. La pubblicità emerge come una forma di comunicazione sofisticata, capace di sintetizzare arte e tecnica, emozione e razionalità, individualità e collettività. I testi di Sinisgalli e Migliorini invitano dunque a una riflessione critica sul rapporto tra linguaggio, immaginario collettivo e dinamiche economiche, contribuendo a definire il ruolo della pubblicità nella costruzione dell'identità e della cultura moderna.

3. La Civiltà delle macchine e degli innesti

3.1 L'IRI e la Finmeccanica

Le grandi tragedie storiche, come la Prima Guerra Mondiale, lasciano spesso dietro di sé macerie non solo umane, ma anche economiche. Il conflitto, infatti, colpì duramente il sistema produttivo italiano, provocando il crollo di numerose imprese e il collasso del sistema bancario nazionale. In questo contesto, nel 1915, la Banca d'Italia, promosse insieme ad altri istituti un consorzio denominato *Consorzio per Sovvenzioni su Valori Industriali*, volto a sostenere le imprese in difficoltà. Nel 1926, tale struttura venne riorganizzata sotto forma giuridica con la denominazione di *Istituto di Liquidazioni*, con il compito di affrontare l'emergenza di liquidità che affliggeva il sistema creditizio. La svolta avvenne nel 1933, quando in pieno regime fascista fu istituito l'IRI,³⁰⁴ acronimo di Istituto per la Ricostruzione Industriale, un ente pubblico

³⁰⁴ Cfr. Archivio Storico Iri, Sezione Finanziamenti, Relazione del consiglio di amministrazione sul bilancio al 31 dicembre 1934, citato in AA VV, *Storia dell'Iri*, a cura di Valerio Castronovo, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012, vol. 1.

dotato di risorse statali e diretto da Alberto Beneduce, economista di area socialista e figura chiave della politica economica mussoliniana. L'IRI assorbì l'Istituto di Liquidazioni e si fece carico di 7 miliardi di lire di esposizione della Banca d'Italia. Il meccanismo era innovativo: lo Stato forniva liquidità alle banche in cambio di partecipazioni azionarie, consentendo un parziale rimborso delle passività della Banca d'Italia e promuovendo al contempo la statalizzazione di numerose imprese e istituti bancari. Già nel 1934, lo Stato deteneva circa un quinto delle azioni complessive del sistema industriale italiano. Tra le aziende entrate sotto il controllo pubblico si annoverano nomi di rilievo come Ansaldo, Ilva, Terni e Alfa Romeo, accanto alle principali banche italiane: Banca Commerciale Italiana, Credito Italiano e Banco di Roma. Attraverso l'emissione di obbligazioni garantite dallo Stato, le banche del gruppo IRI incanalavano il risparmio privato verso il sistema industriale pubblico, alimentando una sinergia tra risparmio nazionale e intervento statale.³⁰⁵

Sebbene l'IRI fosse concepito inizialmente come un ente transitorio, le esigenze belliche e imperialistiche del regime ne determinarono la trasformazione in un ente permanente nel 1937. Da quel momento, l'istituto avviò una nuova stagione di prestiti obbligazionari per finanziare la politica industriale del regime, contribuendo al passaggio dalla natura di emergenza a quella di strutturalità con la nascita di grandi realtà come Finmeccanica e Fincantieri. Il secondo dopoguerra rappresentò un momento cruciale di rilancio. A partire dagli anni Cinquanta, sotto la guida di Oscar Sinigaglia, Presidente della Finsider, controllata IRI, si avviò un vasto piano di riorganizzazione della siderurgia nazionale, che coinvolse attivamente lo Stato attraverso una collaborazione sistematica con i capitali privati. A coronamento di questa stagione di sviluppo, nel 1956 fu inaugurata l'Autostrada del Sole, simbolo della crescente attenzione alle infrastrutture da parte dell'apparato pubblico.³⁰⁶

Fondata nel 1948 a Roma, Finmeccanica, o *Società Finanziaria Meccanica*, come precedentemente menzionato, nacque per iniziativa dell'IRI, acronimo di Istituto per la Ricostruzione Industriale, con l'obiettivo di coordinare, razionalizzare e supportare lo sviluppo delle aziende italiane operanti nel settore meccanico e navale. Fin dalla sua costituzione, la società assunse un ruolo centrale nel sistema industriale pubblico italiano, fungendo da polo aggregatore delle principali realtà industriali del comparto. Al momento della fondazione, Finmeccanica incorporò quattordici aziende strategiche, tra cui: *Ansaldo*, *Odero Terni Orlando (OTO)*, *San Giorgio*, *Alfa Romeo*, *Filotecnica Salmoiraghi*, *Motomeccanica*, *Arsenale Triestino*, *Cantieri Riuniti dell'Adriatico*, *Navalmecanica*, e le Officine Fa.Ma. e Galileo. Tra queste, spicca la storica Ansaldo, fondata nel 1853, la cui attività si estese progressivamente dalla produzione ferroviaria a quella bellica, cantieristica e meccanica pesante. Altre aziende storiche, come *Alfa Romeo*, inizialmente costituita come Società Italiana Automobili Darracq e divenuta emblema dell'automobilismo italiano, e *La Filotecnica Salmoiraghi*, specializzata in strumenti ottici e aeronautici, contribuirono a formare l'identità tecnologica del gruppo.³⁰⁷

Nel corso dei decenni successivi, Finmeccanica fu al centro di un complesso processo di riorganizzazione e ridefinizione strategica. Già tra gli anni Cinquanta e Ottanta, la società si

³⁰⁵ G. Petrilli *Lo stato imprenditore*, Bologna, Cappelli, 1967: citato da M. Pini, *I giorni dell'IRI*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2004, p. 26.

³⁰⁶ Cfr. P. Saraceno, *Il sistema delle imprese a partecipazione statale nell'esperienza italiana*, Milano, Giuffrè, 1975.

³⁰⁷ LIA, Leonardo Innovation Archives: Finmeccanica, <https://lia.fondazioneleonardo.com>.

disimpegnò progressivamente dai settori della cantieristica navale, trasferiti a *Fincantieri* nel 1959, e dell'*automotive*, con la cessione di *Alfa Romeo* alla Fiat nel 1986, focalizzandosi sui comparti ad alta intensità tecnologica.³⁰⁸ Il percorso evolutivo di Finmeccanica riflette non solo l'adattamento alle dinamiche di mercato globali e ai processi di privatizzazione avviati in Italia dagli anni Novanta, ma anche la capacità di trasformare un'eredità industriale pubblica in un attore competitivo nell'arena tecnologica mondiale. Oggi la società, con il nuovo nome di Leonardo S.p.A., si configura come la principale realtà industriale italiana nel settore dell'alta tecnologia e della difesa.³⁰⁹

Negli anni Sessanta, in pieno *boom* economico, l'IRI e tutte le realtà industriali che ne derivarono compresa Finmeccanica, emersero come motore dello sviluppo industriale italiano. La forza dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale risiedeva in una formula mista di partecipazione pubblica e privata, che permetteva alle aziende di operare secondo criteri di mercato pur mantenendo una vigilanza pubblica sulle diseconomie e sugli interessi collettivi. Questa ibridazione tra efficienza imprenditoriale e responsabilità sociale si rivelò vincente. Le società partecipate, spesso quotate in borsa, trovavano ampio sostegno tra i piccoli risparmiatori, attratti dalla solidità delle obbligazioni emesse dal gruppo. Anche il Mezzogiorno divenne teatro di importanti investimenti industriali, come dimostrano la creazione dell'Italsider di Taranto, l'Alfa Sud di Pomigliano d'Arco e gli impianti di Pratola Serra in Irpinia. Tuttavia, alcuni progetti, come il centro siderurgico di Gioia Tauro, rimasero incompiuti.

3.2 «Civiltà delle macchine», la rivista

Nel contesto di un'Italia impegnata nella ricostruzione postbellica, segnata dal trauma del fascismo e da un lungo isolamento rispetto al dibattito culturale internazionale, si inaugurava una stagione di espansione economica. Il consenso diffuso verso l'intervento pubblico favorì l'ammodernamento dell'apparato produttivo, accompagnato da una rinnovata vivacità intellettuale e da un impulso alla sperimentazione culturale. All'interno di questo quadro, la rivista «Civiltà delle macchine», fondata nel 1953 da Leonardo Sinisgalli su incarico di Giuseppe Luraghi, direttore generale della Finmeccanica, rappresentò un *unicum* editoriale, difficile da classificare come semplice rivista aziendale di Finmeccanica o strumento di divulgazione tecnica.³¹⁰ Come già ricordato in precedenza, Giuseppe Luraghi era un *manager* d'industria e un intellettuale raffinato, attivo anche nel campo editoriale con la casa editrice La Meridiana dal 1947 al 1956.³¹¹ Già promotore della rivista «Pirelli», Luraghi affidò a Leonardo Sinisgalli la direzione del nuovo periodico del gruppo ENI³¹² che fu stampato in diecimila copie presso l'ILTE di Torino. «Civiltà delle macchine», si distinse sin dall'inizio per la qualità

³⁰⁸ Cfr. V. Zamagni, *Finmeccanica. Competenze che vengono da lontano*, Bologna, Il Mulino, 2008; G. Alegi, *Leonardo, 1948–2018*, Roma, Leonardo S.p.A., 2018.

³⁰⁹ Cfr. P. Bricco, *Leonardo. Motore industriale e frontiera tecnologica dell'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2023.

³¹⁰ F. Fabbris, *Gillo Dorfles e Civiltà delle Macchine: la fondazione di un'estetica industriale? (1953–1957)*, «Materiali di Estetica», n. 6.1, 2019, pp. 42–55.

³¹¹ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, «Civiltà delle Macchine», n. 5, a. III, 1955, pp. 23–25:24. Queste note milanesi sono state pubblicate sia in «Civiltà delle macchine» che in «Pirelli», come articolo di congedo dalla rivista: L. Sinisgalli, *1948–1952*, «Pirelli», n. 6, a. V, 1952, pp. 8–9.

³¹² L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 24.

editoriale e grafica, per il rigore dei contenuti, per l'artigianalità del progetto, e per la raffinata scelta iconografica che privilegiava disegni piuttosto che fotografie. Solo per citare un esempio emblematico, il primo numero presentava sulla copertina alcuni studi di Leonardo da Vinci sul volo, a indicare sin da subito l'ambizione a fondere scienza, tecnica e arte in una visione unitaria e profonda della civiltà contemporanea³¹³ tant'è che: «i due piatti della bilancia, tecnica e cultura, problemi e suggestioni, inchieste e letteratura, concretezza e divagazione, furono tenuti sempre in equilibrio».³¹⁴ I collaboratori della rivista erano autori di primo piano: Ungaretti, Montale, Quasimodo, Baldini, Vergani, Carrieri, Calzini, Bernari, Valsecchi, Dorfles, Linati, Barisoni, Biasion, Manzi, Munari. Tale partecipazione permise un salto di qualità se consideriamo le firme e la frequenza di esse nella rivista «Pirelli». Gli articoli, tutti inediti, si proponevano di favorire l'incontro tra scienziati e giornalisti, tecnici e poeti³¹⁵ e, come sottolineava Sinisgalli stesso, «senza tema di commettere eresie mandammo i reporters negli studi, nelle aule, nei laboratori a sorprendere con lampade di magnesio personaggi tanto illustri quanto riluttanti».³¹⁶ L'intento fondativo del progetto editoriale, come è evidente fin dal nome della rivista, era quello di promuovere un dialogo tra i saperi scientifici e umanistici, superando l'impostazione idealistica dominante in ambito accademico, per lungo tempo egemonizzata dalla filosofia gentiliana.³¹⁷ In tal senso, l'opera di Sinisgalli si proponeva di rilegittimare la tecnica agli occhi della letteratura e dell'arte, ricucendo una frattura epistemologica tra razionalità scientifica e immaginazione poetica. Lo stesso Sinisgalli affermava: «Io volevo sfondare le porte dei laboratori, delle specole, delle celle. M'ero convinto che c'è una simbiosi tra intelletto e istinto, ragione e passione, reale e immaginario».³¹⁸ Tale iniziativa editoriale si poneva dunque in continuità con precedenti esperienze, come il «Politecnico» di Elio Vittorini, attivo tra il 1945 e il 1947, e anticipava le riflessioni di Charles Percy Snow sulla frattura tra «le due culture».³¹⁹ La rivista tentò, in modo pionieristico e più specifico, di ristabilire un rapporto diretto tra l'uomo e la macchina in un'epoca in cui l'avvento della robotica e dell'informatica post-industriale avrebbe presto reso più arduo tale incontro. Dall'analisi dei fascicoli storici della rivista emerge chiaramente come Sinisgalli avesse perseguito tale obiettivo attraverso un approccio immediato e privo di mediazioni, fondato sull'integrazione spontanea tra sensibilità letteraria e scientifica.³²⁰ Lo stesso, commentava la propria riforma stilistica e intellettuale in questi termini:

³¹³ L. Sinisgalli, «Civiltà delle Macchine», «Il mattino», 10 giugno 1978, p. 3. Cfr. V. Scheiwiller, «Pirelli». *Antologia di una rivista*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.

³¹⁴ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 25.

³¹⁵ P. Antonello, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Aragno, 2012, p. 168.

³¹⁶ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 25. Cfr. F. Accame, *In memoria di Silvio Ceccato*, in *Studi in memoria di Silvio Ceccato*. Quaderni di Methodologia. Roma, Società Stampa Sportiva, 1999, p. 6. Si riferisce anche al giudizio di G. Mounin, *Guida alla semantica*, Milano, Feltrinelli, 1975.

³¹⁷ G. Luraghi, *note manoscritte inedite*, in «Pirelli», n. 6, a. II, 1949, p. 8.

³¹⁸ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici Editore, 1965, pp. 100-101.

³¹⁹ C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Oxford University Press, Oxford, 1959.

³²⁰ G. Dorfles, *Prefazione*, in V. Scheiwiller, *Civiltà delle Macchine. Antologia di una rivista (1953-1957)*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989. Il volume *Civiltà delle Macchine. Antologia di una rivista (1953-1957)* rappresenta il frutto della convergenza di due iniziative: da un lato, quella dell'editore Vanni Scheiwiller, determinato a rendere omaggio alla memoria di Leonardo Sinisgalli attraverso la pubblicazione di una selezione significativa di testi tratti dalla rivista cui egli dedicò passione e ingegno; dall'altro, quella di Fabiano Fabiani, Amministratore Delegato di Finmeccanica, il quale colse l'occasione del quarantennale della società (celebrato nel

soltanto in quegli anni il giornalismo italiano ha guadagnato 'in funzione' quanto ha perduto 'in rappresentanza', se si considera che è tanto difficile da noi torcere il collo alla retorica e che si può essere tacciati di improntitudine se si chiede uno scritto su tema obbligato, perché il bau bau dell'ispirazione non è del tutto sotterrato [...] All'intelligenza italiana non si sollecitarono sviolate e exploit, ma piuttosto constatazioni, sopraluoghi, rendiconti. Tanto meglio se qualcuno riusciva ad accendersi di fronte a una tesi, a un incontro imprevisto, a uno spettacolo, a un dispositivo.³²¹

Sinigalli sperava che questa forma di «letteratura 'a comando', questo giornalismo tecnico» avrebbe preso «il sopravvento sulle pagine scritte in libertà, sulla prosa gratuita, sulla scrittura disinteressata» così da contribuire a formare una prosa capace di coniugare, calvinianamente, precisione e leggerezza.³²² L'auspicio era che questa «letteratura a comando», questo giornalismo tecnico, prevalesse sulla prosa disinteressata, dando origine a una forma espressiva più aderente alla complessità contemporanea.³²³ A partire dal gennaio 1953, con trentadue numeri fino al marzo 1958, gli intenti programmatici e le energie culturali di «Pirelli» vennero trasferiti nella nuova rivista della Finmeccanica, «Civiltà delle macchine». I temi già esplorati nella precedente pubblicazione, il mito leonardesco, la storia della tecnologia, il rapporto tra arte e tecnica, il racconto industriale, le incursioni matematiche, furono ripresi e ampliati all'interno di un contesto più libero da vincoli promozionali e più attento alla ricerca culturale autonoma.

Nella prospettiva sinigalliana, «Pirelli» e «Civiltà delle macchine» costituiscono due facce di un unico progetto. Molti collaboratori di «Pirelli» confluirono nella nuova impresa editoriale. «Civiltà delle macchine», per formato e orientamento, garantì a Sinigalli una maggiore libertà sperimentale. Egli stesso collocava le origini ideali della rivista nel «Politecnico» di Cattaneo e, più a ritroso, nell'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert. Nell'elaborazione di questo nuovo strumento culturale giovò anche la «consuetudine con la prosa dei filosofi meridionali, specie Campanella e Bruno», e la sintonia con Sebastiano Timpanaro e Raffaele Contu, «due divulgatori di grandissimo talento, Timpanaro custode delle carte e degli strumenti galileiani, Contu traduttore di Valéry e interprete di Einstein».³²⁴ Alla sofisticata costruzione grafica della rivista, coerente con la formazione di Sinigalli nel campo del *design* e della pubblicità, si univa un'impostazione contenutistica rigorosa: non vi era spazio per frammenti estemporanei, bensì per articoli lunghi e articolati, elaborati da un gruppo di intellettuali provenienti anche dal

1988) per proporre una raccolta di articoli tratti dalla più prestigiosa pubblicazione culturale promossa dalla Finanziaria, e in seguito dall'IRI, tra il 1953 e il 1957.

³²¹ L. Sinigalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 25: «Il tempo di Francesco Redi e degli Algarotti, per non dire dei Galilei e dei Cataneo, è davvero lontano. La nostra cultura è quasi tutta impastata di storia e di oratoria. È impastata per fortuna anche di poesia. E io credo nell'acume, nella curiosità, nell'entusiasmo dei poeti: credo nella loro capacità di sorprendersi, di riferire e di approfondire».

³²² *Ibidem*.

³²³ Anche in Sinigalli ritorna identica l'indicazione gaddiana di *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*. In L. Sinigalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 24: «Abbiamo letto in questi ultimi giorni una 'memoria' che accompagnava la relazione di un bilancio di una società finanziaria belga: un saggio sull'utilizzazione delle materie prime che poteva portare una firma celebre, ed era invece soltanto una plaquette anonima».

³²⁴ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 76. Come già detto, l'imparare è stato uno dei più strenui assertori di una riconsiderazione radicale del materialismo all'interno del dibattito contemporaneo, così da spogiarlo completamente da qualsiasi nostalgia idealistica, inscrivendo la scienza e la tecnica alla base della sua articolazione filosofica.

«Politecnico» di Vittorini. Le discipline trattate erano numerose: fisica, matematica, cibernetica, architettura, filosofia, storia della scienza, con contributi anche da poeti, scrittori e pittori.³²⁵ Rispetto a «Pirelli», «Civiltà delle macchine» riduceva l'attenzione all'azienda per concentrarsi maggiormente sull'arte figurativa e sulle riflessioni epistemologiche. Lo sport, che aveva in «Pirelli» un legame diretto con i prodotti dell'impresa, venne abbandonato. La rivista si focalizzava invece su assi tematici più definiti, già tracciati nelle due edizioni del *Furor mathematicus* (1944 e 1950), che fungevano da canovaccio operativo per gli autori.³²⁶ «Civiltà delle macchine» intendeva rivolgersi a un pubblico colto ma non elitario: lettori attenti e curiosi, cui si voleva restituire l'eredità culturale di Archimede, Leonardo, Cardano, Galilei, Newton, Einstein. L'obiettivo era di aprire le porte di laboratori e osservatori anche ai non specialisti, coniugando divulgazione e approfondimento: «bisognava insegnare le macchine agli ingegneri e ai poeti».³²⁷ La forza culturale e innovativa di «Civiltà delle macchine» non trovò eguali nell'Italia successiva. Lo stesso Sinisgalli, con un certo orgoglio, riconobbe che l'eccezionale qualità raggiunta non sarebbe più stata replicabile, data la successiva caduta degli standard. In effetti, le ambizioni della rivista superarono la capacità di ricezione del pubblico e delle istituzioni culturali italiane, incapaci di sostenere un così alto grado di provocazione e di ibridazione culturale.³²⁸

Gli elogi provennero per lo più da tecnici, scienziati e intellettuali stranieri; uno dei più significativi fu quello pronunciato da Reyner Banham in un programma della BBC. Dopo l'uscita di scena di Sinisgalli, la rivista perse rapidamente valore, divenendo un mero catalogo aziendale. L'iniziativa editoriale promossa da Finmeccanica, tuttavia, non si configura come una mera operazione estetica o celebrativa. Essa si propone, piuttosto, come un contributo alla conoscenza storica dell'azione delle aziende a partecipazione statale, spesso oggetto di giudizi sommari e privi di fondamento. In tal senso, questa pubblicazione intende colmare una lacuna documentale e culturale, proponendosi anche come strumento informativo.³²⁹ L'impulso di tale impresa editoriale affondava le radici nella personale esperienza biografica e intellettuale di Leonardo Sinisgalli: un'esperienza segnata da una costante ricerca interiore, da cui emergevano ricordi e immagini di una scienza vissuta nell'infanzia come meraviglia.³³⁰ Tra questi, spicca la figura dello zio Giovanni, parente ingegnoso e precocemente escluso dagli studi per motivi di salute, che seppe però trasmettere al giovane Sinisgalli i primi rudimenti di una curiosità scientifica attraverso esperimenti e giochi come la costruzione dell'anello topologico. Quell'immagine, annoterà più tardi lo stesso poeta-ingegnere, restò incisa nella sua memoria

³²⁵ Tra le firme che appaiono nella rivista si contano Giuseppe Ungaretti, Sergio Solmi, Luigi Caproni, Alfonso Gatto fra i poeti; Franco Fortini, Giuseppe Comisso, C.E. Gadda, Giovanni Arpino, Alberto Moravia, Dino Buzzati fra gli scrittori; Vittorio Sereni, Silvio Ceccato, Norman Wiener fra i matematici e i cibernetici; nonché critici d'arte quali Giulio Carlo Argan, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Thomas Maldonado; artisti come Alberto Burri, Mario Mafai, Emilio Vedova, Arnaldo Pomodoro, Toti Scialoja, Giuseppe Capogrossi; architetti come Paolo Portoghesi, Ettore Colla, Richard Neutra; filosofi come Enzo Paci, Rosario Assunto, Lewis Mumford.

³²⁶ P. Antonello, *Contro il materialismo*, cit., p. 131.

³²⁷ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 100.

³²⁸ Ivi, p. 77.

³²⁹ G. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, in A.A. V.V., *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982, Matera, Liantonio, 1987, p. 133.

³³⁰ C. Pogliano, *Civiltà delle macchine*, «La rivista dei libri», n. 11, Novembre 1993. https://www.fondazione-sinisgalli.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=129:civiltà-delle-macchine&catid=36:sinisgalli-e-le-riviste-aziendali.

come una forma primitiva ma persistente di scienza, radicata nell'infanzia e poi divenuta basso continuo del suo pensiero.³³¹ La «scienza bambina» sinisgalliana si configura, secondo Pogliano, come un prisma multiforme: nostalgia per un'epoca perduta in cui il sapere si presentava ancora nella sua unità rinascimentale; gioco di invenzione e immaginazione; ma anche embrione di un progetto culturale orientato alla reintegrazione delle diverse dimensioni del sapere e dell'agire umano. Sin dai suoi esordi negli anni Venti, quando esitava tra la matematica e la poesia, si fece strada in lui l'idea di una creatività capace di conciliare ragione e immaginazione. Negli anni Trenta e Quaranta, tale idea trovò applicazione nella pubblicità industriale, sotto l'ala dei nomi Pirelli e Olivetti, da lui concepita come un vero e proprio laboratorio in cui strumenti, tecniche e linguaggi erano ancora da inventare.³³² Tuttavia, fu soltanto nel 1953 che Sinisgalli ebbe modo di dare piena espressione al proprio progetto culturale, attraverso la direzione di «Civiltà delle macchine».

La varietà dei temi affrontati nella rivista era sorprendente: dall'artigianato all'energia nucleare, dal cinema al calcestruzzo precompresso, dal paracadutismo sportivo all'elettricità automobilistica. Le discipline trattate spaziavano dalla fisica alla matematica, dalla cibernetica all'architettura, dalla filosofia alla storia della scienza, includendo anche contributi di poeti, scrittori e artisti.³³³ Accanto a una dimensione provocatoria e tematicamente «eretica», Sinisgalli promosse una consapevole campagna di riforma stilistica e intellettuale: egli riteneva che «soltanto in quegli anni il giornalismo italiano ha guadagnato «in funzione» quanto ha perduto «in rappresentanza»,³³⁴ torcendo il collo alla retorica e incoraggiando scritture vincolate, osservazioni, resoconti. Lungi dal cercare virtuosismi o esplosioni espressive, si sollecitava «constatazioni, sopralluoghi, rendiconti».³³⁵ Sinisgalli auspicava che tale forma di «letteratura a comando», questo giornalismo tecnico» potesse prevalere sulla «scrittura disinteressata», contribuendo così alla formazione di una prosa capace di coniugare precisione e leggerezza, secondo un ideale affine a quello calviniano.³³⁶ L'obiettivo era divulgativo, rivolto a un pubblico colto ma non elitario, composto da «lettori attenti, curiosi», e finalizzato a «sfondare le porte dei laboratori, delle specole, delle celle», per ricucire lo scollamento tra cultura umanistica e scienza.³³⁷

Il progetto editoriale seguiva gli assi tematici delineati da Sinisgalli nel *Furor mathematicus* che costituirono una sorta di canovaccio programmatico: la storia e l'estetica delle tecniche, il mito di Leonardo, il rapporto fra industria e arti figurative, l'architettura e il *design* contemporanei, la fisica nucleare e l'industria aerospaziale, con ampio spazio dedicato alle arti visive.³³⁸ In questa direzione si collocava anche l'esperimento espositivo organizzato da Sinisgalli e Enrico Prampolini nel 1955 presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma, intitolato

³³¹ L. Sinisgalli, *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 18-19.

³³² Cfr. C. Pogliano, *Leonardo Sinisgalli*, «Belfagor», 30 novembre, 1993.

³³³ P. Antonello, *Contro il materialismo*, cit., p. 168.

³³⁴ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, cit., p. 28: «Il tempo di Francesco Redi e degli Algarotti, per non dire dei Galilei e dei Cattaneo è davvero lontano. La nostra cultura è quasi tutta impastata di storia e di oratoria. È impastata per fortuna anche di poesia. E io credo nell'acume, nella curiosità, nell'entusiasmo dei poeti: credo nella loro capacità di sorprendersi, di riflettere di approfondire».

³³⁵ Ivi, p. 31.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Ivi, p. 34.

³³⁸ P. Antonello, *Contro il materialismo*, cit., p. 169.

Le arti plastiche e la civiltà meccanica. In tale mostra, accanto alle opere di Consagra, Corpora, Dorazio, Munari e Vedova, venivano esposti strumenti tecnologici avanzati, nel tentativo di «documentare una consanguineità, una parentela grafica, plastica, viscerale fra le creazioni disinteressate degli artisti e le utili invenzioni degli ingegneri».³³⁹ Questo sforzo di invenzione, provocazione culturale ed emancipazione intellettuale, volto a costruire una civiltà della cultura più aperta, internazionale e integrata, non ha trovato eguali nella storia editoriale italiana successiva.³⁴⁰ Tuttavia, le ambizioni sinisgalliane di «documentare una consanguineità, una parentela grafica, plastica, viscerale fra le creazioni disinteressate degli artisti e le utili invenzioni degli ingegneri»,³⁴¹ si rivelarono forse eccessive rispetto alla reale capacità del pubblico e del contesto culturale italiano dell'epoca di accogliere una così elevata densità di «provocazioni», «impurità» e «ibridismi» culturali e artistici.³⁴² In linea con le necessità dei tempi, il direttore percepiva come minacciosa l'influenza del «pericoloso imperativo utilitarista e di fredde leggi economiche» sulle vite degli individui, costretti a confrontarsi con l'esigenza pressante di «produrre, sempre più rapidamente e abbondantemente».³⁴³ Ne derivava la necessità di:

di ristabilire l'equilibrio attraverso forze contrastanti, perché l'armonia necessaria riprenda, e continui a rendere possibile la vita, salvandone i valori migliori. Per evitare che lo squilibrio si manifesti letale, bisogna che vita spirituale e vita materiale procedano insieme [...] E dove è più opportuno cercare che questo equilibrio e questa armonia si verifichino e operino, nel punto stesso in cui la frattura potrebbe più facilmente minacciare?³⁴⁴

L'idea sottesa è ancora una volta quella di «sfondare le porte dei laboratori, delle specole, delle celle [...] erano sfuggite alla cultura le scoperte di Archimede e di Leonardo, di Cardano e di Galilei, di Newton e di Einstein. [...] Bisognava insegnare le macchine agli ingegneri e ai poeti».³⁴⁵

Apprezzamenti rivolti alla rivista «Civiltà delle macchine» provennero quasi esclusivamente da ambienti tecnici e scientifici, oppure da interlocutori stranieri, tuttavia dell'eredità culturale proposta dalla rivista non rimarrà, in effetti, traccia significativa.³⁴⁶ Francesco D'Arcais, succeduto alla direzione della rivista nel 1957 e rimasto fino al 1979, cercò di proseguire la lezione sinisgalliana sia in termini di contenuti, sia mantenendo l'eterogeneità delle proposte culturali; eppure la rivista perse progressivamente rilevanza, «fino a cessare e lasciare il posto

³³⁹ Cfr. P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, in S. Martelli e F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi per Leonardo Sinisgalli*, Salerno-Stony Brook, Edisud-Forum Italicum Publishing, 2012.

³⁴⁰ Lo stesso Sinisgalli, con malcelato orgoglio, guardando ai fascicoli da lui pubblicati nei suoi cinque anni di direzione, ammette che «con la rapida discesa della qualità verso livelli sempre più bassi mi sarebbe impossibile, oggi, ripetere un simile exploit»; F. Camon, *Leonardo Sinisgalli*, cit., p. 77.

³⁴¹ «Come è uscita dal suo fondatore e come per lo più viene diffusa, oggi la cibernetica è più dannosa che utile alle scienze dell'uomo, od almeno alle scienze della mente dell'uomo»; S. Ceccato, *La mente vista da un cibernetico*, Torino, ERI, 1972, pp. 17-22.

³⁴² P. Antonello, *Contro il materialismo*, cit., p. 169.

³⁴³ G. Luraghi, *Questa nostra rivista*, «Pirelli», n. 6, a. II, 1949, p. 8.

³⁴⁴ G. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, cit. p. 133.

³⁴⁵ Cfr. N. Wiener, *Cybernetics: Or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, MIT Press, 1948.

³⁴⁶ M. Panetta, *Il rapporto fra pensiero e linguaggio nella filosofia analitica e nella tecnica operativa di Ceccato*, in F. Accame, E. von Glasersfeld, V. Somenzi, R. Beltrame, M. Panetta, C. E. Menga, G. Benedetti, a cura di, *Studi in memoria di Silvio Ceccato*, Quaderni di Methodologia, 7, Roma, Società stampa sportiva, 1999, pp. 121-145: p. 127

a una specie di catalogo delle attività del gruppo IRI e cioè a una sciatta pubblicazione catalogo di cui molte aziende abusano».³⁴⁷

3.2.1 Lettere al direttore

L'insieme delle lettere inviate da importanti intellettuali italiani a Leonardo Sinisgalli per la rivista «*Civiltà delle Macchine*», rappresenta un caleidoscopio di posizioni sul rapporto tra uomo, macchina, cultura e modernità. Pur nella diversità dei registri e delle prospettive, emergono costanti tematiche di fondo che permettono di ricondurre i testi a una serie di nuclei comuni, accanto a evidenti differenze di tono, visione e finalità. Attraverso le parole dei mittenti emerge anzitutto un comune riconoscimento del valore della rivista «*Civiltà delle Macchine*» come luogo di sintesi e di sperimentazione culturale. Tutti gli autori, anche quelli più critici, come Moravia,³⁴⁸ riconoscono a Sinisgalli il merito di aver aperto un campo di confronto inedito, dove tecnica, arte e pensiero possono coesistere. Buzzati,³⁴⁹ in particolare, ne sottolinea l'importanza come strumento di elevazione culturale non elitario, ma rigoroso. Le lettere offrono un polifonico confronto sulla macchina come snodo centrale della modernità. Pur con differenze marcate, tra razionalismo e simbolismo, tra fiducia e timore, tra poesia e pragmatismo, emerge una volontà condivisa di comprendere e umanizzare la civiltà tecnica, evitando sia il rifiuto nostalgico sia l'accettazione passiva. «*Civiltà delle Macchine*» si conferma così non solo come rivista, ma come spazio culturale capace di interrogare il presente e immaginare un futuro dove tecnica e umanesimo si ricongiungano in forma armonica. Il tema della macchina, inquadrato nella prospettiva poetica congiuntamente a quella tecnica, è uno dei fili conduttori più evidenti nei testi. La volontà di integrare ambiti tradizionalmente distinti, come la poesia e la tecnica, l'arte e la scienza è uno degli intenti esplicitamente celebrato da Luraghi,³⁵⁰ che vede in «*Civiltà delle Macchine*» un «castello incantato» in cui l'ingegnere e il poeta si incontrano. Il tema è analizzato anche nella lettera di Dino Buzzati³⁵¹ che ne sottolinea la capacità di superare la separazione rigida tra cultura umanistica e scientifica. Anche Ungaretti³⁵² afferma il bisogno di una cultura capace di riscattare l'umano attraverso la poesia, di fronte alla freddezza razionale della macchina. In opposizione, Moravia mantiene un atteggiamento più razionalista: per lui, la macchina è uno strumento, non un'entità da mitizzare né da poeticizzare. La sua è una visione funzionalista che rifugge da qualsiasi estetizzazione o spiritualizzazione del meccanismo. Le lettere si distribuiscono lungo un *continuum* di visioni capaci di inquadrare la macchina prima come oggetto-simbolo della modernità, poi come compagna imprescindibile dei tempi in evoluzione. Moravia rappresenta in tale prospettiva l'estremo del pragmatismo: la macchina è neutra, un'estensione dell'intelligenza umana, da migliorare per ridurre l'alienazione. All'opposto, Ferrata e Gadda³⁵³ caricano la macchina di valenze affettive, simboliche e persino spirituali: per il primo, essa possiede un'anima silenziosa

³⁴⁷ S. Ceccato, *C'era una volta la filosofia*, Milano, Spirali, 1996, pp. 55-56.

³⁴⁸ A. Moravia, *Lettera*, «*Civiltà delle macchine*», n. 3, a. I, 1953, p. 11.

³⁴⁹ D. Buzzati, *Lettera*, «*Civiltà delle macchine*», n. 1, a. IV, 1956, p. 6.

³⁵⁰ G. Luraghi, *Lettera*, «*Civiltà delle macchine*», n. 1, a. II, 1954, p. 6.

³⁵¹ D. Buzzati, *Lettera*, «*Civiltà delle macchine*», n. 1, a. IV, 1956, p. 6.

³⁵² G. Ungaretti, *Lettera*, «*Civiltà delle macchine*», n. 1, a. I, 1953, p. 7.

³⁵³ C. E. Gadda, *Lettera*, «*Civiltà delle macchine*», n. 2, a. I, 1953, p. 11.

e pedagogica; per il secondo, è un'estensione della volontà creatrice dell'uomo, ammirata per la sua bellezza funzionale. Tofanelli,³⁵⁴ invece pur senza mitizzare la tecnica, riconosce che la macchina può svolgere una funzione sociale emancipatrice, diventando parte della modernità da accogliere consapevolmente. Anche per lui, come per Ferrata, è centrale il tema dell'equilibrio tra progresso e sensibilità. Proprio quest'ultima genera un'ulteriore prospettiva che si concretizza con l'analisi della crisi tra identità e umanesimo di fronte all'espansione tecnica. Ungaretti parla di alienazione, di perdita della memoria e della coscienza storica, mentre Tofanelli riflette sulla difficoltà dell'artista a mantenere una propria voce nell'era meccanica. Tuttavia, entrambi propongono un superamento attivo della crisi: attraverso la poesia, il primo, o attraverso una responsabilità morale dell'intellettuale, il secondo. In maniera diversa, anche Buzzati affronta la questione, ma spostando il focus sull'assenza del lavoro reale nella narrativa moderna, chiedendo una letteratura che rifletta la trasformazione antropologica in atto. Tale trasformazione passa anche per le nuove modalità di lavoro, oltre che per i suoi risvolti profondamente psicologici. Si faccia riferimento al binomio macchina e lavoro e agli esiti estremi e opposti di alienazione ed emancipazione. Il tema del lavoro attraversa in modo trasversale più interventi. Moravia analizza la macchina come causa indiretta di alienazione, affermando che solo la sua perfezione potrà liberare l'uomo. Una visione simile, anche se più umanistica, si trova in Tofanelli, per il quale la macchina emancipa, specialmente le classi popolari, pur generando disagio estetico. In modo complementare, Buzzati propone una revisione della letteratura affinché essa accolga il lavoro e la tecnica come motivi vitali della cultura contemporanea. La macchina inoltre attrae lo sguardo degli umanisti mediante una considerazione di natura estetica. Una particolare di questo tipo è centrale per Gadda, Ferrata, Luraghi e Ungaretti. Tutti e quattro esprimono, con sfumature diverse, un sentimento di meraviglia di fronte alla bellezza strutturale e simbolica dell'oggetto meccanico. Tuttavia, laddove Gadda e Ferrata si muovono verso un'estetica intrisa di riflessione etica e antropologica, Luraghi insiste su un ottimismo poetico, e Ungaretti avverte l'ambiguità tra ordine e mostruosità.

Nel 1953, Giuseppe Ungaretti, interpellato da Leonardo Sinisgalli circa il rapporto tra poesia e macchina, riflette sull'intersezione tra l'esperienza estetica e l'innovazione tecnologica. Il poeta osserva come la macchina, lungi dall'essere semplice espressione di meccanicismo utilitario, si configuri piuttosto come manifestazione di un ordine ritmico e formale, esito di un'elaborazione umana che affonda le sue radici nel mistero naturale da cui l'uomo ha tratto le prime misure; un punto originario in cui, secondo Ungaretti, è venuta a mancare l'innocenza.

La macchina richiamava la mia attenzione perché racchiude in sé ritmo: cioè lo sviluppo d'una misura che l'uomo ha tratto dal mistero della natura, che l'uomo ha tratto da quel punto del mistero dove è venuta a mancargli l'innocenza. La macchina, dicevo, è una materia formata, severamente logica nell'ubbidienza d'ogni minima fibra a un ordine complessivo: la macchina è il risultato di una catena millenaria-sinteticamente rammentata anello per anello di sforzi coordinati.³⁵⁵

³⁵⁴ A. Tofanelli, *Lettera*, «Civiltà delle macchine», n. 5, a. I, 1953, p. 8.

³⁵⁵ G. Ungaretti, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

La macchina, secondo l'autore, rappresenta una materia formata, in cui ogni fibra obbedisce con rigorosa logica a un ordine complessivo. Essa costituisce il risultato di un'evoluzione storica millenaria, il cui sviluppo ha richiesto la coordinazione di sforzi e intelletti, anello dopo anello, fino alla sintesi odierna. Lontana dal caos, essa possiede una bellezza sensibile che traduce un'operazione dell'intelletto. Ungaretti riconosce in essa un «prodigio di metrica», ossia la realizzazione di una forma armoniosa il cui perfezionamento ha richiesto un'emozione creativa analoga, se non identica, a quella che dà vita all'opera d'arte poetica.

il prodigio metrico non è tanto nei prodotti di calcolo di quella macchina quanto nella macchina stessa: nei suoi congegni, nelle funzioni che, dai rapporti che tra di essi istantaneamente s'istituiscono, derivano, possono senza fine derivare.

Nel soffermarsi sulle capacità delle moderne calcolatrici elettroniche, capaci di risolvere in pochi istanti equazioni che richiederebbero anni di calcolo a un matematico, l'autore sottolinea come il vero prodigio non risieda tanto nel risultato, quanto nella struttura stessa della macchina: nella sua architettura interna, nei meccanismi e nei rapporti dinamici che si instaurano tra i suoi componenti, da cui derivano potenzialmente infinite funzioni.

Tuttavia, Ungaretti avverte anche una tensione, un elemento perturbante: nella macchina risiede un conflitto irrisolto tra metrica e natura.

C'è in esse, voglio dire, un rapporto che dalla metrica è rotto, c'è uno squilibrio, c'è così un effetto di bellezza che diventa da parte della macchina mostruoso: c'è in esse un conflitto tra metrica e natura; ed essere umani è invece il disperante tentativo di mettere in armonia natura e metrica.

Proprio questo squilibrio, questa rottura dell'armonia, genera una bellezza che egli definisce «mostruosa», perché contraria alla condizione umana, la quale nel suo sforzo disperato, tende a riconciliare metrica e natura, non a disgiungerle. Il poeta non si limita a considerazioni astratte: richiama, ad esempio, le imposizioni dei sistemi industriali, come il fordismo, che riducono l'uomo a mera funzione automatica. Pur riconoscendo che la macchina potrà forse liberare l'operaio dalla ripetitività del lavoro manuale, egli teme una deriva in cui l'essere umano venga privato della propria umanità. Da ciò deriva il quesito centrale che l'autore pone a Sinisgalli dunque domanda in quale modo si potrà impedire che la metrica, simbolo della razionalità tecnologica, continui a soverchiare la natura umana. Ungaretti rileva che tale interrogativo non è nuovo, ma risale al Romanticismo e, in particolare, alla lucida consapevolezza leopardiana, in un'epoca in cui la macchina era ancora oggetto di profezie, non di esperienza quotidiana. A metà del secolo scorso, afferma il poeta, l'uomo si trova in una condizione di estraneità morale rispetto alla macchina: egli non è più partecipe della sua logica, né riesce a dialogare con essa come con una forza naturale. Diversamente dal torero di fronte al toro o dal viandante sotto la folgore, la relazione che l'essere umano intrattiene con la macchina è innaturale, priva di reciprocità.

Quale sforzo dovrà sempre più fare l'uomo per non essere senza amore, senza dolore, senza tolleranza, senza pietà, senza ironia, senza fantasia; ma crudele, con il passato crollato, insensibilmente crudele come la macchina? Quale sforzo dovrà sempre più fare per ridare valore sacro alla morte?

L'autore denuncia la forza cieca e crescente che la macchina esercita, generando incessantemente nuovi strumenti più potenti. Tale forza tende a cancellare la memoria dell'uomo, disumanizzandolo. Egli richiama anche le ripercussioni di tale fenomeno sul linguaggio, sempre più incapace di riferirsi al passato o di costruire una prospettiva temporale stabile. In un contesto in cui la storia accelera e gli istituti sociali si fanno fragili, l'uomo rischia di diventare un essere privo di amore, dolore, tolleranza, pietà, ironia, fantasia: una creatura crudele, tanto insensibile quanto la macchina. Ungaretti si interroga, infine, su quale sforzo morale l'essere umano dovrà compiere per restituire alla morte il suo significato sacro, per non lasciarsi disumanizzare dagli strumenti che egli stesso ha forgiato. Le meraviglie che un tempo erano appannaggio dell'immaginazione poetica, il volo, la comunicazione istantanea, la visione a distanza, la forza distruttiva del fuoco atomico, sono oggi realtà operanti per mezzo della macchina. Il rischio, tuttavia, è che queste conquiste tolgano all'uomo la forza di sentirsi ancora protagonista, limitato ma nobile nella sua fragilità. Nel concludere la sua riflessione, Ungaretti richiama il ruolo della rivista che Sinisgalli ha appena avviato e che intende esplorare le potenzialità estetiche della macchina. Egli auspica che tale progetto non si limiti all'aspetto formale, ma si apra anche ai problemi etici e politici legati all'aspirazione umana alla giustizia e alla libertà. Si chiede, dunque, come l'uomo potrà impedire che la macchina lo disumanizzi, e in che modo potrà dominarla, rendendola uno strumento moralmente orientato al progresso.

Dello stesso anno è la *Lettera* di Carlo Emilio Gadda,³⁵⁶ ingegnere e scrittore, che riflettendo sul proprio vissuto in seno alla civiltà meccanica, consegna a Leonardo Sinisgalli un denso e articolato contributo di pensiero. Egli riconosce di aver trascorso la propria esistenza tra uomini e macchine, concependole, disegnandole, collaudandole in contesti industriali e infrastrutturali sparsi per l'Europa. Da tale esperienza, tanto concreta quanto meditativa, scaturisce un'elaborazione intellettuale che si dispiega a partire dalla memoria dell'infanzia. Secondo Gadda, la percezione infantile della macchina è segnata da una fascinazione intensa: il bambino vede nella macchina un amplificatore di potenza, un'entità animata dotata di capacità straordinarie, simile agli strumenti evocativi del rituale magico. In essa egli proietta un desiderio di emulazione e identificazione. L'animismo infantile trasforma il congegno meccanico in una creatura semiviva, oggetto di ammirazione e di tensione imitativa. La propria incapacità, nota con lucidità il narratore, è percepita dal bambino in contrasto con la capacità produttiva, precisa e ritmica della macchina, e questo dislivello genera desiderio, slancio, sogno.

Il bambino ammirando stupefatto la macchina e il suo ritmo operante, è tuttavia consapevole del proprio stato, della propria condizione. Questa condizione ha un nome: incapacità. La incapacità del bambino «patisce» la capacità della macchina, la sua potenza, la reiterata esattezza o la continuità fluente dei suoi moti, del suo lavoro: la circonfonde dunque o la insegue d'un fascinato desiderio.

³⁵⁶ C. E. Gadda, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

L'ingresso nell'adolescenza introduce una nuova componente: la ricerca di ordine e razionalità. Il giovane tende a trasporre la sensibilità estetica in una disciplina imitativa, orientata alla comprensione del mondo circostante attraverso categorie logiche. La macchina, in virtù della sua ripetizione esatta e del rigore esecutivo, diviene modello formale e morale: «fatto a macchina» è sinonimo di precisione.

la sensibilità del giovane tende ad evolversi in un conato imitativo e in un'autodisciplina imitativa, ed elegge a proprio oggetto la giustificazione razionale della circostante realtà. La macchina e il suo moto o i suoi moti esattamente iterati, esaudiscono il senso razionale dell'ordine e della esecuzione impeccabile.

Tale impulso al rigore, osserva Gadda, può avere una base ereditaria, biologica, piuttosto che educativa, e si manifesta già nei primi anni, ancor prima di una formazione sistematica. Questa predisposizione può talvolta essere anche il frutto di una duplice eredità: biologica e ambientale. Il giovane nato in contesti industriali trae ispirazione e disciplina dalla realtà tecnica che lo circonda. Egli osserva, imita, apprende per osmosi, sviluppando un'intelligenza meccanica tanto pratica quanto riflessiva. Le città operaie, i poli industriali, favoriscono la nascita e la formazione di una «razza» di operatori della macchina: ingegneri, tecnici, artigiani specializzati. La cultura materiale di un territorio contribuisce, per via esperienziale, a modellare le inclinazioni individuali, tanto quanto lo fanno le doti ereditarie. Nel maturare dell'individuo, al sogno infantile si sostituisce il calcolo dell'adulto. Il fascino estetico cede il passo a una consapevolezza razionale del potere produttivo della macchina. Essa viene percepita come moltiplicatore d'opere e di ricchezza, come collaboratrice infaticabile capace di potenziare il lavoro umano. La macchina consente di eseguire, nello stesso intervallo temporale, un numero di operazioni incomparabilmente superiore a quello realizzabile con la sola forza muscolare. Questo passaggio segna una profonda trasformazione storica ed economica.

Maturando ad uomo, il giovane arriva frattanto a vedere e però a desiderare nella macchina lo strumento moltiplicatore di opere, e dunque moltiplicatore di ricchezza. Al sogno del bambino si sostituisce il calcolo della ragione responsabile, cioè adulta, previdente, capace. Al desiderio estetico, all'amore ammirato del bambino si sostituisce la ragionata e premeditante certezza che la macchina, infaticabile schiava, raddoppierà l'opere nell'unità di tempo eseguibili: nell'unità del tempo fugge e chiede, lavoro e denaro.

Gadda si sofferma inoltre sulla crisi psicologica e sociale che accompagnò l'introduzione della macchina in molti contesti lavorativi: la sostituzione di masse operaie da parte di pochi addetti al governo delle macchine suscitò paure e disagi. Tuttavia, la progressiva redistribuzione delle forze produttive, pur tra travagli e conflitti, condusse a un nuovo assetto sociale. L'industrializzazione, malgrado le difficoltà iniziali, permise a una popolazione in continua crescita di sostenersi con un tenore di vita non inferiore, e talvolta superiore, a quello delle epoche precedenti. Nel caso della Lombardia, Gadda osserva che la popolazione, raddoppiata

o triplicata nel corso di un secolo, ha potuto mantenersi proprio grazie alla potenza produttiva garantita dalla civiltà meccanica. Non avendo la meccanizzazione il potere di estendere la superficie coltivabile, essa ha però consentito l'esportazione di manufatti in cambio di materie prime, contribuendo così all'equilibrio economico regionale e nazionale. La macchina ha ampliato il raggio d'azione dell'uomo, introducendo operazioni prima impensabili: la trivellazione profonda, la navigazione aerea, la costruzione di edifici verticali, la bonifica dei terreni paludosi.

Ma la cosiddetta «rivoluzione tecnica» o «rivoluzione industriale» offri e consenti frattanto a una popolazione del pari enormemente accresciuta di sostenersi d'un tenor di vita non inferiore a quello del passato. Oggi riescono a campare in Lombardia sei milioni e mezzo di abitanti in luogo dei tre e mezzo, o dei quattro, del milleottocentocinquanta o del millenovecento; il che è dovuto in gran parte alla «moltiplicata potenza» della società lombarda: alla potenza produttiva comportata dalla civiltà meccanica: alla «industrializzazione».

Non si tratta soltanto di una moltiplicazione delle possibilità produttive, ma di un vero e proprio mutamento antropologico. L'uomo ha saputo integrare nella propria storia forze naturali originariamente estranee, subordinandole alla propria intelligenza progettuale. In tal senso, la macchina non è altro che un prolungamento del corpo umano, un'estensione della volontà creatrice che opera per mezzo dell'energia extraumana: idraulica, termica, elettrica. Vi è, infine, un aspetto ulteriore, che Gadda individua come la terza fase del rapporto dell'uomo con la macchina: un amore di natura estetico-intellettuale. Non più soltanto strumento di produzione o oggetto di stupore, la macchina viene ammirata per la sua bellezza funzionale, per l'eleganza delle sue forme, per la razionalità intrinseca della sua struttura. Tale sentimento, simile a quello dell'agricoltore per la propria vacca lattifera, si sublima in una consapevolezza che sfocia nel progetto e nella contemplazione del risultato finito. L'ingegnere progettista, come il buon tecnico e l'operaio esperto, non indulge nella vanità, ma vive immerso nella logica operativa. Egli non contempla se stesso, bensì l'opera: si confronta con il problema da risolvere, con il fine da raggiungere, e concepisce il mezzo più adeguato, il progetto, per la sua realizzazione. Questo atteggiamento, sostiene Gadda, si radica in una «qualità sublimata», in una forma di pensiero logico-matematico che è anche, in ultima analisi, estetica. Conclude dunque che la macchina, lungi dall'essere un'entità autonoma, è animata dallo spirito dell'uomo; è il risultato di un pensiero che, pur operando attraverso la materia, si fa forma, progetto, gesto ordinatore. Nella macchina si iscrive la storia dell'uomo, la sua intelligenza, la sua tensione verso la perfezione.

Ad aprire il terzo numero della rivista «Civiltà delle Macchine» è la *Lettera* di Alberto Moravia, il quale, in una riflessione indirizzata all'intellettuale Leonardo Sinisgalli, espone il proprio punto di vista sul tema del rapporto tra l'uomo e la macchina, ponendo l'accento su una visione essenzialmente strumentale e non antropomorfica della tecnologia.

Ma a dire la verità non ho mai pensato alle macchine se non come a strumenti fabbricati dall'uomo per suo uso e comodità; e il fatto che queste macchine siano diventate sempre più perfette, complicate e magari anche «umane» non mi sembra sufficiente per cambiare idea.³⁵⁷

Egli confessa, con consapevole umiltà, che le proprie considerazioni in merito potrebbero apparire semplicistiche; tuttavia, rivendica la legittimità di concepire la macchina come un mero strumento concepito e realizzato dall'uomo per rispondere ai suoi bisogni pratici e per aumentarne il benessere. Secondo Moravia, l'evoluzione tecnica e la crescente complessità delle macchine, per quanto possano suscitare ammirazione o perfino inquietudine, non giustificano una sovra interpretazione della loro natura. Egli contesta apertamente la tendenza, diffusa soprattutto nella modernità, a considerare le macchine come entità autonome o dotate di una presunta «vita propria». A suo giudizio, tali dispositivi, che si tratti di locomotive, aeroplani, *linotype* o telai meccanici, non differiscono sostanzialmente da strumenti più semplici come un apriscatole o una vanga, se non per il grado di sofisticazione.

Alle macchine dunque, cioè a noi stessi, noi dobbiamo di non trasmetterci più di padre in figlio, come nel medioevo, il giubbone di cuoio o le scarpe. Alle macchine dobbiamo se sono scomparse o in via di scomparire le carestie che un tempo affliggevano l'umanità. Ad esse possiamo trasportarci in breve tempo da un capo all'altro del globo, comunicare in un batter d'occhio, parlarci a grande distanza, vederci.

Moravia si sofferma poi sui benefici tangibili che le macchine hanno apportato all'umanità: la possibilità di eliminare la trasmissione ereditaria dei beni di sussistenza, caratteristica delle epoche preindustriali, la scomparsa progressiva delle carestie, la rapidità nei trasporti e nelle comunicazioni, la diffusione capillare del sapere e dell'informazione. Egli sottolinea come tali conquiste non vadano attribuite alla macchina in sé, ma all'ingegno umano che ne è all'origine. Tuttavia, lo scrittore riconosce che il cosiddetto «macchinismo» solleva due ordini di problemi fondamentali: il primo concerne l'impiego malevolo della macchina da parte dell'uomo; il secondo, l'alienazione e l'asservimento dell'operaio nell'ambito della produzione industriale.

Ci basterà accennarne due tra i maggiori: l'uso cattivo anzi diabolico che possono fare gli uomini delle macchine; e, in secondo luogo, il problema dell'asservimento alla macchina delle immani moltitudini di operai nelle fabbriche moderne.

In merito al primo problema, Moravia afferma con decisione che la responsabilità non va attribuita alle macchine, le quali restano strumenti neutri, bensì all'uomo che le utilizza per fini distruttivi. Egli richiama l'attenzione sui disastri del suo tempo, come l'uso degli aerei per bombardamenti, della stampa e della radio per la diffusione della propaganda menzognera, fino alla minaccia rappresentata dall'arma atomica. Tuttavia, ribadisce la propria fiducia nell'umanità, affermando che la macchina è solo un mezzo e non può essere portatrice autonoma di male o di bene. Il secondo problema, quello dell'alienazione del lavoratore, viene

³⁵⁷ A. Moravia, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

affrontato da Moravia con altrettanta lucidità. Egli osserva come la ripetitività meccanica del lavoro industriale conduca a una condizione di spersonalizzazione che in certi casi supera, per disumanità, perfino quella delle antiche prigioni. Tuttavia, anche in questo caso, lo scrittore invita a non attribuire alla macchina la colpa principale, ma piuttosto alla sua imperfezione. È proprio il fatto che la macchina non sia ancora in grado di sostituire completamente l'uomo che costringe quest'ultimo a trasformarsi in un'appendice dell'apparato meccanico.

Moravia avanza dunque un'ipotesi audace: il superamento dell'alienazione potrà avvenire solo attraverso un ulteriore progresso tecnologico. Il perfezionamento delle macchine, fino al punto in cui esse possano svolgere integralmente i compiti oggi affidati all'essere umano, restituirà all'uomo la possibilità di vivere un'esistenza pienamente umana, libera e in contatto con la natura e i propri simili. In definitiva, Moravia afferma che non è rifiutando la macchina o tentando di sostituire i detentori del potere industriale con nuove forme di gestione collettiva che si potrà risolvere il problema della disumanizzazione del lavoro. Solo la macchina stessa, perfezionata sino al punto da liberare l'uomo dalla fatica alienante, potrà guarire le ferite che essa stessa ha contribuito a infliggere.

Tutto questo potrà sembrare contro le macchine e si torna all'artigianato (il che non è possibile dalla macchina per mezzo della macchina stessa. [...]). Il giorno in cui la macchina anche più complicata avrà con l'uomo moderno lo stesso rapporto della semplice vanga con l'uomo antico, quel giorno non si parlerà più di macchine affatto, bensì soltanto dell'uomo.

Egli conclude esprimendo una profonda fiducia nell'ingegno umano: il giorno in cui la macchina più complessa sarà in rapporto con l'uomo moderno come una semplice vanga lo era con l'uomo antico, quel giorno, egli auspica, non si parlerà più di macchine, ma solamente dell'uomo.

Il numero successivo si apre con il contributo epistolare di Giansiro Ferrata indirizzato al direttore: l'autore offre una riflessione densa di immagini poetiche e memorie personali intorno al tema della macchina, intesa non solo come oggetto tecnico ma come entità culturale e simbolica. Il suo approccio, al tempo stesso evocativo e filosofico, si distanzia da ogni forma di tecnicismo per abbracciare una concezione umanistica della tecnologia.

Sotto la tettoia della stazione alla francese le locomotive, piene di maternità, spingevano avanti e riabbracciavano i grandi stantuffi, tossivano come le dee di Omero, orinavano nitrivano come cavalle. Deus ex machina si legge nei tragici.³⁵⁸

Ferrata rievoca l'atmosfera della Milano della sua infanzia, quando la città andava popolandosi di tram elettrici e i velivoli di Forlanini cominciavano a solcare i cieli urbani. In quei primi contatti con la modernità meccanica, egli intravedeva una forma di divinità umana nelle macchine, un'anima che si manifestava tanto nelle locomotive sotto la tettoia ferroviaria quanto in oggetti di uso quotidiano come un orologio da polso o uno sbucciapatate. Persino una

³⁵⁸ G. Ferrata, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

macchina da cucire Singer, immersa nella penombra di un guardaroba, sembrava pervasa da una malinconica eloquenza, da una volontà frustrata di comunicazione.

Gran belle époque o buon Ottocento ma soprattutto la follia di affidarsi con impeto a quello di domani. Le macchine testimoniavano, erano lì a ricordarci, la natura dell'epoca, l'estrema alternativa fra un gioco di forze irreducibile istinto, possesso elementare per la ragione.

L'autore ricorda con affetto un curioso episodio pedagogico condiviso con il padre: questi, con austero rigore educativo, lo aveva condotto da bambino a confrontarsi con il traffico tranviario di Piazza del Duomo, allora un intreccio di binari e vetture in movimento. Quel piccolo esperimento di esposizione al pericolo, risolto sempre da un tempestivo scarto, assume oggi per Ferrata il valore simbolico di una corrida incruenta contro la modernità, in cui nessun dio né servo subisce danno, ma che insegna un rispetto consapevole e attivo per il nuovo ordine urbano e tecnologico. Nel cuore della riflessione emerge un'idea centrale: le macchine posseggono un'anima, e questa anima si manifesta nella loro lealtà. In quanto strumenti che realizzano l'astratto e concretizzano il pensiero umano, esse ci avvertono da tempo dei rischi impliciti nell'eccessiva fiducia nella razionalità. Ferrata osserva che, persino nella loro espressione bellica, le macchine, come i cannoni della Grande Guerra, avevano già in sé un potenziale simbolico pacificatore: non solo strumenti di morte, ma testimoni delle contraddizioni del progresso e della condizione storica dell'umanità.

O questo, o il fallimento dell'uomo; non c'era più via di mezzo. Le nostre macchine moltiplicandosi e sviluppandosi non hanno certo creato il problema; sono, invece, la sua espressione caratteristica. Chi più di esse condanna il macchinismo come automaticità, violenza, astrazione? Vogliono anch'esse invecchiare in una vita persona le respingono il numero puro. Soltanto, l'esattezza del calcolo è la loro natura, ripetono che ora non si sfugge, un'antichissima partita ci ha portati all'obbligo di giocare con equilibrio quasi sovrumano le carte attuali.

La macchina, nel pensiero di Ferrata, non crea il problema del macchinismo: ne è piuttosto l'emblema più nitido. Essa denuncia l'automatismo, la violenza, l'astrazione cieca in cui può cadere la civiltà contemporanea. Al tempo stesso, però, ogni macchina sembra aspirare a una forma di personalizzazione, a una vita propria che rifiuta di essere mero numero o algoritmo. Le macchine, pur nella loro esattezza costitutiva, ci pongono di fronte a una sfida morale e intellettuale: giocare la nostra partita con equilibrio quasi sovrumano, come se una lunga eredità storica ci avesse condotti all'obbligo ineludibile di agire con consapevolezza e rigore. Nelle battute conclusive della lettera, Ferrata riconosce la pluralità degli atteggiamenti umani di fronte alla macchina: c'è chi si lascia trascinare oltre il mondo delle utilità, verso l'ebbrezza del sublime; c'è chi cerca nelle macchine sostegni o oracoli per la vecchiaia. Ma egli ritorna, con lucidità affettuosa, al ricordo dei tram gialli di Piazza del Duomo e a quel minuscolo scarto necessario per evitare l'impatto: una metafora dell'equilibrio esistenziale che la macchina, in fondo, continua a suggerire. Si domanda, infine, se l'umanità sia rimasta abbastanza autentica da riconoscere nella macchina una forza pedagogica, capace di educarla al futuro con il suo slancio, la sua energia, persino con le sue imperfezioni: «Siamo restati abbastanza veri di vita

per ritrovare nella macchina, con le sue forze diverse, col suo slancio, con le sue rughe, una benevole educazione al futuro?».

Per il quinto numero del 1953, ad essere ingaggiato per la *Lettera* di presentazione, è Arturo Tofanelli il quale affronta, con tono meditativo e consapevole, una delle questioni più complesse e controverse della modernità: la relazione tra civiltà meccanica e sensibilità artistica. Rispondendo all'invito di Leonardo Sinisgalli a esprimere un pensiero sulla macchina, egli identifica in tale richiesta un nodo cruciale di sincerità intellettuale, poiché tocca il cuore stesso della crisi spirituale del tempo presente, travolto dalla vertiginosa accelerazione del progresso tecnologico. Tofanelli riconosce come la macchina, con la sua rapidissima evoluzione e la sua tendenza a moltiplicarsi e superarsi in tempi sempre più brevi, si configuri come il protagonista ineludibile non solo del presente ma anche del futuro dell'umanità. Tuttavia, egli avverte che la fascinazione per il miracolo meccanico può oscurare quella luce inestinguibile che ha finora rappresentato l'orgoglio dell'essere umano: la poesia. Esiste infatti il rischio che l'inventore venga sopraffatto dalla potenza delle sue stesse creazioni, al punto da scomparire dietro le sue macchine, che potrebbero assumere un ruolo tirannico, indipendente dalla volontà del loro ideatore. Nonostante tale timore, Tofanelli rifiuta qualsiasi giustificazione dell'incertezza esistenziale che si basi su un fatalismo tecnologico. Egli invita piuttosto a riconoscere la responsabilità individuale di fronte al mutamento, e afferma che si può, anzi si deve, ereditare la sincerità di coloro che si lamentano della perdita della quiete causata dall'invasione di ciclomotori, pur senza cedere a un atteggiamento nostalgico o conservatore. L'artista, secondo Tofanelli, mantiene la propria funzione solo se è capace di affrancarsi dalle contingenze del tempo e di elevarsi sopra l'orrore e la banalità che appartengono a ogni epoca. Il gesto creativo è descritto come un combattimento silenzioso, un duello solitario tra ispirazione e forma che si consuma in un luogo interiore privo di testimoni.

Che cosa mai si ridurrebbe ad essere l'artista, se non sapesse sottrarsi al mondo che lo circonda, con i suoi orrori e le sue banalità, che sono di tutti i tempi? L'atto creativo è un aspro duello all'arma bianca tra l'ispirazione e la capacità di espressione, duello che si svolge senza testimoni di sorta, in una specie di limbo deserto.³⁵⁹

A tal proposito, egli cita l'esempio di Goethe e della composizione dell'Elegia di Marienbad,³⁶⁰ sostenendo che l'essenza dell'ispirazione non risente delle condizioni esterne, siano esse una carrozza o una moderna Mercedes. Le circostanze cambiano, ma il genio, se autentico, rimane immutato. La critica alla civiltà meccanica, dunque, non può costituire da sola una spiegazione esaustiva della crisi dell'uomo contemporaneo. Tofanelli osserva come proprio nel pieno della crisi si manifestino segnali di una vitalità irriducibile: emergono opere dotate di valore autentico, segnate da una sincerità e da una forza espressiva in grado di scaturire proprio dal buio del presente. Egli individua in questo fenomeno un obbligo morale: l'accettazione consapevole del proprio tempo come campo d'azione necessario per l'uomo moderno. Nel riflettere sugli elementi drammatici della società contemporanea, Tofanelli

³⁵⁹ A. Tofanelli, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

³⁶⁰ J. W. Goethe, *Elegie von Marienbad*, a cura di J. Behrens e C. Michel, Berlino, Insel Verlag, 1991.

giunge a una considerazione concreta e simbolicamente rilevante: l'impossibilità di protestare contro il passaggio rumoroso di un ciclomotore sotto la propria finestra durante la siesta. Semmai, osserva con fine ironia, si potrebbe protestare contro lo scarico aperto, ma questo rappresenta un problema successivo, quello dell'educazione, non della civiltà meccanica in sé.

Ma è inammissibile pensare che quel gaudio e quella disperazione d'amore trasfigurati dal genio non indebolito dagli anni, si sarebbero modificati risentendo del peso delle circostanze. Sarebbe troppo facile se il processo alla crisi del nostro tempo si esaurisse nella dichiarazione d'accusa della civiltà meccanica.

Un episodio emblematico chiude la sua riflessione: un lettore inglese, amareggiato, dichiara di aver rinunciato al proprio annuale viaggio in Italia, disturbato dal fragore dei «motoscooters». Tofanelli gli dà ragione sul piano estetico ma non su quello morale, e gli spiega che dietro quei rumori si cela la gioia concreta del progresso: l'acquisizione di un mezzo proprio, la possibilità di affrancarsi dalla fatica, la conquista di un'identità nuova per classi sociali fino ad allora escluse dalla mobilità. Ogni ciclomotore, osserva, rappresenta una piccola rivoluzione silenziosa in seno alle famiglie operaie. Infine, Tofanelli afferma che dalla bicicletta motorizzata fino all'aereo supersonico, passando per le macchine a propulsione atomica, la sostanza della trasformazione non cambia. La macchina è, e resta, al servizio dell'uomo che lavora, della sua lotta contro la miseria e la distanza. In ciò risiede il suo significato etico e civile più profondo.

Nel gennaio del 1954, Giuseppe Luraghi rivolge a Leonardo Sinisgalli un messaggio denso di ammirazione e affetto, in occasione dell'ingresso della rivista «Civiltà delle Macchine» nel suo secondo anno di vita editoriale. Egli riconosce a Sinisgalli il merito di aver concepito e realizzato un'impresa culturale del tutto originale nel panorama italiano, e forse internazionale, capace di coniugare in modo armonico mondi apparentemente distanti: quello della poesia e quello della tecnica, quello della scienza e quello dell'arte. Luraghi sottolinea come «Civiltà delle Macchine» si configuri come un luogo in cui l'ingegnere contempla con meraviglia meccanismi antichi, il matematico dà forma a topi elettrici, l'architetto sperimenta alfabeti nuovi e il pittore, nella sua spontaneità infantile, popola i suoi quadri di fate e angeli, rimpiazzando le fredde figure di uomini e macchine. In questa fusione di immaginazione e precisione tecnica, Luraghi scorge il fascino di un «castello incantato», nel quale lo stupore e l'ottimismo diventano forme di resistenza poetica contro l'aridità dei numeri e delle formule.

i numeri si tramutano in magici segni pieni di mistero, perdono la loro aridità tradizionale per rivestirsi di un nuovo fascino e le cifre della produzione dell'acciaio, le formule costruttive, i guai dell'esportazione, i bilanci, cioè i nostri guai di tutti i giorni che ci fanno patire e maledire, nella tua atmosfera si tramutano in amici cordiali, semplici e un tanto trasognati. Un bagno d'innocenza. E l'intelligenza è un miracolo che genera a sua volta miracoli.³⁶¹

Nell'atmosfera rarefatta che Sinisgalli ha saputo generare, le cifre della produzione industriale, le formule della costruzione, le problematiche dell'esportazione e i bilanci

³⁶¹ G. Luraghi, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

aziendali, normalmente percepiti come elementi ostili e faticosi, si trasformano in entità benevole, familiari, persino oniriche. È, per Luraghi, una sorta di «bagno d'innocenza», dove l'intelligenza, lontana dall'arroganza della razionalità sterile, viene descritta come un principio miracoloso capace di generare a sua volta meraviglie. Le macchine, in questa visione poetica della modernità, non sono strumenti alienanti, ma creature affascinanti, talvolta più perfette dell'uomo stesso: automi superiori nella forma e nella funzione, fasci di cavi elettrici che simulano nervi e visceri, ingranaggi che non soffrono disturbi organici. Anche le prime strutture, frutto di mani inesperte, come quelle dei pionieri della tecnica, vengono riscattate dal coraggio dell'immaginazione, capace di rivolgersi perfino agli spazi interplanetari. Tuttavia, l'ammirazione per il progresso tecnico non si traduce in un'adesione cieca. Luraghi riconosce che la civiltà meccanica ha innalzato la vita quotidiana a potenze esponenziali, accelerandone i ritmi, moltiplicandone le possibilità, ma ammonisce con lucidità:

Guai se le macchine ordissero in modo perfetto ma l'uccellino non cantasse più sulla pianta del viale, guai se si inaridisse la geniale astrazione dell'uomo: la razza lucida delle macchine svuoterebbe il mondo.

L'efficienza perfetta delle macchine non può, né deve, sostituirsi alla libertà creativa e poetica dell'uomo. Nel concludere il proprio intervento, Luraghi manifesta il desiderio di seguire con continuità il «romanzo del lavoro quotidiano» che Sinisgalli ha saputo trasformare in narrazione poetica e teatrale, un «teatro dell'usignolo», dove la tecnica si fa lirica e la macchina diventa protagonista non soltanto del progresso, ma anche della bellezza.

Di due anni successivi è la lettera di Buzzati che apre il primo numero del 1956. Nel suo contributo epistolare, l'autore si rivolge a Sinisgalli con una riflessione ampia e articolata sul significato culturale della rivista «Civiltà delle Macchine», sottolineandone l'originalità e la portata innovativa all'interno del panorama intellettuale italiano del tempo. Buzzati riporta un dibattito con un interlocutore, indicato con le iniziali G.D., il quale sosteneva con forza che «Civiltà delle Macchine» fosse da considerare, a pieno titolo, una rivista letteraria. Pur ammettendo che la definizione di «letteratura» in senso tradizionale, cioè limitata alla poesia, alla narrativa, alla critica e alla saggistica, potesse escludere la rivista, egli proponeva una visione più ampia del concetto, intesa come espressione scritta della cultura avanzata di una società. In questa accezione estesa, «Civiltà delle Macchine» diventava un fenomeno eminentemente letterario «(benché ci sarebbe comunque da discutere perché non mancano nella rivista, anzi sono abbastanza frequenti, intermezzi e variazioni decisamente letterari sotto tutti i punti di vista, e perfino poesie)».³⁶² G.D. sosteneva che la vita quotidiana, per almeno l'ottanta per cento, è occupata dal lavoro, e che la letteratura non può continuare ad ignorare questo dato essenziale dell'esperienza umana. Egli criticava l'atteggiamento della narrativa moderna, colpevole di indugiare su introspezioni minuziose dei personaggi, tralasciando del tutto, salvo rare eccezioni, il lavoro reale che essi svolgono, le preoccupazioni tecniche e le implicazioni materiali che ne derivano. Se la letteratura vuole rimanere vitale, egli affermava, essa dovrà necessariamente includere il mondo del lavoro come tema centrale. A maggior ragione, tutto

³⁶² D. Buzzati, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

ciò che riguarda le macchine, ormai elemento strutturale della vita lavorativa moderna, deve trovare legittima cittadinanza nella «repubblica letteraria». In questa prospettiva, «Civiltà delle Macchine» veniva dunque valorizzata non solo come progetto editoriale, ma come manifesto culturale che integra saperi diversi, affrontando con rigore e sensibilità tematiche complesse della scienza e della tecnica, tra cui l'urbanistica, la cibernetica, le metodologie scientifiche e le arti visive. Buzzati, pur esprimendo una certa prudenza, dichiarava di non poter considerare del tutto infondate tali posizioni. Emblematica, a questo proposito, risulta la testimonianza di una lettrice, laureata in filosofia e immersa nei circuiti più aggiornati dell'intellettualità italiana, la quale definiva «Civiltà delle Macchine» «estremamente interessante, ma un po' snob». Buzzati interpreta tale giudizio come un sintomo rivelatore: la serietà e l'austerità dei contenuti della rivista avevano prodotto un senso di soggezione in una mente abituata a forme artistiche eccentriche e provocatorie. Il presunto «snobismo» altro non era che la reazione a un progetto culturale d'avanguardia, capace di intimidire per profondità e rigore. Buzzati riporta anche una seconda interpretazione ricevuta da un lettore occasionale, secondo il quale «Civiltà delle Macchine» sarebbe una rivista di «divulgazione scientifica». Pur giudicando l'etichetta imprecisa, l'autore riconosce che vi sia un fondo di verità: la rivista rappresenta un tentativo serio e originale di avvicinare il pubblico non specialista ad alcuni dei problemi più ardui della scienza contemporanea, senza ricorrere alla banalizzazione dei contenuti. Ciò che distingue «Civiltà delle Macchine» dalle ordinarie pratiche di divulgazione, osserva Buzzati, è proprio il rifiuto della condiscendenza. Gli scienziati che vi collaborano non si rivolgono al lettore con un tono paternalistico né ricorrono a semplificazioni artificiose: i testi sono autentici, rigorosi, privi di mediazioni didascaliche. Il lettore si trova così posto su un piano di pari dignità e viene spronato a elevarsi al livello dei contenuti. Se da un lato ciò comporta una certa difficoltà nella fruizione, dall'altro rappresenta un'esperienza gratificante per il lettore motivato, che percepisce l'ambiente della rivista come ospitale e stimolante, nonostante la presenza di contenuti di diversa accessibilità. Buzzati cita infine alcuni paragoni evocati da lettori e critici, che accostavano «Civiltà delle Macchine» a pubblicazioni come «Fortune», «Scientific American» o il tedesco «Querschnitt», riconoscendole una natura in parte divulgativa, in parte sperimentale, con tratti persino surrealisti. Questi molteplici riferimenti dimostrano, secondo l'autore, la complessità e la ricchezza del progetto ideato da Sinisgalli. Nel concludere, Buzzati individua il valore più profondo della rivista nella sua funzione di ponte culturale: unisce il mondo della tecnica e quello dell'arte, le cifre e i fantasmi, in un intreccio fecondo di analogie, corrispondenze e rimandi. «Civiltà delle Macchine» dimostra l'insensatezza di ogni separazione rigida tra scienza e letteratura, proponendo una sintesi inedita, frutto della personalità unica del suo fondatore: poeta, ingegnere e appassionato di matematica. Buzzati conclude con una considerazione di ordine editoriale, lodando l'eleganza grafica e tipografica della rivista, qualità sempre più rara nell'editoria italiana, e lamentando:

Un unico rimpianto, per finire: che a pagare «Civiltà delle macchine», bella com'è, i lettori non siano sufficienti, che il pubblico non basta a darle il necessario ossigeno; questo sì sarebbe un fatto consolante. Ma forse è troppo pretendere. Probabilmente anche nelle nazioni dove si legge molto più che da noi e dove c'è molta più ricchezza, una rivista simile esigerebbe il mecenate. Accontentiamoci dunque che «Civiltà delle macchine» esista ed esca ogni due mesi e ringraziamo la Finmeccanica. In un paese dove le esigenze morali e spirituali sono in genere così squallide e dimesse, si tratta già di un fenomeno sorprendente.

3.2.2 Industria e letteratura

a) La realtà industriale e il fronte umanistico

Nel corso del Novecento, il crescente impatto della rivoluzione industriale, della tecnica e della meccanizzazione sulla vita quotidiana ha generato un terreno fertile di riflessione artistica e intellettuale. I testi selezionati e di seguito analizzati costituiscono una costellazione di voci diverse e complementari che, pur nella varietà dei generi e delle prospettive, convergono su un interrogativo comune: come si modifica la percezione dell'esperienza estetica e poetica in un mondo sempre più dominato dall'industria e dalla tecnica? In alcuni dei contributi selezionati seguendo questa tematica, come quelli a firma Gillo Dorfles³⁶³ o Rosario Assunto,³⁶⁴ emerge una visione teorica e sistematica del rapporto tra arte e tecnica, fondata su una prospettiva integrativa. In tali scritti, la tecnica non è vista come semplice antagonista dell'arte, ma come possibilità strutturale della forma, linguaggio costitutivo dell'estetico stesso. Si tratta di una riflessione filosofica che anticipa o accompagna l'elaborazione di un'estetica industriale, come si evince nell'esaltazione del disegno industriale come nuova sintesi tra funzionalità e bellezza. Infine, la riflessione sulla tecnica si spinge verso i confini del pensiero teorico e simbolico nei testi di Silvio Ceccato,³⁶⁵ con la sua esplorazione della possibilità di una grammatica per le macchine, o nell'elaborazione futurista, dove il culto della macchina diventa paradigma estetico e ideologico, sostituendo l'arte tradizionale con una nuova epica della modernità meccanica. Nel complesso, questi testi testimoniano non solo l'irruzione dell'industria nel dominio dell'arte, ma anche la progressiva ibridazione tra ambiti un tempo percepiti come inconciliabili. Le differenze di tono, approccio e linguaggio rivelano come il rapporto tra industria e letteratura sia tutt'altro che univoco: è, piuttosto, un nodo critico in cui si incontrano e si scontrano le tensioni della modernità. Quello che ne emerge è un paesaggio complesso e stratificato, dove l'immaginario tecnico e quello poetico si intrecciano, dando vita a nuove forme di espressione, a nuove modalità di percepire e raccontare il mondo.

La complessa relazione tra poesia e macchina, intesa come riflessione sulla dialettica tra arte e progresso tecnologico è ben affrontata da Carlo Bo nel suo contributo *Il poeta e la macchina*.³⁶⁶ Il testo esplora come la macchina, inizialmente vista come antitesi della poesia, sia stata progressivamente integrata nell'immaginario lirico moderno, passando da simbolo di alienazione a oggetto di ispirazione e rappresentazione poetica, fino a diventare possibile elemento di armonia tra tecnica e sensibilità artistica. Il complesso rapporto tra poesia e macchina, tuttavia non è un tema specifico ed originale del Novecento: le sue radici affondano nell'Ottocento, quando cominciò a imporsi come un motivo critico, spesso avvolto da sospetti e contraddizioni. Si tratta, infatti, di una contrapposizione solo in apparenza netta: la macchina,

³⁶³ G. Dorfles, *Tecnica e arte*, «Civiltà delle Macchine», n. 5, a. I, 1953, pp. 30-32.

³⁶⁴ R. Assunto, *Orfeo e Prometeo*, «Civiltà delle Macchine», n. 6, a. IV, 1956, pp. 11-12.

³⁶⁵ S. Ceccato, *La grammatica insegnata alle macchine*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, a. IV, 1956, pp. 46-51.

³⁶⁶ C. Bo, *Il poeta e la macchina*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, a. III, 1955, pp. 46-51.

percepita come l'antitesi della poesia, è stata invece più volte assunta come stimolo creativo, come nuovo oggetto di contemplazione e fonte di ispirazione per la lirica moderna.³⁶⁷ Carlo Bo ha individuato con chiarezza le due principali direzioni in cui si articola tale opposizione: da un lato, una poesia che si ritrae in una visione idealizzata, dall'altro, una poesia che affronta il mondo tecnico e industriale come un ostacolo da superare o un simbolo da reinterpretare. Tuttavia, sostenere una sterile polemica tra queste due prospettive risulta improduttivo dal momento che la storia della macchina, così come quella della poesia, rivendica un'identica esigenza di rappresentazione e senso. Riportare dunque la questione entro confini più articolati consente di cogliere la sua reale portata. In ambito francese, ad esempio, si è già sottolineato come la macchina non rappresenti semplicemente un oggetto da demonizzare o esaltare, ma piuttosto una realtà da integrare all'interno di un nuovo equilibrio poetico. Fin dall'inizio dell'Ottocento, i poeti hanno accettato senza riserve i nuovi oggetti e i segni del progresso, trasformandoli in strumenti di evocazione lirica. Essi non si sono posti contro la macchina, ma hanno tentato di assimilarla, attribuendole una propria musicalità e una propria funzione simbolica.³⁶⁸ Questa tensione tra poesia e tecnica si manifesta in molte forme ed emblematico è il caso di Verlaine il quale, nei *Poèmes saturniens*,³⁶⁹ aveva intuito il dissidio fra l'azione e il sogno, tra la forza e l'armonia, lamentando la perdita di un patto originario. Tale frattura però ha generato, nel Novecento, nuovi tentativi di conciliazione. Poeti moderni hanno cercato, infatti, una nuova armonia fondata non sulla negazione della macchina, bensì sulla sua accettazione come realtà quotidiana e familiare. Ne è esempio una poesia di Franz Hellens, *Simplicité*,³⁷⁰ in cui la macchina è paragonata all'infanzia nella sua ripetizione innocente e regolare, suggerendo una spiritualità insospettabile nell'oggetto tecnico. Non è un caso che, già nella narrativa della fine dell'Ottocento, la macchina assumesse un ruolo centrale. Autori come Rosny o Huysmans seppero rappresentare il mondo moderno non attraverso simbolismi polematici, ma attraverso descrizioni vive e incisive.³⁷¹ In essi, la macchina veniva situata non come antagonista della vita, ma come elemento del paesaggio umano, capace di restituire la vitalità del reale in modo libero e sincero e dunque «alla dicotomia tra l'idillio e la polemica si sostituisce così una visione più dinamica e inclusiva».³⁷² Huysmans in particolare ha restituito la modernità in tutta la sua forza evocativa, mentre altri autori, in opposizione, si sono limitati a formulare accuse o esaltazioni astratte, privando la macchina della sua complessità e riducendola a puro pretesto ideologico. Il Novecento, però, ha visto emergere nuove rappresentazioni dal momento che: «la storia della macchina, così come quella della poesia, rivendica un'identica esigenza di rappresentazione e senso».³⁷³ La macchina non è più un semplice oggetto tecnico: essa si trasforma in simbolo del lavoro, della fatica, della distruzione o, al contrario, della liberazione. Le immagini poetiche si spostano dal contesto domestico a quello industriale, aprendo lo sguardo alle miniere, alle raffinerie, alle grandi infrastrutture. Il tema della velocità, ad esempio, si fa centrale nell'immaginario legato all'automobile e

³⁶⁷ C. Bo, *Il poeta e la macchina*, cit., pp. 46-47.

³⁶⁸ Ivi, p. 47.

³⁶⁹ P. Verlaine, *Poèmes saturniens*, Parigi, Alphonse Lemerre, 1866; trad. it. R. Minore, *Poesie saturniane*, Milano, Newton Compton, 1974.

³⁷⁰ F. Hellens, *Simplicité*, «*La Revue de Paris*», n. 1, a. III, 1913.

³⁷¹ C. Bo, *Il poeta e la macchina*, cit., p. 47.

³⁷² Ivi, p. 48.

³⁷³ Ivi, pp. 48-49.

all'aeroplano, fondendo in un'unica idea progresso tecnico e tensione lirica. Questa diversità di approcci è così raccontata da Bo: «Il percorso della poesia moderna ha tracciato un ampio arco: dalla demonizzazione della macchina alla sua celebrazione, dalla polemica all'idillio, fino a un possibile superamento di entrambi».³⁷⁴ Secondo l'autore del contributo la questione «poesia e macchina» non può più essere posta in termini antitetici ribadendo che «la macchina non uccide la poesia, poiché essa stessa può divenire immagine di vita».³⁷⁵ Il secolo moderno, il Novecento, secondo Bo, ha già mostrato come la trasformazione del reale operata dalla tecnica possa essere accolta e rielaborata poeticamente. Il futuro indicherà se questa armonia potrà consolidarsi come nuovo orizzonte della sensibilità artistica.³⁷⁶

Il tema centrale del contributo di Giansiro Ferrata *La velocità in automobile* è l'evoluzione culturale, tecnica e simbolica della velocità automobilistica dalle origini pionieristiche e mitizzate dell'automobile, attraverso la trasformazione dell'automobilismo in disciplina tecnica e spettacolare, fino alla sua piena integrazione nella civiltà meccanica del Novecento. Il testo riflette sul rapporto tra uomo e velocità, tra progresso tecnico e immaginario collettivo, mettendo in luce il passaggio dalla leggenda alla storia della mobilità moderna. Nel saggio, la velocità in automobile assume una dimensione mitica e letteraria, collocandosi tra la leggenda e il romanzo. Le prime automobili, spesso caratterizzate da strutture ingombranti e complesse, basti pensare a colossali radiatori che da soli costituivano un terzo del peso complessivo della vettura, richiama una sorta di preistoria tecnologica, pur immersa in un contesto di modernità astratta. La percezione contemporanea della prima infanzia della velocità meccanica si tinge così di nostalgia: essa è rivissuta come un'epoca soffice, lenta, avvolta in un dolce torpore.³⁷⁷ Le immagini delle prime automobili, tramandate attraverso le fotografie, restituiscono un'estetica dell'«antivelocità», affine a quella di epoche passate in cui il tempo scorreva con ritmi dilatati. Tali vetture, simili a macchine da caffè per la loro struttura rudimentale e ferrigna, sono oggi percepite con la grazia di antichi oggetti da salotto, capaci di evocare nel pubblico odierno un senso di fragilità e malinconico rimpianto. In quegli anni pionieristici, la guida rappresentava un'esperienza totalizzante: «Tutto l'automobilismo rimaneva in quegli anni l'invenzione o quasi costruzione individuale della velocità».³⁷⁸ I piloti, esposti agli elementi, si elevavano in senso quasi mitologico, partecipi di una violenta ebbrezza sensoriale fatta di vento, polvere e odori penetranti di benzina e olio. La velocità veniva vissuta come una rottura delle leggi della vita ordinaria, una forma di trasgressione sublime. I momenti in cui la lancetta toccava i 100 km/h, ad esempio, costituivano esperienze liminali, capaci di generare un senso di timore e reverenza.³⁷⁹ Il periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale fu quindi una fase di passaggio: da una parte, il linguaggio e l'immaginario restavano ancorati a una dimensione arcaica; dall'altra, la realtà imponeva una logica costruttiva sempre più definita. La materia automobilistica, per sua natura, anticipava le

³⁷⁴ Ivi, p. 49.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Ivi, pp. 50-51.

³⁷⁷ G. Ferrata, *La velocità in automobile*, cit., p. 36.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Ivi, p. 37.

trasformazioni culturali che sarebbero giunte solo in seguito.³⁸⁰ Il conflitto mondiale del '14-'18 accelerò in modo decisivo l'ingresso dell'umanità nella civiltà meccanica. Da quel momento in poi, automobili, motociclette e camion cessarono di apparire «strani» e vennero assimilati all'ambiente naturale. Tuttavia, questo passaggio non fu un autentico «maturare»: al contrario, si trattò di un ringiovanimento paradossale, in cui l'avanzamento tecnico corrispose a una regressione nella percezione emotiva della velocità. Durante gli anni Venti, con l'affermarsi delle grandi case automobilistiche italiane, si assistette alla «vera epoca romantica dell'automobilismo italiano, non la precedente, che ci appare tanto sentimentalistica».³⁸¹ Le Fiat e le Alfa Romeo, guidate da piloti leggendari come Brilli, Varzi, Nuvolari e Campari, segnarono un'epoca di dominio tecnico e stilistico. In particolare, l'autodromo di Monza divenne il simbolo della spettacolarizzazione della corsa, mentre la cultura del dopoguerra abbracciava un entusiasmo nuovo, esaltato dal ritmo del jazz e dalla crescente popolarità della velocità come fenomeno estetico e sociale.³⁸² Infine, l'automobilismo sportivo si configurò sempre più come un ambito tecnico altamente specializzato, in cui parametri come cilindrata, alesaggio e corsa del pistone assunsero centralità nelle regolamentazioni. La fase compresa tra il 1912 e il 1927 vide l'affermarsi del limite dei tre litri come standard competitivo, segnando un punto di equilibrio tra potenza e sicurezza.³⁸³ L'epoca tra le due guerre può dunque essere letta come una fase di chiarificazione strutturale, in cui la velocità automobilistica passò dalla leggenda alla storia, dalla mitologia alla tecnica, conservando tuttavia un'aura romantica irriducibile, incarnata nei grandi protagonisti del volante e nelle loro imprese memorabili.

Il contributo di Silvio Ceccato al *Third London Symposium on Information Theory* del 1955³⁸⁴ rappresenta una tappa significativa nel dibattito intorno alla possibilità di insegnare la grammatica e, più in generale, le operazioni linguistiche, alle macchine. Non si trattò solamente di presentare una proposta tecnica, ma di illustrare un impegno critico e costruttivo in grado di mettere in discussione le fondamenta stesse della possibilità di una descrizione meccanica del pensiero umano. La Scuola Operativa Italiana, di cui Ceccato fu esponente di rilievo, ha sempre manifestato una particolare vivacità teorica e una notevole originalità sociale nel panorama delle scienze cognitive. Il contributo *La grammatica insegnata alle macchine* si colloca al crocevia tra ingegneria, linguistica e filosofia del linguaggio, rappresentando una tappa cruciale nel confronto fra industria e letteratura, intesa qui come pensiero critico e riflessione teorica. Più che una proposta tecnica, quella di Ceccato è un'operazione culturale che interroga la possibilità stessa di ridurre il linguaggio umano a un sistema di regole formalizzabili e trasferibili a un dispositivo meccanico. La sua analisi mette in crisi il paradigma ingenuamente ottimista della cibernetica applicata alla traduzione automatica, proponendo un approccio che

³⁸⁰ Ivi, pp. 36-37.

³⁸¹ Ivi, p. 37.

³⁸² Ivi, pp. 37-38.

³⁸³ Ivi, p. 38.

³⁸⁴ Il *Third London Symposium on Information Theory* si è svolto dal 12 al 16 settembre 1955 presso l'Auditorium della Royal Institution di Londra. L'evento ha rappresentato un punto di svolta nella storia della teoria dell'informazione, estendendo il campo oltre la comunicazione tecnica per includere linguistica, psicologia e neuroscienze. Organizzato da Colin Cherry, il simposio ha visto la partecipazione di circa 250 ricercatori. Cfr: *Information Theory Symposia in the 1950's*, https://2025.ieee-isit.org/75th-anniversary?utm_.

intreccia epistemologia, semiotica e scienza cognitiva.³⁸⁵ Nel pieno entusiasmo degli anni Cinquanta e Sessanta per l'automazione linguistica, soprattutto negli Stati Uniti, dove i primi esperimenti di traduzione automatica ricevettero ampia copertura mediatica, Ceccato si distingue per la sua voce critica. Egli evidenzia come gli strumenti sviluppati fino ad allora si limitassero a operazioni meccaniche di sostituzione, ben lontane dal processo semantico che è alla base dell'attività traduttiva autentica. La sua distinzione tra «sostituzione di segni» e «traduzione propriamente detta» chiarisce che la vera traduzione implica un'operazione mentale a due stadi: la comprensione del senso nella lingua di partenza e la sua riformulazione, secondo un diverso sistema sintattico e semantico, nella lingua di arrivo.³⁸⁶ Il fallimento della macchina traduttrice, se da un lato rivela i limiti delle pretese tecnologiche, dall'altro diventa una risorsa teorica: costringe l'ingegnere a confrontarsi con nozioni che appartengono tradizionalmente alla filosofia del linguaggio. È qui che si verifica un passaggio decisivo. L'industria, che pretendeva di dominare la lingua tramite algoritmi, si trova costretta a riconoscere l'inevitabilità di una riflessione critica sulla natura stessa del linguaggio.³⁸⁷ Di contro, il filosofo, interpellato dalla sfida concreta posta dalla macchina, è obbligato ad abbandonare l'astrattezza speculativa per confrontarsi con la praticabilità delle proprie categorie. Ceccato interpreta questa tensione come l'emergere di un nuovo spazio epistemico, in cui la separazione fra sapere tecnico e sapere umanistico si fa sempre più fragile. La grammatica insegnata alla macchina diventa così il punto di collisione, e potenzialmente di convergenza, fra operatività ingegneristica e attività riflessiva. La Scuola Operativa Italiana, della quale l'autore è figura eminente, si distingue proprio per aver introdotto questa dimensione di consapevolezza nella trattazione delle operazioni mentali. Attraverso «l'analisi del parlare» come atto consapevole e dell'attività linguistica come processo osservabile, Ceccato invita a un'auto-riflessione linguistica che chiama in causa tanto il progettista quanto il soggetto parlante.³⁸⁸

Una delle acquisizioni concettuali più feconde è la distinzione tra «*differenziati singoli e differenziati accoppiati*».³⁸⁹ I primi si riferiscono a entità statiche, considerate isolatamente (le «cose»), i secondi a entità dinamiche, concepite come momenti di un processo (le «attività»). Questa distinzione permette di superare la dicotomia rigida tra oggetti e azioni e consente una più fine descrizione della *semanticità*, intesa come il processo mediante il quale una cosa diventa simbolo di un'altra. In tal modo, la nozione di significato non viene più ancorata a una semplice corrispondenza tra segno e oggetto, ma riformulata come correlazione operativa tra atti linguistici. Ceccato mostra come la comprensione del linguaggio, e quindi la sua possibile insegnabilità alle macchine, implichi un'analisi delle strutture profonde dell'attività mentale.³⁹⁰ La comunicazione, la lingua, il linguaggio e infine la traduzione, non possono essere trattati come meri problemi di codifica e decodifica, ma richiedono una teoria operativa della mente capace di spiegare i passaggi interni, spesso invisibili, che trasformano un simbolo in significato. Secondo tale prospettiva, il progetto di insegnare la grammatica alle macchine assume un valore paradigmatico: esso non è solo un'impresa tecnico-scientifica, ma anche una forma di interrogazione sul funzionamento del pensiero umano. Il confine tra industria e letteratura, tra meccanica e umanesimo, viene qui attraversato e rinegoziato. L'industria si scopre non più solo luogo di produzione ma anche di teoria; la letteratura, intesa nel senso più ampio di esercizio critico e speculativo, non può sottrarsi alla verifica concreta imposta dalla

³⁸⁵ S. Ceccato, *La grammatica insegnata alle macchine*, cit., p. 46.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ivi*, pp. 46-47.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 47.

³⁸⁹ *Ivi*, pp. 47-48.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 48.

macchina. In entrambi i casi, si affaccia una nuova postura conoscitiva, fondata sulla collaborazione tra competenze storicamente distinte.³⁹¹ In tal senso Ceccato apre uno scenario in cui il fallimento tecnico può tramutarsi in consapevolezza filosofica, e in cui il successo ingegneristico non coincide più con la riduzione del linguaggio a macchina, ma con la comprensione, finalmente condivisa, della sua irriducibile complessità. L'industria e la letteratura, qui come metafore di due forme di sapere, si incontrano su un terreno comune, reso possibile dall'interrogazione radicale sulla natura delle operazioni linguistiche e mentali. La grammatica, da sempre custode della norma, diventa così il laboratorio sperimentale di una nuova alleanza tra rigore tecnico e riflessione critica. Il testo esplora la natura del linguaggio come sistema simbolico e operativo, mettendone in luce la funzione costruttiva e non meramente denotativa. In una prospettiva che intreccia semiotica, pedagogia e filosofia del linguaggio, l'autore sviluppa una riflessione critica sulla modalità attraverso cui le parole non si limitano a rappresentare oggetti o azioni, ma concorrono a strutturare la realtà stessa, mediante un sistema di correlazioni tra elementi³⁹². Questa impostazione permette un aggancio fertile con le dinamiche del rapporto tra industria e letteratura, laddove il linguaggio, e per estensione, il testo letterario, può essere interpretato come un dispositivo di produzione, organizzazione e trasmissione di senso. Un ulteriore aspetto linguistico indagato nel presente contributo da Ceccato è «il linguaggio come azione simbolica»: ³⁹³ l'autore sottolinea come la semanticità linguistica non derivi necessariamente dalla referenza diretta a un oggetto concreto, ma possa essere attivata anche nel puro riconoscimento simbolico del segno. Ciò implica che il linguaggio non è uno strumento neutro, ma un atto performativo che modella l'esperienza e plasma l'orizzonte cognitivo. In questo senso, il linguaggio assume un ruolo analogo a quello di una tecnologia: non si limita a riflettere la realtà, ma la produce attraverso pratiche sociali, culturali e cognitive reiterate. Questa visione è perfettamente compatibile con una critica al paradigma industriale applicato alla letteratura, che tende invece a ridurre il linguaggio a funzione comunicativa e la scrittura a prodotto standardizzabile.³⁹⁴ Ceccato giunge successivamente ad analizzare i «meccanismi di apprendimento e semplificazione»³⁹⁵ individuando le analogie tra il campo linguistico e i processi industriali. L'analisi dei processi di apprendimento linguistico, fondata sulla ripetizione di associazioni stabili tra suoni e referenti, richiama i meccanismi di addestramento tipici della catena produttiva: esecuzione iterativa, segmentazione delle operazioni, ottimizzazione della trasmissione. Tuttavia, a differenza dell'industria, che mira alla replicabilità e alla riduzione della complessità, il linguaggio conserva una plasticità semantica che ne fa uno strumento aperto, polisemico e creativo. Tale tensione tra economia espressiva e densità simbolica rappresenta uno snodo critico per la riflessione sul ruolo della letteratura nel contesto dell'industrializzazione culturale: essa può adottare forme semplificate, ma non può rinunciare alla stratificazione di senso. Un ulteriore correlazione è da individuare nella «costruzione del significato e sintesi formale». Il cuore teorico del testo risiede nella nozione di correlazione, intesa come l'unità minima di costruzione del significato. L'efficienza semantica non dipende dalla quantità di segni utilizzati,

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ivi*, p. 49.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 49-50.

³⁹⁵ *Ivi*, cit., p. 50. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

ma dalla capacità del linguaggio di comprimere relazioni complesse in strutture sintattiche e morfologiche precise. In questa logica, la lingua funziona come un sistema produttivo sofisticato che mira alla massima resa comunicativa con il minimo dispendio formale. A differenza dei processi industriali, dove la standardizzazione è fine a se stessa, nella lingua la sintesi non elimina la complessità, bensì la rende più maneggiabile, mantenendone le potenzialità interpretative. Anche la letteratura, nella sua forma più alta, agisce in questo modo: distilla significati plurimi attraverso forme testuali compatte e dense. Le argomentazioni di Ceccato si spostano successivamente su «estetica, funzionalità e variazione» del linguaggio per un confronto con la logica produttiva. È qui evidenziato come il linguaggio, pur obbedendo a regole condivise e a vincoli strutturali, non sia mai un sistema chiuso. Esso si adatta, varia, elabora strategie locali (ordine, posizione, intonazione, morfologia) per preservare la comprensibilità all'interno di contesti diversi. Questa capacità adattiva è profondamente distante dalla logica della produzione industriale standardizzata, che privilegia la riproducibilità e l'eliminazione della variazione. In tal senso, la letteratura si pone in posizione dialettica rispetto all'industria: se da un lato può far uso di strumenti industriali (editoria, stampa, serialità), dall'altro mantiene una qualità linguistica che sfugge alla normazione e alla semplificazione.³⁹⁶

Le riflessioni e le analisi critiche dell'autore offrono una teoria del linguaggio che può essere letta come una critica implicita al modello industriale applicato alla cultura. Dove l'industria tende alla semplificazione, alla funzionalizzazione e alla produzione in serie, il linguaggio, e con esso la letteratura, si configura come spazio di articolazione complessa, di resistenza alla linearità, di creazione di senso attraverso correlazioni che non si riducono a mere istruzioni d'uso. La parola non è solo veicolo, ma atto; non è solo prodotto, ma processo. In questo risiede, forse, il più forte argomento contro la riduzione della letteratura a merce.³⁹⁷ Il contributo proposto prosegue la una riflessione teorico-filosofica sul tema della traduzione, la quale non è concepita come un mero passaggio tecnico tra codici linguistici differenti, piuttosto è considerata un'operazione culturale e cognitiva complessa, al crocevia tra linguaggio, pensiero e realtà. In questa prospettiva, si presta in modo particolarmente fertile a essere letto attraverso la lente del rapporto tra industria e letteratura, poiché evidenzia le tensioni fra le esigenze standardizzanti dell'automatizzazione e la natura irriducibilmente qualitativa della parola letteraria. Tradurre, spiega Ceccato, è un'operazione che implica l'espressione della stessa informazione in due sistemi linguistici differenti, ma che conserva al centro la relazione tra le parole e il mondo che esse intendono. Il traduttore compie un doppio passaggio: dalla lingua alla cosa, e dalla cosa alla nuova lingua. Questo processo è solo in apparenza meccanico: dietro di esso si cela una fitta rete di relazioni semantiche, cognitive e culturali, che resistono a ogni tentativo di automatizzazione assoluta. Nel contesto dell'industria culturale e delle tecnologie linguistiche, tale visione contrasta con l'idea di traduzione come servizio standardizzato, algoritmizzabile e ottimizzabile in termini di tempo e costo. In particolare, la traduzione letteraria, come zona di massima densità semantica e simbolica, si oppone frontalmente a una concezione puramente funzionale della lingua. Il testo affronta con lucidità critica il tema «la macchina traduttrice e i limiti dell'algoritmo» della traduzione automatica, esaminando le sue

³⁹⁶ Ivi, pp. 50-51.

³⁹⁷ Ivi, p. 51. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

potenzialità e i suoi limiti. Mentre l'industria punta a costruire macchine capaci di operare in modo sempre più efficiente, la riflessione qui proposta mostra che la macchina, a differenza dell'uomo, non parla veramente una lingua: essa non è in grado di cogliere la funzione simbolica e pragmatica della parola. Non può comprendere che «bis» significa una cosa a teatro, un'altra a tavola, un'altra ancora nella logica. La macchina, inoltre, non conosce il mondo, né ha accesso a quel tessuto di relazioni tra concetti, esperienze e oggetti che rende la lingua umana uno strumento flessibile, ambiguo, creativo. Questa osservazione è centrale nella critica alla riduzione industriale del linguaggio a puro dato: la lingua non è un protocollo, ma un universo di possibilità. A tal proposito industria e letteratura appaiono come due logiche divergenti: la riflessione sulla traduzione diventa così uno specchio delle tensioni tra logica industriale e logica letteraria. La logica dell'industria tende a ridurre la complessità a regole, a standard, a procedure replicabili. In questo senso, la traduzione automatica diventa metafora dell'intero progetto industriale: *«ottimizzare l'informazione eliminando l'ambiguità»*. Al contrario, la letteratura, e con essa la traduzione letteraria, si muove invece nella direzione opposta: *«abbraccia l'ambiguità, gioca con le sfumature, reinventa la lingua»*. Ogni traduzione è un atto creativo, una riscrittura che deve tenere conto di significati, ritmi, visioni del mondo. In questo quadro, la macchina, pur fondamentale per alcune applicazioni, si rivela strutturalmente inadeguata alla letteratura, poiché priva della capacità di *intendere*. Alla luce di queste riflessioni, il traduttore non è un semplice operatore tecnico, ma un mediatore tra mondi: tra lingue, tra culture, tra visioni del reale. Che si tratti di un essere umano o di un sistema automatizzato, il traduttore è chiamato a ricostruire una rete di significati che si muovono tra parole e cose, tra grammatica e pensiero, tra esperienza e rappresentazione. La traduzione, dunque, è atto critico, azione filosofica, arte interpretativa e proprio per questo, resiste, almeno in parte, alla logica produttiva della standardizzazione industriale. La macchina può affiancare il traduttore, ma non sostituirlo: non perché difetti di potenza computazionale, ma perché le manca ciò che fa della lingua umana uno strumento di verità e immaginazione: la coscienza del significato. A sostegno delle proprie riflessioni, Ceccato analizza in senso pratico il funzionamento della traduzione automatica, evidenziando la complessità del rapporto tra grammatica, semantica e meccanismi computazionali. In particolare, la macchina di traduzione viene descritta non solo come uno strumento linguistico, ma anche come prodotto di un'intelligenza industriale che tenta di riprodurre, attraverso regole astratte e formali, le sofisticate dinamiche del linguaggio naturale. Tale tentativo solleva interrogativi critici sul ruolo dell'automatizzazione nei processi tradizionalmente affidati all'intelligenza umana, come la scrittura, la traduzione e l'interpretazione. Nel dettaglio, il contributo illustra come la macchina affronti la traduzione di una frase semplice, «The cat fears the dog», seguendo una sequenza di operazioni che coinvolgono l'identificazione delle funzioni sintattiche, l'applicazione delle regole di concordanza morfologica e il riempimento di specifici «cartellini di concordanza», ovvero strutture dati che codificano genere, numero e caso dei termini. Questi cartellini costituiscono la base per l'elaborazione linguistica, fungendo da equivalenti algoritmici delle decisioni grammaticali e semantiche che un traduttore umano prenderebbe intuitivamente. L'elemento cruciale è la nozione di *correlazione*, intesa come la relazione sintattica e semantica tra i termini della frase: la macchina non si limita a tradurre parola per parola, ma tenta di «comprendere» la struttura della proposizione, analizzando il rapporto

funzionale tra i suoi costituenti. Questa capacità di individuare correlazioni è ciò che consente alla macchina di restituire una traduzione corretta anche in una lingua come il latino, la cui grammatica è fortemente flessiva e basata sui casi. Così, «The cat fears the dog» può essere trasformata in «*Feles timet canem*», con un'aderenza rigorosa alle regole grammaticali latine. Questa procedura, apparentemente neutra e tecnica, introduce implicazioni profonde in chiave critica. L'operazione della macchina è al tempo stesso una simulazione della razionalità linguistica umana e una sua riduzione. Laddove il traduttore umano si affida a intuizioni, contesto e senso estetico, la macchina si basa su schemi formali e strutture predefinite, replicando modelli grammaticali in maniera meccanica. In questo senso, la traduzione automatica si configura come una forma di industrializzazione del linguaggio, che punta all'efficienza e alla riproducibilità, sacrificando la dimensione creativa e interpretativa dell'atto traduttivo. Il testo mette inoltre in luce la parziale autonomia della macchina, che può decidere se completare subito una correlazione o lasciarla «aperta» in attesa di ulteriori elementi grammaticali. Questo comportamento evidenzia un principio fondamentale dell'ingegneria linguistica: «*Correla sempre non appena puoi*». Tale principio mostra come il funzionamento algoritmico della macchina si avvicini, almeno superficialmente, a un pensiero operativo, che prende decisioni in tempo reale sulla base di un insieme finito di regole. Tuttavia, resta evidente che tale «intelligenza» è vincolata a strutture formali e non contempla ambiguità, ironia, polisemia, cioè tutti quegli elementi che costituiscono la ricchezza letteraria del linguaggio umano. Emerge dunque dal contributo di Ceccato, è la rappresentazione della macchina di traduzione automatica come simbolo di una delle più affascinanti intersezioni tra industria e letteratura: da un lato, essa rappresenta uno strumento di efficienza linguistica e produttività semantica, dall'altro, è spia di un processo di meccanizzazione del linguaggio che riduce la parola a codice.

La rivista «Civiltà delle Macchine», a sostegno dell'annosa questione tra fronte umanistico e fronte tecnologico, ospita un'importante *Antologia futurista* a firma de Libero che, seppur in breve propone una riflessione critica sulla poetica futurista collocandola nel nodo dinamico tra industria, intesa come paradigma tecnologico e produttivo, e letteratura, concepita come spazio di invenzione simbolica e resistenza espressiva. In questo orizzonte, la macchina non è mera cornice o metafora estetica, ma diventa protagonista tragica e sacra della modernità poetica. La parola poetica. «lira», subisce una trasformazione radicale, sostituita dal rombo potente del motore; l'aedo cede il posto al pilota-meccanico; la Vittoria alata si trasmuta in un bolide ardente.³⁹⁸ Questa rivoluzione linguistica ed ideologica, tracciata dal *Manifesto futurista* del 1909,³⁹⁹ rappresenta una sfida radicale all'ordine classico, un tentativo di ridefinire i confini della parola mediante la velocità, il movimento e la materialità tecnica. La mitologia whitmaniana del «corpo elettrico», importata e rielaborata nel clima italiano, costituisce la materia vitale su cui Marinetti e i suoi seguaci costruiscono un'esperienza estetica rinnovata, in cui l'immaginario meccanico convive con tensioni liriche, sintomatiche di una mancata fusione totale. Si profila così un nodo di conflittualità produttiva: da un lato il desiderio di automatizzare

³⁹⁸ L. de Libero, *Antologia futurista*, cit., p. 30.

³⁹⁹ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 1909, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1996, pp. 7-14.

la poesia, ridurla a ingranaggio computazionale; dall'altro, la permanenza di una sensibilità lirica, simbolista, emozionale, che impronta la materia poetica di una tensione umanistica.⁴⁰⁰ L'antologia si propone di mettere in luce questa dialettica tra automatismo e intensità, fissità meccanica e fremito poetico, evidenziando come il Futurismo, pur nel suo slancio iconoclasta, rimanga intrappolato tra la promessa di un linguaggio «macchina-corpo» e la persistenza di una voce umana, passionale e indomita. In questo senso, la selezione operata restituisce non solo un panorama storico, ma anche l'immagine di una comunità poetica che sperimentò le potenzialità e i limiti di un'estetica intenzionalmente meccanizzata.⁴⁰¹ Il fiume lessicale presentato da de Libero, più che un'influenza, rappresenta un «retaggio spirituale» per Marinetti e per i suoi seguaci, i quali presero in prestito il dinamismo di Whitman, convertendolo nella glorificazione della macchina, dell'elettricità, del grammofo, dell'officina industriale. Tuttavia, quella che appare come un'esaltazione modernista non nasce da suggestioni culturali isolate, ma da una vera e propria «eredità poetica metabolizzata». Il Futurismo, al suo esordio nel 1909 con il *Primo Manifesto* pubblicato su «Le Figaro», si presentava come un'ideologia artistica che proponeva la sostituzione della bellezza classica con l'estetica del movimento, della velocità e della tecnica. Già prima di Marinetti, *Foglie d'erba*⁴⁰² rappresentava per i poeti europei una sorta di Bibbia profetica. Lo stesso d'Annunzio, soprattutto quello delle *Laudi*,⁴⁰³ condivideva una visione bacchica e sensuale della materia e della natura, in linea con la democraticità vitalistica di Whitman. L'opinione di De Libero dunque è che i futuristi non fecero che rovesciare questo «bagaglio poetico» nella turbina meccanica del loro tempo: la lira prende il volo da un motore, e gli antichi simboli della classicità si trasformano in carburante per la corsa del nuovo. I manifesti marinettiani,⁴⁰⁴ dalla celebrazione della macchina alla polemica contro il sentimentalismo, toccarono ogni ambito artistico: poesia, pittura, scultura, architettura, musica e persino politica. Intorno a Marinetti si radunarono i dodici «apostoli della macchina» tra cui Corrado Govoni, Mario Altomare, Luciano Folgore, G. Manzella Frontini, Arnaldo Mazza. Tuttavia, nella loro produzione poetica, molti si rivelarono incapaci di fondere coerentemente la nuova estetica con una sintassi realmente innovativa, rimanendo talvolta intrappolati tra l'enfasi tecnica e il gusto decorativo. Luciano Folgore fu forse il più vicino a un'autentica poesia meccanica, riuscendo a trarre immagini e affetti nati da una poetica ancora di cultura, seppur a tratti sedotto da un certo simbolismo alla Verhaeren. Govoni, pur essendo tra i più immaginifici, si mostrò restio ad abbandonare la dimensione lirica in favore della «civiltà meccanica», e in fondo la sua raccolta *Poesie elettriche* resta un esercizio coloristico piuttosto che una vera conversione al Futurismo. Gli altri, da Paolo Buzzi a Auro

⁴⁰⁰ L. de Libero, *Antologia futurista*, cit., p. 30.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² W. Whitman, *Leaves of Grass*, 1855, prima edizione di otto, progressivamente accresciute fino al 1892; Cfr.: W. Whitman Archive, contenente tutte le edizioni di *Foglie d'erba*, raffigurazioni, manoscritti, note critiche e cenni biografici: <https://whitmanarchive.org/>; F.T Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, 1915, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 302-306; M. Camboni, *Le Foglie d'erba di Walt Whitman e la ricezione italiana fra Papini, i Futuristi e Dino Campana: ovvero sangue sulla scena della translatio*, «Nuova antologia», vol. 616, Aprile-Giugno 2016, pp. 357-370; A. Saccone, *Il moderno e le nuove percezioni dello spazio e del tempo. La città futurista*, in Id., «Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti». *Studi sulla traduzione del moderno*, Roma, Salerno editrice, 2019, pp. 68-90: 69, n. 3.

⁴⁰³ G. D'Annunzio, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, 1903-1935, in Id., *Poesie*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Bur, 2022, pp. 153-513.

⁴⁰⁴ G. D. Bonino, F. T. Marinetti, *Manifesti futuristi*, Milano, Bur, 2013.

d'Alba, si accontentarono di «andare in aeroplano», ossia di frequentare superficialmente il nuovo immaginario, limitandosi a lambirne i fumi di benzina, senza mai davvero penetrare il cuore incandescente della rivoluzione futurista.⁴⁰⁵ Tra tutti, de Libero non può che riconoscere in Marinetti il più radicalmente nutrito da una vena generosa e appassionata. Tuttavia, egli stesso, pur forzando il linguaggio e la sintassi, mantenne un io lirico e un desiderio di canto epico, spesso frenato dalla sua indole da comiziante e propagandista. Alla fine della sua vita, ammise che il Futurismo non fu in grado di rinnovare pienamente la sensibilità creativa attraverso i mezzi promessi; il «gesto eroico» del movimento rimase, per certi versi, inespresso. La poesia futurista, presentata in forma collettiva da sedici autori, non superò i limiti del manifesto iniziale⁴⁰⁶. Di essa rimane, oggi, una vicenda storica, più che un'effettiva trasformazione poetica. Aperta casualmente una qualsiasi pagina di *Leaves of Grass*, scrive de Libero, ci si imbatte in un simile catalogo lirico, dove ogni parte del corpo e della natura si fa parola incarnata. Non si tratta semplicemente di suggestioni culturali assorbite da Marinetti, ma di una vera e propria eredità spirituale che il Futurismo ha raccolto e rielaborato alla luce dell'elettricità e della velocità, traendone ritmo dai motori e musicalità dai ritornelli meccanici.⁴⁰⁷ Whitman, in tal senso, rappresentò per l'Europa una vera scoperta continentale: quando nel 1872 venne pubblicato in traduzione, egli apparve come un universo poetico ancora vergine, un terreno vastissimo che nessun poeta moderno avrebbe potuto ignorare. A questa altezza dell'analisi critica, de Libero non può che giungere all'interrogativo che segue: Chi, tra i modernisti italiani, non ha compiuto, più o meno consapevolmente, un pellegrinaggio, anche segreto, attraverso le sue foreste verbali, le sue rive di immagini e le sue miniere di versi?⁴⁰⁸ Lo stesso Gabriele D'Annunzio, con le sue *Laudi*, appare agli occhi dell'autore del contributo in questione, debitore di quella stessa esaltazione bacchica della democrazia che Whitman celebrava con ardore ed è dunque improbabile che «egli non abbia sostato, anche solo per un istante, in quelle contrade letterarie».⁴⁰⁹

Tornando dunque ai futuristi propriamente detti, va evidenziato il loro contributo di originalità, come si è detto, nell'operazione di rinnovamento della poetica, della natura e dell'uomo, e riformulata a partire dai nuovi paradigmi della modernità: il progresso, la velocità, e dunque l'automobile. I proclami marinettiani, da quello che esalta la bellezza della macchina a quello, sorprendentemente intimo, che invoca il sorriso o le lacrime di una donna, non rappresentano soltanto manifesti di poetica, ma anche una riflessione più ampia sull'arte nel suo complesso: pittura, scultura, architettura, musica, e nondimeno un certo patriottismo dal retrogusto nazionalista. Lo stesso Marinetti, con le opere *Destruction*⁴¹⁰ e *La ville charnelle*⁴¹¹ del 1908, pur evocando aerei, tram e corazzate, si mantenevano distanti dalla poetica futurista, preferendo un tono carico di sentimentalismo, anziché l'ebbrezza tecnologica. Secondo de Libero, tuttavia egli non giunse mai a distruggere completamente né l'io né la sintassi: il suo verso restava ancorato a un lessico ricco di sensazioni, aggettivi, avverbi, punteggiature, fino al

⁴⁰⁵ L. de Libero, *Antologia futurista*, cit., p. 31.

⁴⁰⁶ F.T. Marinetti, P. Buzzi, *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1912.

⁴⁰⁷ L. de Libero, *Antologia futurista*, cit., p. 33.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ F. T. Marinetti, *Destruction*, in Id. *Scritti francesi*, a cura di P.A. Jannini, Milano, Mondadori, 1983 [1904],

⁴¹¹ F. T. Marinetti, *La ville charnelle*, in Id., *Scritti francesi*, cit.

punto che questi si contavano quasi a ogni fine verso. Chi si abbandonò con devozione al culto della macchina, che l'autore di tale contributo paragona a una mammella inesauribile, lo fece con una fedeltà che trovò espressione piena soltanto in Luciano Folgore. Quest'ultimo fu il solo, per de Libero, tra i poeti futuristi a generare immagini e sentimenti nati da una vera poetica della modernità.⁴¹² Tuttavia e in definitiva è necessario sottolineare ancora una volta che, per l'autore di *Antologia futurista*, Marinetti resta colui che più di ogni altro si compromette con il proprio slancio vitale, animato da una vena generosa e sanguigna. Alla radice della sua opera, pur nel disordine e nel caos, esiste una tensione autentica, che il tono comiziante, l'anima simbolista, la gestualità parnassiana e il misticismo animista non riescono a soffocare del tutto, nonostante le sue continue esagerazioni e il bisogno quasi ossessivo di scrivere.⁴¹³ Il canto della macchina, il brivido elettrico della modernità, la trasfigurazione sensuale della materia industriale, in questi testi il futurismo si coagula, si vibra, si esalta. Paolo Buzzi, Auro d'Alba, Luciano Folgore: nomi forse oggi meno battuti nei manuali scolastici, ma che furono, nel fervore dell'epoca, fra i più ardenti vati della nuova liturgia della velocità e del metallo. In *Il canto quotidiano*,⁴¹⁴ Buzzi orchestra una tessitura di immagini e suoni che riplasmano la materia verbale secondo il nuovo dogma futurista: il moto perpetuo dell'industria, la fusione dell'umano e del meccanico. Qui la parola si fa strumento, corpo sonoro: i versi tremano come bobine in tensione, si allungano in orditi poetici che pretendono non solo attenzione, ma partecipazione. *Locomotiva adriatica*⁴¹⁵ di Auro d'Alba è un inno erotico e apocalittico alla macchina in corsa. La locomotiva non è più solo mezzo di trasporto: è amante furente, flagello divino, carne di metallo che copula con l'universo intero. Il linguaggio si fa fortemente corporeo, quasi osceno, ma mai gratuito: serve a disinnescare la banalità borghese, a proclamare una nuova etica del desiderio e della morte. La locomotiva non trasporta passeggeri, trasfigura l'esperienza, trasporta la nuova coscienza. Luciano Folgore, in *L'elettricità*,⁴¹⁶ completa la triade con un tono più lirico e visionario. Qui la modernità si carica di un'aura quasi mistica: l'Elettrico è spirito, è volontà, è l'«oltre» dell'uomo. Le immagini si dispiegano come sinfonie metalliche, «strumenti di forza», «braccia dell'Elettrico», eppure mantengono una dimensione poetica rarefatta, astratta, quasi simbolista. La tensione fra lirismo e clangore industriale è costante, ed è questa tensione a fare della sua poesia un nodo pulsante nella galassia futurista.⁴¹⁷ Il verso futurista qui, non si limita a «dire», esso produce senso nel suono, nella forma, nel ritmo martellante. Le parole sono viti, ingranaggi, giunture: ogni sostantivo si fa pistone, ogni verbo è uno scoppio. L'oggetto non viene descritto, ma attivato. L'elettricità, come Whitman il «corpo elettrico», attraversa ogni fibra del testo, ma si emancipa dal corpo stesso: diventa universo, destino, emanazione divina della tecnica. Ecco allora che de Libero ci presenta il futurismo come fenomeno totale: rifiuto e redenzione, bestemmia e preghiera meccanica, fusione di carne e acciaio, di sangue e cavi. Un'epica nuova che non cerca più gli dei del passato, ma li

⁴¹² L. de Libero, *Antologia futurista*, cit., pp. 33-34.

⁴¹³ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 1913, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 65-80. Cfr. A. Saccone, *Futuristi in trincea. Apocalisse della modernità e rigenerazione dell'arte*, in Id., «Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti», cit., pp. 52-67.

⁴¹⁴ P. Buzzi, *Il canto quotidiano*, Milano, La Pora, 1933.

⁴¹⁵ A. d'Alba, *Locomotiva adriatica*, in Id., *Baionette: versi liberi e parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1915.

⁴¹⁶ L. Folgore, *L'elettricità*, in Id., *Il canto dei motori*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912.

⁴¹⁷ L. de Libero, *Antologia futurista*, cit., p. 35.

sostituisce con turbine, motori, dinamo. Eppure, sotto la crosta dura del metallo, c'è un respiro profondamente umano, tragico, a volte ingenuo, a volte sublime. La «locomotiva» non è solo strumento di conquista, è anche madre e amante, fucina e bara. Il «canto» del telaio non è solo progresso, è anche il lamento di un'identità che muta, si frantuma, si ricompone in mille scintille.⁴¹⁸ L'autore dell'*Antologia futurista*, in chiusura del suo contributo, menziona concetti, principi e paradigmi del futurismo in relazione agli autori più significativi del movimento. Ricordando dunque la poetica della macchina come nuova religione, de Libero riprende una porzione testuale che si fa eco all'ideologia marinettiana della macchina, non più solo mezzo ma metafisica incarnata, corpo sacro della modernità: «I nomi per la vita di oggi che Boccioni chiamò 'modesti' [...] macchina adorata e come simbolo e sensibilità artistica».⁴¹⁹ L'invenzione tecnologica assurge a simbolo di un'estetica nuova, nata nelle strade di Milano nel 1909 e propagatasi come virus creativo.

Altro contributo sul rapporto dialettico tra arte e tecnica tra le pagine della rivista è quello di Rosario Assunto dal titolo *Orfeo e Prometeo*. La tecnica, secondo l'autore, non rappresenta una limitazione, bensì condizione di libertà creativa dal momento che l'arte assume in tal senso una funzione mediatrice tra scienza e sensibilità estetica, ricomponendo l'unità perduta delle sfere della vita umana e fondando una «filosofia della tecnica» concepita come «filosofia dell'arte».⁴²⁰ Assunto, richiamandosi alla tradizione greca e alla riflessione di Lewis Mumford,⁴²¹ propone la riconciliazione simbolica tra Orfeo e Prometeo: l'elemento artistico (Orfeo) deve guidare e contenere la forza tecnica (Prometeo). In tale prospettiva, la tecnica, orientata a finalità autolimitanti, diviene strumento di armonizzazione culturale e di perfezionamento dell'agire umano, trasformandosi in «arte della tecnica».⁴²² Essa non è più dominio o potenza fine a se stessa, ma mediazione capace di integrare libertà creativa e vincoli operativi, restituendo significato e misura all'esperienza contemporanea.

Nel modello delle civiltà classiche, in particolare della Grecia antica, si intravede un paradigma di integrazione tra estetico e tecnico, contrapposto alla disintegrazione propria della modernità avanzata, come sottolineato da Dewey⁴²³ e Wiener.⁴²⁴ La contemporaneità richiede un nuovo equilibrio: restituire all'arte una funzione conoscitiva e estetica nella scienza, e alla scienza una capacità formativa e simbolica.⁴²⁵ In questo senso, la tecnica diventa fulcro dell'interazione tra arte e scienza, configurandosi come *locus* di stabilità culturale, come osservato da Heisenberg⁴²⁶ e Whitehead.⁴²⁷ Assunto evidenzia così la doppia natura della tecnica artistica: vincolo e libertà, strumentazione e creazione autonoma. L'arte, nel «momento

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ R. Assunto, *Orfeo e Prometeo*, cit., p. 11.

⁴²¹ L. Mumford *Man takes command: Notes on Siegfried Giedion's Comprehensive Study of Mechanization*, Londra, Routledge, 1948.

⁴²² R. Assunto, *Orfeo e Prometeo*, cit., p. 11.

⁴²³ J. Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Company, 1934.

⁴²⁴ N. Wiener, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, John Wiley & Sons, 1948.

⁴²⁵ R. Assunto, *Orfeo e Prometeo*, cit., p. 12.

⁴²⁶ W. Heisenberg, *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*, New York, Harper & Brothers 1958.

⁴²⁷ A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1925.

tecnico», si manifesta come disciplina immanente della forma e della regola; nel «momento poetico», si emancipa, generando conoscenza e significato laddove la scienza non può intervenire.⁴²⁸ In tal modo, la tecnica funge da centro dinamico della cultura integrata, rendendo possibile una sintesi tra libertà e necessità, tra produzione tecnica e creazione estetica. Ne emerge una visione integrata in cui arte e tecnica coappartengono: l'arte si configura come tecnica della scienza, e la tecnica si manifesta come forma di arte. Questa duplice conversione costituisce la base di una filosofia della tecnica che, attraverso la mediazione estetica, concilia libertà creativa e vincoli operativi, offrendo una risposta alla frammentazione culturale e all'alienazione dell'uomo contemporaneo.

b) Visite in fabbrica

Nell'ambito del rapporto tra industria e letteratura, si configura un filone di riflessione complesso e stratificato, in cui la rappresentazione del lavoro industriale diventa strumento privilegiato per interrogare le trasformazioni del soggetto umano nel mondo moderno. Una sensibilità affine ai contributi precedentemente analizzati, ma declinata poeticamente, la si ritrova nei testi di Giorgio Caproni,⁴²⁹ Domenico Cantatore,⁴³⁰ Leonardo Sinisgalli,⁴³¹ Carlo Emilio Gadda,⁴³² in cui l'ambiente industriale, lungi dall'essere rigettato, si fa oggetto di stupore estetico, tensione spirituale e contemplazione lirica. Qui l'industria viene trasfigurata: la centrale idroelettrica, la fonderia, il cantiere navale non sono più solo luoghi di produzione, ma scenari in cui si rivela una bellezza inaspettata, talvolta sublime, che impone un nuovo sguardo e un nuovo linguaggio per raccontare il reale. Al contrario, in altri testi emerge una tensione non del tutto risolta, se non apertamente polemica, tra sensibilità umana e razionalità tecnico-produttiva. In Mario Mafai,⁴³³ Michele Prisco,⁴³⁴ Giovanni Comisso,⁴³⁵ il paesaggio industriale è sentito come alienante, o come spazio ambiguo, in cui la freddezza meccanica si sovrappone a un residuo di umanità che cerca ancora voce e significato. Lo sguardo dell'artista e del poeta qui si fa più critico, talvolta disincantato, e l'industria viene osservata con un misto di ammirazione e inquietudine, tra fascinazione e perdita di senso. Una terza linea interpretativa, di carattere più narrativo o sociale, è rappresentata da testi come quelli di Domenico Rea,⁴³⁶ Giuseppe Raimondi⁴³⁷ o Aldo Razzi⁴³⁸, che esplorano l'esperienza concreta del lavoro industriale, senza cedere né alla demonizzazione né all'esaltazione ideologica. In essi si avverte la volontà di riconoscere la dignità dell'opera umana anche nei contesti più duri, di restituire voce e spessore esistenziale ai lavoratori, e di interrogare il significato umano e civile del progresso tecnico.

⁴²⁸ R. Assunto, *Orfeo e Prometeo*, cit., p. 11.

⁴²⁹ G. Caproni, *La centrale di Monte Argento*, «Civiltà delle Macchine», n. 6, a. I, 1953, pp. 60-64.

⁴³⁰ D. Cantatore, *Impressioni di fonderia*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. I, pp. 54-56.

⁴³¹ L. Sinisgalli, *Un'ala battezzata*, «Civiltà delle Macchine», n. 4, a. III, 1955, p. 47-54.

⁴³² C. E. Gadda, *Quartieri suburbani*, «Civiltà delle Macchine», n. 6, a. III, 1955, pp. 72-75.

⁴³³ M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli*, «Civiltà delle Macchine», n. 5, a. I, 1953, pp. 51-53.

⁴³⁴ M. Prisco, *Una realtà e una retorica*, «Civiltà delle Macchine», n. 5, a. I, 1953, pp. 62-63.

⁴³⁵ G. Comisso, *I giocolieri dell'officina*, «Civiltà delle Macchine», n. 3, a. IV, 1956, p. 33.

⁴³⁶ D. Rea, *Uomini e macchine in riva al mare*, «Civiltà delle Macchine», n. 3, a. I, 1953, pp. 29-30.

⁴³⁷ G. Raimondi, *Officina bolognese*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. II, 1954, pp. 9-12.

⁴³⁸ A. Razzi, *La stella sale quando c'è il vento*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. II, 1954, pp. 58-60.

Altri contributi, come *Termomeccanica*⁴³⁹ di Rapisarda e Turcato o *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati*⁴⁴⁰ di Rebuffo e Scanavino, si muovono in una direzione più storica e celebrativa, dove l'industria viene rappresentata come teatro del progresso tecnologico e umano, in cui la memoria e l'identità collettiva si intrecciano con l'innovazione. Altri, come *Ritorno alla S. Eustacchio*⁴⁴¹ di Tadini, adottano un taglio più filosofico e riflessivo, interrogandosi sul significato antropologico del lavoro tecnico, sulla manualità come forma di sapere e sulla continuità tra gesto arcaico e produzione industriale moderna. In questa prospettiva, emergono analogie significative: la ricerca di una sintesi possibile tra sviluppo industriale e rispetto per l'uomo; l'esigenza di una partecipazione consapevole e non alienata al processo produttivo; il riconoscimento del valore formativo e simbolico del lavoro. Al contempo, le differenze si articolano attorno a vari assi tematici: il ruolo del singolo individuo (capo operaio, pensionato, tecnico), il rapporto con la memoria storica dell'industria, la critica più o meno radicale alla logica produttivistica e l'interpretazione della fabbrica come luogo di emancipazione o di esclusione. Questa pluralità di voci e sguardi consente non solo di mappare una genealogia letteraria del lavoro industriale, ma anche di porre interrogativi ancora attuali. Il riferimento è alla natura del ruolo dell'uomo nei confronti della macchina oltre che alla presenza o assenza di forme di resistenza, adattamento o risignificazione che la letteratura offre nel raccontare il mondo del lavoro. I testi che seguono propongono risposte diverse, ma tutte animate da una tensione etica e intellettuale che rende il tema «industria e letteratura» un territorio fertile di riflessione, capace di restituire spessore umano a un ambito spesso ridotto a pura funzione economica. I testi a breve analizzati, pur nella diversità degli approcci e dei contesti, condividono un interesse comune: esplorare le implicazioni sociali, morali e simboliche del lavoro all'interno della fabbrica, intesa non come mero spazio produttivo, ma anche come luogo di relazioni, identità e conflitti. L'industria, nei testi considerati, non è mai neutra. È piuttosto uno spazio ideologico ed esistenziale in cui si misurano tensioni profonde tra tecnica e umanità, progresso e alienazione, comunità e solitudine. Al centro di questa riflessione vi è la figura dell'operaio, declinata in molteplici forme: dal capo operaio come figura strategica e mediatore etico-organizzativo,⁴⁴² al lavoratore come essere pensante e spirituale in cerca di dignità,⁴⁴³ fino alla condizione dell'operaio pensionato, escluso e dimenticato.⁴⁴⁴

A partire dalla pubblicazione di Leo Solari, come si deduce dal titolo *Il capo operaio*, è esposto il ruolo strategico della figura enunciata nell'organizzazione industriale moderna, inteso non solo come figura tecnica, bensì come mediatore relazionale e guida morale tra direzione aziendale e maestranze. Viene qui sottolineata l'importanza della sua formazione, della capacità di comunicazione e *leadership*, nonché della partecipazione attiva alle dinamiche produttive e al miglioramento continuo dei processi lavorativi. L'evoluzione delle tecnologie e l'aumento

⁴³⁹ A. Rapisarda, G. Turcato, *Termomeccanica*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. II, 1954, pp. 24-25.

⁴⁴⁰ L. Rebuffo, R. Scanavino, *Due genovesi all'Ansaldo Fossati*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. III, 1955, pp. 28-30.

⁴⁴¹ E. Tadini, *Ritorno alla S. Eustacchio*, «Civiltà delle Macchine», n. 5, a. IV, 1956, pp. 50-53.

⁴⁴² L. Solari, *Il capo operaio*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, a. I, 1953, pp. 52-54.

⁴⁴³ G. Pampaloni, *La fabbrica, casa dell'uomo*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. I, 1953, pp. 60-61.

⁴⁴⁴ F. Fortini, *La vecchiaia difficile*, «Civiltà delle Macchine», n. 2, a. I, 1953, pp. 62-62.

della complessità organizzativa imposero in quegli anni una crescente adesione attiva da parte dei lavoratori agli obiettivi dell'impresa. In assenza di una tale partecipazione, persino le innovazioni tecniche più avanzate rischiavano di risultare inefficaci. Da qui, secondo Solari, deriva la necessità di un rafforzamento delle cosiddette «*human relations*», che nelle realtà caratterizzate da tensioni sociali e sindacali assumono un ruolo prioritario. Il capo operaio, nel ruolo di figura intermedia, è chiamato ad assumere un insieme articolato di competenze: deve possedere una solida preparazione tecnica, spiccate capacità comunicative e didattiche, nonché una predisposizione alla *leadership* etica e partecipativa. Il pensiero di Solari, circa il ruolo preminente del capo operaio, è ben sintetizzato dal passaggio del contributo che recita: «non si può confidare nel successo di alcun programma di sostanziale sviluppo della produttività senza un'attiva adesione delle maestranze».⁴⁴⁵ Tuttavia, un'analisi qualitativa dei quadri operai italiani evidenzia alcune criticità strutturali: molti di essi, pur distinguendosi per intelligenza e attitudine al comando, risultano carenti sotto il profilo teorico e organizzativo. Frequentemente formatisi esclusivamente attraverso l'esperienza diretta, tendono ad essere talvolta troppo ancorati a conoscenze ormai superate e mostrano riluttanza a trasmettere il proprio sapere. Anche i diplomati tecnici, sebbene dotati di maggiore preparazione scolastica, non sempre superano tali limiti. In particolare, si osserva una tendenza a privilegiare funzioni impiegatizie piuttosto che operative, fatto che, secondo il parere dell'autore, potrebbe compromettere il rapporto con le maestranze. Inoltre, la carenza di percorsi di formazione strutturata all'interno delle aziende italiane, eccezion fatta per alcune realtà industriali, come Fiat, Olivetti, Alfa Romeo, contribuisce a perpetuare tali difficoltà.

È stato rimproverato alla nostra industria non solo di non curare sufficientemente la preparazione dei capi operai, ma di confinare eccessivamente le funzioni di questi ultimi a compiti puramente esecutivi.⁴⁴⁶

In netto contrasto con questa situazione, il modello statunitense riconosce al «*foreman*» un ruolo integrato all'interno del «*management*», attribuendogli margini di autonomia decisionale e responsabilità educativa. In tale prospettiva, vengono organizzati corsi periodici e incontri tra i capi officina per favorire lo sviluppo del senso di iniziativa, la consapevolezza del ruolo e la preparazione per eventuali mansioni superiori. Particolare attenzione è riservata ai temi della prevenzione degli infortuni, dell'economia dei movimenti, del miglioramento delle relazioni umane e della gestione del personale. Per l'autore, la strada da percorrere è dunque chiara: «Si deve pertanto riconoscere allo sviluppo delle «*human relations*» un grado di priorità nella ricerca dei mezzi per realizzare una maggiore efficienza produttiva».⁴⁴⁷ Anche in altri paesi europei si assiste a una crescente istituzionalizzazione dell'addestramento dei capi operai. In alcune nazioni, come Regno Unito e Norvegia, tale compito è assunto direttamente dal governo, mentre in altri casi viene gestito da organismi industriali, spesso in collaborazione con i sindacati. Il successo di tali pratiche dipende dalla capacità del capo operaio di fungere da interprete fra due mondi, quello della direzione e quello delle maestranze, che parlano spesso linguaggi inconciliabili. In questa prospettiva, risulta fondamentale la valorizzazione delle

⁴⁴⁵ L. Solari, *Il capo operaio*, cit., p. 52.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 53.

⁴⁴⁷ Ivi, pp. 53-54.

giovani leve, le quali, grazie alla loro apertura mentale ed entusiasmo, sono più predisposte ad assimilare nuovi criteri organizzativi e a instaurare rapporti positivi all'interno dell'ambiente lavorativo. L'auspicio di Solari per la situazione italiana chiude il contributo tenendo conto proprio dell'innovazione estera nella gestione del personale lavorativo e chiude il contributo con l'espressione di tale necessità: «Bisogna quindi disporre di quadri che sappiano essere gli interpreti tra due parti ciascuna delle quali parla un linguaggio incomprensibile all'altra».⁴⁴⁸

Nel contributo di Geno Pampaloni, *La fabbrica casa dell'uomo*, lo spettro sulle maestranze viene decisamente allargato rispetto alla pubblicazione precedentemente analizzata. Il saggio ruota attorno alla dignità dell'essere umano nel lavoro industriale, con particolare attenzione alla necessità di superare l'alienazione e la spersonalizzazione dell'operaio attraverso relazioni giuste, consapevolezza e partecipazione autentica al processo produttivo. Questo tema si sviluppa attorno al pensiero di Simone Weil, che critica sia il capitalismo sia il socialismo autoritario, e propone una visione etica e spirituale del lavoro, centrata sulla difesa dell'uomo come soggetto libero, partecipe e dotato di anima.⁴⁴⁹ Pampaloni propone una riflessione densa e articolata sull'esperienza operaia attraverso le testimonianze dirette della Weil tra il 1934 e il 1936. Attraverso una scrittura intensa, moralmente ferma e partecipe, l'autore evidenzia come il nucleo del pensiero weiliano consista nella «difesa integrale dell'uomo», inteso non come semplice forza lavoro, ma come soggetto dotato di anima, libertà e dignità. L'autrice, intellettuale di formazione filosofica e religiosa, scelse consapevolmente di lavorare come operaia nelle fabbriche francesi per comprendere dall'interno la condizione di alienazione del lavoro moderno. La sua esperienza, narrata con toni insieme lirici e drammatici, rivela come l'ambiente industriale, pur potenzialmente in grado di generare una forma di appartenenza collettiva e di elevazione spirituale («La fabbrica potrebbe riempire l'anima col potente senso dato dalla partecipazione al lavoro di un grande organismo...»⁴⁵⁰), risulti nella realtà una prigione per l'operaio, privo di libertà e ridotto a mera funzione produttiva («Quelle gioie sono gioie di uomini liberi; coloro che popolano le officine non l'avvertono se non in brevi e rari istanti, perché essi non sono uomini liberi»).⁴⁵¹ L'autore del saggio sottolinea la straordinaria «attualità e radicalità del messaggio di Weil»,⁴⁵² che si scaglia non solo contro la logica capitalistica, ma anche contro le distorsioni del socialismo statalista e del sindacalismo

⁴⁴⁸ Ivi, p. 54.

⁴⁴⁹ S. Weil, *La condition ouvrière*, introduzione di Albertine Thévenon, Parigi, Gallimard, 1951; trad. it. S. Weil, *La condizione operaia*, traduzione di Franco Fortini, Milano, Edizioni di Comunità, 1965. *La condition ouvrière*, è così organizzato in sezioni: 1) Una ventina di lettere a corrispondenti legati alla classe operaia o agli ambienti sindacali: capi, ingegneri, sindacalisti e amici; 2) Un diario di fabbrica in cui Weil registra ciò che accade nella sua vita di operaia. Descrive meticolosamente il lavoro che svolge, tipo e numero di pezzi prodotti, stipendio, condizioni o funzionamento della macchina, gli incidenti che accadono in officina, così come i suoi stati d'animo e i suoi pensieri. Annota anche il suo stato mentale, fisico e morale in relazione alle circostanze; 3) Una dozzina di articoli, analisi o bozze sulla fabbrica, le condizioni di lavoro e l'organizzazione, le macchine, il sindacalismo e gli scioperi. Il *Diario di fabbrica* di Simone Weil è stato pubblicato per la prima volta nel 1951 da Gallimard con il titolo *Journal d'usine*. In realtà, le note scritte da Weil durante la sua esperienza di operaia non erano destinate alla pubblicazione, ma sono state raccolte e pubblicate postume insieme ad altri scritti sulla condizione operaia. Il *Diario di fabbrica* è il resoconto dell'esperienza di Simone Weil come operaia in due fabbriche, Renault e Alsthom, nel periodo tra il 1934 e il 1935.

⁴⁵⁰ G. Pampaloni, *La fabbrica, casa dell'uomo*, cit., p. 60.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² Ivi, pp. 60-61.

incentrato esclusivamente su rivendicazioni economiche. Secondo l'autrice, la vera questione non è più la proprietà dei mezzi di produzione, bensì il «rapporto tra chi comanda e chi esegue»,⁴⁵³ tra potere e obbedienza. La dignità dell'operaio, osserva, non risiede nel guadagno materiale, ma nella «possibilità di partecipare in modo consapevole, creativo e umano al processo produttivo». In quest'ottica, la fabbrica potrebbe diventare realmente una «casa dell'uomo», luogo di realizzazione e di comunione, se fondata su relazioni giuste, sul riconoscimento reciproco e su una ristrutturazione profonda dei rapporti di lavoro. Pampaloni è ancora una volta in linea con il pensiero di Weil che denunciava con forza la distorsione profonda del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente di lavoro: «Bisogna che la vita sociale sia proprio corrotta fino al proprio cuore se gli operai si sentono in casa propria nella fabbrica quando scioperano, ed estranei quando vi lavorano». Geno Pampaloni conclude la sua esposizione rimarcando l'urgenza, anche per il mondo industriale contemporaneo, di ascoltare la voce di Simone Weil: una voce che, pur scaturita da una sensibilità mistica e irriducibile, interpella con forza le contraddizioni della modernità e invita a ripensare radicalmente la «centralità dell'essere umano nel lavoro» e la «la difesa della sua dignità».

In linea con la trattazione circa la dignità dell'opera, tra le pagine della rivista, Franco Fortini pubblica *La vecchiaia difficile*.⁴⁵⁴ Più specificamente, in questa sede, è analizzata la condizione di alienazione e marginalizzazione dell'operaio pensionato, evidenziando come la fine del lavoro non comporti solo la perdita di reddito, ma anche l'esclusione sociale e l'assenza di una vera integrazione nella società, che continua a valorizzare solo il lavoro produttivo. Fortini critica aspramente la mancanza di dignità e di opportunità per l'individuo che esce dal ciclo produttivo, analizzando anche le differenze tra la realtà dell'operaio europeo e quella dell'operaio americano. L'autore del saggio analizza come, per l'operaio, il lavoro non sia semplicemente una fonte di reddito, ma una dimensione di identità e di integrazione sociale, che non può essere facilmente sostituita dal riposo o dall'ozio tipico della pensione. La sua riflessione si amplia a un'analisi delle contraddizioni intrinseche alla società industriale, in cui il lavoro, pur essendo visto come una forma di realizzazione, diventa allo stesso tempo una prigionia, che porta l'operaio a non possedere alternative significative una volta cessato l'impegno lavorativo. «L'operaio in pensione si sente allontanato dalla vita»,⁴⁵⁵ ormai fuori dal ciclo produttivo, si trova a vivere una condizione di marginalizzazione, in cui il sistema sociale non riconosce più la sua utilità e lo esclude, seppur quest'uomo abbia dedicato una vita intera alla produzione. Il testo diventa così una riflessione sulla difficoltà di conciliare l'individualità con un sistema sociale che premia solo il lavoro produttivo, e sulla mancanza di una vera integrazione sociale per chi è fuori dal circuito economico attivo:

La vecchiaia dell'operaio fa splendere, come nessun'altra vecchiaia, un fallimento, fa intendere che l'integrazione sociale fu apparente. [...] Finché lavorava, aveva l'illusione d'una scelta; ora scopre, o piuttosto, ed è più triste, non scopre affatto ma solo subisce d'essere un 'minus habens'.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Ivi, p. 61. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

⁴⁵⁴ F. Fortini, *La vecchiaia difficile*, cit., pp. 62-63.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 62.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 63.

Fortini porta anche un contrasto tra la condizione dell'operaio europeo e quella dell'operaio americano, sottolineando come quest'ultimo sembri essere maggiormente integrato nella società, pur mantenendo le proprie difficoltà. Il problema, secondo l'autore, risiede nella mancanza di un autentico riconoscimento della dignità umana che dovrebbe essere garantita indipendentemente dall'età o dallo stato produttivo dell'individuo. Pampaloni chiude il suo contributo con una riflessione sul fallimento della società nel garantire una vera dignità all'operaio una volta giunto alla pensione, evidenziando come il sistema sociale e industriale non abbia saputo o voluto preparare l'individuo a una vita post-lavorativa che non sia segnata dall'alienazione e dal fallimento sociale: «Non è più una possibilità, ma un destino. Un cane vecchio non può imparare un gioco nuovo».⁴⁵⁷

Tra i contributi dedicati alle visite in fabbrica, “Civiltà delle macchine” accoglie *La centrale di Monte Argento* di Giorgio Caproni il quale esplora, con tono lirico e riflessivo, l'esperienza poetica e sensoriale della visita a una centrale idroelettrica sotterranea. Il poeta descrive il passaggio nel passaggio dalla condizione naturale a quello trasformato dall'azione dell'uomo. In questo frangente, Caproni contrappone la percezione emotiva e immaginativa alla fredda esattezza della scienza e della matematica. La discesa nella centrale si configura come un viaggio iniziatico, al termine del quale il mistero della forza naturale domata dalla tecnica si rivela come una nuova forma di bellezza, ordine e potenza invisibile.⁴⁵⁸ Nel suo affascinante viaggio all'interno della centrale idroelettrica di Monte Argento, Caproni è accompagnato dal pittore Antonio Corpora e insieme intraprendono un percorso conoscitivo fisico e simbolico che si svolgeva nel sottosuolo tecnologico e metaforico di un'opera umana. L'incipit del racconto è dominato da un'intuizione acustica: il rumore delle acque, evocato con una forza tale da ricordare i versi joyciani, si impone come preludio sensoriale e interiore a un'esperienza che da subito si configura come discesa nel profondo.⁴⁵⁹ Guidato da suggestioni poetiche e memorie letterarie, Caproni attraversa un cortile geometrico immerso nell'ombra dell'uliveto di Monte Argento, sotto un sole abbacinante che amplifica la potenza simbolica del nome stesso del luogo. È in questo stato di abbagliamento sensoriale e mentale che egli intraprende, insieme all'ingegner Grattarola e al pittore Corpora, la discesa nel cunicolo verso la centrale, percorsa da un'incombente oscurità e da un suono d'acqua cupo, «nero», privo di spuma e trasparenza, profondamente stigeo.⁴⁶⁰ Scrive Caproni: «Sentivo rumore d'acque, rumore nero d'acque nere [...] garantito buio stigio».⁴⁶¹ Man mano che si addentra nella struttura, l'esperienza si complica: al rumore delle acque si accompagna un aflore intenso, penetrante come la lama fredda di un coltello sulla schiena, mentre il fragore stesso si carica di una densità quasi fisica. Tuttavia, l'elemento naturale, dapprima percepito come caos ancestrale, si configura gradualmente come forza regolata, incanalata e disciplinata entro i codici della tecnica e della matematica. È qui che la narrazione assume un tono quasi iniziatico: l'ingegnere, con parole precise e impersonali, introduce Caproni al regno delle leggi fisico-matematiche, in cui la

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ G. Caproni, *La centrale di Monte Argento*, cit., p. 60.

⁴⁵⁹ *Ivi*, pp. 60-61.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 61.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

potenza idraulica si converte in energia ordinata, diventando conoscibile seppur sempre inaccessibile nei suoi principi ultimi al profano.⁴⁶² Egli si scopre ancora radicato nel mondo empirico, umano, gravato dalla memoria del paesaggio naturale: «Discendevo dunque nel reame delle matematiche acque, o mi innalzavo»;⁴⁶³ i fiumi Nera e Velino, le campagne, i pascoli, i villaggi, che resiste nella coscienza come un residuo lirico non ancora convertibile in formule di forza o energia. Solo l'intervento razionale dell'ingegnere riesce temporaneamente a sospendere tale poetica visione, illuminando con termini tecnici il funzionamento dell'impianto e la trasformazione della natura in potenza disciplinata. Nel cuore dell'impianto, Caproni si trova a osservare tre canali sotterranei che, sebbene svuotati di ogni legame con la geografia naturale, e divenuti ormai pura energia in potenza, non hanno ancora effettuato la loro definitiva conversione in forza meccanica. L'acqua, densa e silenziosa come olio minerale, appare come una sostanza in attesa di divenire altro, sospesa tra stato naturale e destino tecnologico: «Non era soltanto e precisamente un magazzino d'acque [...] ma anzi di enorme energia latente».⁴⁶⁴ La visita prosegue con l'ingresso nella vera e propria «centrale in caverna», situata a oltre cinquanta metri di profondità nella roccia. Qui, l'assenza di movimento visibile, la perfezione geometrica delle strutture, e la potenza contenuta nelle turbine Francis e negli alternatori ermetici, conferiscono al luogo una dimensione paradossale: pur trattandosi di un impianto industriale, esso si presenta come un ambiente di silenziosa spiritualità, dove l'invisibile domina e l'energia si trasforma in oggetto di riflessione metafisica più che di osservazione concreta. Ciò che più sorprende l'autore non è l'apparato tecnico in sé, ma una sensazione improvvisa e quasi infantile: l'odore di ozono, con la sua aura «agliacea» e «temporalesca», risveglia memorie intime e primigenie, ricollegando l'esperienza tecnologica a una dimensione sensoriale e personale.⁴⁶⁵ Si crea così un cortocircuito tra il passato remoto della percezione e l'attualità sofisticata dell'impianto tecnologico. Il punto culminante dell'esperienza si ha nella camera di comando, una sorta di cervello della centrale, in cui ogni vibrazione è controllata, ogni oscillazione registrata con precisione millimetrica. Qui, il dominio della razionalità tecnica appare totale: non c'è rumore, non c'è movimento percepibile, eppure l'intera struttura vibra di una potenza latente. La matematica e la fisica non sono più solo strumenti di comprensione, ma veri e propri strumenti di potere, capaci di contenere, disciplinare e mettere a profitto l'energia primigenia della natura. Alla fine del percorso, l'autore si ritrova nuovamente in superficie, costretto a trarre delle conclusioni. Tuttavia, più che sommare dati o esprimere giudizi razionali, Caproni si abbandona alla consapevolezza che l'energia, invisibile, astratta, letale e al contempo salvifica, ha ormai assunto, nel mondo contemporaneo, lo stesso statuto delle merci: oggetto di scambio, regolato dalle leggi del mercato, estraneo a ogni connotazione lirica, eppure denso di significati esistenziali.⁴⁶⁶ La centrale di Monte Argento si rivela, infine, non solo come vertice ingegneristico del sistema idroelettrico del Nera-Velino, ma anche come vertice simbolico di una trasformazione epocale: la natura, trascesa nel suo stato originario, viene sottomessa a un ordine nuovo, astratto e calcolabile, ma non per questo meno misterioso. Ed è in questo vortice, fisico, poetico,

⁴⁶² Ivi, pp. 61-62.

⁴⁶³ Ivi, p. 62.

⁴⁶⁴ Ivi, pp. 62-63.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 63.

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 63- 64.

concettuale, che Caproni colloca l'essenza del suo viaggio: non solo un'esplorazione del sottosuolo, ma una discesa nell'anima stessa della modernità. «Avevo ormai cessato di visitare la fabbrica, e non mi restava che risalire alla superficie, e tornar a riveder nel sole»: ⁴⁶⁷ il ritorno alla luce dopo l'esperienza sotterranea chiude il percorso iniziatico con un senso di rinnovata consapevolezza, come in un moderno viaggio agli inferi.

Caproni torna nello stesso anno a pubblicare un ulteriore resoconto di una visita. Il contributo dal titolo *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo* porta anche la firma di Renzo Vespignani con il quale l'autore si accompagna. Il focus del *reportage* è la scoperta della bellezza e del linguaggio dell'industria attraverso lo sguardo poetico e artistico, in particolare durante la visita a un cantiere navale. L'autore riflette su come l'ambiente tecnico e meccanico, inizialmente percepito come freddo e distante, riveli una propria estetica, armonia e forza espressiva, trasformandosi in un'esperienza quasi spirituale capace di suscitare meraviglia e intuizione profonda. Durante la visita al cantiere navale dell'Ansaldo di Sestri Ponente, Caproni si ritrovò, quasi per caso a condividere l'esperienza con il pittore Vespignani. Provenivano entrambi da Roma, portando con sé una visione preconfezionata del paesaggio industriale: un'immagine mentale limpida, quasi cristallizzata, al punto da impedire ogni reale desiderio di esplorazione ⁴⁶⁸. L'arrivo nella Genova cupa e soffocata dalla «macaia», quel grigio plumbeo che trasuda umidità da ogni cosa, li catapultò in un'atmosfera degna del Magnasco, con le sue architetture slogate e le strade che sembrano piegarsi sotto il peso del cielo. Nulla, nemmeno quell'opprimente malinconia, li preparò adeguatamente all'esperienza del cantiere. Caproni ricordava con una punta d'imbarazzo la figuraccia fatta all'ingresso, quando, con il volto a pochi centimetri dal cancello dell'Ansaldo, domandò ingenuamente alla guida: «Ma il cantiere dov'è?». ⁴⁶⁹ La risposta fu disarmante: «Comincia da qui, anzi, da lassù». ⁴⁷⁰ L'interrogativo rivela la distanza tra l'immaginario e la realtà concreta: Caproni, pur trovandosi già dentro il cantiere, non lo riconosce. È una riflessione ironica, ma profonda sul potere dei preconetti e sul divario tra concetto e esperienza. Solo allora, sollevando lo sguardo, comprese che ciò che stava osservando, un reticolo di cavi neri che attraversavano il cielo come righe di un quaderno, non era un sistema di teleferiche, bensì il tetto stesso del gigantesco edificio d'aria del cantiere. Era l'architettura sospesa di una delle due cisterne della flotta Lauro, sostenuta da torrioni alti sessantacinque metri, con pareti lisce e impenetrabili che amplificavano la vertigine. ⁴⁷¹ Quel che inizialmente gli era apparso come un'enorme macchina anonima, si rivelò progressivamente per ciò che era: una cattedrale dell'industria moderna, un luogo di sublime precisione meccanica e di perfetta coerenza funzionale. Ogni elemento, dalle gru ciclopiche ai binari elettrificati, dai trapani ai martelli, fino alle parole tecniche pronunciate dalla guida, come «barenatura dei bracci porta eliche», ⁴⁷² diventava lessico di un nuovo linguaggio, fatto non più di simboli o allusioni poetiche, ma di cose esatte, concrete, necessarie. In quel linguaggio, ogni parola era anche un oggetto, ogni oggetto una funzione, e ogni funzione una bellezza. Come un

⁴⁶⁷ Ivi, p. 64.

⁴⁶⁸ G. Caproni, *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo*, cit., p. 27.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 27-28.

⁴⁷¹ Ivi, p. 28.

⁴⁷² Ivi, pp. 28-29.

poema perfettamente riuscito, anche il cantiere navale si esprimeva senza metafore, con una purezza che derivava dalla piena adesione tra forma e scopo. Era, letteralmente, «una macchina per tradurre i numeri in navi»,⁴⁷³ senza alcun complesso d'inferiorità verso l'antico: anzi, a differenza delle prime automobili che cercavano di assomigliare alle carrozze, quei giganti dell'acciaio si dichiaravano apertamente per ciò che erano. Il momento culminante fu forse quello in cui, dal punto più alto del cantiere, Caproni osservò un lastrone d'acciaio, venticinque tonnellate di peso, sollevarsi con leggerezza coreografica e posarsi sul ponte di una nave in allestimento. Gli operai, minuscoli come formiche, si muovevano con precisione assoluta, come orchestrati da una regia invisibile, alcuni salendo persino sul lastrone stesso per guidarne i movimenti finali con segnali codificati. «Un cantiere che è veramente, e non quasi, una nazione»,⁴⁷⁴ spiega Caproni, fornendoci l'immagine del cantiere come microcosmo sociale e civile. Caproni eleva il luogo industriale a simbolo di una comunità operosa e creativa, capace di generare «generazioni di navi» come una nazione genera i suoi figli. Alla fine della visita, è condotto con Vespignani nel magazzino dei modellisti. Un vasto capannone lungo duecento metri, dove i numeri, tracciati a terra come equazioni viventi, venivano trasformati in modelli lignei, primi passaggi verso la realizzazione in bronzo o acciaio. In quel deposito di cifre, rette e curve, tutto sembrava alludere a un'origine matematica del reale, dove ogni nave era figlia diretta di un progetto, di un pensiero ordinato, di una visione collettiva.⁴⁷⁵ All'autore, così come apprendiamo dalle sue parole, restò di quella giornata, una vertigine duratura e un senso di ammirazione profonda. Se davvero il cantiere navale è una nazione, scrive, allora esso lo è non per retorica, ma per diritto acquisito: produce generazioni di navi che solcano i mari come ambasciatrici tangibili di una civiltà fondata sul lavoro, sulla conoscenza e sull'ingegno umano.⁴⁷⁶

La visita di Domenico Cantatore presso le officine della Sant'Eustacchio di Brescia rappresenta l'occasione per la stesura del contributo *Impressioni di fonderia*. La testimonianza per iscritto racconta dell'incontro tra il mondo industriale e quello artistico, con un *focus* sulla trasfigurazione estetica della realtà meccanica e tecnologica. L'autore esplora come le macchine, i forni e gli attrezzi da lavoro, pur essendo strumenti funzionali per gli operai, possano essere percepiti come oggetti carichi di significato simbolico e estetico. La sua visione artistica trasforma la materia industriale in un'esperienza emotiva e immaginativa, quasi mistica, in cui il freddo metallo e i processi meccanici si caricano di una bellezza potente e inquietante. Il testo rivela anche la sensibilità dell'artista nei confronti di un mondo che, pur essendo dominato da un'apparente freddezza tecnica, nasconde una profonda anima estetica, quasi divina.⁴⁷⁷ Nel corso della visita alla Sant'Eustacchio, Cantatore è accompagnato dal poeta Salvatore Quasimodo, e insieme vivono un'esperienza diretta e intensa del mondo industriale, fino ad allora solo intuito e mai realmente esplorato. Il contesto della visita, reso particolarmente suggestivo da una giornata di sole invernale e da un viaggio tranquillo attraverso il paesaggio lombardo, ha accentuato il contrasto con l'ambiente cupo e denso della fonderia. Cantatore

⁴⁷³ Ivi, p. 29.

⁴⁷⁴ Ivi, pp. 29-30.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 30.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁷⁷ D. Cantatore, *Impressioni di fonderia*, cit., p. 54.

osserva le strutture industriali non con l'occhio del tecnico, ma con la sensibilità dell'artista.⁴⁷⁸ Le forme dei forni, dei cilindri, delle ruote e degli ingranaggi non vengono da lui colte nella loro funzionalità meccanica, bensì percepite come elementi plastici e visivi, alla stregua di un albero, di un corpo umano o di un oggetto d'uso quotidiano. «Tutto ciò che per voi è chiaramente funzionale, per essi può essere animazione misteriosa, fantastica e paradossale»⁴⁷⁹ scrive Cantatore, esplicitando il contrasto tra la visione tecnica degli operai e quella immaginativa dell'artista, sottolineando il potere trasfigurativo della fantasia. In questo senso, l'artista si pone come un interprete visionario, capace di trasfigurare ciò che è tecnico in espressione estetica, affidandosi alla fantasia e alla potenza evocativa della forma. Durante la visita, nonostante l'ora poco favorevole e l'inattività di alcuni reparti, l'esperienza si rivela densa di suggestioni. L'odore acre del metallo, la penombra attraversata da bagliori improvvisi, le strutture imponenti e silenziose: tutto contribuisce a creare un'atmosfera sacrale e quasi mitologica, nella quale i macchinari sembrano assurgere al ruolo di divinità moderne. Si legge infatti: «Era davvero impressionante vedere come tanta potenza di un nume che un altro elemento riusciva a dominare».⁴⁸⁰ In particolare, Cantatore è colpito dal funzionamento di un forno elettrico per la fusione dell'acciaio, dove l'energia si manifesta in una danza visiva e sonora in grado di trasformare la materia in spettacolo. Si legge in seguito: «Queste facciate o fianchi di forni, queste forme di cilindri, queste negative di ruote o ingranaggi, le ho guardate come guardo un albero o un corpo umano, un tavolo o una brocca».⁴⁸¹ Qui Cantatore rivela il suo approccio estetico e sensibile verso la materia industriale, trattandola come forma viva e poetica. L'artista descrive con toni quasi teatrali la fusione del metallo: lo stridere dei rottami nella caldaia, la luce violacea dell'alta tensione, la lenta disintegrazione della materia fino alla liquefazione finale. L'acciaio, nobilissimo metallo, sembra vivere un processo di metamorfosi tanto fisica quanto simbolica. Il momento più impressionante resta quello della colata, quando la massa incandescente viene versata in appositi stampi, generando un effetto visivo di potente suggestione. Cantatore conclude la sua riflessione riconoscendo che lo sguardo dell'artista, pur distante dalla precisione del tecnico, ha la capacità di cogliere un ordine diverso: quello dell'immaginazione e della bellezza. La fonderia, luogo per eccellenza del lavoro industriale, si trasforma così in una moderna cattedrale, carica di simbolismi e di potenzialità poetiche.⁴⁸²

Mario Mafai si reca negli stabilimenti di Pozzuoli e anche lui, come gli altri autori menzionati offre la sua testimonianza al direttore Sinisgalli. Il contributo *Sono stato a Pozzuoli* evidenzia il contrasto tra la bellezza naturale e la realtà industriale descrivendo l'incontro con il mondo della fabbrica, in cui la serenità del paesaggio si scontra con la fatica e la meccanizzazione del lavoro. La visita agli stabilimenti meccanici suscita riflessioni sull'interazione tra l'uomo, la macchina e la natura, con una meditazione sul progresso e sul desiderio di tornare alla pittura come forma di espressione artistica. «Quando si entra nella zona industriale e si passano i cancelli dove sta scritto "è proibito entrare agli estranei" senti che ti

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁸⁰ Ivi, pp. 55.

⁴⁸¹ Ivi, pp. 55-56.

⁴⁸² Ivi, p. 56.

trovi in un mondo diverso, in un mondo di cose serie». ⁴⁸³ Così scrive Cantatore, e una volta superati i cancelli degli stabilimenti, l'osservatore si trova immerso in un mondo completamente diverso, dove il paesaggio si trasforma in uno scenario dominato dalla fatica umana e dalla volontà di produrre. La natura, con il suo verde e azzurro, cede il passo a una realtà meccanica, fatta di rumori assordanti e forme metalliche. L'autore descrive i capannoni dell'officina, dove le macchine si erigono con forme armoniche e funzionali, ed evidenzia il contrasto tra l'estetica di queste strutture e la drammaticità del loro utilizzo. Il lavoro umano in questo contesto diventa un elemento fondamentale, in cui operai silenziosi e grigi interagiscono con macchinari enormi, creando un paesaggio visivo e sonoro che sembra quasi «artistico», ma che è fortemente segnato dalla produzione industriale. ⁴⁸⁴ L'autore prosegue:

L'arte è rimasta suggestionata da questo mondo, da queste forme; molta arte astratta ne fa continuo riferimento e anche certa arte figurativa, il colore molto spesso e la forma acquistano un aspetto meccanizzato e anche drammatico. ⁴⁸⁵

L'incontro con il direttore generale degli stabilimenti e con il giovane ingegnere che guida l'autore nella visita alla fabbrica rivela un ulteriore aspetto della realtà lavorativa: le macchine non sono semplici strumenti, ma veri e propri «figli» di ingegneri e operai. Ogni fase della lavorazione è percorsa da un'energia vitale, che dà forma e vita a oggetti che usciranno dall'officina per migliorare la vita quotidiana, come nel caso delle eleganti elettromotrici destinate a rendere più comodi i viaggi. ⁴⁸⁶ Scrive Mafai: «Quando uscito dall'officina sono ritornato al bel paesaggio, pensieri confusi e contraddittori circolavano nella mia mente: natura, progresso, l'uomo, la società», ⁴⁸⁷ che oscillano tra il desiderio di fuggire nella serenità del mare e il ritorno al pensiero della pittura, segnato dal confronto tra la bellezza della natura e il rigore della fabbrica.

Il discorso artistico ritorna in un'altra visita in fabbrica, quella che vede Libero De Libero, accompagnato dal pittore e poeta Antonio Scialoja, nell' *Officina celeste dell'Aerfer*. La visita questa volta si svolge a Pomigliano d'Arco, negli stabilimenti specializzati nella creazione e riparazione di aerei. La premessa a questo articolo ci descrive una Napoli tipizzata e benevola, esemplare è il paragone tra la città e una rosa al culmine della sua fioritura in procinto di appassire: «questa è la rosa che da secoli mantiene freschi i petali e perenne il profumo: il cuore più restio alla fine si lascia vincere in questa partita d'amore che Napoli sa giuocare come nessun'altra». ⁴⁸⁸ Così doveva apparire la città partenopea agli occhi dei due visitatori romani che deviando verso Pomigliano non possono fare a meno di notare l'assenza di un panorama mediterraneo. «La parete sgonnellante» del monte Somma ostacola la brezza marina e affievolisce la lucentezza della pianura rendendola simile a «una distesa padana» per il suo «aspetto così arso». L'articolo è organizzato per sezioni: *I colori, I reparti, I pezzi*, e si apre con

⁴⁸³ M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli*, cit., p. 51.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli*, cit., p. 52.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli*, cit., p. 53.

⁴⁸⁸ L. De Libero, T. Scialoja, *Officina celeste all'Aerfer*, cit., p. 61.

L'accoglienza presentandoci i due visitatori «novizi» intenti a varcare le soglie delle «cattedrali» Aerfer. Sgomenti all'immagine di viali grigi e gelidi, non abbandonano il proposito di «fare una provvista di visioni meccaniche, [...] seguire la vicenda d'un prodotto dal principio alla fine». Immane è la figura della guida incarnata dal creatore dell'Aerfer, l'ingegner Carassai, disponibile e curioso a comprendere quale interesse muove un artista ad entrare nell'ambiente in cui «l'uomo e la macchina sua figlia operano secondo un'intesa sempre più armoniosa». ⁴⁸⁹ La visita procede «in punta di piedi» come si conviene in un luogo in cui silenzio e luce hanno la stessa natura e nelle immense cattedrali risuonano «il soffiare e lo sfriggere e il tumultare dei meccanismi». Una sinfonia che accorda «i palpiti intermittenti del cuore dell'uomo e delle membra della macchina», la melodia che l'autore chiama «ritmo di specie celeste». Celeste perché appartiene ad una fabbrica d'aeroplani, ed è nel candore dell'Aerfer, che De Libero propone una visione opposta agli stabilimenti che hanno caratterizzato il *descensus ad inferos* di altre visite. Non più schiere di operai dannati, rumori infernali, sudore e ambienti fumosi, ma «un clima da *Annunciazione* leonardesca, un luogo nitido e lucente, da percorrere con attenzione devota». Levità sensazionale in un luogo in cui si lavora una «materia leggerissima [...] come ali». ⁴⁹⁰ Evidente è l'influenza del pittore Scialoja nella seconda sezione dedicata ai colori, anch'essi «vicenda della luce» e di smisurata importanza in quanto metafora dell'esistenza: «l'uomo e le cose della natura cessano d'esistere al buio» scrive De Libero. Allo stesso modo le forme dei pezzi di ricambio sono determinate dai colori. La sensazione d'incanto per i visitatori novizi è ineludibile. Affidare ad ogni forma un colore «educa l'occhio dell'operaio [...] lasciandogli in mente un aspetto fantasioso della materia». Le lamiere colorate ricordano inevitabilmente «una tavola di Mondrian», una visione che omaggia la presenza di Scialoja, un omaggio alla sua arte che in questo contesto accenna una mescolanza, seppur embrionale, delle due culture. Contaminazione che potremmo collocare nelle macchine che l'autore descrive simili a quelle che «avrebbe potuto disegnare Leonardo», effigie ed ispiratore del progetto sinisgalliano. La fisionomia della macchine ricordano «forme cubiste», opere di Picasso, addirittura le presse rievocano «la testa china, di donna che cuce». La macchina dunque comunica attraverso «creature nuovissime, indispensabili alla nostra epoca» come i soggetti scelti dai pittori che variano nel corso dei secoli. La sezione *I reparti* è l'occasione per condurre un'indagine non solo sulle macchine, ma anche sul rapporto che queste intrattengono con gli uomini che le comandano. La schiavitù degli operai è un concetto che per l'autore evoca tempi remoti. Negli stabilimenti esplorati deduce che il corso della storia del progresso sia cambiato: l'uomo fautore dell'invenzione e della creazione della macchina le si è progressivamente affezionato «al punto da stringere con essa un rapporto ormai indissolubile». ⁴⁹¹ Pertanto la macchina non è causa dell'annullamento dell'uomo, non potrebbe esserlo perché è «suddita obbediente» dell'operaio. I pezzi di ricambio, ci spiega l'autore, sono passati all'analisi radioscopica, e sottolinea, «non diversamente dall'organismo umano». Seguire il percorso dei vari reparti significa seguire le fasi di «una gestazione umana, controllata din dentro le viscere» richiamando alla mente le metafore e i riferimenti fisiologici di Prisco. Sul finire della visita si ripropone il problema comune a molti visitatori di fabbrica: la modalità

⁴⁸⁹ Ivi, p. 62.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 63.

⁴⁹¹ Ivi, p. 64.

d'espressione più adatta per la testimonianza accurata delle sensazioni provate durante la breve gita, ma soprattutto dove «ritrovare tutto ciò» che è stato «visto, osservato, goduto, appuntato». Il lettore si ritrova nell'officina scrittoria di De Libero, alle prese con i suoi utensili, ma ancor prima con il reperimento della sua materia. La mente, spiega l'autore, si affolla di «archetipi di una generazione meccanica che ha rivelato e continua a rivelare una sua bellezza». La migliore trasfigurazione, agli occhi dell'autore è senz'altro la «comunione» tra azione degli operai e macchine, posti sullo stesso piano a ricordarci di quanto sia stato proficuo l'evento meccanico.

Nello stesso stabilimento si reca Leonardo Sinisgalli il quale testimonia tale visira attraverso il contributo *Un'ala battezzata*. L'articolo racconta del collaudo a cui ha assistito l'autore attraverso numerosi riferimenti fisiologici a partire dall'identificazione ala-creatura. Quest'ultima, già appena nata, deve essere sottoposta ad una piccola «tortura»⁴⁹² per liberarsi dei futuri «peccati»,⁴⁹³ intoppi e malfunzionamenti che potrebbe riscontrare durante il volo. Il collaudo crea un'atmosfera tesa descritta così da Sinisgalli: «c'era indubbiamente un'aria da grosso intervento chirurgico».⁴⁹⁴ La guida è ancora una volta l'ingegner Carassai che esprime tutta la sua emozione in vista dell'inaugurazione. La descrizione del «l'erba arsa ai margini dei dei viali di asfalto»⁴⁹⁵ completa ulteriormente l'immagine pervenutaci dal resoconto di De Libero e tornano anche le «ossa colorate»,⁴⁹⁶ le forme luminose disposte ordinatamente nelle officine. Il linguaggio utilizzato dal direttore della rivista è ricco di metafore e riferimenti ad elementi naturali. «Le ossa»⁴⁹⁷ ricorrono nuovamente come «scheletro»⁴⁹⁸ ad indicare la struttura portante dell'aereo, successivamente l'autore ricorre a «guscio d'uovo»⁴⁹⁹ e «nervature di foglie».⁵⁰⁰ Non ancora pienamente soddisfatto Sinisgalli dichiara: «cercavo dentro di me altre similitudini». Le fasi e i gradi del collaudo estremamente attinenti al linguaggio tecnico, si alternano sulla pagina ad altrettante metafore in mancanza di un linguaggio perfettamente aderente che renda al meglio le sensazioni provate dal visitatore. Il Sagittario, superato il collaudo, riceve il battesimo e dopo l'espiazione dei presunti peccati «la macchina si rilassò».⁵⁰¹

Collocato nello stesso spazio geografico è il contributo *Uomini e macchine in riva al mare* di Domenico Rea, testimonianza di impegno e dignità del lavoro operai napoletano, attraverso le storie di diversi operai, come Vincenzo Nocera e Raffaele Verde.⁵⁰² L'autore descrive il suo contributo come una «piccola antologia di operai napoletani che con la loro operosità e intelligenza sfatano la leggenda dell'apatia dei meridionali».⁵⁰³ il testo evidenzia come,

⁴⁹² L. Sinisgalli, *Un'ala battezzata*, cit., p. 47.

⁴⁹³ Ivi, p. 48.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 49.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 50.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 51.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 52.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 53.

⁵⁰¹ Ivi, p. 54.

⁵⁰² Cfr.: V. Esposito, *L'antropologia implicita di Domenico Rea come atteggiamento antropoietico*, in V. Salerno, O. Bellissimo, E. Rimolo, (a cura di), *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofì*, Napoli, Federico II University Press, 2022, pp. 129-140.

⁵⁰³ D. Rea, *Uomini e macchine in riva al mare*, cit., p. 29.

nonostante le difficoltà e la mancanza di certezze sul futuro, gli operai riescano a perseverare nel loro lavoro con passione e dedizione. Il contrasto tra la bellezza naturale della regione e la durezza dei luoghi di lavoro industriale è un altro tema centrale, mostrando la lotta quotidiana degli operai nel contesto delle fabbriche meccaniche e della navalmeccanica. Inoltre, il racconto sottolinea l'importanza della specializzazione e dell'*expertise* lavorativa, sfidando ancora una volta la visione negativa degli operai come incapaci o poco produttivi. È evidente come l'autore non si lasci dominare né dal sentimentalismo né dal fascino del meraviglioso: del resto, non ci si sarebbe potuti attendere diversamente dall'autore de *Le due Napoli*.⁵⁰⁴ Ogni stabilimento viene così configurato come una trasfigurazione dei tre momenti della conoscenza della realtà industriale. Nel suo *reportage* del 1953, Domenico Rea offre un'affascinante testimonianza delle trasformazioni sociali e industriali avvenute nel Mezzogiorno d'Italia, in particolare nell'area napoletana, attraverso una vivida descrizione degli stabilimenti industriali e dei lavoratori che li animano. Il testo si configura come una vera e propria antropologia operaia del Sud, in cui l'autore sfata il radicato stereotipo dell'«apatia meridionale», restituendo dignità e valore al lavoro manuale svolto con competenza, disciplina e passione. In primo luogo, Rea descrive gli stabilimenti IMN di Baia, nati dalla riconversione di un vecchio silurificio.⁵⁰⁵ L'ambiente produttivo si presenta sorprendentemente luminoso, ordinato e accogliente, a conferma di un'industria moderna capace di influenzare positivamente la psiche dei 750 operai impiegati. L'autore si sofferma sul reparto sperimentale dei ciclomotori, dove si progettano nuovi modelli come il «Paperino», e introduce figure emblematiche come il capo operaio Vincenzo Nocera, il quale incarna il riscatto sociale attraverso il lavoro. Nocera, con un passato turbolento da emigrante, è oggi un lavoratore esperto, consapevole, ma non immune dalle contraddizioni di una condizione operaia che, nonostante l'impegno, non riesce sempre a garantire un futuro sereno ai propri figli. Un altro esempio significativo è quello di Raffaele Verde, operaio e padre di cinque figli, che dopo una vincita al totocalcio ha investito nel futuro della sua famiglia, pur continuando a lavorare con dedizione. Tali figure dimostrano una forte cultura del lavoro e una profonda fiducia nel progresso tecnologico rappresentato dai nuovi motori in fase di sviluppo. Diversa è l'atmosfera descritta presso gli Stabilimenti Meccanici di Pozzuoli, eredi della tradizione industriale inglese: qui domina un ambiente più cupo e severo, dove le macchine pesanti e il rischio costante di infortuni impongono silenzio, concentrazione e disciplina. Tuttavia, anche in questo contesto emerge la competenza tecnica e l'orgoglio operaio, come testimoniato dalla figura del maestro forgiatore Alfonso De Simone, attivo dal 1909, e del giovane apprendista Amodio Castaldo, subentrato alla madre.⁵⁰⁶ Rea osserva infine l'ambiente della Navalmeccanica, industria specializzata nella riparazione navale, dove si fondono elementi marittimi e terrestri in un contesto produttivo di altissima precisione. Qui operano maestranze come don Ciccio Calabrese, nostromo dei bacini di Castellammare, la cui esperienza e dedizione incarnano la simbiosi tra tradizione marinara e industria meccanica.⁵⁰⁷ Rea, attraverso questo documento sociale e culturale di grande valore, con tono partecipe e osservazione penetrante, documenta

⁵⁰⁴ D. Rea, *Le due Napoli*, in Id., *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1333-1351. Cfr. A. Saccone, *Domenico Rea e Raffaele La Capria interpreti di Eduardo*, in Id., «*Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti*», cit., pp. 167-175: 167-170.

⁵⁰⁵ D. Rea, *Uomini e macchine in riva al mare*, cit., pp. 29-30.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 30.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

una realtà poco nota, esaltando l'ingegno e la laboriosità degli operai del Sud. L'autore mostra come, lontano da cliché e dalle semplificazioni, anche il Mezzogiorno sappia offrire esempi di eccellenza e modernità, ponendo l'essere umano, con la sua storia, la sua dignità e la sua fatica, al centro del mondo industriale.

Sempre in ambito campano, il *reportage* di Michele Prisco esplora il contrasto tra la razionalità impersonale della produzione industriale e lo sguardo umano, sensibile e immaginativo, che cerca di attribuire significato e meraviglia anche alla realtà tecnica e meccanizzata. Nell'articolo *Una realtà e una retorica*, lo scrittore napoletano descrive la propria visita alla Fabbrica Macchine Industriali (F.M.I.) di Napoli, collocata nella periferia cittadina, luogo che egli riconosce come esteticamente uniforme rispetto a quelle di altre grandi città: «Le periferie delle grandi città si rassomigliano tutte, grigie e caliginose, anche in giorni di sole, per le sbuffate dei fumaioli impalati sulle cime dei capannoni».⁵⁰⁸ Accompagnato dall'ingegner Fonseca, Prisco intraprende un percorso all'interno dello stabilimento, durante il quale osserva e apprende il processo di produzione delle macchine industriali. La sua guida si dimostra esperta non solo in ambito tecnico, ma anche dotata di sensibilità comunicativa, introducendo il visitatore con attenzione a un mondo di complessità produttiva. Il percorso guidato si apre nel reparto progettazione, dove l'idea della macchina prende forma inizialmente sul piano teorico. Prisco paragona il disegno tecnico a un embrione, metafora che gli consente di comprendere meglio il processo creativo, dal progetto grafico fino alla sua trasformazione in oggetto concreto: «Il progetto scomposto nei suoi particolari viene passato foglio per foglio alla impressione, che gli dà una coloritura azzurra, se eseguita col sistema cianografico, o marrone, se a seppia». Così Prisco illustra con precisione quasi poetica il processo tecnico della progettazione industriale. Attraverso passaggi successivi, che includono modellazione, fusione, lavorazione e montaggio, ogni componente acquisisce identità e funzionalità specifiche. I macchinari, una volta ultimati, vengono collaudati per verificarne l'efficacia e la precisione. Colpisce, tuttavia, l'apparente sproporzione tra l'imponenza dell'apparato e la semplicità del risultato finale, suscitando nello scrittore un senso di disillusione. Un momento di particolare fascinazione si presenta durante la visita allo stabilimento della Cirio, dove le macchine per la lavorazione dello scatolame sono finalmente osservabili in funzione. Qui l'autore descrive con tono incantato la rapidità e la sincronia con cui i macchinari trasformano il metallo in contenitori, paragonando la scena a un gioco infantile o a un parco divertimenti meccanizzato. In questo contesto, Prisco manifesta uno stupore quasi fanciullesco, «Sarò sciocco, ma a vederle m'incantavo come un bambino», esprimendo un'intima meraviglia di fronte all'efficienza e all'autonomia delle macchine moderne. Nel complesso, il contributo riflette sulla contrapposizione tra la freddezza razionale del mondo industriale e il bisogno umano di attribuire significato, emozione e persino poesia alla realtà tecnica. La fabbrica diventa così metafora del progresso, ma anche della distanza tra la funzione e la comprensione emotiva che l'individuo cerca di attribuirle.

⁵⁰⁸ M. Prisco, *Una realtà e una retorica*, cit., p. 62. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

Spostandoci nuovamente verso nord, l'*Officina bolognese* visitata da Giuseppe Raimondi è un'ulteriore occasione per il direttore della rivista Sinisgalli al fine di ospitare testimonianze dirette della percezione del mondo industriale nella mente di una mente umanista. Il contributo di Raimondi ripercorre la nascita e l'evoluzione dell'officina bolognese dei fratelli Mazzoli, pionieri dell'impiantistica termoidraulica a Bologna alla fine dell'Ottocento. Attraverso un racconto ricco di dettagli tecnici e umani, il testo ripercorre la trasformazione di un vecchio magazzino in una moderna officina specializzata nell'installazione di termosifoni e cucine a vapore, soffermandosi su aspetti storici, artigianali, familiari e sociali legati al mestiere e alla vita dei lavoratori coinvolti.⁵⁰⁹ I primi radiatori e caldaie furono esposti pubblicamente, destando grande curiosità tra i cittadini bolognesi, la caldaia, in particolare, suscitava sorpresa e domande ironiche da parte dei passanti, che ipotizzavano ironicamente potesse trattarsi di un dispositivo appartenente all'Imperatore di Germania.⁵¹⁰ Tra i momenti più significativi si ricorda l'espansione verso la produzione di cucine economiche, ispirate ai modelli piemontesi e sviluppate grazie alla consulenza tecnica del signor Bordin, già collaboratore dell'ingegnere Porta, pioniere del riscaldamento a termosifone. Nel corso degli anni, il laboratorio continuò a evolversi, introducendo migliorie tecniche e adattandosi alle innovazioni del settore. Tuttavia, con lo scoppio della Prima guerra mondiale, molti operai furono richiamati alle armi, lasciando l'officina in una situazione difficile.⁵¹¹ I fratelli Mazzoli, nonostante la ripresa postbellica e il ritorno di operai esperti, si registra un lento affievolirsi dell'entusiasmo e l'autore annota: «non era mai stato mosso dal desiderio del guadagno, bensì da un'ambizione nel lavoro»⁵¹² nel senso artigianale del termine, la cui intensità, col tempo, si era smorzata. La narrazione si chiude con una riflessione malinconica da parte dell'autore: il figlio, pur consapevole del valore dell'impresa familiare, riconosce di non aver avuto la stessa forza e capacità del padre⁵¹³. Tuttavia, il legame con i vecchi operai e i ricordi condivisi, come l'installazione al Rizzoli o l'impresa presso l'ospedale di Piacenza, restano testimonianze vive di un'epoca di fervore, passione e dignità artigiana. L'officina, conclude l'autore, è il simbolo della vita stessa: «il meglio di noi».⁵¹⁴

A fare visita alle trenta società della Finmeccanica, e ad appuntare visioni e sensazioni su un taccuino da *reporter*, è Aldo Razzi. Il tema centrale del contributo ruota attorno all'esperienza dell'autore, che compie un viaggio attraverso paesaggi industriali e urbani, osservando la realtà con uno sguardo critico e distaccato. La narrazione si concentra sul contrasto tra il mondo frenetico e impersonale dell'industria e la ricerca di autenticità, bellezza e silenzio. L'autore esplora la tensione tra l'ingegneria moderna e il desiderio di un'esperienza più profonda, lontana dai clamori pubblicitari e dal consumismo, privilegiando una riflessione intima sulla propria esperienza. *Il Taccuino* di Razzi, rappresenta il diario di viaggio attraverso diverse località italiane e le principali società del gruppo Finmeccanica, offre una riflessione profonda sul panorama industriale e sociale del Paese negli anni Cinquanta. L'autore documenta il suo

⁵⁰⁹ G. Raimondi, *Officina bolognese*, cit., p. 9.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ Ivi, pp. 9-10.

⁵¹² Ivi, p. 10.

⁵¹³ Ivi, p. 11.

⁵¹⁴ Ivi, p. 12.

viaggio, dal 17 maggio al 5 giugno, da Trieste a Napoli, attraversando città come Gorizia, Brescia, Milano, Genova, e molte altre, immergendosi nelle realtà lavorative e produttive delle industrie italiane. Partendo da Roma, l'autore intraprende un viaggio che lo porterà a scoprire l'Italia più profonda, lontana dalla spettacolarità e dal clamore pubblicitario.

Lascio Roma e comincio il giro che mi porterà a Trieste e poi via via, fino a Napoli senza can can pubblicitari, direi in silenzio, fatto di ben altre passioni e sacrifici anche se oltrepasso vette e città in automobile.⁵¹⁵

Ogni tappa del suo itinerario, frutto di una pianificazione meticolosa, lo avvicina a quelle aree del Paese dove si costruisce l'economia nazionale. Nei giorni tra il 17 al 19 maggio l'autore di trova a Trieste dove si trova a interagire con i locali e a visitare le sedi dei Cantieri Riuniti dell'Adriatico. L'incontro con il vice direttore commerciale, Ferruccio Ulessi, segna l'inizio di una serie di approfondimenti sulle attività industriali. Successivamente Razzi è chiamato a un incontro con il capo ufficio stampa dei Cantieri. L'ingresso nel cantiere, dove si preparano motori per navi e macchine a vapore, gli offre l'opportunità di osservare in prima persona l'intensa attività produttiva. L'autore descrive con minuzia gli ambienti caotici e rumorosi dei cantieri, che, pur essendo fonte di grande lavoro, sembrano anche simbolizzare una modernità industriale ancora lontana dalla perfezione. Il giorno seguente, 19 maggio, l'autore si reca nella zona industriale che ospita l'Arsenale del Lloyd. Razzi si sofferma sull'evoluzione delle strutture produttive e sul loro stato di abbandono: la riflessione sulla trasformazione delle strutture industriali italiane si concentra sulle contraddizioni tra la potenza e la decadenza.⁵¹⁶ Il 20 maggio Razzi prosegue il suo viaggio a Gorizia, luogo attraverso il quale riflette sulla realtà artificiale, dove l'apparente serenità nasconde la durezza delle condizioni lavorative. Nel cantiere Safog, la descrizione dei processi industriali si intreccia con un linguaggio tecnico che rivela la frustrazione di chi è costretto a operare in un ambiente in cui la «gentilezza» sembra essere stata fusa insieme al metallo. Il 21 maggio, giunge a Brescia e, nonostante le difficoltà incontrate, riesce a entrare negli stabilimenti di S. Eustacchio. Il suo incontro con l'ingegnere Tommaso Galelli si trasforma in un'esperienza che mescola il quotidiano con l'imprevisto, simboleggiato dalla consegna di un salame come premio per il «campionato» vinto tra gli operai. La scena in fonderia, con il suo carico di scintille e calore, si fa metafora della lotta incessante e della tensione che accompagna la vita nei cantieri.⁵¹⁷ Nei giorni tra il 23 maggio e il primo giugno le pagine del taccuino raccontano il proseguimento del viaggio: il contesto industriale diventa il fulcro di una narrazione che descrive, quasi con affetto, le realtà locali. Razzi osserva la precisione degli strumenti utilizzati nelle fabbriche e nei laboratori, come quelli della Filotecnica Salmoiraghi di Milano, e racconta con attenzione i dettagli delle tecnologie, cogliendo il contrasto tra la freddezza degli impianti e la passione umana che li anima.⁵¹⁸ Tra il 3 e il 5 giugno il viaggio si avvia alla sua programmata conclusione con la visita a Genova: ancora una volta, Razzi si trova immerso in un mondo fatto di rumori e calore, ma anche di

⁵¹⁵ A. Razzi, *Il taccuino del reporter*, cit., p. 58.

⁵¹⁶ Ivi, p. 59.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ Ivi, pp. 59-60.

precisione tecnica. Gli ingegneri e i lavoratori che incontra rappresentano, a suo modo di vedere, un'Italia che cerca di risollevarsi dalle macerie della guerra e di costruire un futuro industriale.⁵¹⁹ Attraverso questo viaggio, così come emerge dalle pagine del taccuino, l'autore non si limita a narrare i fatti, ma intesse una riflessione più ampia sul ruolo della tecnica, del lavoro e della produzione nell'Italia del dopoguerra, con uno sguardo critico e al contempo ammirato verso il progresso industriale e le persone che lo rendono possibile. La sua scrittura, arricchita da dettagli vividi e da osservazioni acute, rivela una dimensione umana e sociale che si intreccia con l'evoluzione del Paese.

Diversi sono i contributi che esaltano il confronto tra l'uomo e la tecnologia industriale, si pensi a *Ritorno alla S. Eustacchio* di Emilio Tadini. L'autore esplora come la fabbrica e il ciclo produttivo sfidino l'idea di «estraneità» e «ignoranza» rispetto al lavoro tecnico e riflette sull'evoluzione del lavoro umano e sulla sua capacità di alterare la materia, collegando la produzione moderna a gesti primitivi e universali, come quelli del fabbro preistorico. La visita alla fabbrica diventa un'esperienza che rivela la profonda connessione tra l'uomo e la materia, portando a una nuova consapevolezza del lavoro tecnico come forma di conoscenza e trasformazione. Il testo di Tadini esplora il concetto di «profano» in relazione alla percezione delle tecnologie industriali riflettendo inizialmente sulla resistenza psicologica che l'individuo prova prima di intraprendere una visita a un luogo come una fabbrica. Tale resistenza, caratterizzata da una forma di pigrizia intellettuale, viene interpretata come una dichiarazione di estraneità, che appare tanto più irragionevole quanto più l'osservatore è costretto a confrontarsi con la realtà concreta e immanente della fabbrica. Di fronte al ciclo produttivo e alla forza che le macchine esercitano sull'uomo, la dichiarazione di non competenza perde ogni fondamento, facendo emergere una reazione inevitabile. Si legge nel contributo: «Non è più lecito né possibile dichiararsi estranei. È qualcosa di troppo reale, di troppo pesante»,⁵²⁰ passaggio in cui Tadini riflette in tal senso sul cambiamento nell'approccio umano nei confronti della realtà industriale e tecnologica, evidenziando l'impossibilità di rimanere indifferenti di fronte alla produzione e al lavoro.

Il *reportage* sottolinea come la considerazione in essere dell'industria non debba limitarsi alla mera produzione di oggetti, ma deve necessariamente considerare il lavoro umano e il significato tecnico che sta dietro al processo produttivo dal momento che «Non inventiamo niente. È un continuo lavoro di ricerca, di studio».⁵²¹ Tadini sottolinea l'importanza della conoscenza e della ricerca come fondamenti del progresso tecnico, contrastando l'idea romantica di «invenzione» come qualcosa di misterioso e improvviso. La visita a una fabbrica come quella della S. Eustacchio svela il continuo flusso di produzione che non si ferma alla realizzazione di oggetti finiti, ma si estende al ciclo infinito della produzione di macchine destinate a creare altre macchine. Il concetto di «invenzione» viene criticato, in quanto troppo spesso usato come un termine che maschera il lavoro incessante di ricerca e perfezionamento che è alla base della tecnica. Il passaggio attraverso la fabbrica mette in evidenza il lavoro ininterrotto di ingegneri e operai, il cui compito è quello di calibrare le macchine in modo

⁵¹⁹ Ivi, p. 60.

⁵²⁰ E. Tadini, *Ritorno alla S. Eustacchio*, cit., p. 50.

⁵²¹ Ivi, p. 51.

preciso e funzionale. L'autore sottolinea che questo lavoro non è una mera ripetizione meccanica, ma una forma di conoscenza che richiede una coscienza intensa e consapevole delle possibilità e dei limiti della materia. La produzione industriale è descritta come una lunga e continua operazione che, pur con la sua apparente rigidità, riflette un'eterna lotta tra l'uomo e la materia. L'elemento universale e atavico del lavoro umano è dunque l'atto produttivo dell'artigiano-operaio: «Il gesto, è lo stesso di migliaia di secoli fa. È il primo atto compiuto dall'uomo per crearsi un oggetto, per cambiare qualcosa che la natura gli offriva». ⁵²² Un altro aspetto rilevante che emerge dal testo è la riflessione sulle origini del lavoro tecnico: Tadini traccia un parallelo tra il lavoro in fabbrica e i gesti primitivi dell'uomo, come quello del fabbro preistorico che utilizzava la selce per creare strumenti. Il progresso tecnologico, pur se radicalmente diverso, conserva la stessa essenza: l'uomo continua a «alterare» la materia per creare nuovi oggetti attraverso la «fusione di un infinitesimo caos germinante», ⁵²³ tuttavia la struttura stessa del lavoro, la sua dinamica, è identica. L'atto di forgiatura e di trasformazione della materia rimane invariato attraverso i secoli, rappresentando una costante nella storia umana. A questo punto, Tadini esplora l'aspetto primordiale e quasi misterioso della fusione, paragonando il processo industriale a un mito antico, evocando l'idea di un cambiamento radicale della materia attraverso il calore. La riflessione sulla pratica produttiva affrontata prosegue e considera la sua connessione profonda con le forze primordiali, come il fuoco, nonostante il suo apparente distacco dalla natura. La fusione e la lavorazione dei metalli sono descritte come operazioni che rimandano ai miti del fuoco, un simbolo potente di creazione e distruzione. L'autore suggerisce che osservare una fusione moderna possa suscitare sensazioni simili a quelle che gli uomini preistorici provavano di fronte al fuoco, portando alla consapevolezza della potenza che l'uomo ha acquisito nel modificare la natura.

L'autore del contributo conclude la il suo *reportage* con una riflessione sul lavoro umano: quest'ultimo, di rado svolto ormai al di fuori della fabbrica, seppur ripetitivo, non è riducibile a semplice meccanicismo dal momento che la precisione e la razionalità che lo caratterizzano non sono meno significative della creatività umana. Entrambe le dimensioni si intrecciano nel processo di «alterazione» della materia diventando fautrici di oggetti destinati a migliorare la vita umana. ⁵²⁴

L'industria, tuttavia, non è il mero luogo angusto in cui si svolge il duro lavoro umano, ma soprattutto la sede in cui si esalta equilibrio tra innovazione tecnologica e centralità del lavoro umano. A tal proposito, nel contributo *Termomeccanica* a doppia firma Rapisarda-Turcato, ⁵²⁵ Il racconto esalta il connubio tra tradizione e modernità, sottolineando come la fabbrica Termomeccanica, laboratorio industriale tra tecnica e umanesimo, riesca a coniugare precisione tecnica, formazione professionale e rispetto per la dignità dell'operaio, presentandosi come un modello avanzato e umano di organizzazione industriale. All'interno dello stabilimento della Termomeccanica di La Spezia, si percepisce un'atmosfera di solidità e rigore: un equilibrio tra le robuste strutture in cemento armato e le moderne apparecchiature industriali. Tale scenario costituisce il contesto della ya condotta da Giulio Turcato, artista colto e riflessivo, in

⁵²² Ivi, pp. 51-52.

⁵²³ Ivi, p. 52.

⁵²⁴ Ivi, p. 53.

⁵²⁵ A. Rapisarda, G. Turcato, *Termomeccanica*, cit., pp. 24-25.

compagnia di Andrea Rapisarda, autore del resoconto. Durante il viaggio in treno verso La Spezia, Turcato si presenta in modo singolare, con un album da disegno tra le mani, pennelli e matite colorate nel taschino. Il narratore auspica un dialogo profondo sull'arte contemporanea, anche nell'eventualità di divergenze concettuali sull'estetica della macchina. Tuttavia, la conversazione prende una direzione inattesa: Turcato, in apparenza più interessato a temi economici e organizzativi, orienta il discorso verso le dinamiche produttive. Nonostante ciò, una complementarità di visioni emerge durante l'osservazione del paesaggio e successivamente all'interno della fabbrica stessa, in cui entrambi riescono a cogliere con sguardi distinti ma armonici la complessità del mondo industriale. All'interno degli ambienti produttivi della Termomeccanica, ciò che colpisce è l'assenza di sopraffazione meccanica sull'uomo: la macchina non domina, ma collabora. Il lavoro appare scandito da un ritmo umano, articolato in gesti precisi, a tratti quasi coreografici, nei quali l'operaio e il macchinario interagiscono come partner coordinati. L'efficienza, anche nei lavori più faticosi come le fusioni o la tornitura di precisione, si accompagna a una raffinata consapevolezza tecnica e a un'eleganza operativa. L'operaio stesso assume i tratti di un tecnico esperto o di un artigiano specializzato, profondamente partecipe del processo produttivo. Il suo ruolo all'interno della fabbrica, nonché in relazione alla macchina, è così descritto dall'autore: «L'operaio è come un compagno paziente e robusto che si sottomette al comando dell'uomo: la macchina resterebbe immobile ad attenderlo, senza il suo intervento».⁵²⁶ La fabbrica non opera secondo logiche di produzione seriale dal momento che ogni impianto viene progettato su misura, in funzione delle esigenze del cliente. Lo apprendiamo attraverso diversi passaggi del contributo in cui si legge: «Le particolari esigenze della produzione, varie e sempre nuove, danno alla Termomeccanica un carattere che sta fra l'industria di precisione e il laboratorio sperimentale».⁵²⁷ Questo approccio artigianale su scala industriale conferisce alla Termomeccanica una doppia identità: quella di industria di precisione e di laboratorio sperimentale. Tali caratteristiche impediscono il ricorso all'improvvisazione, al semplice adattamento di soluzioni altrui o alla ripetizione acritica del già fatto. L'organizzazione è quindi dominata da un'intelligenza progettuale che valorizza il pensiero e la competenza individuale. La storia della Termomeccanica, raccontata sulle pagine di «Civiltà delle macchine» dai due autori in questione, presenta una fabbrica attiva da oltre quarant'anni e protagonista di una solida evoluzione nel tempo. Dopo la Seconda guerra mondiale, nonostante la perdita di molti macchinari ad opera delle forze tedesche, l'azienda ha saputo rinnovarsi, dotandosi di attrezzature moderne grazie ai programmi ERP e a forniture europee di alta qualità. Ciò ha permesso il raddoppio della produzione rispetto al periodo prebellico, mantenendo quasi inalterato il numero degli addetti che, come raccontano Turcato e Rapisarda, ha subito un notevole incremento negli anni di crescita dell'azienda: «Una parte non piccola degli operai, quasi duecento, proviene dalla scuola aziendale, che è stata istituita nel 1941 e licenzia tutti gli anni una trentina di lavoratori qualificati». Particolare rilievo dunque assume la scuola aziendale: il percorso formativo, biennale, alterna momenti teorici a esperienze pratiche nei reparti produttivi. Gli studenti, riconoscibili per la divisa in tuta blu, ricevono fin da subito una retribuzione da apprendisti e usufruiscono del servizio mensa. Le selezioni sono accurate, prevedendo anche esami psicotecnici e visite mediche. L'impegno

⁵²⁶ Ivi, p. 24.

⁵²⁷ Ivi, p. 25. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

pedagogico si estende anche all'assistenza sanitaria e all'orientamento professionale, in collaborazione con esperti del settore, come il professor Bianchi dell'Università di Pisa. Il direttore generale, ingegner Berini, sottolinea come il successo dell'azienda derivi non solo dall'avanzamento tecnologico, ma anche dall'elevato rendimento degli operai, che dimostrano una capacità superiore rispetto al passato. La dimensione dell'organico, circa 800 lavoratori, consente una gestione efficiente, senza perdere di vista la componente umana della produzione. < Il bilancio dei due artisti a fine visita è più che positivo: «La fabbrica è un corpo sveglio nel quale le funzioni del cervello predominano nettamente su quelle dei muscoli». La Termomeccanica si configura come un organismo maturo, capace di coniugare l'eredità della tradizione con l'innovazione tecnologica, mantenendo saldi i principi di qualità, formazione e attenzione alla persona. Una fabbrica che non solo produce, ma educa, evolve e resiste nel tempo, rappresentando un modello di equilibrio tra industria e cultura del lavoro.

Tra i numerosi autori, che attraverso la visita diretta agli stabilimenti arricchiscono le pagine di «Civiltà delle macchine» con preziose considerazioni personali, figurano anche Luciano Rebuffo e Emilio Scanavino, con il loro *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati*. Il tema centrale del contributo si focalizza sullo sviluppo dello stabilimento che dà il nome al *reportage*, oltre che sulle trasformazioni operate e il contributo all'industria meccanica nei settori navale e automobilistico. Viene così tracciato un percorso che attraversa le esperienze personali di lavoratori e dirigenti, come l'ingegnere Giovanni Fossati e Andrea Bassino, evidenziando l'evoluzione tecnica e produttiva dell'azienda, le difficoltà del lavoro industriale e le sfide della riconversione post-bellica. Il contributo esplora anche la dimensione sociale ed emotiva legata al lavoro, attraverso il ricordo di esperienze passate e la descrizione dei cambiamenti tecnologici e organizzativi che hanno segnato l'evoluzione dello stabilimento. La testimonianza dei *due genovesi* si configura come una testimonianza narrativa che intreccia memoria personale, evoluzione industriale e trasformazioni sociali nel contesto della Genova del Novecento. Attraverso il ricordo del ritorno in visita allo stabilimento Fossati da parte dell'autore, si sviluppa un racconto che assume i toni del resoconto di viaggio, con incursioni autobiografiche e riflessioni sul progresso tecnologico e umano della grande industria settentrionale. Gli autori intraprendono il viaggio partendo da una Genova storica e simbolica, Piazza del Banco di San Giorgio, fino a raggiungere il cuore della periferia industriale, tra Sestri e Cornigliano, introducendo al lettore il contesto storico e geografico del racconto, legando l'industria alla storia e alla geografia di Genova:

Ho preso il tram nella vecchia piazza del Banco di S. Giorgio e che si chiamò per lungo tempo Piazza Caricamento, perché vi sorgeva l'antica stazione ferroviaria per l'apertura della strada ferrata Torino-Genova.⁵²⁸

L'ingresso nello stabilimento Fossati è segnato da una profonda emozione, poiché si tratta di un ritorno nei luoghi dell'infanzia e del primo contatto con il mondo del lavoro. Al centro del racconto emerge la figura dell'ingegner Giovanni Fossati, celebrato con toni epici e realistici:

⁵²⁸ L. Rebuffo, R. Scanavino, *Due genovesi all'Ansaldo Fossati*, cit., p. 28.

«Ricorda perfettamente ogni cosa: l'ing. Fossati che arrivava al mattino col tram e si faceva tutto il lavoro direttivo e amministrativo, ch  non c'era nessun altro ingegnere e nessun impiegato».⁵²⁹

La descrizione dell'ingegnere ne sottolinea il carattere laborioso e la dedizione, nonch  l'impegno di un'epoca industriale in cui le figure professionali erano molto pi  centralizzate. La testimonianza di Andrea Bassino, ex capo officina e memoria storica dello stabilimento, arricchisce il testo con dettagli tecnici e storici sulle prime fasi produttive del Fossati: l'uso di materiali eterogenei di recupero, le tecniche di fusione primitive, l'acquisto di attrezzature all'estero e l'invio di tecnici in Inghilterra per la formazione. Il testo assume valore documentaristico nella descrizione delle grandi trasformazioni avvenute all'interno dello stabilimento, dalla produzione bellica (carri armati, semoventi, affusti per l'esercito e la marina) alle riconversioni post-belliche, necessarie a fronteggiare le esigenze di un nuovo mercato, orientato verso l'industria automobilistica e la meccanizzazione agricola. La maggiore rivoluzione produttiva appare quella agricola, e nonostante l'evoluzione e la sfida della meccanizzazione, mette in evidenza la resistenza iniziale degli agricoltori e la successiva accettazione della nuova tecnologia: «La situazione si capovolse quando giunse il nuovo raccolto. In altre zone si adottava il trattore, nell'aratura, come si faceva coi buoi, cio  tracciando un solco circolare e concentrico».⁵³⁰ La narrazione sottolinea anche la capacit  dell'industria genovese di adattarsi e rinnovarsi, evidenziando come lo stabilimento abbia potuto mantenere la continuit  produttiva grazie agli investimenti strutturali e all'autonomia gestionale raggiunta con la trasformazione in «Stabilimento Meccanico Metallurgico Genovese Ansaldo Fossati» nel 1949. Il contributo dunque si configura come una vera e propria visita tecnica ai reparti produttivi dello stabilimento, descritti con dovizia di particolari: dai magli per la forgiatura ai torni automatici, dalle presse agli innovativi forni elettrici, sino alla precisione quasi «orologiera» del reparto meccanico generale. Le descrizioni, talvolta animate da osservazioni soggettive e da una vena poetica («Il reparto Grandi Fucinature   banale dire che mi appare imponente, grandioso, che mi schiaccia»),⁵³¹ conferiscono una dimensione umana al progresso tecnico e valorizzano il ruolo degli operai specializzati, custodi di una tradizione industriale in continuo rinnovamento. Nel complesso, il *reportage* costituisce una preziosa testimonianza sulla storia dell'industria metalmeccanica italiana e, al contempo, un racconto identitario che unisce luoghi, memoria e trasformazioni economico-sociali del Novecento.

Chiude questa raccolta di visite in fabbrica, diretta testimonianza del fronte umanistico tra le pagine di «Civit  delle macchine», una articolata riflessione di profonda densit  simbolica sul contrasto tra la meccanicit  alienante del lavoro industriale e la vitalit  immaginifica del desiderio giovanile. In *I giocolieri dell'officina*, il perno principale della narrazione risiede nella tensione fra la fatica concreta dell'officina, luogo del rumore, del ferro e della materia inerte, e la dimensione onirica che sopravvive nei giovani operai, animata dal richiamo festoso e simbolico della fiera. Comisso, con una prosa densa di realismo poetico, restituisce la quotidianit  dell'ambiente lavorativo, trasfigurandola attraverso un linguaggio che unisce

⁵²⁹ Ivi, p. 29.

⁵³⁰ Ivi, pp. 29-30.

⁵³¹ Ivi, p. 30.

precisione descrittiva e vibrazione lirica. Il cortile dell'officina, definito come «un accumulo ingombro di ferraglia»,⁵³² si configura quale spazio liminale tra il caos produttivo e l'ordine geometrico dell'interno, dove la luce, filtrando dalle ampie vetrate, si rifrange sugli strumenti metallici e sugli attrezzi appesi con meticolosa cura alle pareti. I giovani meccanici, provenienti dai sobborghi rurali, incarnano una generazione sospesa tra il retaggio agricolo e la modernità industriale. Il loro gesto tecnico, oscillante tra lentezza e scatto, tra disciplina e istinto, si svolge in un universo acustico dominato dal clangore del metallo e dall'odore acre dei reagenti chimici. Le loro tute, un tempo azzurre, ora assorbono le cromie dell'ambiente, fino a divenire parte del paesaggio stesso: «simili a farfalle che assumono sulle loro ali e sul loro dorso i colori dei fiori che preferiscono».⁵³³ Tale similitudine naturalistica suggerisce la mimetizzazione del corpo umano con la macchina, una progressiva assimilazione dell'individuo al contesto meccanico. Le mani callose e segnate dal lavoro rivelano l'origine contadina degli operai, mentre i volti, incorniciati da capelli trattenuti con archetti di filo di ferro, testimoniano la fatica quotidiana e la volontà di mantenere una parvenza di ordine e dignità. La figura del padrone dell'officina, emblema del potere economico e del controllo disciplinare, emerge come presenza vigile e coercitiva: dal suo ufficio, gremito di carte e strumenti tecnici, egli sorveglia e regola l'attività produttiva, imponendo attraverso lo sguardo la misura e la precisione del gesto lavorativo. L'intera giornata si struttura secondo un ritmo alterno, determinato dalla presenza o dall'assenza del datore di lavoro. Nei brevi intervalli di sospensione, il suono della campana del mezzogiorno, l'ombra concessa alla pausa, il rombo degli aerei che attraversano il cielo, si insinua la possibilità di un'evasione mentale, di un ritorno al sogno e alla libertà. Questi momenti, di apparente marginalità, aprono squarci lirici di rara intensità, in cui la monotonia della produzione industriale si dissolve nella nostalgia del gioco e nella proiezione fantastica della fiera. Nel pomeriggio, quando la fatica attenua il fervore produttivo e il controllo padronale si allenta, i giovani operai si abbandonano alla leggerezza dell'immaginazione: le loro voci riecheggiano slogan e invocazioni da baraccone, evocando un universo ludico e popolare che si oppone simbolicamente alla rigida funzionalità del lavoro. In tale dialettica si compie la trasfigurazione poetica: i metalli si fanno strumenti di gioco, le officine diventano spazi scenici, e gli operai si mutano in «giocolieri» di una quotidianità sublimata. Attraverso questa visione, Comisso offre una rappresentazione umanissima e visionaria della condizione moderna, in cui la poesia sopravvive come forma di resistenza all'alienazione industriale, come gesto creativo capace di riscattare la fatica dal dominio della materia.

3.2.3 L'uomo e la macchina

Nello spazio di «Civiltà delle macchine», luogo intellettuale originale e fecondo, numerosi contributi pubblicati tra il 1953 e il 1956, testimoniano la ricchezza e la complessità di tale dibattito, ponendo in dialogo posizioni differenti, talvolta divergenti, ma tutte animate dalla consapevolezza che il rapporto uomo-macchina costituisca una delle sfide centrali della modernità. Gian Carlo Argan, nel saggio *A chi spetta il comando*,⁵³⁴ propone una visione della

⁵³² G. Comisso, *I giocolieri dell'officina*, cit., p. 33.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ G. C. Argan, *A chi spetta il comando*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, a. I, 1953, pp. 31-32.

meccanizzazione non solo come fenomeno tecnico, ma come nuovo paradigma culturale. Riprendendo le riflessioni di Giedion⁵³⁵ e Mumford,⁵³⁶ egli denuncia la trasformazione percettiva e cognitiva indotta dalla macchina moderna, sottolineando la necessità di una risposta artistica e critica che restituisca senso e centralità all'esperienza umana. Una tensione simile anima anche il testo di Giuseppe Luraghi, *Quali frutti ha dato la civiltà meccanica?*,⁵³⁷ attraverso cui la civiltà meccanica è riconosciuta nella sua ambivalenza: da un lato, strumento di emancipazione materiale e spirituale; dall'altro, forza che impone all'uomo una profonda revisione etica e antropologica. Entrambi gli autori convergono nella convinzione che la tecnica non debba essere subita, ma compresa e orientata attraverso il pensiero critico e la cultura. Una prospettiva più operativa e sperimentale è offerta da Giuseppe Vaccarino nel suo saggio sulla *Costruzione di un Homunculus*,⁵³⁸ in cui l'autore affronta il tema dell'intelligenza artificiale in chiave cibernetica. Qui, l'uomo e la macchina non si oppongono, ma tendono a convergere, attraverso un modello di pensiero che sfuma il confine tra mente umana e calcolo meccanico. L'«uomo artificiale» non è un semplice automa, ma un ente capace di interpretazione e significazione, che obbliga a ripensare le categorie tradizionali della soggettività.

Di tono differente è l'intervento di Valerio Boschi, *Vetustà delle macchine*,⁵³⁹ che affronta la macchina dal punto di vista della sua finitezza fisica e strutturale. L'analisi del deterioramento meccanico, attraverso fenomeni come corrosione, usura, affaticamento, apre uno squarcio realistico e quasi antropomorfo sulla vita limitata degli artefatti tecnici, sollecitando una riflessione sull'obsolescenza e sulla responsabilità progettuale. Infine, il contributo di Vittorio Somenzi sulla *Ricostruzione delle macchine leonardesche*⁵⁴⁰ evidenzia i rischi dell'anacronismo interpretativo nella lettura della tecnica storica. La macchina, in questo caso, diventa oggetto di studio filologico e simbolico, che impone rigore metodologico e attenzione contestuale.

Nonostante la varietà dei punti di vista, emerge una comune consapevolezza della macchina come artefatto che non è mai neutro, ma sempre intriso di significati culturali, sociali e morali. Argan e Luraghi, pur con toni diversi, riconoscono nella tecnica un potenziale di crescita e trasformazione, purché sia accompagnata da un pensiero critico e da una visione umanistica. Vaccarino, invece, ipotizza una nuova forma di soggettività tecnico-artificiale, mentre Boschi e Somenzi, pur muovendosi su piani più tecnici, contribuiscono a storicizzare e a ridimensionare l'immagine della macchina, mostrando rispettivamente la sua vulnerabilità e la necessità di interpretarla secondo il proprio contesto. L'analisi dei testi che segue mostra come il rapporto uomo-macchina, lungi dall'essere univoco, si configuri come campo di tensione, interrogazione e possibilità, in cui la posta in gioco è, in ultima istanza, la definizione stessa dell'umano.

⁵³⁵ S. Giedion *Mechanisation takes command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford, University Press, 1948.

⁵³⁶ L. Mumford *Man takes command*, cit.

⁵³⁷ G. Luraghi, *Quali frutti ha dato la civiltà meccanica*, «Civiltà delle Macchine», n. 6, a. III, 1955, p. 11.

⁵³⁸ G. Vaccarino, *Costruzione di un homunculus*, «Civiltà delle Macchine», n. 3, a. II, 1954, pp. 73-74.

⁵³⁹ V. Boschi, *Vetustà delle macchine*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, a. I, 1953, pp. 41-47.

⁵⁴⁰ V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, «Civiltà delle Macchine», n. 1, a. III, 1955, pp. 25-29.

Nel dibattito sulla trasformazione della società moderna, Gian Carlo Argan, riflettendo sull'opera di Sigfried Giedion *Mechanisation takes command*, sottolinea come la meccanizzazione non possa più essere considerata un semplice processo tecnico, bensì una vera e propria concezione del mondo. Nella celebre formula di Giedion, viene espresso il dominio crescente della macchina, la quale ha progressivamente assunto il controllo degli aspetti più profondi dell'esperienza umana. Tuttavia, Lewis Mumford oppone a questa tesi la formula alternativa *Man takes command*, ribadendo la necessità di un recupero della centralità dell'uomo rispetto al sistema tecnico. Argan, nel suo contributo *A chi spetta il comando*,⁵⁴¹ scrive: «Il meccanismo ha assunto la direzione del mondo. Il suo dominio si è esteso con incredibile rapidità a tutti gli aspetti della vita associata».⁵⁴² L'autore percepisce la meccanizzazione come la principale causa del cambiamento della vita collettiva, capace di ridefinire non soltanto i mezzi e i processi produttivi, ma anche le strutture sociali, le relazioni tra le classi, la visione della natura e le espressioni artistiche. Giedion, in una prospettiva fenomenologica, rintraccia le origini del fenomeno nell'attenzione moderna al movimento, nella fiducia illuministica nel progresso e nella fusione tra invenzione e utilità. Le tappe di questa evoluzione comprendono la standardizzazione, l'intercambiabilità e la semplificazione dei procedimenti artigianali, estendendosi infine alla sfera organica, ossia all'ambiente più prossimo alla vita umana. Argan invita a non interrogarsi sul valore morale del fenomeno meccanico, se esso costituisca un bene o un male, piuttosto a comprenderlo nei suoi presupposti culturali e strutturali. L'introduzione del movimento come categoria fondativa dell'esistenza moderna implica infatti una trasformazione dei criteri di valore. La meccanizzazione non rappresenta una degenerazione della tradizione, tuttavia l'esito di un mutamento nella percezione dello spazio e del tempo, i quali non sono più intesi come entità assolute e geometricamente ordinate, bensì come dimensioni fluide e dinamiche. A tal proposito, Argan propone un confronto significativo tra l'arte classica e quella moderna. Le statue del frontone di Olimpia, ad esempio, idealizzano l'immobilità e la sospensione temporale, mentre le opere di Boccioni o Duchamp celebrano la dimensione dinamica dell'esistenza, rappresentando l'essere nel tempo. Anche l'arte impressionista, pur raffigurando soggetti statici, li coglie nel fluire del movimento. Lo spazio stesso, pertanto, si configura come ritmo e non più come misura euclidea, in una continua interrelazione tra distanza e prossimità, continuità e interferenza. In tale prospettiva, la vita moderna si definisce come fenomenologia del muoversi e del fare: «Il movimento inteso al «fare» implica il declino dei valori della contemplazione; lo spazio non è più distanza ma relazione, ritmo, interferenza».⁵⁴³ L'agire umano non si orienta più verso fini ultimi o trascendenti, ma si realizza nell'atto stesso, caratterizzato da precisione e finitezza. L'operaio, ad esempio, non contribuisce alla qualità finale del prodotto, ma alla perfezione del gesto che lo compone; gesto che, tuttavia, rimanda continuamente a quello successivo, in un sistema potenzialmente infinito di connessioni. Questo mutamento investe anche il concetto di società, la quale abbandona la dimensione contemplativa per aderire a quella operativa e dinamica. La prova più evidente di tale trasformazione si trova negli oggetti d'uso quotidiano, i quali incorporano un'estetica funzionale e una ritmica operativa dal momento che «La

⁵⁴¹ G. C. Argan, *A chi spetta il comando*, cit., pp. 31-32.

⁵⁴² Ivi, p. 31.

⁵⁴³ *Ibidem*.

meccanizzazione [...] è una concezione del mondo fondamentalmente fenomenologica».⁵⁴⁴ Tuttavia, la reazione negativa che alcuni strati sociali manifestano verso la meccanizzazione, percepita come priva di poesia, rivela un istinto di difesa che testimonia la permanenza di un'esigenza estetica irriducibile. In tale quadro, l'arte conserva una funzione decisiva: essa ripropone, attraverso la creatività, l'istanza fondamentale di un'umanità che non si riduca a mero strumento della produttività tecnica. L'arte rappresenta dunque una forza critica nei confronti della meccanizzazione, riaffermando la necessità di una società che non sia semplice vittima del sistema meccanico, ma ne divenga protagonista consapevole. In essa, l'estetica si configura come capacità di prendere coscienza delle forme prodotte dal fare, e queste forme, nel loro insieme, delineano una nuova realtà collettiva. Argan conclude sostenendo che la meccanizzazione, lungi dall'essere un semplice insieme di strumenti per migliorare le condizioni pratiche dell'esistenza, si impone come paradigma culturale. Essa contiene in sé un potenziale profondamente umano, poiché rende possibile un'esperienza pienamente consapevole del reale, purché si accompagni a una trasformazione sociale che ne valorizzi la portata.

Interrogandosi sui vantaggi apportati dal progresso tecnico, Giuseppe Luraghi contribuisce al dibattito con un contributo dal titolo *Quali frutti ha dato la civiltà meccanica?*. In apertura, l'autore chiarisce subito la sua posizione: «Credo che si possa dire che il frutto della civiltà meccanica sia né più né meno che la civiltà stessa, intesa nella sua forma e nel suo significato attuali».⁵⁴⁵ Secondo Giuseppe Luraghi, i frutti della civiltà meccanica dipendono interamente dalla volontà e dalla coscienza dell'uomo. L'autore ritiene che non vi siano motivi per cui questa civiltà debba esaurire la propria capacità di rispondere efficacemente ai bisogni crescenti dell'umanità, in quanto la tecnica è in grado di sfruttare nuove risorse e di generare energie finora impensate. In tal senso, la meccanizzazione rappresenta non solo un mezzo, ma anche un prodotto del destino dell'uomo, inscrivendosi in un movimento ascensionale della natura volto a selezionare e potenziare la vita. Luraghi sottolinea che la macchina non costituisce soltanto l'espressione più appariscente della civiltà moderna, ma ne è anche la causa originaria. Essa ha reso possibile la moltiplicazione dei beni di sussistenza, permettendo di sfamare una popolazione mondiale in costante crescita grazie alla razionalizzazione della produzione agricola e industriale. In tal modo, l'ingegno umano ha saputo invertire le previsioni catastrofiche avanzate da economisti come Malthus, dimostrando che i mezzi tecnici possono superare i limiti imposti dalla natura. La civiltà meccanica, inoltre, non ha solo ampliato la produzione e migliorato la distribuzione dei beni, ma ha anche ridotto la fatica fisica del lavoro e abbreviato le ore lavorative, offrendo all'uomo maggiore libertà per la formazione, la riflessione e il tempo libero: «In luogo di obbligare a ridurre le bocche da sfamare intorno alla stessa torta, la macchina ha saputo ingigantire la torta stessa in proporzione anche maggiore dei bisogni».

Questo processo, tuttavia, richiede un'evoluzione parallela della coscienza umana, affinché l'uomo sia in grado di utilizzare le nuove possibilità offerte dalla tecnica per la propria

⁵⁴⁴ Ivi, p. 32.

⁵⁴⁵ G. Luraghi, *Quali frutti ha dato la civiltà meccanica*, cit., p. 11. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

elevazione spirituale e sociale. A fronte delle critiche che vedono nella macchina una minaccia per la creatività e la libertà umana, Luraghi oppone una visione più positiva, sostenendo:

Il compito dell'uomo diventa allora sempre più un compito inventivo, di comando e di controllo attraverso semplici congegni elettronici che si azionano schiacciando un tasto o movendo una levetta.

L'automazione non deve essere interpretata come una forma di alienazione, bensì come una transizione verso una società più efficiente e meno faticosa. Inoltre, egli riconosce un'estetica propria alla macchina, fondata su razionalità, coerenza funzionale e capacità di rinnovamento, che può dar luogo a un nuovo linguaggio formale e creativo. In definitiva, per Luraghi la civiltà meccanica non è responsabile della crisi spirituale contemporanea, quanto piuttosto ne è vittima, poiché l'uomo non è ancora riuscito ad adeguare pienamente la propria mentalità ai profondi mutamenti introdotti dalla tecnica.

Non è difficile constatare che noi abbiamo progredito assai più velocemente e assai più profondamente nell'uso e nella cura delle nostre macchine, di quanto non siamo progrediti nell'adeguamento della nostra mentalità e della nostra coscienza al nuovo ambiente, che noi stessi abbiamo creato.

La sfida del presente consiste dunque nella necessità di sviluppare una nuova coscienza etica e sociale capace di governare il progresso, promuovendo la solidarietà e la convivenza pacifica in un'epoca di trasformazioni globali.

Ad analizzare un ulteriore aspetto in merito al rapporto uomo-macchina tra le pagine di «Civiltà delle macchine» è Giuseppe Vaccarino con il suo contributo *Costruzione di un homunculus*. Il saggio intende delineare i fondamenti teorici per la progettazione di una macchina capace di utilizzare il linguaggio umano in modo funzionale e contestuale, analogamente a quanto avviene nell'uso quotidiano da parte degli esseri umani. A differenza dei semplici apparati fonetici, quali registratori o fonografi, che si limitano a riprodurre le caratteristiche acustiche delle parole, si ipotizza la realizzazione di un dispositivo dotato di competenze semantiche, in grado di costruire attivamente significati attraverso un processo autonomo. Tale obiettivo non si configura come la creazione di un mero pappagallo meccanico, «Oggi è tecnicamente possibile costruire una macchina che parla»,⁵⁴⁶ scrive Vaccarino; bensì di un sistema capace di correlare simboli con ciò che essi rappresentano nell'esperienza umana. Questa ambizione, che potrebbe apparire utopica o addirittura insensata, richiama idealmente una delle antiche aspirazioni dell'alchimia: la fabbricazione dell'*homunculus*, ossia di un uomo artificiale. Se il Novecento ha già trovato l'equivalente della pietra filosofale tramite la trasmutazione degli elementi mediante reazioni nucleari, non si può escludere la possibilità teorica che l'umanità riesca anche nell'altra impresa: la riproduzione del comportamento umano, in particolare quello linguistico, attraverso una macchina. Tale impresa non comporta necessariamente la creazione di un uomo in miniatura tramite pratiche alchemiche, ma implica

⁵⁴⁶ G. Vaccarino, *Costruzione di un homunculus*, cit., p. 73.

la costruzione di un automa capace di replicare processi specifici come il parlare dal momento che «parlare non significa solo pronunciare suoni articolati, ma anche e soprattutto parlare con senso».⁵⁴⁷ Nel definire il campo di indagine, si rende necessario superare alcuni preconcetti ereditati dalla tradizione filosofica greca, che vede nel pensiero una prerogativa esclusivamente umana, connessa all'anima o a facoltà misteriose. In realtà, molte operazioni comunemente associate al pensare, come il calcolo aritmetico o la deduzione logica, possono essere svolte da macchine in modo automatico. L'ambiguità del termine «pensare» rende evidente la necessità di una sua ridefinizione funzionale. Alla luce delle ricerche condotte dalla Scuola Operativa Italiana, in particolare da Silvio Ceccato, si è giunti a concepire il pensare come una serie di «operazioni apportative», cioè attività che producono risultati soltanto durante il loro stesso svolgimento.⁵⁴⁸ Diversamente dal lavoro trasformativo dell'operaio, che modifica la realtà esterna, il lavoro apportativo genera contenuti cognitivi interni. È proprio questa natura operativa del pensiero che rende possibile la sua riproduzione mediante macchine: replicando le operazioni apportative con strumenti adeguati, è teoricamente possibile ottenere gli stessi risultati cognitivi. Un caso emblematico è l'osservazione: tradizionalmente intesa come ricezione passiva di stimoli sensoriali, essa è in realtà un processo attivo di selezione e differenziazione, durante il quale si ritagliano contorni, si attribuiscono significati spaziali e temporali, e si operano distinzioni. Una macchina dotata di radar e sistemi di riconoscimento potrebbe, ad esempio, fungere da osservatore in una partita di calcio, distinguendo campo, pallone e giocatori. Se tale macchina fosse anche in grado di verbalizzare le proprie osservazioni, essa diverrebbe di fatto un «cronista automatico», compiendo operazioni tradizionalmente considerate segno di intelligenza umana. Il nucleo centrale del parlare umano, ossia la semantizzazione, ovvero l'associazione di simboli a referenti, può anch'essa essere realizzata meccanicamente. L'apprendimento semantico può essere indotto tramite accoppiamenti ripetuti tra simboli e oggetti in contesti variabili o costanti. La costruzione di una macchina parlante, dunque, si basa sulla possibilità di farle apprendere tali correlazioni, «una macchina che, come un bambino, possa imparare parlando»,⁵⁴⁹ estendendole anche a concetti non fisici mediante la riproduzione dei processi che li generano. In definitiva, il progetto dell'*homunculus* linguistico si fonda sull'ipotesi che tutti i comportamenti cognitivi umani possano, in linea di principio, essere analizzati, descritti e riprodotti artificialmente. La complessità di una tale macchina potrà aumentare progressivamente fino a simulare non solo la denominazione di osservati, ma anche la valutazione, il giudizio logico, e la deduzione da sistemi assiomatici, costituendo, così, un vero e proprio soggetto artificiale capace di linguaggio e ragionamento.

Ad evidenziare precocemente che l'efficienza delle macchine sia compromessa dal progresso, che rende necessario un continuo rinnovamento industriale per evitare il decadimento produttivo e competitivo, è Valerio Boschi attraverso le pagine del suo *Vetustà*

⁵⁴⁷ Ivi, p. 74.

⁵⁴⁸ Cfr. gli articoli di Silvio Ceccato sulla rivista internazionale «Methodos». Se ne citano due dei più importanti: S. Ceccato, *Il Teocono o «della via che porta alla verità»*, «Methodos», n. 1, a. I, 1949, pp. 96-101; S. Ceccato, *Costruzione di un soggetto celebre o «della via che porta all'io creatore»*, «Methodos», n. 2, a. I, 1949, pp. 157-169.

⁵⁴⁹ G. Vaccarino, *Costruzione di un homunculus*, cit., p. 74.

delle macchine. Con il progredire del tempo, la vetustà delle macchine si manifesta innanzitutto attraverso il logoramento fisico, declinato nei suoi principali aspetti meccanici e strutturali: Nella macchina si combattono con effetti contrari la vecchiezza fisica e le cure della manutenzione, ma su di essa sovrasta anzitutto, come supremo e non rimediabile evento, il superamento tecnico.⁵⁵⁰ Uno dei primi punti affrontati dall'autore è «la fatica dei materiali»: nel passato, l'ingegnere tendeva a considerare la sezione di un metallo come perennemente integra, priva di una storia propria. Tuttavia, l'aumento delle prestazioni e delle velocità operative di molte componenti meccaniche ha portato a una rivalutazione di tale ipotesi, rendendo evidenti i fenomeni di fatica. È emerso come il metallo sembri acquisire un'età e una memoria, manifestando una sorta di senescenza strutturale, persino in assenza di carichi eccessivi. Di fronte a questa scoperta, si è resa necessaria l'introduzione di una nuova branca della meccanica: lo studio della fatica dei materiali. Le vecchie soglie di resistenza statica si sono rivelate insufficienti, essendo state sostituite da nuovi limiti che tengono conto delle alternanze cicliche di sforzo: «Nulla vale a tenere in vita un relitto da museo».⁵⁵¹ È stato constatato, ad esempio, che la resistenza alla fatica corrisponde approssimativamente a un quarto della resistenza a trazione. I test di fatica, eseguiti su milioni di cicli a velocità elevate per ridurre i tempi sperimentali, hanno messo in luce alterazioni profonde della microstruttura metallica, come il passaggio della perlite da configurazione lamellare a globulare, indicativo del degrado subito. Sebbene l'incremento delle sezioni strutturali possa rappresentare un tentativo di mitigazione, esso può rivelarsi vano qualora gli sforzi si concentrino in aree ridotte per effetto di geometrie sfavorevoli, intagli, curvature minime, cricche o impurità originate durante la fusione o i trattamenti termici. La «storia» del metallo, dalla fusione alla lavorazione meccanica, assume dunque un ruolo cruciale nella sua durata nel tempo. L'autore in seguito analizza un fattore importante causa della vetustà delle macchine: il degrado di vari materiali diversi dai metalli. L'obsolescenza si manifesta attraverso meccanismi differenti. Il legno, ad esempio, è soggetto a invasione di funghi e insetti; la gomma tende a indurirsi e perdere elasticità; le murature si disgregano per alterazione dei leganti. Rimedi come l'iniezione di antisettici o resine consolidanti sono possibili, ma non sempre risolutivi. Quando la funzione strutturale richiede tenuta all'aria o ai liquidi, come nei casi di legni o gomme, la vecchiaia si rivela nelle perdite e nelle fessurazioni. Un altro sintomo di vetustà risiede nei giunti strutturali e nell'indebolimento progressivo degli incastri e dei collegamenti meccanici conduce a deformazioni che alterano l'assetto statico della macchina. Questi spostamenti anche minimi provocano redistribuzioni impreviste degli sforzi interni, generando flessioni, torsioni, vibrazioni e martellamenti che accelerano il degrado. Si osservano, ad esempio, effetti di disallineamento negli organi rotanti, che si manifestano con vibrazioni e rumori anomali, indici di malfunzionamento imminente. Boschi si concentra inoltre sulla corrosione rappresenta una forma di decadimento connessa a «un ritorno allo stato stabile»,⁵⁵² cioè una condizione metastabile dei metalli comuni. Essa costituisce un ritorno spontaneo allo stato stabile del metallo, favorito dall'azione combinata dell'ossigeno atmosferico, del vapore acqueo e della CO₂. I fenomeni corrosivi, spesso non facilmente prevedibili, si verificano anche a causa di

⁵⁵⁰ V. Boschi, *Vetustà delle macchine*, cit., p. 41

⁵⁵¹ Ivi, p. 43-44.

⁵⁵² Ivi, p. 46.

aerazioni differenziali e condizioni di umidità variabili. Chiude il contributo dell'autore una riflessione in merito all'usura causata da attrito, rotolamento o contatto con particelle abrasive. Le superfici soggette a maggiore consumo vengono progettate per essere facilmente sostituibili o rivestite con materiali resistenti. Il progettista assegna a tali superfici le lavorazioni di finitura più accurate e i trattamenti termici più efficaci: «di molte macchine si può dire che dimostrano l'età delle loro 'superfici', specie di quelle di 'usura' e dei loro 'giunti'». ⁵⁵³ L'usura eccessiva compromette la tenuta delle valvole, l'efficienza delle guarnizioni e genera un progressivo aumento del consumo di lubrificante. In molte macchine, il consumo delle superfici e l'allentamento dei giunti costituiscono i sintomi più evidenti di vetustà, osservabili anche a un'analisi visiva esperta. Si può concludere che la macchina, come l'essere umano, tradisce il passare del tempo attraverso le sue «rughe» meccaniche: le superfici consunte e i giunti logorati: similmente alla bellezza che tenta di resistere con l'ausilio del trucco, anche la macchina si difende, per un po', con la pittura.

In linea con la problematica appena affrontata, quella di storicizzare ed eternare l'operosità delle macchine, Vittorio Somezi pubblica nel 1955 un contributo dal titolo *La ricostruzione delle macchine leonardesche*. L'autore, nel suo studio sulla ricostruzione delle macchine ideate da Leonardo da Vinci, sottolinea il rischio insito in ogni tentativo di ricostruzione storica: l'anacronismo, ovvero la tendenza a proiettare nel passato le conoscenze e le intenzioni contemporanee. Per evitare tale distorsione, è fondamentale esaminare i progetti leonardeschi prescindendo da eventuali analogie con invenzioni successive e focalizzandosi esclusivamente sui codici originali, contestualizzandoli con l'aiuto di altri manoscritti dello stesso Leonardo. ⁵⁵⁴ Somenzi evidenzia come il pensiero leonardesco sia frutto di un'eccezionale capacità intuitiva e sperimentale, anticipatrice di sviluppi scientifici e tecnici ben posteriori alla sua epoca. ⁵⁵⁵ Tuttavia, egli mette in guardia da attribuzioni indebite che, pur mosse da entusiasmo celebrativo, finiscono per danneggiare la comprensione storica e la corretta valutazione dei meriti leonardeschi. Leonardo fu anche ingegnere al servizio di autorità pubbliche, e i suoi codici documentano spesso lo studio e la rielaborazione di idee preesistenti, tipico di una stagione, quella rinascimentale, segnata da un'ampia circolazione di saperi. ⁵⁵⁶ La mostra del

⁵⁵³ Ivi, p. 47.

⁵⁵⁴ Si riporta la nota 1 di V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, cit.: Già Montesquieu, nell'*Esprit des Lois*, avvertiva che «transporter dans des siècles reculés toutes les idées du siècle où l'on vit, c'est des sources de l'erreur celle qui est la plus féconde». Questi presupposti pongono in analogia il pensiero di Somenzi con quello Montesquieu riguardo all'atteggiamento dei critici delle opere del passato: in particolare l'intellettuale avrà cura di porti con spirito lucido nei confronti dei manufatti passati, dunque «senza trasportare in secoli lontani tutte le idee del secolo in cui viviamo è la fonte più fertile di errori». Si veda inoltre il seguente passaggio che apre il contributo di Somenzi: «L'errore che minaccia ogni ricostruzione storica [...] è quello derivante dalla tendenza a proiettare nel passato le conoscenze che abbiamo noi oggi».

⁵⁵⁵ Si riporta la nota 2 di V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, cit.: «George Sarton, il più grande storico della scienza oggi vivente, definisce "ingannevole" la seconda parte del titolo del celebre volume di Duhem *Léonard, ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, dato che fino a poco prima della comparsa di tale libro quasi nessuno aveva potuto leggere i manoscritti vinciani». Il riferimento è a P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lus; ceux qui l'ont lu*, Paris, Librairie scientifique A. Hermann et fils, 1913. Il titolo, nella sua seconda parte, fa chiaramente riferimento alla bibliografia che il genio ha adoperato per i suoi studi («ceux qu'il a lus») e alla recezione postera degli studi vinciani («ceux qui l'ont lu»).

⁵⁵⁶ Si riporta la nota 3 di V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, cit.: «Ecco un possibile biglietto da visita di Leonardo: Architetto e Ingegnere Commissario alle Fortificazioni di Pisa Generale del Duca

1939 a Milano segnò un punto di svolta nella metodologia di ricostruzione, imponendo criteri rigorosi: fedeltà ai materiali, coerenza funzionale con il progetto originale, e verifica della possibilità tecnica di realizzazione. Gli organizzatori, tra cui numerosi specialisti, compresero che i disegni di Leonardo non furono concepiti per essere immediatamente applicati ma come appunti in evoluzione, spesso schematici e alterati dal tempo. Malgrado ciò, alcune ricostruzioni moderne, come quelle effettuate per fini divulgativi o pubblicitari, tradirono lo spirito originario dell'opera leonardesca, introducendo forzature tecniche o stilistiche. L'uso di manovelle moderne, l'impiego di motori elettrici, o la creazione di modelli con personaggi anacronistici sono esempi di distorsione che compromettono l'autenticità storica e tecnica delle macchine.⁵⁵⁷ Il testo affronta inoltre le difficoltà interpretative connesse ad alcuni disegni particolarmente enigmatici, come quello del cosiddetto carro semovente o «automobile di Leonardo», che mostra limiti progettuali evidenti, oppure la catena erroneamente attribuita a una bicicletta, poi correttamente identificata come parte di un meccanismo per un acciarino. Simili malintesi dimostrano quanto sia arduo distinguere tra intuizione visionaria e abbozzo incompiuto. Somenzi dunque invita a considerare le macchine di Leonardo non solo come prototipi anticipatori, ma anche come testimonianze di un metodo progettuale complesso, in cui l'osservazione empirica e la riflessione teorica convivono in un equilibrio spesso instabile ma straordinariamente fecondo per la storia della scienza e della tecnica.⁵⁵⁸

3.2.4 Il progresso industriale

I contributi che seguono affrontano, da prospettive storiche e interpretative differenti e tuttavia complementari, il tema dello sviluppo industriale in Italia, ponendo particolare attenzione al ruolo dell'industria meccanica nel secondo dopoguerra e al più ampio e spesso trascurato retroterra produttivo del Mezzogiorno d'Italia. Nel saggio *L'industria meccanica italiana*, Pasquale Saraceno⁵⁵⁹ delinea una lettura articolata del comparto meccanico come motore dello sviluppo economico nazionale nel secondo dopoguerra, evidenziandone la rilevanza strategica, le criticità strutturali, il peso dell'intervento statale e il dinamismo nell'*export*. A questa riflessione si affianca un approfondimento biografico sulla figura di Giovanni Ansaldo, la cui traiettoria personale diviene emblema del contributo silenzioso, ma fondamentale, dei pionieri dell'industria italiana. Il testo propone, dunque, un intreccio di analisi strutturale e narrazione individuale, offrendo una visione complessa e storicamente radicata del progresso industriale del Paese. Parallelamente, nel contributo *Breve storia dell'industria nel Mezzogiorno d'Italia*, Gennaro Scognamiglio⁵⁶⁰ ricostruisce le origini e l'evoluzione delle attività manifatturiere e industriali nel Sud Italia, con un focus particolare sul periodo compreso tra il Medioevo e l'età moderna. L'autore decostruisce la narrazione di un

Valentino Revisore delle Rocche del Contado Fiorentino Ingegnere del Ducato Tecnico Militare presso il Confaloniere della Chiesa Sforzesco di Milano nel Governatorato di Parma, Reggio e Modena - etc.».

⁵⁵⁷ Cfr. A. Servello, *Le considerazioni di Leonardo sulla resistenza al moto delle carene*, «Rivista Marittima», n. 10, 1952; G. Canestrini, *Leonardo costruttore di macchine e di veicoli*, Milano e Roma, Tumminelli & C., 1939.

⁵⁵⁸ Cfr. V. Somenzi, *Ricostruzioni delle macchine per il volo*, in A.A.V.V., *Leonardo, saggi e ricerche*, Roma, Libreria dello Stato, 1954, pp. 57-66.

⁵⁵⁹ P. Saraceno, *L'industria meccanica italiana*, «Civiltà delle macchine», n. 1, a. I, 1953, pp. 8-11.

⁵⁶⁰ G. Scognamiglio, *Piccola storia dell'industria meridionale*, «Civiltà delle macchine», n. 2, a. III, 1955, pp. 65-69.

Mezzogiorno arretrato e passivo, mettendo in luce invece la presenza storica di un tessuto produttivo sofisticato, articolato e pienamente inserito nei circuiti economici e culturali del Mediterraneo e dell'Europa. Attraverso l'analisi di settori chiave come l'industria serica, cotoniera e metallurgica, il testo mostra come il Sud abbia sperimentato forme precoci di industrializzazione, sostenute da politiche sovrane, trasferimenti tecnologici e capacità imprenditoriali locali. L'analisi congiunta di questi due contributi consente di indagare criticamente l'evoluzione dell'industria italiana su scala nazionale, valorizzando tanto le dinamiche settoriali e i protagonisti del miracolo economico, quanto le radici storiche dell'impresa nel Mezzogiorno, spesso marginalizzate nella storiografia ufficiale. Entrambi i testi condividono un intento revisionista: rifiutare letture semplicistiche, riduttive o ideologicamente orientate, e restituire alla storia economica e industriale d'Italia la complessità che le è propria, riconoscendo la pluralità di percorsi, attori e contesti che ne hanno costituito la trama evolutiva. I due saggi inoltre si collocano all'interno di questo dialogo interdisciplinare, offrendo riscontri storici e storiografici che possono nutrire una riflessione più ampia sulla rappresentazione culturale dell'industria. Il testo di Saraceno, con la sua attenzione alle politiche pubbliche, all'innovazione produttiva e all'*export*, fornisce un terreno fertile per capire le condizioni che gli autori industriali hanno cercato di narrare e criticare. Al contempo, l'approccio di Scognamiglio, che svela la profondità e varietà delle radici industriali meridionali, integra la storia materiale e tecnologica con quella delle idee e delle rappresentazioni culturali, suggerendo come la memoria collettiva e le storie locali possano dialogare con l'immaginario letterario e cinematografico. I due contributi permettono non solo di ricostruire processi produttivi e tendenze economiche, ma anche di collocare tali fenomeni all'interno di un discorso più ampio che riguarda la cultura nazionale, la costruzione della modernità e il ruolo della narrazione nell'elaborazione dell'esperienza industriale. Il contributo di Saraceno, in particolare, si articola in due nuclei tematici complementari. Per ciò che concerne l'analisi strutturale e prospettica dell'industria meccanica italiana, l'autore avvia la sua argomentazione saggistica dando maggiore importanza quantitativa e qualitativa del settore nel contesto dell'economia nazionale. Seguono l'analisi delle criticità produttive e tecnologiche da superare, del ruolo dello Stato, attraverso enti come l'IRI, nella promozione e riorganizzazione del comparto e della centralità del commercio estero come leva di crescita. La seconda parte del saggio si concentra nello specifico sulla figura di Giovanni Ansaldo come simbolo delle origini dell'industria meccanica italiana. Saraceno analizza la biografia di Ansaldo, la formazione accademica all'impresa industriale; prosegue riflettendo sul legame tra cultura tecnico-scientifica e modernizzazione nazionale. La sezione dedicata a Giovanni Ansaldo si conclude con grandi elogi alla figura del fondatore, nondimeno viene qui ricordato il destino dell'uomo «dimenticato» dietro il successo impersonale dell'industria riflettendo così sul contributo silenzioso, ma decisivo, dei pionieri dell'industria. Queste due sezioni convergono su un'idea centrale: lo sviluppo della meccanica in Italia è frutto di un intreccio tra visione industriale, intervento pubblico, dinamiche di mercato e impegno individuale, incarnato emblematicamente da figure carismatiche come quella di Giovanni Ansaldo.⁵⁶¹ Il saggio di Pasquale Saraceno si configura come una riflessione sistemica e lungimirante sul ruolo dell'industria meccanica nello sviluppo economico dell'Italia del secondo dopoguerra, in

⁵⁶¹ P. Saraceno, *L'industria meccanica italiana*, cit., p. 8.

particolare nel contesto del cosiddetto «miracolo economico». A partire da un'attenta analisi statistica e strutturale, l'autore evidenzia come il settore meccanico rappresenti uno dei pilastri fondamentali dell'industria manifatturiera, contribuendo per circa un quarto al suo prodotto netto e impiegando una porzione significativa della forza lavoro. Tale centralità non è solo quantitativa, ma anche qualitativa: l'industria meccanica si distingue per capacità di espansione, diversificazione produttiva e potenziale di esportazione, risultando strategica per la modernizzazione economica e per la stabilità sociale del Paese.⁵⁶² Saraceno sottolinea la capacità del comparto meccanico di fungere da motore di crescita in una nazione priva di abbondanti risorse naturali, ma ricca di capitale umano e potenzialità tecnologiche. L'evoluzione della produzione industriale tra gli anni Trenta e Cinquanta conferma una marcata accelerazione proprio nella meccanica, favorita da investimenti infrastrutturali, innovazione tecnologica e apertura ai mercati esteri. I dati sulle esportazioni meccaniche, cresciute di oltre il 300% tra il 1929 e il 1951, attestano la crescente competitività del settore, anche grazie alla sua resilienza rispetto alle crisi internazionali e alle restrizioni commerciali. Di particolare rilievo è la riflessione sulle condizioni strutturali del sistema industriale italiano: Saraceno individua nella razionalizzazione produttiva, nella specializzazione degli impianti e nell'ammodernamento tecnologico le direttrici fondamentali per superare i limiti dell'apparato industriale nazionale. Al centro della sua proposta vi è l'idea di un equilibrio virtuoso tra intervento pubblico e iniziativa privata. L'autore attribuisce un ruolo cruciale agli enti pubblici, in particolare all'IRI e al FIM, nel sostenere la riconversione e il rilancio di comparti strategici come la cantieristica e la meccanica pesante, in un contesto di crescente apertura internazionale e integrazione europea.⁵⁶³ Questa visione si intreccia con il profilo biografico dell'ingegnere Giovanni Ansaldo, emblematico del nesso tra sapere tecnico, ambizione imprenditoriale e spirito nazionale. La sua traiettoria, dalla formazione scientifica alla fondazione di una delle più importanti imprese meccaniche italiane, incarna il modello dell'intellettuale tecnico che si pone al servizio del progresso economico e civile. In questo senso, l'immaginario che emerge dal saggio si inserisce pienamente nel dibattito tra industria e letteratura, restituendo un'idea di fabbrica non solo come spazio produttivo, ma come crocevia di sapere, innovazione e identità collettiva.⁵⁶⁴ Il contributo in questione, pur nella sua impostazione tecnico-economica, condivide alcuni tratti con la «letteratura industriale» coeva: la fiducia nelle potenzialità emancipative del lavoro meccanico, la valorizzazione della competenza come strumento di riscatto sociale, e una visione della modernizzazione come percorso di civilizzazione.⁵⁶⁵ Il discorso tecnico si apre così a una più ampia riflessione culturale, in cui l'industria diventa luogo simbolico del nuovo immaginario nazionale riscontrabile attraverso il saggio *L'industria meccanica italiana* di Saraceno che offre non solo una diagnosi accurata e prospettica del sistema produttivo italiano, ma anche un contributo implicito e al contempo rilevante al dibattito interdisciplinare sul ruolo dell'industria nella cultura italiana del Novecento, segnando un punto d'incontro tra storia economica, politica industriale e rappresentazione culturale della modernità.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 9.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 10.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p. 11.

Analizzando il contributo di Scognamiglio precedentemente presentato emerge, a differenza del contributo di Saraceno, una concentrazione esclusiva sulla situazione del meridione della penisola. In *Breve storia dell'industria nel Mezzogiorno d'Italia*, l'autore delinea con rigore analitico e profondità storica l'evoluzione delle attività produttive nel Sud Italia, restituendo un quadro articolato e spesso trascurato del ruolo centrale che tale area ha ricoperto nei processi di sviluppo economico tra il Medioevo e l'età contemporanea. L'autore si sofferma in particolare sulla rilevanza delle attività manifatturiere e commerciali, ponendo l'accento sulla centralità della produzione tessile e metallurgica all'interno del Regno di Napoli, e valorizzando l'intreccio tra capacità artigianale, innovazione tecnica, politiche statali e influenze culturali esterne. L'analisi parte dal riconoscimento della ricchezza e complessità del tessuto produttivo meridionale, già evidente in epoca medievale, quando settori come il tessile, il conciario, la lavorazione della seta e dei pigmenti si configuravano come ambiti di eccellenza tecnica e organizzativa. Già nel 1148, la città di Palermo godeva di una solida fama per la perizia dei suoi tessitori, formati da maestri d'arte provenienti dalle città greche conquistate da Ruggero II di Sicilia nel corso della crociata del 1130. L'analisi dei fenomeni storici remoti implica due approcci interpretativi: da un lato, l'idealizzazione del passato, considerato mirabile per il solo fatto di essere distante e imprecisamente conosciuto, dall'altro, la sua svalutazione come epoca ormai superata e relegabile alla dimensione museale. Una lettura critica richiede invece una posizione intermedia, riconoscendo al passato una valenza didattica e stimolante per il presente. La continuità di queste attività fino all'età borbonica attesta una vitalità economica che contraddice le narrazioni stereotipate di un Sud strutturalmente arretrato. In tal senso, Scognamiglio invita a una lettura storica del Mezzogiorno non viziata da pregiudizi o idealizzazioni, bensì fondata su dati storici e su un'attenta ricostruzione delle dinamiche produttive e sociali.⁵⁶⁶ Elemento centrale di questa narrazione è la seta, emblema della raffinata tradizione manifatturiera meridionale e oggetto di una lunga continuità produttiva sin dal VI secolo, favorita anche dalla presenza attiva delle comunità ebraiche. La produzione serica attraversa le principali fasi storiche del Mezzogiorno, dalle dominazioni normanna, angioina e aragonese, beneficiando dell'azione di sovrani come Ruggiero II, Federico II, Alfonso I e Ferdinando d'Aragona, i quali sostennero con misure corporative e politiche mirate lo sviluppo del settore. Durante il regno di Alfonso d'Aragona, l'industria tessile conobbe un ulteriore impulso. Numerose fabbriche di panni di lana, concentrate in particolare tra Sarno e Scafati, coesistevano con una significativa produzione di manufatti in cotone, spesso menzionati nelle cedole della Tesoreria aragonese. Accanto alla pregiata tela d'Olanda, destinata alla biancheria del sovrano, si producevano anche tessuti locali come il «Bordat», la tela di Seminara e quella calabrese, tutte testimonianza di una fiorente attività manifatturiera. Le corporazioni mercantili meridionali, note come «arti» o «compagnie», erano dotate di propri regolamenti, abiti distintivi e insegne. I nobili ambivano a iscriversi a queste organizzazioni, poiché ciò conferiva prestigio e possibilità d'influenza politica. Essi stessi gestivano botteghe, tessiture e manifatture fondate con capitali privati.⁵⁶⁷ L'epoca spagnola, pur segnata da una certa decadenza, lascia il posto a un vigoroso rinnovamento nel Settecento, con l'esperienza illuminista della colonia serica di San Leucio voluta da Ferdinando IV, che divenne un modello di riorganizzazione produttiva e

⁵⁶⁶ G. Scognamiglio, *Piccola storia dell'industria meridionale*, cit., p. 65.

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 65-66.

di sperimentazione sociale. Nel corso del XVIII secolo, le riforme borboniche, tra cui la soppressione dei vincoli feudali, la redistribuzione dei demani comunali e la riforma fiscale, favorirono la nascita di una nuova classe di proprietari e impressero nuovo slancio all'agricoltura e alle attività produttive. Re Ferdinando IV di Borbone cercò di riscattare il prestigio degli artigiani locali e valorizzare i prodotti del territorio, in netta controtendenza rispetto alla passata dipendenza da merci straniere. In pochi anni, le antiche manifatture furono rilanciate e modernizzate, mentre nuove fabbriche sorsero, capaci di competere con le più affermate realtà industriali europee. Seguendo l'esempio di Luigi XIV di Francia, Ferdinando richiamò in patria artigiani esperti e inviò giovani del Regno a formarsi presso le migliori scuole e officine del continente.⁵⁶⁸ Nel 1789, le antiche tradizioni tessili trovarono nuova linfa nella fondazione della colonia manifatturiera di San Leucio, promossa da Ferdinando IV nei pressi della Reggia di Caserta. Questo esperimento socio-industriale, ispirato da ideali illuministici, si proponeva non solo di rivitalizzare l'arte serica ma anche di superarne gli antichi vincoli corporativi. L'opera di riforma intrapresa da Carlo III e proseguita dal figlio Ferdinando IV, mirava a rafforzare l'autarchia economica vietando le importazioni di drappi esteri e ripristinando gli statuti corporativi legati alle fasi della trattura, tintura e tessitura. L'impegno per il rinnovamento tecnico-industriale si esprime anche attraverso la creazione, presso San Carlo alle Mortelle, di una fabbrica di arazzi sul modello dei Gobelins francesi, operativa fino alla rivoluzione partenopea del 1799, quando fu distrutta da sommosse popolari, insieme alla Real Fabbrica di Porcellane di Capodimonte. La colonia si affermò come un sistema integrato, capace di conciliare innovazione, efficienza e rigore organizzativo. L'orario di lavoro era scandito dall'alba al tramonto, con una pausa a mezzogiorno, e la contabilità veniva curata con metodo a partita doppia, riflettendo l'evoluzione della produzione attraverso bilanci titolati significativamente «in nome di Dio».⁵⁶⁹ A supporto del settore manifatturiero, nel primo Ottocento si sviluppò un fitto tessuto di istituzioni creditizie e associative, volte a favorire l'iniziativa industriale e commerciale: tra esse, la Banca di circolazione e garanzia, la Cassa di credito e previdenza, la Società industriale partenopea e altre ancora. Particolare attenzione fu riservata all'arte tintoria, che nel regno di Napoli raggiunse notevoli livelli di eccellenza. Napoli divenne centro nevralgico per la produzione e distribuzione dei coloranti destinati all'industria tessile e tra le varie specialità, si distinse la tintura «rosso Adrianopoli», avviata a Scafati da Giovanni Giacomo Meyer di Zurigo. L'uso della «rubia tinctorum», coltivata intensivamente nell'agro sarnese e poi nelle pianure di Salerno e Montecorvino, produsse un rosso di tale intensità da ottenere ammirazione anche tra la clientela internazionale. La produzione annuale di robbia superava i 40.000 quintali, esportati quasi esclusivamente in Francia, dove erano valutati con maggior considerazione che in patria. Lo stabilimento di Scafati, ancora strutturato secondo un modello patriarcale, conservava caratteristiche artigianali che testimoniavano un legame diretto tra imprenditore e operai, mentre le operazioni di macinazione venivano alimentate da cavalli e muli, evidenziando una transizione ancora incompleta verso la meccanizzazione moderna. Questo vivace scenario industriale, articolato e multiforme, rivela l'intensità e la qualità della produzione artistica e manifatturiera del Regno di Napoli, capace di competere sul piano internazionale e di lasciare una duratura eredità culturale ed economica.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 66.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 67.

Negli anni a seguire, si assiste all'affermazione dell'industria cotoniera moderna, il cui esempio più significativo è rappresentato dalla manifattura di Gian Giacomo Egg a Piedimonte, che si configura come una delle prime espressioni di proto-industrializzazione nel Mezzogiorno, sostenuta da investimenti e competenze provenienti dalla Svizzera. A questo si affianca lo sviluppo dell'industria metallurgica e meccanica, che trova nel polo di Pietrarsa, così come nelle attività di imprenditori come Pattison e Armstrong, un'importante espressione della volontà di modernizzazione tecnica e infrastrutturale. Tali esperienze, lungi dall'essere isolate, testimoniano l'esistenza di un sistema economico coerente, interconnesso e dinamico, che coinvolgeva regioni come la Campania, la Calabria e la Puglia, ed era capace di inserirsi nei circuiti del commercio internazionale. L'apertura dello stabilimento di Piedimonte determinò un significativo impulso alla coltivazione del cotone, già ampiamente diffusa nei territori delle province di Napoli e Salerno, e favorì l'introduzione della coltura della robbia. Da questa pianta, infatti, si estraeva, attraverso l'essiccazione delle radici, il rinomato colorante rosso noto come «Adrianopoli», impiegato nell'industria tintoria. I primi manufatti prodotti nello stabilimento Egg furono mussoline fiorate e fazzoletti di tipo Cambric, a testimonianza dell'orientamento iniziale verso la manifattura tessile fine. Alla morte del fondatore Egg, avvenuta nel 1888, l'azienda venne posta in vendita all'asta e acquisita da Amedeo Berner. Nel 1917 l'impresa fu assorbita dai Cotonifici Riuniti di Salerno per un importo pari a 800.000 lire, segnando così la fine di una fase storica dell'industria tessile meridionale sotto gestione svizzera.⁵⁷⁰ La storia industriale dell'Ottocento in Italia, in particolare nel settore metallurgico e navale, si intreccia con la figura di numerosi imprenditori e ingegneri che, provenienti da diverse nazioni, contribuirono allo sviluppo delle infrastrutture e delle capacità produttive del Regno delle Due Sicilie. A partire dal 1840, con l'apertura dello stabilimento di Pietrarsa, che inizialmente aveva una funzione educativa e formativa, e successivamente evolvette in un polo industriale di notevole rilevanza, si assiste a un forte impulso verso l'autosufficienza tecnologica e alla realizzazione di macchinari e infrastrutture per le ferrovie e la marina militare. Il ruolo delle istituzioni, dell'*élite* locali e della monarchia risulta decisivo in questo processo: le riforme promosse dai sovrani borbonici, l'attiva partecipazione della nobiltà meridionale e la fondazione dell'Università di Napoli da parte di Federico II sono esempi concreti di un'azione politica orientata alla promozione del sapere, alla diffusione delle competenze e al sostegno dell'innovazione. In questo contesto, il trasferimento del *know-how* straniero, le politiche protezionistiche, lo sviluppo della formazione tecnica e la valorizzazione del capitale umano locale risultano fattori determinanti nel delineare un percorso di crescita che, seppur non lineare, evidenzia un'effettiva capacità di adattamento e trasformazione dell'apparato produttivo.⁵⁷¹ Parallelamente, nella stessa area, si svilupparono altri stabilimenti industriali, tra cui quello di Giovanni Pattison. Il britannico Pattison, ingegnere e imprenditore di grande capacità, fondò nel 1858 un importante stabilimento metallurgico a Napoli, specializzandosi nella costruzione di macchinari navali e industriali. La sua azienda divenne un centro di innovazione, impiegando centinaia di operai e progettando macchine che rispondevano alle necessità delle industrie locali, come quelle per la lavorazione dei semi oleosi e per la produzione di mulini a vapore. Il cantiere navale fondato da Pattison, che ancora oggi opera sotto la gestione di Navalmeccanica,

⁵⁷⁰ Ivi, 67-68.

⁵⁷¹ Ivi, p. 68.

è un esempio di come gli investimenti esteri potessero avere un impatto duraturo sull'economia e sul panorama industriale italiano. Altri ingegneri e imprenditori, provenienti soprattutto dalla Gran Bretagna, come Guppy e Armstrong, giunsero in Italia negli anni successivi per fondare e sviluppare stabilimenti metallurgici e acciaierie. Armstrong, in particolare, fondò il suo impianto a Pozzuoli nel 1886, specializzandosi nella produzione di materiali per l'artiglieria e la marina. Le sue acciaierie divennero le prime in Italia per la produzione di acciai speciali destinati a usi militari, come quelli per le navi da guerra e i cannoni, utilizzando tecnologie all'avanguardia per l'epoca, come i forni Martin Siemens per la produzione di lingotti di acciaio.⁵⁷² La storia di questi stabilimenti industriali è caratterizzata dalla continua ricerca di innovazione e miglioramento delle condizioni di lavoro. Le paghe degli operai erano regolate in base alla loro categoria professionale e alle mansioni svolte, con una netta distinzione tra le classi. Nonostante le difficili condizioni economiche e sociali, questi stabilimenti divennero centri di formazione per centinaia di operai, molti dei quali provenivano dalle zone rurali del Sud Italia e necessitavano di un'istruzione tecnica. In effetti, la creazione di scuole di formazione, come quella presso lo stabilimento di Pietrarsa, giocò un ruolo fondamentale nel progresso dell'industria, contribuendo alla crescita di una classe operaia specializzata, che avrebbe potuto sostenere lo sviluppo del paese. Inoltre, l'impatto di queste fabbriche non si limitò al mero ambito industriale, ma si estese alla società in generale, segnando la nascita di nuove dinamiche sociali e culturali. La presenza di operai provenienti da diverse parti d'Italia e dalle nazioni europee, unita alla crescente importanza delle maestranze qualificate, contribuì alla formazione di un nuovo ceto lavoratore che, seppur ancora soggetto a difficoltà economiche, cominciava a acquisire una maggiore consapevolezza del proprio ruolo all'interno della società. Il rafforzamento delle capacità industriali italiane fu ulteriormente potenziato dalle esposizioni internazionali, dove le industrie metallurgiche italiane iniziarono a guadagnare riconoscimenti e premi. Le medaglie d'oro e di bronzo ricevute dalla Società Nazionale di Industrie Meccaniche, ad esempio, furono testimonianze del progresso raggiunto in termini di qualità produttiva e di competitività nei confronti delle grandi potenze industriali dell'epoca, come la Gran Bretagna e la Francia. La storia di questi stabilimenti, dai primi sviluppi negli anni Quaranta e Cinquanta dello scorso secolo fino alla fine dello stesso, rappresenta un importante capitolo della storia industriale italiana, con figure di industriali, ingegneri e operai che, nonostante le difficoltà, contribuirono in modo significativo alla modernizzazione dell'industria del paese. Il loro lavoro continuò a influenzare le successive generazioni, tracciando la strada per l'industrializzazione del sud Italia, che avrebbe continuato a crescere e a svilupparsi nel corso del Novecento, fino a divenire una parte cruciale dell'economia nazionale.⁵⁷³ Scognamiglio, dunque, attraverso un'attenta ricostruzione storica, mostra come il Mezzogiorno d'Italia non sia stato un'area economicamente passiva, ma al contrario un territorio dotato di solide basi economico-produttive, con una significativa propensione all'innovazione e alla modernizzazione. Il saggio si propone dunque come un invito a riconsiderare criticamente le rappresentazioni convenzionali della storia economica del Sud, restituendo complessità, profondità e continuità a un patrimonio produttivo che ha saputo integrare tradizione e cambiamento in modo originale e lungimirante.

⁵⁷² Ivi, pp. 68-69.

⁵⁷³ Ivi, p. 69.

3.2.5 Arte, architettura e *design*

I testi analizzati in questa sezione ruotano attorno all'intersezione tra architettura, arte e *design* all'interno del contesto industriale del Novecento. Questi contributi, eterogenei per stile, ambito disciplinare e intenti critici, offrono un articolato panorama di riflessioni in cui la creazione estetica si intreccia alla funzione, alla tecnologia e alla società. Al centro di tale riflessione si colloca la convinzione condivisa, seppur declinata con sfumature differenti, che il progetto, sia esso architettonico, artistico o industriale, non possa più essere considerato un atto isolato o puramente formale, ma debba rispondere a una visione organica e responsabile del vivere contemporaneo.

Giulio Carlo Argan, nelle sue riflessioni su Walter Gropius,⁵⁷⁴ individua nell'architettura e nel progetto una metodologia collettiva, in cui l'arte si fonde con la funzione sociale, contribuendo a plasmare un ambiente umano più consapevole. Analogamente, nel pensiero di Marcello Nizzoli, così come presentato da Vincenzo Lacorazza,⁵⁷⁵ il *design* industriale emerge come equilibrio tra tecnica e bellezza, dove l'oggetto quotidiano acquista dignità estetica senza rinunciare all'efficienza. Anche Bruno Munari,⁵⁷⁶ con la sua visione ludica e immaginativa, ribalta il concetto di utilità funzionale per innestare nella macchina un valore poetico e critico: l'inutile diventa fertile, il banale si carica di senso. Diverse, ma complementari, sono le prospettive offerte da Leonardo Sinisgalli, il quale con uno sguardo sensibile alla tradizione artigianale, alla scultura cinetica di Calder e all'urbanistica organica di D'Olivo,⁵⁷⁷ mette in luce come la modernità industriale possa dialogare con natura, fisica e memoria. Le analogie tra i testi si fondano dunque su una visione integrata della progettualità: architettura, arte e *design* sono interpretati come linguaggi interconnessi, capaci di incidere sulla realtà attraverso forme che non sono mai neutre, ma portatrici di valori, ideologie e possibilità trasformative. Le differenze, invece, emergono nei diversi accenti teorici: alcuni testi prediligono l'approccio metodologico e urbanistico, altri si concentrano sulla poetica dell'oggetto, sull'immaginazione o sulla dimensione simbolica del segno. In questo intreccio multidisciplinare, ciò che si configura è una nuova idea di cultura del progetto: non più subordinata né all'estetica fine a sé stessa, né alla tecnica pura, ma in grado di costruire significati, identità e spazi condivisi.

Nel celebrare il settantesimo anniversario della nascita di Walter Gropius, Giulio Carlo Argan offre una riflessione critica sull'opera e sul pensiero dell'architetto tedesco, figura cardine del razionalismo architettonico e fondatore della Bauhaus.⁵⁷⁸ L'autore ne evidenzia l'originalità della metodologia architettonica intesa come espressione di un progetto collettivo e sociale. Secondo Gropius, l'architettura non rappresenta una questione meramente formale o estetica, è tuttavia uno strumento di trasformazione sociale fondato sulla collaborazione, sulla funzione e sulla responsabilità civile, l'unica «attiva ed efficace delle difese, perché implicava una concreta proposta di riforma sociale».⁵⁷⁹ Durante il decennio compreso tra il 1930 e il 1940,

⁵⁷⁴ G. C. Argan, *Gropius e la metodologia*, «Civiltà delle macchine», n. 2, a. IV, 1954, pp. 40-42.

⁵⁷⁵ V. Lacorazza, *Nizzoli e la forma standard*, «Civiltà delle macchine», n. 1, a. I, 1953, pp. 36-38.

⁵⁷⁶ V. Lacorazza, *Le scoperte di Bruno Munari*, «Civiltà delle macchine», n. 2, a. I, 1953, pp. 29-32.

⁵⁷⁷ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, «Civiltà delle macchine», n. 1, a. I, 1953, pp. 39-40.

⁵⁷⁸ Cfr. G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.

⁵⁷⁹ G. C. Argan, *Gropius e la metodologia*, cit., p. 40.

mentre gli ideali della Bauhaus si diffondevano con crescente forza nei paesi democratici, il nome di Gropius assunse un valore emblematico, incarnando le speranze di una società rinnovata e razionalmente organizzata. Argan evidenzia come l'entusiasmo suscitato dal programma gropiusiano, tra i più ampi e coerenti formulati dai pionieri del Movimento Moderno, abbia talvolta offuscato un'analisi oggettiva della sua produzione artistica.⁵⁸⁰ Tuttavia, è innegabile che la sua polemica intransigente contro le forze reazionarie della società del tempo rappresentasse un episodio fondamentale nella lotta intellettuale per la difesa della democrazia. La dissoluzione della Bauhaus, provocata dalla presa di potere del nazismo, costrinse Gropius all'esilio negli Stati Uniti, dove, presso la cattedra dell'Università di Harvard, egli continuò a sviluppare la sua riflessione sul nesso necessario tra architettura e democrazia. In un contesto meno turbolento e più favorevole alla speculazione teorica, l'architetto tedesco mitigò i toni polemici e ridusse l'impronta rivoluzionaria delle sue posizioni, concentrandosi sull'approfondimento metodologico della pratica architettonica. In particolare, Gropius elaborò l'idea di architettura come attività collettiva, concepita secondo un processo cooperativo che si esprime nel *planning*, ossia nella pianificazione intesa come azione del gruppo per il gruppo e rivolta all'intero corpo sociale.⁵⁸¹ Argan passa ad analizzare il superamento della lezione gropiusiana, verificatosi lungo due direttrici principali: l'affermazione della creatività individuale, rappresentata da Frank Lloyd Wright, e la revisione critica del razionalismo nei suoi presupposti formali e ideologici. Argan propone una lettura dialettica del rapporto tra Gropius e Wright, riconoscendo nel primo un tentativo di sintesi tra la chiarezza compositiva di Behrens e la plasticità volumetrica dello stesso Wright. Dopo la Prima guerra mondiale, Gropius elabora una teoria razionalistica che si oppone tanto all'irrazionalismo lirico di Wright quanto all'espressionismo, orientandosi verso un progetto collettivo fondato su principi sociali.⁵⁸² In tale quadro, il confronto con il movimento De Stijl e con Theo van Doesburg rivela la distanza tra la concezione astratta di quest'ultimo e la prospettiva storica e sociale di Gropius. Mentre van Doesburg tende a un universalismo privo di fondamento comunitario, Gropius subordina la forma alla funzione educativa e sociale dell'arte, ponendo l'individuo come parte attiva della collettività. L'architettura di Gropius, invece, è radicalmente storicizzata: lo spazio non è dato a priori, ma si costituisce come funzione dell'organizzazione sociale e delle relazioni umane. In tal senso, egli rifiuta ogni estetica formalistica, concependo la forma come limite cosciente e dinamico dell'agire collettivo. Anche Mies van der Rohe risente di questa influenza, come dimostrano le sue prime sperimentazioni con le superfici vetrate.⁵⁸³ Il pensiero di Gropius si fonda, in definitiva, sull'idea che l'architettura non possa essere separata dalla sua funzione sociale. La sua metodologia unisce forma e funzione in una concezione educativa e fenomenologica dello spazio, opponendosi a ogni astrazione formalista e proponendo l'arte come strumento di integrazione comunitaria.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ G. C. Argan, *Gropius e la metodologia*, cit., p. 41.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ Cfr. G. C. Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965; G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

Gropius ha avvertito la contraddizione tra l'indagine metodologica e l'utopia sociale, e, rinunciando ad ogni vago intento riformistico, si è proposto di ricercare a fondo, nella metodologia stessa del «planning», la ragione interna della socialità dell'architettura.⁵⁸⁴

Lo stesso autore, con *Planning e design*,⁵⁸⁵ continua a scrivere di *design*, come disciplina capace di integrare esigenze funzionali, economiche e culturali, fino a incidere sull'organizzazione dello spazio urbano e sulla qualità della vita collettiva. Il *design*, nelle sue diverse declinazioni, dall'oggetto d'uso quotidiano fino alle strutture urbane complesse, rappresenta un'espressione della capacità dell'uomo di creare forme che rispondano tanto a esigenze funzionali quanto a istanze estetiche ed economiche. Argan evidenzia come il *design* operi simultaneamente su due direttrici: quella estetica e quella economica. Dal punto di vista estetico, esso si configura come un superamento della concezione tradizionale dell'arte intesa come espressione soggettiva o contemplazione disinteressata del bello: «Per il designer l'arte non è più rappresentazione di oggetti, ma è l'oggetto stesso, anzi la perfezione dell'oggetto».⁵⁸⁶ L'obiettivo dell'atto creativo non è la produzione di esemplari unici, come nel caso della pittura o della scultura, ma la diffusione capillare della bellezza attraverso tutti gli oggetti che entrano in relazione con la vita quotidiana. Dal punto di vista economico, il *design* contesta l'idea secondo cui la produzione industriale debba essere esclusivamente quantitativa o ripetitiva. Si legge infatti: «Il *design* pone decisamente in crisi il concetto che la produzione industriale sia necessariamente ripetitiva o quantitativa».⁵⁸⁷ Al contrario, Argan afferma la possibilità di inserire valori qualitativi nella produzione seriale, ponendosi come elemento propulsore di progresso e innovazione. In tal modo, il *design* si configura come processo interno alla produzione industriale, distinguendo la produzione creativa e progressiva, con implicazioni educative e sociali, da quella puramente speculativa e quantitativa. L'autore si sofferma inoltre sulla comune incomprensione che circonda il *design*, spesso ridotto a fenomeno puramente estetico e quindi marginale rispetto ai processi economici. Egli sostiene invece che il *design* assuma un ruolo mediatore tra arte e industria, contribuendo a una trasformazione radicale dei processi produttivi. Esso non rappresenta tanto una rivoluzione quanto l'esito necessario di uno sviluppo storico e tecnico, che ha portato l'arte a misurarsi con i metodi e gli strumenti della produzione industriale.⁵⁸⁸ Argan affronta inoltre la questione della funzione estetica nell'oggetto d'uso. Se il *design* mira a conferire qualità formale agli oggetti quotidiani, ciò non esclude affatto la possibilità di una fruizione estetica. Anzi, l'intento è proprio quello di rendere significativa e gradevole la relazione tra soggetto e oggetto. La forma dell'oggetto diviene il risultato di una sintesi funzionale, capace di condensare più azioni e relazioni in un'unica configurazione coerente. Storicamente, l'autore del contributo, individua nelle avanguardie artistiche, dal Cubismo allo stile De Stijl, passando per la Bauhaus e l'architettura razionalista, i presupposti del *design* moderno. In opposizione al naturalismo simbolico dell'Art Nouveau, il *design* si fonda su una concezione anti-naturalistica dello spazio, finalizzata alla definizione

⁵⁸⁴ G. C. Argan, *Gropius e la metodologia*, cit., p. 42.

⁵⁸⁵ G. C. Argan, *Planning e design*, «Civiltà delle macchine», n. 6, a. II, 1954, pp. 11-13.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 11.

⁵⁸⁷ Ivi, pp. 11-12.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 12.

delle relazioni funzionali tra oggetto e ambiente. In tal senso, l'oggetto progettato si costituisce come entità autonoma e strutturalmente definita, il cui valore estetico risiede nella sua capacità di rappresentare un'esperienza collettiva e storicamente situata.⁵⁸⁹ Un'ulteriore riflessione riguarda il ruolo della produzione industriale che, anche quando guidata da modelli meccanicistici, non può prescindere da fattori qualitativi, legati alla psicologia, alla biologia e alla sociologia. In tale contesto, il *design* si configura come strumento per reintrodurre la qualità all'interno della produzione di massa, rispondendo alle esigenze concrete e mutevoli dell'ambiente e della società. La riflessione si estende infine all'ambito urbanistico il quale, lungi dall'essere un'operazione di mero arredo urbano, si configura come un'attività progettuale orientata all'organizzazione dello spazio in funzione della vita associata. In tal senso, il *design*, con la sua attenzione alla funzione e alla struttura, si presenta come un vero e proprio fattore urbanistico, poiché interpreta e traduce le esigenze collettive in configurazioni spaziali significative: «Si può perfino asserire che, come ogni pensiero umano in oggetto prodotto dal *design*, nelle sue varie specie implica una urbanistica ideale».⁵⁹⁰ L'urbanistica, come il *design*, non mira a una rappresentazione estetica della realtà visibile, ma a una configurazione formale della rete di relazioni che definiscono l'esperienza umana. In definitiva, Argan sostiene precocemente, che il *design*, pur non trovandosi ancora in una condizione ideale, rappresenta uno dei fenomeni culturali più rappresentativi della modernità. La sua vocazione è quella di coniugare quantità e qualità, funzionalità e bellezza, tecnica e umanità, costituendo un ponte tra l'arte e la produzione, tra l'estetica e l'organizzazione dello spazio sociale.

Sull'integrazione tra funzione tecnica e valore estetico nel *design* industriale, con particolare riferimento all'opera di Marcello Nizzoli, si cimenta anche Vincenzo Lacorazza. L'autore analizza come Nizzoli, influenzato dal razionalismo e dal pensiero della Bauhaus, abbia saputo fondere l'efficienza tecnica con l'eleganza formale, contribuendo a trasformare l'oggetto d'uso quotidiano in un elemento di espressione artistica. Questo equilibrio tra utilità e bellezza diventa il nucleo concettuale attorno al quale ruota la sua attività progettuale. Il pittore milanese, può essere considerato uno dei primi artisti italiani a interpretare la nozione di *standard* in chiave moderna e simbolica portando Lacorazza ad affermare: «Vorremmo dire che anche lo standard è una tecnica e la sua forma è un'arte».⁵⁹¹ La sua riflessione si colloca in un ambito culturale che tende a distinguere, anche polemicamente, tra arte, artigianato e industria, utilizzando esempi concreti, tra cui la fotografia, la pittura, il manoscritto e il documento dattiloscritto, per sottolineare la diversità delle pratiche espressive. Sebbene in apparenza tali differenze possano sembrare di natura meramente tecnica, esse rivelano implicazioni estetiche e concettuali profonde. Lo standard per Nizzoli, anziché rappresentare un vincolo, diventa uno strumento di espressione formale e funzionale: come nella fotografia, nell'architettura o nel cinema, l'uso di procedimenti meccanici non esclude l'emergere del valore artistico, anzi, ne permette una nuova articolazione. Il modello Bauhaus, in tal senso, fu determinante nell'evoluzione di una prassi che separava l'ideazione dall'esecuzione, ribaltando l'idea ottocentesca dell'artista come artigiano solitario. L'opera non è tale per la sua unicità tecnica, ma per l'intenzionalità

⁵⁸⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ V. Lacorazza, *Nizzoli e la forma standard*, cit., p. 36.

progettuale e il significato culturale che incarna.⁵⁹² In questo quadro, l'artista milanese si distingue come figura paradigmatica aderendo alle istanze del razionalismo europeo, comprese quelle elaborate in Germania da Gropius e in Italia da Edoardo Persico e inserendosi pienamente nel dibattito sulle forme del moderno, contribuendo alla ridefinizione della figura dell'artista nell'epoca dell'industrializzazione. La collaborazione con Persico, in particolare, segnò un momento cruciale nella sua formazione dal momento che le loro installazioni e padiglioni, esemplari per la capacità di conciliare chiarezza espositiva e sintesi simbolica, si contraddistinsero per un uso sapiente di materiali leggeri e moduli compositivi ispirati a logiche molecolari e simmetriche.⁵⁹³ Le sue creazioni per Olivetti, macchine da scrivere, telescriventi, calcolatrici, dimostrano la possibilità di innalzare l'oggetto tecnico a opera dotata di significato simbolico. Le analogie individuate da Nizzoli tra le sue opere e le forme primarie della natura, l'uovo, la pietra, il guscio della lumaca, rivelano una concezione della forma come archetipo, necessaria e universale, che travalica la semplice utilità per elevarsi a forma spirituale: l'oggetto dunque cambia in risposta ai bisogni dell'uomo, tuttavia i principi estetici restano costanti.⁵⁹⁴ In tal senso, Nizzoli rappresenta un caso emblematico nella storia del *design* industriale italiano poiché non si limitò a nascondere gli elementi meccanici più prosaici delle sue macchine, come molle, viti e carrelli, ma mise in risalto quelli più espressivi, leve, tasti, rulli, conferendo loro una qualità quasi antropomorfa. Tale metamorfosi simbolica riflette una volontà precisa: rendere la macchina un «animale domestico», familiare e rassicurante, anziché un oggetto freddo e distante.⁵⁹⁵

Tra gli artisti degli anni Trenta di attenzione per la loro originale modernità, prende posto tra le pagine di «Civiltà delle macchine», anche Bruno Munari, attraverso il contributo di Vincenzo Lacorazza dedicato alle sue scoperte. L'autore si concentra sul rapporto tra arte, tecnica e immaginazione nel percorso creativo dell'artista milanese sottolineando come, attraverso le sue «macchine inutili» e altre invenzioni, Munari riesca a trasformare oggetti quotidiani o tecnologici in strumenti di stimolo per la fantasia ribaltando la funzione pratica in estetica e poetica.⁵⁹⁶ L'artista è elogiato come un innovatore che unisce rigore tecnico e spirito ludico, proponendo un nuovo modo di vedere e «riutilizzare» il mondo. L'obiettivo di Munari è dunque quello di elevare la macchina a forma d'arte, dimostrando che anche l'inutile, se osservato con intelligenza e sensibilità, può generare bellezza e significato. La sua opera si configura come un'esplorazione continua delle potenzialità espressive e ludiche della tecnica, una ricerca che si colloca tra arte, *design* e ingegnosità creativa. Le cosiddette «macchine inutili» da lui ideate non rappresentano semplici esercizi di forma, bensì «possono essere un utile stimolo alla fantasia dei costruttori»,⁵⁹⁷ autentici strumenti per l'immaginazione, soprattutto di chi progetta. Le sue prime macchine, risalenti agli anni Trenta, erano composte di legno e carta, e sembravano evocare le strutture dei mulini e delle draghe fino ad arrivare alla realizzazione di congegni sempre più sofisticati, che sfruttavano materiali come alluminio, plastiche, fili d'acciaio, e

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ Ivi, p. 37.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 38.

⁵⁹⁵ *Ibidem.*

⁵⁹⁶ Ivi, p. 29.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 30.

fenomeni naturali quali il vento, l'acqua, la luce.⁵⁹⁸ Lo «stile Munari», si esprime dunque non solo nelle «macchine inutili», ma anche nei «libri illeggibili», nelle mostre, nei *depliant*, nelle impaginazioni e nelle numerose attività interdisciplinari che egli ha attraversato con inesauribile intelligenza creativa. La sua adesione al Movimento per l'Arte Concreta, di cui fu figura centrale, testimonia l'impegno teorico e pratico nel rendere l'oggetto tecnico un'opera d'arte.⁵⁹⁹

All'approfondimento dello scultore Alexander Calder, è proprio il direttore della rivista a dedicarsi attraverso un'acuta riflessione sul metodo operativo dell'artista orientato alla fusione tra la dimensione meccanica e quella poetica, l'ordine razionale con la libertà del movimento. Sinisgalli individua nei celebri *Mobiles* l'esito di una sintesi inedita tra arte e scienza, in cui la precisione dell'ingegnere si unisce all'immaginazione del poeta, producendo un linguaggio plastico dinamico e partecipativo.⁶⁰⁰ A partire dal riconoscimento assegnato a Calder alla Biennale Veneziana, l'autore ne delinea il profilo di artista "ingegnoso", capace di trasformare la scultura da oggetto statico in organismo in movimento, invitando il pubblico a un'interazione diretta: le sue opere, infatti, «non erano intoccabili, invitavano anzi i visitatori a scuoterli, a cullarli». Tale carattere ludico non è mero artificio, ma fondamento di una poetica che unisce equilibrio e sorpresa, rigore e libertà sensibile. Tuttavia Sinisgalli riconosce un'ambiguità intrinseca nella produzione calderiana: l'equilibrio meccanico e la simmetria delle sue sculture convivono con una vena giocosa, talvolta prossima alla «caricatura». È in questa tensione che il critico colloca la «poetica della dissociazione», ossia la capacità di Calder di integrare il calcolo e il caso, l'ordine e la contingenza, dando vita a forme che riflettono l'interazione tra intelletto umano e leggi naturali. Con un approccio tipicamente sinisgalliano, sospeso tra scienza e poesia, l'autore paragona le creazioni di Calder a veri e propri dispositivi geometrici viventi:

Se ci sono dei meccanismi che possono materializzare le tre dimensioni dello spazio e quasi riempirlo ad ogni istante con la loro posizione, se ci sono forme che in concreto possono rendere meglio il significato delle categoriche definizioni di Leibnitz, "ordine delle coesistenze, ordine delle successioni", questi, come gli alberi e gli astri, come la trottola e l'urna, sono i plastici di Calder.⁶⁰¹

In questa prospettiva, la scultura calderiana trascende la semplice meccanica per farsi metafora cosmologica: «Le sculture di Calder, nate da una suggestione di calcolo, di equilibrio, di ritmo, di danza, stanno a mezza strada tra l'universo delle figure e quello degli ordini, tra senso e intelletto».

Alla fine del suo contributo, Sinisgalli invita a superare la "geometria del cubo e della sfera" per accedere a un'arte capace di rappresentare la complessità del reale, dove la forma è espressione della vita stessa. L'arte di Calder, sospesa tra razionalità scientifica e intuizione poetica, diviene per il poeta-ingegnere il paradigma di una modernità in cui arte, scienza e

⁵⁹⁸ Ivi, p. 31.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 32.

⁶⁰⁰ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, cit., p. 39. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

⁶⁰¹ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, cit., p. 40. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

tecnica non si contrappongono, ma concorrono a definire una nuova sensibilità estetica fondata sul movimento, sull'equilibrio e sulla partecipazione dello spettatore.

ADRIANO OLIVETTI E LO SPIRITO COMUNITARIO

1. L'azienda Olivetti

1.1 Camillo Olivetti e le origini dell'azienda

Nel 1896 a Ivrea, centro nevralgico del Canavese in provincia di Torino, prende forma una fabbrica in mattoni rossi destinata a segnare profondamente la storia industriale italiana.¹ Il suo fondatore è Camillo Olivetti, nato in quella stessa città il 13 agosto 1868 da Elvira Sacerdoti di Modena e da Salvador Benedetto, commerciante di tessuti di origini canavesane. Entrambi appartenenti alla comunità ebraica, attribuirono al figlio il nome di Samuel David, a cui si aggiunse in seguito quello di Camillo, scelto in omaggio al conte di Cavour. Orfano di padre in tenerissima età, Camillo fu cresciuto dalla madre Elvira, che lo iscrisse al liceo classico Calchi Taeggi di Milano. Successivamente intraprese gli studi presso il Regio Museo Industriale di Torino, istituzione che, a partire dal 1906, assunse la denominazione di Regio Politecnico, conseguendo il 24 dicembre 1891 la laurea in ingegneria elettrotecnica. Dopo la laurea, intraprese un'esperienza lavorativa a Londra, città ancora pervasa dagli effetti della seconda rivoluzione industriale, dove fu impiegato in un'industria di meccanica di precisione. In tale contesto egli ebbe modo di osservare direttamente la condizione operaia, esperienza che si rivelò di grande impatto formativo. Dopo due anni rientrò a Ivrea, e il suo relatore di tesi, Galileo Ferraris, lo invitò ad accompagnarlo, in qualità di interprete, al congresso internazionale sull'elettricità tenuto nell'ambito dell'Esposizione Universale Colombiana di Chicago del 1893. Il soggiorno americano costituì un'ulteriore tappa fondativa del suo percorso umano e professionale: Olivetti ebbe infatti occasione di incontrare Thomas Edison e di insegnare, per un semestre, *electrical engineering* presso l'Università di Palo Alto in California.

Tutte le informazioni qui riportate sono tratte dalle varie sezioni dell'Archivio Storico Olivetti <https://www.archivistoricolivetti.it/> e da V. Ochetto, *Adriano Olivetti. La biografia*, Milano, Edizioni di Comunità, 2013.

¹ L. Curino, G. Vacis, *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno*, Milano, Ipoc Press, 2009. La storia della vita di Camillo Olivetti è raccontata, attraverso le voci della madre e della moglie Luisa Revel, in uno spettacolo teatrale che ha debuttato a Settimo Torinese, Garybaldi Teatro, 10 dicembre 1996. *Adriano Olivetti. Il sogno possibile* è anche uno spettacolo di L. Curino e G. Vacis, con la regia di quest'ultimo, portato in scena la prima volta nel 1998 al Civico Teatro G. Giacosa di Ivrea, da L. Curino unitamente a M. Fabbris e L. Giagnoni. È il risultato di uno studio su Olivetti che, per quantità e varietà di materiali raccolti, confluì in due rappresentazioni: il 10 dicembre 1996 in scena al Teatro Garybaldi di Settimo Torinese, lo spettacolo che racconta la storia di Camillo Olivetti, padre di Adriano, dal titolo *Olivetti*, di G. Vacis e L. Curino, regia di G. Vacis, divenuto poi *Camillo Olivetti. Alle radici di un sogno*. https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3641.

Rientrato a Ivrea, nel 1896 fondò la Ditta Olivetti per la produzione di apparecchiature e strumenti elettrici di misurazione, insediandola nella fabbrica in mattoni rossi di via Castellamonte (oggi via Jervis). Parallelamente, Camillo Olivetti si impegnò in iniziative di carattere sociale e formativo: nello stesso anno istituì, presso la propria abitazione in via Monte Navale, un corso elementare di elettricità rivolto ai giovani locali, selezionati senza alcuna discriminante di carattere economico, sociale o scolastico. Tra questi si distinse. Nel 1899 Olivetti sposò Luigia Maria Revel, da cui ebbe sei figli: Elena, Adriano, Silvia, Massimo, Laura e Dino. Nel maggio 1903 trasferì l'azienda a Milano, capitale economica e finanziaria del Paese, rinominandola C.G.S., acronimo di centimetro, grammo, secondo. Diverse ragioni logistiche e finanziarie lo spinsero presto a riportare la produzione a Ivrea, dove concepì il progetto di avviare la prima manifattura nazionale di macchine per scrivere, ispirata ai modelli osservati in America. Consapevole dell'assenza in Italia di impianti adeguati, Olivetti si applicò personalmente allo studio di soluzioni tecniche innovative, volte anche ad aggirare i vincoli brevettuali delle statunitensi Remington e Underwood. Elaborò un diverso modello di cinematisimo, cuore funzionale della macchina per scrivere, e nel 1907 si recò nuovamente negli Stati Uniti per approfondire le tecniche produttive. L'anno successivo depositò due brevetti in Italia e costruì il primo prototipo, con il quale il 12 agosto scrisse le prime parole mai battute a macchina nel Paese. Tre mesi più tardi fondò, nello stesso stabilimento di via Castellamonte, la Ing. C. Olivetti & C., che si presentava al pubblico con l'insegna: «Prima fabbrica nazionale macchine per scrivere». Il primo modello, denominato M1, fu presentato nel 1911 all'Esposizione Universale di Torino organizzata in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia. In quella circostanza, Camillo Olivetti scelse di esporre non la macchina, bensì Domenico Burzio e gli altri operai intenti ad assemblarla, in una sorta di *mise en scène* di carattere quasi teatrale che ebbe immediata risonanza.²

L'azienda ricevette così commesse prestigiose, tra cui quelle della Regia Marina Militare e del Ministero delle Poste, che imposero un ampliamento della produzione. Per consolidare la fiducia nel marchio, Olivetti inaugurò la prima campagna pubblicitaria aziendale, affidandola a Teodoro Wolf Ferrari, il quale raffigurò Dante, «il Primo e più famoso poeta italiano», nell'atto di premere un tasto della M1. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale, la fabbrica venne riconvertita alla produzione di materiali bellici. In un periodo di forte crisi, numerosi operai accettarono di rinunciare temporaneamente al salario per evitare la chiusura dello stabilimento. Solo nell'ottobre 1919 la produzione ordinaria poté riprendere, con la progettazione della nuova macchina da scrivere M20, presentata successivamente all'Esposizione Universale di Bruxelles. Ad affiancare Olivetti padre, nel 1926, fu Adriano Olivetti, entrato stabilmente in azienda, dopo essersi laureato al Regio Politecnico di Torino ed aver compiuto a sua volta un viaggio di formazione negli Stati Uniti. Nello stesso anno venne sancita l'autonomia della sezione sperimentale, già avviata in precedenza, con la denominazione O.M.O., Officine Meccaniche Olivetti, che il fondatore avrebbe preferito chiamare O.S.O., Officine Scuola Olivetti.

² Nel 1932, Adriano Olivetti istituisce il fondo Domenico Burzio allo scopo di «Garantire all'operaio una sicurezza sociale». Lo scopo era proprio quello di sostenere economicamente e con assistenti sociali gli operai che si fossero trovati in difficoltà. Da: <https://www.storiaolivetti.it/articolo/13-camillo-olivetti-e-la-fondazione-domenico-burzio/>.

La crisi del 1929 fu superata senza particolari contraccolpi, tuttavia gli anni del fascismo si rivelarono difficili: Camillo, pur beneficiando inizialmente di alcune attenuanti nonostante l'appartenenza alla comunità ebraica, subì in seguito gravi discriminazioni, culminate con la sua opposizione al controllo della fabbrica da parte della Wehrmacht. Costretto a vivere lontano dalla famiglia, rifugiata in diverse località, morì all'ospedale di Biella il 4 dicembre 1943. Le cronache ricordano che il cimitero israelitico di Biella «si popolò quel giorno di uomini silenziosi, a capo scoperto, sui cui volti la pioggia cancellava inutilmente le lacrime».³ Nel frattempo, già dal 1938, la direzione dell'azienda era stata affidata al figlio Adriano.

2. Adriano Olivetti: impresa, cultura e utopia sociale

Adriano Olivetti nasce a Ivrea l'11 aprile 1901, frequentò l'Istituto tecnico di Cuneo e, conseguito il diploma, prestò servizio militare nel 1918 presso il quarto reggimento degli Alpini. Seguì in parte le orme paterne iscrivendosi al Politecnico di Torino, dove nel 1924 conseguì la laurea in ingegneria chimica. Nello stesso anno intraprese un viaggio formativo negli Stati Uniti, accompagnato da Domenico Burzio, con l'obiettivo di approfondire la conoscenza dei modelli di organizzazione industriale e delle tecniche di produzione meccanica. Tale esperienza coincise con una fase storica segnata dal superamento del taylorismo ortodosso e dall'emergere di un rinnovato interesse per la condizione psico-fisica del lavoratore. Rientrato a Ivrea, nel 1926 entrò stabilmente in fabbrica come operaio semplice, intraprendendo un percorso di progressiva responsabilizzazione che lo condusse, nel 1932, alla direzione della Società Olivetti. In quello stesso anno lanciò sul mercato l'MP1, la prima macchina da scrivere portatile prodotta in Italia. Parallelamente, si inserì attivamente nel dibattito politico e culturale, collaborando con riviste quali «L'azione riformista» e «Tempi Nuovi»⁴ e intrecciando relazioni con figure di rilievo dell'antifascismo liberale, quali Piero Gobetti e Carlo Rosselli. La prima delle due riviste si concluse nel 1920 per decisione del padre Camillo, a causa della scarsa risonanza ottenuta; Adriano, cui venne affidata in un secondo momento, non riuscì a rilanciarla. «Tempi Nuovi», invece, diretta da Donato Bachi, proseguì le pubblicazioni fino al 1925, quando venne soppressa per le sue posizioni apertamente antifasciste. Nel 1924 Adriano sposò con rito civile Paola Levi, dalla quale ebbe tre figli: Roberto, Lidia e Anna. Il suo impegno politico gli valse presto l'etichetta di sovversivo: subì infatti il ritiro del passaporto, soprattutto in seguito al fermo di Mario Levi, fratello di Paola e operaio Olivetti, sorpreso alla frontiera

³ L. Bigiaretti, C. O., in, A. Ballo, E. Hartmann, U. Mulas, F. Roiter e altri, *Olivetti 1908-1958*, Ivrea, Olivetti SpA, 1958, pp. 19-32.

⁴ «L'azione riformista» è fondata dall'ingegner Camillo Olivetti e il primo numero uscì il 1° agosto 1919. Si trattava di una rivista di ispirazione socialista che durò fino al gennaio 1920, su cui Adriano Olivetti nel 1920 tiene la rubrica *Osservando la vita*. L'azione riformista fu trasformato nel febbraio 1922 nel settimanale torinese «Tempi Nuovi», che terminò le pubblicazioni l'8 gennaio 1925. Fondata da Camillo Olivetti, «Tempi Nuovi» fu pubblicato a Torino fra il 1922 e il 1925. Il giornale, dapprima simpatizzante di Mussolini, visto come salvatore della Patria dall'anarchia, prese poi coscienza, a partire dalla «strage di Torino» del dicembre 1922 e poi del delitto Matteotti, della vera natura del fascismo. Diventò quindi voce dell'opposizione aventiniana, fino alla forzata chiusura nel 1925.

svizzera con materiale propagandistico di «Giustizia e Libertà».⁵ Il matrimonio si concluse con il divorzio nel 1938, anno in cui Olivetti fece ritorno a Ivrea e sposò Grazia Galletti, da cui ebbe una figlia, Laura. Nel gennaio 1937 fondò la rivista «Tecnica e Organizzazione»,⁶ destinata a ospitare saggi di economia, tecnologia e sociologia industriale. In quegli anni, precedenti alla promulgazione delle leggi razziali, il suo atteggiamento verso il fascismo si mantenne improntato a una cauta prudenza. In collaborazione con gli architetti Luigi Figini e Gino Pollini, protagonisti del razionalismo architettonico, partecipò alla redazione del Piano per la provincia di Aosta, comprensiva anche di Ivrea, considerato la prima concretizzazione del progetto di «comunità», inteso come esperimento di integrazione politico-istituzionale, culturale e sociale, volto a dare forma a una cittadinanza organica. In seguito, Olivetti prese le distanze dal razionalismo architettonico, che sotto l'impulso del regime fascista si era trasformato in una riproposizione monumentalistica di stilemi classici romani, snaturandone il senso originario.

Durante la Seconda guerra mondiale fu arrestato con l'accusa di cospirazione, a seguito dell'intercettazione di una lettera indirizzata ad Allen Dulles, coordinatore europeo dell'OSS, nella quale esprimeva dubbi sulla figura del maresciallo Badoglio.⁷ Fu rilasciato il giorno stesso dell'armistizio e si rifugiò in Svizzera, mantenendo contatti costanti con gli ambienti antifascisti italiani e con personalità quali Gino Levi Martinoli, Giuseppe Pero e Giovanni Enriques, che nel frattempo assicurarono la gestione dell'azienda. Grazie anche ai suoi rapporti con Dulles, riuscì probabilmente a salvare lo stabilimento dai bombardamenti, condizione che consentì a Olivetti di riprendere rapidamente la produzione al termine del conflitto, in vantaggio rispetto ai concorrenti.

Con la caduta del fascismo, la fabbrica tornò a pieno regime produttivo, imponendosi come il maggiore produttore mondiale di macchine e attrezzature per l'ufficio. Nel 1945 Adriano pubblicò *L'ordine politico delle comunità*,⁸ testo programmatico della sua visione sociale, e quattro anni più tardi si convertì al cattolicesimo. Nel 1948 fondò il partito Movimento Comunità, coerente con il suo progetto politico.⁹

⁵ «Giustizia e Libertà» è stato un settimanale francese in lingua italiana pubblicato dall'omonimo movimento politico liberal-socialista fondato a Parigi nel 1929 da un gruppo di esuli antifascisti italiani, tra cui Carlo Rosselli, primo direttore della rivista. Il periodico pubblicò il suo primo numero il 18 maggio 1934 e fu attivo fino al 1940.

⁶ «Tecnica e innovazione» aveva come sottotitolo «uomini, macchine, metodi nella costruzione corporativa». La rivista vide come responsabile del comitato di redazione Edoardo Abbele, Luigi Gandi, esperto di produzioni meccaniche, si occupò della sezione «Organizzazione produttiva», Pietro Gennaro, esperto di statistica, che collaborò con Olivetti alla nascita nel 1952 dell'IPSOA (Istituto di perfezionamento in scienze dell'organizzazione aziendale) con sede a Torino, la prima scuola di *management* europea che si valse di prestigiosi docenti provenienti dalle *business schools* americane, si occupò della sezione *Organizzazione amministrativa* e Angelo Pagani, sociologo, della sezione *Relazioni umane nell'industria*.

⁷ OSS: *Office Of Strategic Services*, autorità americana progenitrice della CIA.

⁸ A. Olivetti, *L'ordine politico delle Comunità. Le garanzie di libertà in uno Stato socialista*, Ivrea, Nuove Edizioni Ivrea, 1945; Id., *L'ordine politico delle Comunità. Dello Stato secondo le leggi dello spirito*, Roma, Edizioni di Comunità, 1946.

⁹ Con sede a Torino, il Movimento Comunità, è stato un partito politico italiano di orientamento federalista, socialista liberale e liberaldemocratico. Il partito con simbolo una campana adornata da un nastro con la scritta *Humana Civilitas*, fu attivo fino al 10 settembre 1961. A proposito del simbolo scelto, scrive A. Olivetti: «Ognuno può suonare senza timore e senza esitazione la nostra campana. Essa ha voce soltanto per un mondo libero, materialmente più fascinoso e spiritualmente più elevato. Suona soltanto per la parte migliore di noi stessi, vibra ogni qualvolta è in gioco il diritto contro la violenza, il debole contro il potente, l'intelligenza contro la forza, il coraggio contro la rassegnazione, la povertà contro l'egoismo, la saggezza e la sapienza contro la fretta e l'improvvisazione, la verità contro l'errore, l'amore contro l'indifferenza». Ora Id., *Per chi suona la campana*, in, *Il cammino della Comunità*, in Id., *Città dell'uomo*, Roma, Edizioni di Comunità, 2022, p. 39-63.

Un aspetto centrale del suo pensiero fu l'interesse per l'urbanistica, intesa come strumento imprescindibile di rifondazione della comunità sociale. Olivetti entrò a far parte dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e nel 1955 fu insignito del Gran Premio Nazionale nell'ambito del «Premio Compasso d'Oro», riconoscimento destinato ai maggiori interpreti del *design* industriale italiano. Fu inoltre protagonista di un rilevante intervento urbanistico nel borgo della Martella, presso Matera, in collaborazione con numerosi architetti.¹⁰ Nel 1953, anche su sollecitazione governativa, decise di aprire un nuovo stabilimento a Pozzuoli, su un'area di 15 ettari, affidandone la progettazione all'architetto napoletano Luigi Cosenza, con la collaborazione di Adriano Galli, Pietro Ciaravolo, Pietro Porcinai e Marcello Nizzoli. Una delle sue ultime e più significative operazioni imprenditoriali fu l'acquisizione della società statunitense Underwood, la stessa che aveva costituito un modello di riferimento per il padre Camillo agli esordi dell'attività industriale. Alla fine del 1959 la casa editrice Edizioni di Comunità, già NEI (Nuove Edizioni Ivrea) fino al 1946, pubblicò *Città dell'uomo*,¹¹ raccolta di scritti olivettiani che comprendeva anche i discorsi rivolti ai lavoratori di Ivrea e di Pozzuoli.¹² Adriano Olivetti morì improvvisamente il 27 febbraio 1960 a causa di un'emorragia cerebrale, mentre viaggiava in treno nei pressi della cittadina svizzera di Aigle, diretto a Losanna. Al momento della sua morte, l'azienda viveva una fase di grande prosperità, contando circa 16.000 dipendenti.

2.1 *Città dell'uomo*: un modello di comunità industriale

Nel 1960 viene pubblicato dalle Edizioni di Comunità il primo volume di *Città dell'uomo* di Adriano Olivetti. L'autore ha licenziato poco prima di morire quello che viene considerato a tutti gli effetti sia un «manifesto» che racchiude i principi fondanti della sua opera e del suo agire, sia un «testamento»¹³ che affida alle future generazioni il compito di raccogliere un'eredità visionaria. Il volume si configura come una raccolta di ventiquattro scritti olivettiani e riunisce tali saggi e articoli raggruppandoli tematicamente in otto capitoli diversi, i quali non

¹⁰ Questo intervento urbanistico era stato preceduto da uno studio dei Sassi di Matera. In più nel 1949 fonda e finanzia la rivista Urbanistica. Nel 1955 fonda l'IRUR (anagramma per Istituto per il rinnovamento urbano e rurale del Canavese). Nel 1959 diviene anche presidente dell'UNRRA-Casas, l'istituto al quale è affidata la ricostruzione post-bellica dell'Italia. Per ultimo, ma non meno importante, decide la costruzione di un quartiere residenziale operaio a Pozzuoli, poco distante dalla fabbrica.

¹¹ A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Roma, Edizioni di Comunità, 1960. Edizione di riferimento: A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Roma, Edizioni di Comunità, 2022. La prima edizione di *Città dell'uomo* uscì per Edizioni di Comunità nel gennaio del 1960, sebbene a volte ci si riferisca erroneamente al dicembre 1959 come mese di prima pubblicazione, data che corrisponde invece alla sola stampa del volume. Il libro raccoglieva scritti e discorsi, spesso rimaneggiati, pronunciati da Adriano Olivetti nel corso degli anni Cinquanta e suddivisi in sei parti, precedute da una prefazione di Geno Pampaloni. Il volume rappresentava un'evoluzione della precedente antologia A. Olivetti, *Società Stato Comunità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1952. Una seconda edizione di *Città dell'uomo* uscì, con gli auspici della Fondazione Adriano Olivetti, nel 2001, sempre per le Edizioni di Comunità, con una introduzione di Giuseppe Berta. L'edizione di riferimento, quella del 2022, segue nella disposizione quella del 1960, salvo per la *Prefazione* di G. Pampaloni, che ha ora funzione di postfazione (G. Pampaloni, *Un'idea di vita*, pp. 273-286). L'ultima parte raccoglie scritti poco noti o inediti, qui per la prima volta pubblicati in raccolta nella sezione *Altri scritti* per le cui ragioni si rimanda alla *Nota alla nuova edizione* che apre il volume.

¹² A. Olivetti, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, in Id., *Città dell'uomo*, cit., pp. 123-130; Id., *Ai lavoratori di Ivrea*, in Id., *Città dell'uomo*, cit., pp. 131-143.

¹³ G. Lupo, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Napoli, Edizioni di Comunità, 2016, p.15. Lupo utilizza entrambi i termini «manifesto» e «testamento» per riferirsi a *Città dell'uomo*.

seguono un ordine prestabilito anche per via della loro natura eterogenea e della diversa data di composizione dei testi, scaturiti da riflessioni reiterate o da occasioni contingenti. I capitoli racchiudono più scritti inerenti a diverse tematiche: la comunità, la politica, il lavoro e l'urbanistica. All'interno di questi contenitori il ventaglio delle questioni affrontate è vastissimo e di queste la gran parte ruota attorno al discorso sull'uomo. La selezione degli scritti predilige i documenti di maggior valore nei quali la penna di Olivetti ha lasciato un tratto più marcato. Questi, anche presi singolarmente, restituiscono una testimonianza diretta degli interessi dell'autore. Il libro presenta nella sua prima pagina una celebre composizione di Adriano Olivetti che riassume i valori dello spirito comunitario ai quali si riferisce la sua produzione e la sua opera. In copertina un dettaglio grafico della rivista «Comunità»¹⁴ immerge in un denso rosso diverse figure umane intente in numerose attività. La passione civile dell'autore, unita all'interesse per la dimensione sociale comunitaria, è testimoniata anche dalla citazione in quarta di copertina tratta dal *Discorso ai lavoratori di Ivrea*.¹⁵

La città dell'uomo sorgerà in un mondo liberato dall'asservimento alla forza e allo strapotere del denaro, al termine di quella lotta nel campo materiale e nella sfera spirituale che è l'impegno più alto e la ragione della mia vita. La luce della verità, usava dirmi mio padre, risplende solo negli atti, non nelle parole.¹⁶

Nel peculiare stile saggistico dell'autore sono affrontate tematiche quali la politica, l'organizzazione sociale, l'industria, la natura umana. La molteplicità degli argomenti toccati non limita ma anzi impreziosisce la forma saggio utilizzata. All'interno del panorama letterario, quale che sia l'epoca in questione, la poesia ha convissuto con la prosa in generale e con la saggistica in particolare.¹⁷ La saggistica, forse proprio per via della sua natura inafferrabile e multiforme, è spesso emarginata da ciò che riguarda la letteratura. Infatti «ci è difficile capire che un autore di saggi può essere anche oggi uno scrittore letterariamente importante e “creativo” né più né meno di un autore di romanzi, di poesie o di testi teatrali».¹⁸ Il libro, contrariamente alle aspettative, è ben lontano dal configurarsi come analisi schematica di un testo, un tema, o una problematica. L'approccio non è quello chirurgico, le tematiche non vengono né smembrate né sezionate, non vengono adoperate forzatamente teorie interpretative che giungano a sentenze inappellabili e non ci si aspettano soluzioni matematiche. Berardinelli distingue tra la forma dello studio, cioè un «resoconto che richiede un linguaggio corretto e neutro, scientificamente controllato»¹⁹ e la forma del saggio,

più legata alla tradizione letteraria e nello stesso tempo più inventiva e libera: forma che fa della critica un genere letterario e un'attività nella quale convivono conoscenze fondate, giudizi soggettivi e perfino spunti autobiografici.²⁰

¹⁴ «Comunità», anno X, maggio 1956.

¹⁵ In A. Olivetti, *Città dell'uomo*, cit., sono presenti nella sezione *Discorsi ai lavoratori* i seguenti scritti: *Alle spille d'oro*, 1954, pp. 115-122; *Ai lavoratori di Pozzuoli*, 1955, pp. 123-130; *Ai lavoratori di Ivrea*, 1955, pp. 131-143.

¹⁶ A. Olivetti, *Ai lavoratori di Ivrea*, cit., p. 139.

¹⁷ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.

¹⁸ G. Pampaloni, *Un'idea di vita*, in A. Olivetti, *Città dell'uomo*, cit., pp. 273-286: 274.

¹⁹ Ivi, p. 275.

²⁰ Ivi, pp. 275-276

Il saggista, «dominato dal demone della meditazione»²¹, è dunque colui che più degli altri guarda alla realtà con occhio critico, senza false speranze. La saggistica è «il genere letterario più vincolato al contesto ambientale, alla pubblica opinione, alle tensioni culturali e al lessico contingente di una particolare società in un particolare momento storico».²² Il saggista scende a compromessi con la storia, affonda le mani nel reale, denuncia, enfatizza problematiche, si indigna. Lo stile olivettiano è difficilmente paragonabile a quello di altri autori, come ad esempio Franco Fortini, dipendente della Olivetti e uno degli intellettuali più lucidi del '900. La sua forma saggio dal punto di vista linguistico e strutturale si articola e si fa complessa per sfuggire alle semplificazioni del presente.²³ *Città dell'uomo* nella sua edizione del 2015 curata da Alberto Saibene pospone alla fine del testo *Un'idea di vita*, la prefazione di Geno Pampaloni che apriva l'edizione del 1960. Il curatore mantiene il contributo per il suo eccezionale valore letterario e di testimonianza, ma lo inserisce a conclusione del volume perché «rivolgendosi a un lettore dell'epoca, rischiava di ingannare il lettore di oggi».²⁴ Pampaloni ha anche curato la selezione degli scritti e dei discorsi contenuti nel libro. *Città dell'uomo* custodisce nella sua totalità gli spunti ancora attualissimi prodotti dalla penna dell'autore. L'eterogeneità degli articoli dimostra l'elevata statura intellettuale di Adriano Olivetti, che è infatti oggi studiato contemporaneamente negli ambiti della sociologia, dell'economia e dell'architettura. La letteratura non può sottrarsi al compito di rintracciare nei suoi scritti tematiche universali, come il discorso sull'uomo, comuni ad altri autori coevi o addirittura posteriori.

2.2 Discorso ai lavoratori di Pozzuoli

Nel 1955 viene inaugurato lo stabilimento di Pozzuoli. Il progetto ad opera di Luigi Cosenza in collaborazione con Adriano Galli, Pietro Ciaravolo, Pietro Porcinai e Marcello Nizzoli rappresenta uno degli esempi più significativi di integrazione architettonica all'interno del paesaggio naturale. Un'area di 15 ettari collocata su una collina di fronte al Golfo di Pozzuoli ospita una struttura moderna assai dissimile dagli stereotipi architettonici che gravitano attorno all'idea di fabbrica. I tetti a sega, le pareti grigie, i capannoni senza finestre sono ormai fabbricati accantonati poiché nonostante garantiscano le necessità funzionali della produzione, non soddisfano i requisiti necessari affinché venga realizzata una corretta integrazione con il territorio e affinché venga salvaguardato il benessere psicofisico dell'operaio. La collocazione in altura «di fronte al golfo più singolare del mondo»²⁵ permette alle ampie vetrate di mostrare un panorama difficilmente replicabile. Adriano Olivetti è solito rispondere scherzosamente a coloro che non credono nella potenzialità del progetto che se la produzione andasse per il verso sbagliato la destinazione d'uso della struttura sarebbe stata modificata facendone una clinica per clienti danarosi. Il complesso si configura come un insieme di diversi edifici collegati tra loro, quasi come una piccola cittadella, all'interno della quale coesistono spazi dedicati alla

²¹ Ivi, p. 276

²² Ivi, p. 277

²³ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, p. 149.

²⁴ G. Pampaloni, *Un'idea di vita*, cit., p. 282.

²⁵ A. Olivetti, *Discorso ai lavoratori di Pozzuoli*, cit., p. 126.

produzione, spazi ricreativi come la biblioteca, la sala conferenze, la mensa, l'infermeria ed altri luoghi d'incontro. L'ingresso principale è collocato direttamente sull'arteria maggiore della zona, Via Campi Flegrei. Il comprensorio non si limita ad inserirsi nel paesaggio naturale senza deturparlo, ma ospita ampi spazi verdi al suo interno. Oltre ai giardini, diversi brevi sentieri conducono ad un laghetto artificiale. Le motivazioni che hanno spinto Olivetti a scegliere proprio Pozzuoli per costruire uno stabilimento che dovesse eguagliare quello di Ivrea sono molteplici. Innanzitutto Olivetti sceglie di collocare un polo produttivo nel Meridione poiché è diffusa e sentita la necessità di appiattare le sperequazioni economiche tra Nord e Sud Italia, in secondo luogo la collocazione geografica offre numerosi vantaggi. Gli investimenti operati dalla Cassa del Mezzogiorno si sono rivelati insufficienti, dunque

appare evidente che dopo nove o dieci anni di spesa pubblica nel Sud il divario tra Mezzogiorno e Settentrione è aumentato e non diminuito, poiché il reddito netto pro-capite di un cittadino meridionale che nel 1951 rappresentava il 51,5% di quello di un connazionale del Centro Nord è sceso, nel 1959, al 44,7%.²⁶

In tempi più recenti Aldo Bonomi²⁷ ha ricordato la perdurante attualità della tematica legata alle disparità tra Nord e Sud. È questo il tema con il quale Olivetti apre il *Discorso*, spiegando che

Il problema del Mezzogiorno era già entrato da tempo nel nostro animo in tutta la sua dolorosa grandezza e quando ci pervenne un preciso invito da parte del Ministro dell'Industria, on. Campilli, oggi ministro per il Mezzogiorno, questi non ebbe a trovare in noi troppe difficoltà nella sua generosa fatica. [...] Accettammo di buon grado il nuovo fardello. Fu un atto di fede nell'avvenire e nel progresso della nostra industria, ma soprattutto un meditato omaggio ai bisogni di queste regioni.²⁸

I rimandi a Ivrea sono ricorrenti sin da subito. Anzitutto Olivetti spiega che al momento della decisione sullo stabilimento di Pozzuoli, avvenuta quattro anni prima della sua inaugurazione nel 1955, il polo produttivo di Ivrea era ben lungi dall'essere un centro internazionale. Gli operai eporediesi hanno sopportato il blocco delle nuove assunzioni nel canavese per far sì che queste avvenissero nel Meridione e la produzione si avviasse. Successivamente viene descritta l'organizzazione internazionale dell'azienda, il proposito di sbarcare sul mercato canadese, l'apertura di uffici a Toronto e Montreal, gli stabilimenti esteri e le società alleate. L'esperienza americana di Olivetti è viva nel suo ricordo. L'ambizione è quella di realizzare un'organizzazione aziendale simile a quella delle società americane, ma con un nuovo modo di reinvestire il capitale:

Tra pochi anni la nostra ambizione di fare di questa industria italiana un tipo di industria che si avvicini nelle dimensioni e nel rendimento ai grandi organismi d'oltreoceano sarà compiuta e ne

²⁶ G. Cervigni, *L'industria inesistente*, in F. Compagna, *Il Mezzogiorno davanti agli anni sessanta*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961, pp. 25-36.

²⁷ A. Bonomi, *Editoriale*, «Communitas», n. 17, a. III, 2007, p. 8.

²⁸ A. Olivetti, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, cit., p. 121.

vedremo permanentemente le conseguenze sul piano sociale, verso un più alto livello di salari e un orario di lavoro più ridotto.²⁹

Ricordando la Underwood, azienda americana visitata da lui stesso, Olivetti si chiede se l'industria possa darsi dei fini oltre a quelli legati al profitto. La domanda è retorica, la risposta è implicita: c'è «una trama ideale al di là dei principi dell'organizzazione aziendale».³⁰ Olivetti definisce quello della fabbrica di Ivrea un «tentativo sociale»,³¹ ancora incompiuto, che mira ad agire sulla realtà urbana mediante la rimodulazione del concetto di Comunità. L'idea di base è quella di sperimentare una nuova sintesi sociale prescindendo dal binarismo capitalismo/socialismo, «giacché i tempi avvertono con urgenza che nelle forme estreme in cui i due termini della questione sociale sono posti, l'uno contro l'altro, non riescono a risolvere i problemi dell'uomo e della società moderna».³² Senza vacillare attraverso un linguaggio criptico, Adriano Olivetti smarca subito la sua idea di industria da quella imperante nella seconda metà del '900:

La fabbrica di Ivrea, pur agendo in un mezzo economico e accettandone le regole, ha rivolto i suoi fini e le sue maggiori preoccupazioni all'elevazione materiale, culturale, sociale del luogo ove fu chiamata ad operare, avviando quella regione verso un tipo di comunità nuova ove non sia più differenza sostanziale di fini tra i protagonisti delle sue umane vicende, della storia che si fa giorno per giorno per garantire ai figli di quella terra un avvenire, una vita più degna di essere vissuta.³³

Olivetti sottolinea la fermezza della fede comunitaria nei valori spirituali, nei valori della scienza dell'arte e della cultura. L'autore intende inoltre rimarcare la natura ossimorica del capitalismo secondo la quale il lavoro, che dovrebbe garantire a tutti condizioni di vita eque, in realtà relega un nutrito gruppo alla marginalità e alla schiavitù del bisogno. Olivetti avverte anzitempo il falso luccichio di quello che Pasolini definirà nel sottotitolo delle *Lettere Luterane*³⁴ «Il progresso come falso progresso». L'industria e la tecnica devono essere secondo Olivetti «al servizio dell'uomo perché questi, lungi dall'esserne schiavo, ne sia accompagnato verso mete più alte, mete che nessuno oserà prefissare perché sono destinate dalla provvidenza di Dio».³⁵ La spiritualità pervade in maniera totale l'agire olivettiano e si sposa con i valori che guidano l'esperienza sociale comunitaria. Non per questo Olivetti abbandona la concretezza dell'agire, *modus operandi* che più di altri lo caratterizza. Come già ricordato, l'autore percepisce in anticipo sui tempi la mutazione antropologica che ha interessato il paese dal dopoguerra in poi. Asor Rosa sintetizza la questione evidenziando come:

²⁹ Ivi, pp. 123-124. Tra il 1956 e il 1967 le 45 ore di lavoro settimanali furono divise in 5 giorni e i salari medi crebbero fino al 1958 del 9%. Dagli stabilimenti Olivetti escono oltre 1000 macchine al giorno tra calcolatrici e macchine da scrivere.

³⁰ Ivi, p. 125.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, pp. 126-127.

³³ Ivi, p. 129.

³⁴ P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1987.

³⁵ A. Olivetti, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, cit., p. 126.

In poco tempo cambiò il volto dell'Italia. I lavoratori impiegati nell'industria superarono in breve e di gran lunga quelli impiegati nell'agricoltura. La produzione industriale sopravanzò di molte lunghezze quelle di tutti gli altri settori messi insieme. L'Italia da paese agricolo, divenne industriale e si mise al passo delle nazioni europee più progredite (Gran Bretagna, Francia, Germania). [...] Ne escono sconvolti anche i rapporti tra le classi.³⁶

È evidente infatti come:

abbiamo lasciata, in poco più di una generazione, una millenaria civiltà di contadini e pescatori. Per questa civiltà, che è ancora la civiltà presente nel mezzogiorno, l'illuminazione di Dio era reale e importante, la famiglia, gli amici, i parenti, i vicini erano importanti, gli alberi, la terra, il sole, il mare, le stelle erano importanti. [...] Lo sconvolgimento di due guerre ha spinto l'uomo definitivamente verso l'industria e l'urbanesimo. Esso ha strappato il contadino alla terra e lo ha racchiuso nelle fabbriche, spinto non solo dall'indigenza e dalla miseria, ma dall'ansia di una cultura che una falsa civiltà aveva confinato nelle metropoli, negando la alle campagne del Sud.³⁷

Il mondo contadino e proletario è stato consegnato al culto del capitale dove la spinta verso la conquista dei beni materiali annulla tutti gli altri valori. Il dramma non è costituito solo dalle nuove condizioni di lavoro secondo le quali il soggetto è inserito all'interno di un ritmo di produzione forzato e artificiale, ma il nodo cruciale è l'imposizione di un nuovo ordine valoriale dove l'attore fondamentale risulta essere il capitale. Olivetti critica dal profondo questa nuova concezione del lavoro e inaugura una fabbrica che sia «alla misura dell'uomo»³⁸ e che investa i profitti nella sua elevazione spirituale. La fabbrica non è intesa solo come luogo di produzione dove l'operaio è costretto a investire il suo tempo, ma anzi essa è centro della comunità e perno dell'elevazione spirituale dei suoi abitanti.

Per questo motivo, un giorno questa fabbrica, se le premesse materiali e morali intorno ai fini del nostro lavoro saranno mantenute, farà parte di una nuova e autentica civiltà umana indirizzata a una più libera, felice e consapevole esplicazione della persona umana.³⁹

Adriano Olivetti ha grandi ambizioni ma sicuramente nessun fine utopistico. All'interno del Discorso, utilizzando il termine «elevazione», egli non intende alcun obiettivo trascendente. Il suo scopo concreto è quello di sciogliere l'operaio dalla schiavitù di un lavoro umiliante e spesso sottopagato, restituendo il giusto spazio alla spiritualità individuale. I dipendenti della Olivetti sono tutelati non solo rispetto alle necessità lavorative, ma anche riguardo ai bisogni quotidiani. Nel 1954 Adriano Olivetti rivolge un discorso particolarmente denso e toccante alle Spille d'Oro, cioè agli operai con più di 25 anni di servizio, «pilastri fondamentali sui quali posa la saggezza della nostra fabbrica».⁴⁰ L'uditorio a Ivrea è composto da molti operai che hanno lavorato sotto la direzione di Camillo e conosciuto le motivazioni che hanno animato il suo

³⁶ A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2009, p. 474.

³⁷ A. Olivetti, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, cit., p. 127.

³⁸ Ivi, p. 126.

³⁹ Ivi, p. 128.

⁴⁰ A. Olivetti, *Alle spille d'oro*, cit., p. 118.

operato. Il tono di Adriano è paternalistico e rispettoso verso coloro i quali hanno contribuito alla crescita dell'azienda non soltanto col proprio lavoro, ma comprendendo e condividendo il progetto di riforma sociale. Il miglioramento delle condizioni lavorative è unito ad un programma sociale, cioè la ridefinizione della Comunità, all'interno della quale la fabbrica è una delle assi portanti di quel sistema che poggia su istituzioni, cultura e lavoro.

Così possiamo concludere affermando che lo stabilimento di Pozzuoli è almeno per noi ben più di un attrezzato ed efficiente strumento di produzione: è un simbolo del modo in cui noi crediamo di dover affrontare i problemi dell'oggi, un simbolo delle cose che ci affaticano, ci animano e ci confortano.⁴¹

2.3 Tra libri e riviste: la cultura come progetto d'impresa

La genesi di una casa editrice si configura, nella maggior parte dei casi, come un processo che ricalca dinamiche comuni a numerose esperienze editoriali, le quali, progressivamente, tendono ad assumere la forma compiuta di vere e proprie istituzioni editoriali. Tale fenomeno costituisce un tratto distintivo che accomuna alcuni dei principali protagonisti dell'editoria italiana del Novecento. In particolare, due casi emblematici sono rappresentati da Il Mulino, con sede a Bologna, e da Giulio Einaudi Editore, a Torino.⁴² Un percorso affine, seppur con peculiarità proprie, caratterizza anche le Edizioni di Comunità. Il legame che esse intrattengono con le Nuove Edizioni Ivrea, loro antecedente diretto in epoca prebellica, rappresenta un elemento interpretativo di rilievo per una lettura complessiva della loro parabola. In un'ottica meramente cronologica, tale continuità perde parte del proprio valore esplicativo dal momento che è plausibile supporre che Adriano Olivetti coltivasse, già prima del secondo conflitto mondiale, l'idea di una casa editrice di ampio respiro,⁴³ ben prima della pubblicazione, nel novembre 1946, del volume di Erik Peterson.⁴⁴ Ciononostante, il dato storico inconfutabile è rappresentato dal numero 1, anno I, della rivista «Comunità» datato marzo 1946, prima uscita ufficiale della neonata casa editrice. Analogamente ad altri casi citati, anche le Edizioni di Comunità vedono formalmente la luce a partire da una rivista, attorno alla quale l'organismo

⁴¹ A. Olivetti, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, cit., p. 129.

⁴² G. Ragone, *Un secolo di libri*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 156-163. Questa ricostruzione si trova in N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 380-381. Per una storia della Einaudi, si veda: G. Turi, *Casa Einaudi*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁴³ Riguardo una precisa attribuzione cronologica del primo libro edito dalle Edizioni di Comunità vanno considerati: G. Berta, *Le idee al potere. Adriano Olivetti e il progetto comunitario tra fabbrica e territorio sullo sfondo della società italiana del «miracolo economico»*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 188 in cui si sostiene che il primo volume pubblicato, nel giugno del 1946, è la seconda edizione de *L'ordine politico delle Comunità* dello stesso Olivetti (la prima edizione era stata stampata dalle Nuove Edizioni Ivrea nel 1945). Nell'introduzione alla terza edizione A. Olivetti, *L'ordine politico delle comunità. Le garanzie di libertà in uno stato socialista*, a cura di R. Zorzi, Milano, Edizioni di Comunità, 1970, R. Zorzi, in una ricostruzione filologica del testo, parla effettivamente di una seconda edizione del libro di Olivetti uscita «alla fine del 1946, stampata ad Ivrea nella tipografia ICO [Ing. Camillo Olivetti, N.d.A.] e con l'indicazione Edizioni di Comunità», R. Zorzi, *Nota al testo*, in A. Olivetti, *L'ordine...cit.*, p. XVIII. Tuttavia, sia lo stesso R. Zorzi in *Introduzione*, in Id., *Catalogo generale delle Edizioni di Comunità 1946-1982*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, p. VII; che V. Ochetto, *Adriano Olivetti. Industriale e utopista*, Ivrea, Cossavella Editore, 2000, p. 174 indicano come prima pubblicazione delle Edizioni di Comunità E. Peterson, *Il mistero degli ebrei e dei gentili nella Chiesa*, Milano, Edizioni di Comunità, 1946. Sulla ricostruzione cronologica si veda anche B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2008, pp. 97-98.

⁴⁴ E. Peterson, *Il mistero degli ebrei e dei gentili nella Chiesa*, cit.

editoriale inizia progressivamente a strutturarsi. La fisionomia della casa editrice, come già accennato, si caratterizza per un'articolazione ampia e polimorfa. Essa si sviluppa principalmente attorno a due poli di attività, la rivista «Comunità» e la produzione libraria, che per costanza, spessore intellettuale e capacità di diffusione, rappresentano i cardini della sua azione editoriale. Nel 1948 le Edizioni di Comunità acquisiscono la «Rivista di Filosofia», autorevole trimestrale dedicato a problematiche filosofiche e culturali.⁴⁵ La direzione scientifica viene affidata a Norberto Bobbio, il quale ricoprirà il ruolo di redattore responsabile fino al 1951, anno in cui la pubblicazione passa a un diverso editore. Successivamente, le Edizioni assumono la gestione di «Tecnica ed organizzazione», mensile dedicato allo studio del lavoro umano, pubblicato nel biennio 1950-1952 e successivamente riacquisito dalla stessa Società. Nel 1951, sotto la direzione di Riccardo Musatti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini e Bruno Zevi, la casa editrice inaugura la pubblicazione bimestrale di «Metron Architettura», attiva fino al 1954. Nel 1957 viene fondata, per iniziativa diretta di Adriano Olivetti e di Bruno Alfieri, la rivista semestrale «Zodiac», destinata a una circolazione internazionale e dedicata all'architettura contemporanea. Tra i membri del comitato direttivo figurano, oltre ad Olivetti e Alfieri, personalità di rilievo quali Giulio Carlo Argan e Pierre Janlet. Negli anni successivi, e in particolare a partire dal 1960, le Edizioni assumono la gestione di «Urbanistica», organo ufficiale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, di cui lo stesso Olivetti fu direttore durante la propria presidenza.⁴⁶ Queste pubblicazioni, caratterizzate da periodicità e assetti proprietari variabili, si affiancano in modo più stabile alle due attività cardine: la rivista «Comunità» e la produzione libraria. Esse costituiscono il riflesso più fedele del carattere e della missione delle Edizioni di Comunità, incarnandone la vocazione multidisciplinare e, al contempo, l'istanza riformatrice che ne orienta la progettualità. A differenza delle riviste specialistiche, spesso discontinue, «Comunità» e il catalogo librario accompagnano la casa editrice lungo l'intero arco della sua vicenda, rappresentandone la cifra distintiva e il lascito culturale.

3. «Comunità», la rivista

Il primo numero della rivista «Comunità» vede la luce nel marzo del 1946, al prezzo di 35 lire, con il sottotitolo *Giornale mensile di politica e cultura*. La pubblicazione, stampata a Roma, dove si trovava la redazione, si presenta nel celebre formato rosa, cifra distintiva della sua veste editoriale. A differenza delle altre iniziative promosse dalle Edizioni di Comunità, il periodico si configura in maniera più diretta quale organo di riferimento del Movimento

⁴⁵ Per questa e le riviste che seguono: Cfr. B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, cit., pp. 111-120; R. Zorzi, *Catalogo generale delle Edizioni di Comunità 1946-1982*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

⁴⁶ Olivetti è direttore di «Urbanistica» dal 1949. Assume invece la carica di Presidente dell'INU nel 1950 a due anni dal suo ingresso nell'Ente, mantenendola per dieci anni, fino alla sua morte. Nei dodici anni di collaborazione, Adriano Olivetti lega indissolubilmente la sua figura all'attività dell'Istituto tanto da giustificare le parole con cui Bruno Zevi ha ricordato che «tutto ciò che di positivo si è attuato nell'urbanistica italiana in questo periodo porta, direttamente o mediamente, il suo nome; l'intera attività dell'INU è stata caratterizzata dalla presenza della sua eccezionale personalità». In P. Di Biagi, *Adriano Olivetti e L'Inu: l'impegno nella "comunità" degli urbanisti (1948-1960)* in C. Olmo, *Costruire la città*, cit., p. 147. Adriano Olivetti muore il 27 febbraio 1960 per infarto sul direttissimo Milano-Losanna nei pressi della località svizzera di Aigle. Per ulteriori informazioni sulla sua vita si rimanda naturalmente a V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, cit.

Comunità, di cui costituisce, seppure con alterna chiarezza e consonanza, uno strumento di informazione e di elaborazione critica. La vicenda della rivista si articola in tre fasi, corrispondenti ad altrettante serie editoriali, delle quali le prime due risultano, sotto il profilo dell'analisi, più agevolmente assimilabili. La prima serie, inaugurata con il n. 1 (marzo 1946), si conclude con il n. 6 dell'ottobre dello stesso anno. La seconda prende avvio il 19 aprile 1947 fino al n. 17 la periodicità è settimanale, per trasformarsi, dal n. 18 (settembre 1947), in quindicinale. Questa fase si arresta con il n. 26 (dicembre 1947), per poi riaprirsi, in forma rinnovata sia sul piano grafico sia su quello della cadenza, divenuta bimestrale, nel gennaio 1949. Con la terza serie, la pubblicazione procede, pur con cadenze differenti, fino alla fine degli anni Ottanta, seguendo le complesse vicende legate alla proprietà della casa editrice. A ciascuna delle tre fasi corrisponde un diverso insediamento della redazione: rispettivamente Roma, Torino e Ivrea.⁴⁷ Tale scansione non si limita a descrivere la dimensione cronologica della rivista, ma riflette altresì un mutamento sostanziale nelle strategie programmatiche e negli orientamenti effettivi, riconducibili a motivazioni e finalità molteplici, delle quali si tenterà qui di rendere conto. La prima serie, e mantiene periodicità mensile fino 1946. Alla direzione responsabile di Adriano Olivetti si affianca Paolo Padovani, segretario di redazione dal n. 2 (aprile-maggio), insieme a due segretarie. I fascicoli, in formato *tabloid* di sedici pagine ciascuno, sono stampati su carta rosa e si «distinguono dalla pila di riviste che escono in quel periodo per lo stile»⁴⁸ dell'impaginazione. Accanto al contributo inaugurale di Ignazio Silone,⁴⁹ la prima pagina ospita un editoriale firmato «Comunità», dal titolo *Aver fede*,⁵⁰ nel quale si manifesta, come osserva Patrizia Bonifazio, «l'ambito, intriso di ansia di rigenerazione morale e di riscatto [...] in cui si presenta la proposta di Comunità». La linea editoriale di questa prima fase si concentra principalmente sui temi della ricostruzione postbellica, con particolare attenzione alla programmazione pianificata delle nuove strutture sociali, politiche ed economiche. Pur non essendo ancora strutturata in rubriche, ad eccezione della *Rassegna della stampa estera*, la rivista ospita «alcune delle più belle firme della cultura italiana».⁵¹ Gli articoli spaziano dall'urbanistica e dall'architettura, già allora considerate ambiti cruciali benché non ancora centrali nell'orizzonte comunitario, alla critica economica, curata da Giorgio Fuà. Non mancano, inoltre, contributi di natura filosofica, con autori come Berdiaev e Kierkegaard, poi confluiti anche nel catalogo delle Edizioni di Comunità, a testimonianza di quel principio osmotico che intreccia costantemente le diverse attività editoriali e culturali promosse da Olivetti. Accanto a queste direttrici principali, trovano spazio anche incursioni nella critica letteraria e artistica.

La seconda serie si inaugura il 19 aprile 1947 con periodicità settimanale, mantenuta fino al n. 17; dal n. 18 (6 settembre 1947) la rivista diviene quindicinale. Alla direzione di Adriano Olivetti si affiancano il vicedirettore Giuseppe Rovero, il responsabile di redazione Dario

⁴⁷ La collezione completa dei numeri di «Comunità» è consultabile presso la Biblioteca delle Edizioni di Comunità, sala H, «Comunità» e presso la Biblioteca della Fondazione Adriano Olivetti, Roma. In alternativa si può osservare la periodizzazione e la descrizione editoriale della rivista in G. Maggia, *Bibliografia degli scritti di Adriano Olivetti*, tomo I, Siena, Università degli Studi di Siena Facoltà di Scienze Economiche e Bancarie, pp. XLIV-XLVII.

⁴⁸ V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, cit, p. 138.

⁴⁹ I. Silone, *Il mondo che nasce*, n. 1, a. I, 1946, p. 1.

⁵⁰ I. Silone, *Aver fede*, n. 1, a. I, 1946, p. 1.

⁵¹ V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, cit, p. 138.

Piccino e i segretari Giovanni Cairola e Giampiero Carocci. La sede viene trasferita da Roma a Torino. L'articolo di presentazione, redatto dallo stesso Olivetti, seppure non firmato,⁵² delinea le linee guida della nuova fase. Pur non discostandosi molto, sul piano tematico e grafico, dalla serie precedente, la rivista si rivolge ora a un pubblico più ampio, prediligendo questioni di immediata attualità politica a scapito delle riflessioni di ordine etico-religioso. A testimoniare sono le nuove rubriche di satira politica e di costume, mentre la foliazione si riduce da sedici a otto pagine. Come rileva Valerio Ochetto, queste due prime serie, tanto per impostazione quanto per indirizzo, si rivelano «le meno olivettiane».⁵³ È soltanto con la terza serie che la rivista rispecchierà pienamente il pensiero di Adriano Olivetti, coniugando l'azione politica e tecnica con quella tensione metafisica e spirituale che conduce alla costruzione, secondo le parole dello stesso Olivetti, della *Città dell'Uomo*.

Il progressivo senso di distanza che Olivetti avverte nei confronti di una rivista condotta secondo le logiche del dibattito politico tradizionale, unitamente alla convinzione che l'azione dovesse trasferirsi dal piano romano a quello eporediese, spiega la sospensione della pubblicazione con il n. 26 (dicembre 1947).⁵⁴ Ochetto definisce questa transizione «il momento della delusione politica di Olivetti»,⁵⁵ ovvero la consapevolezza che l'impresa riformatrice dovesse

procedere per vie nuove le quali richiederanno un movimento completamente intensivo analitico in profondità, anziché un movimento estensivo che è quello caratteristico degli altri piccoli movimenti o partiti.⁵⁶

Il terzo anno di vita della rivista «Comunità» prende avvio a dodici mesi di distanza dall'uscita dell'ultimo fascicolo della serie precedente. La nuova stagione editoriale si apre a Ivrea con il numero di gennaio-febbraio 1949, con periodicità bimestrale. La cadenza subisce, nel corso degli anni, tre successive modificazioni: a partire da a. V, n. 12 (ottobre 1951) la rivista assume periodicità trimestrale; da a. VII, n. 17 (febbraio 1953) torna ad essere bimestrale; infine, da a. IX, n. 32 (settembre 1955), diviene mensile. La fisionomia della rivista appare in questa fase profondamente rinnovata rispetto alle due serie precedenti. La direzione responsabile rimane affidata ad Adriano Olivetti, che la manterrà fino alla morte, momento in cui la direzione di «Comunità» passa a Renzo Zorzi, già redattore dal n. 15 del 1952. Nei primi anni, a fianco del Direttore opera Giorgio Soavi,⁵⁷ mentre l'impaginazione è curata da Egidio Bonfante. La novità più significativa risiede nella strutturazione dei contenuti per aree tematiche: le più consistenti risultano quelle dedicate a *Politica, Economia e Urbanistica* e ad *Architettura*; a queste si affiancano sezioni riservate a *Filosofia, Narrativa, Poesia, Arti*

⁵² La paternità del pezzo è attribuita ad Adriano Olivetti in G. Maggia, *Bibliografia degli scritti di Adriano Olivetti*, cit., p. XLV.

⁵³ V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, cit, pp. 139-140.

⁵⁴ Ivi, pp. 176.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ivi, pp. 177.

⁵⁷ Del periodo che trascorre a «Comunità» prima, alle Edizioni poi, e all'interno della Società Olivetti con compiti diversi Giorgio Soavi ne parla in tre romanzi: G. Soavi, *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*, Milano, Rizzoli, 2001; Id, *Il sogno di Adriano*, in Id., *Italiani anche questi*, Milano, Rizzoli 1979. Id, *Il conte*, Milano, Longanesi, 1983.

figurative e Cinematografo. Tale suddivisione scompare a partire da a. X, n. 36 (gennaio 1956), quando la veste grafica subisce un ulteriore mutamento, adottando il «caratteristico formato quadro».⁵⁸ La cura editoriale, testimoniata dall'attenzione alla composizione grafica, dalla presenza di numerose illustrazioni fotografiche, talvolta anche a colori, e dalla qualità dei contributi, conferisce a «Comunità» una cifra estetica e contenutistica di alto livello, tale da riflettere lo sforzo, non solo economico, sostenuto dalla casa editrice. Essa diviene, su scala non soltanto nazionale ma anche internazionale, un segno tangibile della statura culturale del periodico e del suo fondatore.

Il legame tra la rivista e il Movimento Comunità appare ora esplicitato e dichiarato sin dal sottotitolo di copertina che, in conformità con la cadenza, recita: «Rivista bimestrale del Movimento Comunità».⁵⁹ Gli aggiornamenti strettamente legati alle attività del Movimento trovano spazio all'inizio e alla fine di ciascun fascicolo nella rubrica «Cronaca del Movimento», distinta dal resto della rivista dal consueto colore rosa. Ciò nondimeno, le pagine di «Comunità» non si configurano come mero organo propagandistico di un'istanza particolare del Movimento, bensì come veicolo di un impegno culturale e politico di più lungo respiro, in continuità con l'ideologia comunitaria e con il suo carattere riformista, che si modula coerentemente alle diverse stagioni del dibattito e dell'elaborazione del Movimento stesso. La correlazione fra il Movimento Comunità e la rivista risulta dunque evidente e stringente, soprattutto nell'organizzazione e nell'articolazione degli indici. Tuttavia, in sede analitica, appare opportuno distinguere l'autonomia delle due esperienze: Edizioni di Comunità e Movimento non si configurano come realtà subordinate, bensì come attività parallele, interconnesse, debitorie l'una dell'altra, ma dotate di sviluppi e traiettorie proprie.

In questa direzione si collocano le considerazioni di Renzo Zorzi, che individua una delle caratteristiche principali della rivista «nell'assoluta assenza di tentativi di indirizzare la sostanza politica degli articoli ospitati sulle pagine della rivista».⁶⁰ Secondo Zorzi, Olivetti nutriva la ferma convinzione della necessità ineluttabile, che la cultura sia svincolata dalla politica. Risulta pertanto evidente l'opportunità di distinguere, sul piano storiografico, la rivista e la casa editrice dal Movimento, evitando comparazioni riduttive che tendano a stabilire rapporti di forza unidirezionali. Le parole di Gallino sulla gestione di «Comunità» appaiono illuminanti al riguardo:

Qualche difficoltà naturalmente c'era, ma il lavoro è sempre stato quello di tenere un certo equilibrio fra un'idea direttamente vicina, prossima, contigua a quelle che erano le idee che stava sviluppando il Movimento Comunità in quel momento e l'andamento generale della cultura che era il presupposto teorico del discorso che facevamo.⁶¹

⁵⁸ L. Gallino, *L'impresa responsabile. Un'intervista su Adriano Olivetti*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, p. 109.

⁵⁹ Dall'anno XIII, n. 72 agosto-settembre 1959 è «Rivista mensile di cultura e informazione». Dal numero successivo alla morte di Olivetti, a. XIV, n. 78 marzo aprile 1960 «Rivista mensile di cultura e informazione fondata da Adriano Olivetti».

⁶⁰ B. de' Liguori Carino, *Intervista a Renzo Zorzi*, In Id., *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, pp. 179-199. A questo proposito Zorzi si è espresso così: «Credo che nessuno di quelli che hanno scritto su «Comunità» possa dire di avere mai avuto una riga tagliata o un articolo respinto per ragioni d'indirizzo».

⁶¹ L. Gallino, *L'impresa responsabile, cit.*, p. 111.

Tale interpretazione trova conferma nell'eterogeneità degli autori che collaborarono con «Comunità». Pur condividendo, con intensità differenti, le tensioni intellettuali e morali che li accomunavano, essi provenivano da tradizioni culturali e ideologiche disparate: laici, cattolici, socialisti, liberali, democratici. Tra i collaboratori più assidui figurano Gutkind, Mumford, Figini, Zevi, Argan per i campi dell'architettura, dell'urbanistica e dell'arte; Bobbio, Assunto, Calamandrei, Musatti, Mounier, Maritain, Jaspers, Sartre per le tematiche di cultura generale, filosofia e religione; Foà, Fuà, Garosci, Einaudi, Friedmann per l'economia e la politica; Fortini, Mann, Moravia, Pampaloni, Pavese, Praz, Eliot, Silone per la letteratura.⁶² Questi sono soltanto alcuni dei nomi che animarono le pagine della rivista, cui molti altri si affiancarono fino ad a. XIV, n. 78 (marzo-aprile 1960), data segnata dalla morte di Adriano Olivetti. Da quel momento le Edizioni di Comunità, pur non interrompendo la loro attività, passarono sotto la direzione diretta di Renzo Zorzi, che già dal 1955 ricopriva il duplice incarico di redattore della rivista e di direttore della casa editrice.

3.1 Industria e letteratura

3.1.1 Alienazione e crisi dell'individuo

I contributi selezionati, in linea con il tema dell'alienazione e la crisi dell'individuo, registrano in modo capillare lo smarrimento dell'uomo dinanzi alla perdita di orizzonti condivisi. Rilke, in *Una lettera sulla guerra*,⁶³ coglie lo smarrimento esistenziale di fronte alla guerra, vissuta non come evento storico-politico, ma come esperienza di angoscia interiore, di spaesamento e di dissoluzione della razionalità umana. La guerra appare come follia collettiva, che priva l'individuo di senso e lo lascia solo con il proprio dolore e silenzio interiore. Un simile senso di privazione emerge nella lirica di Noventa e in particolare nel suo *Cò se gera soldài*,⁶⁴ che associa la condizione dei soldati a quella dei poeti, entrambi custodi di memoria collettiva. La poesia ruota attorno alla memoria della guerra e alla condizione dei soldati, giovani privati dell'amore e della giovinezza, che si aggrappano ai racconti e ai ricordi per dare significato alla propria esperienza.

Franco Fortini, in *A metà della strada*,⁶⁵ rappresenta la sospensione dell'uomo moderno «tra passato e futuro», espressione paradigmatica della crisi identitaria. In questa sede la poesia esprime la condizione di smarrimento e precarietà dell'uomo moderno sospeso tra certezza e disillusione. Il testo riflette una crisi dell'identità individuale e collettiva, ponendo l'accento sul senso di provvisorietà e sulla difficoltà di trovare un orizzonte stabile. La critica collegata evidenzia al contempo la tensione tra rigore documentario e limiti polemici nella riflessione

⁶² Le informazioni della precedente proprietà del periodico si trovano in G. Maggia, *Bibliografia degli scritti di Adriano Olivetti*, cit., tomo I, pp. LIV-LV.

⁶³ R. M. Rilke, *Una lettera sulla guerra*, «Comunità», n. 1, a. III, 1949, p. 49. Già in R. M. Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, trad. it. G. degli Uberris, Firenze, Cya, 1944.

⁶⁴ G. Noventa, *Una poesia*, «Comunità», n.1, a. III, 1949, p. 52. Poi in G. Noventa, *Versi e Poesie*, Roma, Edizioni di Comunità, 1956.

⁶⁵ F. Fortini, *A metà della strada*, «Comunità», n. 2, a. III, 1949. Raccolto precedentemente in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, Torino, Einaudi, 1946; edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

letteraria coeva. Anche la narrativa e la poesia di Giorgio Soavi, *Le spalle coperte* e *Il vuoto*,⁶⁶ insistono sulla fragilità dell'io, incapace di sottrarsi al peso della solitudine. Il ciclo narrativo esplora il tema dell'identità fragile e della solitudine, segnata dal peso della memoria e dal bisogno di affetti autentici. Al centro vi è la figura materna, rifugio affettivo e simbolo di protezione, insieme all'immagine delle «spalle coperte» come metafora del sentirsi amati e custoditi. La scrittura diventa luogo di resistenza contro la perdita di sé, strumento per dare senso alle piccole cose e alle relazioni incerte.

A rielaborare il tema della caducità e della speranza di rigenerazione attraverso il filtro simbolico della natura sono le liriche di Arturo Loria⁶⁷ che affrontano la condizione esistenziale dell'uomo tra dolore, caducità e speranza di rigenerazione, attraverso immagini simboliche tratte dal mondo animale e naturale (geco ferito, insetto che scompare nella sabbia). La prima delle due poesie analizzate insiste sul tema della sofferenza e della possibilità di rinascita, la seconda sulla precarietà e dissoluzione della vita. In entrambe emerge una tensione lirica e spirituale che trasforma l'osservazione della natura in meditazione sull'esistenza. Alla medesima area semantica appartengono la riflessione di Attilio Bertolucci sulla memoria poetica.⁶⁸ Il tema centrale della sua lirica è la memoria poetica e il rapporto con il tempo. La poesia diventa dialogo con un poeta dimenticato, riflessione sull'oblio e sulla possibilità che la parola lirica mantenga viva la continuità tra passato e presente. Il dramma dell'incomunicabilità è affrontato all'interno di un rapporto coniugale in *Viaggio di nozze* di Cesare Pavese.⁶⁹ Il nucleo del testo è l'incapacità del protagonista di vivere autenticamente l'amore e la vita coniugale, fino alla tragica consapevolezza del proprio fallimento solo dopo la morte della moglie: solitudine, incomunicabilità e senso di colpa dominano il racconto. La tensione irrisolta è altresì centrale in *Né tregua* di Mario Luzi⁷⁰ in cui l'autore affronta il tema dell'esistenza umana come tensione irrisolta tra vita e morte, memoria e oblio, dolore e ricerca di senso; la parola poetica diventa strumento di resistenza contro il silenzio e di ricerca di identità.

Infine il tema dell'alienazione del protagonista moraviano ne *Il conformista*⁷¹ evidenzia la frattura interiore vissuta da Marcello che lo rende incapace di comunicare e di vivere con autenticità. La perdita dell'innocenza e l'impossibilità di appartenere a un mondo semplice e gioioso segnano il destino di solitudine e distacco esistenziale del protagonista.

In uno dei momenti più bui del primo conflitto mondiale, Rainer Maria Rilke, in una lettera indirizzata a un'amica e datata 18 agosto 1915,⁷² esprimeva un'acuta consapevolezza dello

⁶⁶ G. Soavi, *Le spalle coperte*, «Comunità», n. 1, a. III, 1949, pp. 55-57; poi in G. Soavi *Le spalle coperte*, Milano, Neri Pozza, 1951. G. Soavi, *Una poesia*, «Comunità», n. 5, a. III, 1949, p. 56; poi G. Soavi, *Il vuoto*, in Id., *I genitori a teatro*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 1953.

⁶⁷ A. Loria, *Due poesie*, «Comunità», n. 4, a. III, 1949, p. 56. Poi in A. Loria, *Il bestiario*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

⁶⁸ A. Bertolucci, *Una poesia*, «Comunità», n. 4, a. III, 1949, p. 59. Poi, A. Bertolucci, *Lettera da casa*, in Id., A. Bertolucci, *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni 1951.

⁶⁹ C. Pavese, *Viaggio di nozze*, «Comunità», n. 9, a. IV, 1950, pp. 58-59. Poi nella raccolta postuma di racconti: C. Pavese, *Notte di Festa*, Torino, Einaudi, 1953.

⁷⁰ M. Luzi, *Una poesia*, «Comunità», n. 9, a. IV, 1950, p. 62. Poi in M. Luzi, *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952 e in Id., *Il giusto della vita. Tutte le poesie fino al 1960*, Milano, Garzanti, 1960.

⁷¹ A. Moravia, *Il conformista*, «Comunità», n. 10, a. V, 1951, pp. 58. Prima edizione: A. Moravia: *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1951.

⁷² R. M. Rilke, *Una lettera sulla guerra*, cit. p. 49.

smarrimento spirituale e dell'angoscia esistenziale generati dalla guerra. Le sue parole, cariche di una dolorosa introspezione, delineano uno stato d'animo dominato dalla vertigine, dall'asfissia morale e da un senso di isolamento incolmabile rispetto alla realtà circostante. Egli lamenta la difficoltà di formulare pensieri «leggeri», poiché ciò che riesce a comunicare scaturisce con fatica, come se ogni parola si strappasse via dalla carne viva. Il contrasto con il tono più assertivo di coloro che, a Monaco, sembrano aver previsto e razionalizzato l'andamento del conflitto, evidenzia l'inconciliabilità tra la sua interiorità dolente e le narrazioni collettive che cercano di conferire un senso logico o addirittura necessario alla guerra. Nel suo vissuto, la guerra non si configura come un evento storico da interpretare secondo coordinate politiche o ideologiche, ma come un'angoscia fisica e metafisica che oscura la mente e opprime il cuore. L'aria viziata che egli respira e l'oscurità che lo circonda diventano metafore della condizione di spaesamento radicale dell'individuo di fronte a un mondo divenuto irriconoscibile. La realtà, così come si presenta, non gli appartiene più: è un mondo «sconfessato» rispetto a quello di un tempo, un luogo dominato da forze irrazionali e istinti ciechi, che trascinano le masse verso un abisso morale. Rilke si interroga con sgomento sulla capacità della guerra di suscitare dedizione e abnegazione in uomini che, in condizioni normali, mai avrebbero aderito a simili passioni distruttive. L'inverno imminente gli appare come un'ulteriore minaccia, simbolo di un gelo non solo fisico ma spirituale. Il passato, vicino eppure già remoto, era ancora pervaso da una fiducia ingenua, ormai dissolta dinanzi alla durezza insensata del conflitto.

L'autore osserva come la follia sembri essere divenuta l'unico punto di vista possibile, e come nessuno, neppure coloro che vi sono immersi, possieda più il potere di governarla. Nemmeno la stampa internazionale, nella quale egli riponeva una remota speranza, accenna alla pace. Al contrario, essa contribuisce, con le sue menzogne e le sue narrazioni esasperate, ad alimentare e prolungare la guerra, facendosi non solo eco, ma vera e propria forza generativa del conflitto stesso.

Attraverso questa lettera, si rivela un Rilke profondamente disilluso, la cui voce si leva non tanto come testimonianza politica, quanto come lamento etico ed esistenziale. La guerra, agli occhi del poeta, rappresenta il crollo del mondo umano, travolto da una follia che dissolve ogni razionalità, e in cui l'individuo, ridotto al silenzio interiore, non può che assistere impotente alla rovina del proprio tempo.

Tra i contributi del fonte umanistico, ad arricchire le pagine di «Comunità» con i suoi versi, compare tra i tanti il poeta Giacomo Noventa con una composizione lirica tra memoria e identità popolare.⁷³ L'importanza di tale firma va necessariamente contestualizzata e collegata al prestigio riconosciuto a Noventa dalla critica per il suo ruolo di animatore della «Riforma Letteraria». La poesia pubblicata tra le pagine della rivista presa in esame, *Cò se gera soldài* ruota attorno alla memoria della guerra, affrontando al contempo i temi della giovinezza, del desiderio, ma soprattutto della poesia come testimonianza. Dal sapore amaro e deciso è la rievocazione della vita in trincea, dell'ascolto di racconti amorosi da parte dei soldati più anziani, l'analogia tra l'esperienza dei soldati e quella dei poeti. La più ampia riflessione tuttavia, è senz'altro costituita dall'analisi sull'umanità intera durante la guerra:

⁷³ G. Noventa, *Una poesia*, cit., p. 52.

me xé vignùo un pensier:
Che noialtri se sia come i coscriti
in una guerra granda.⁷⁴

Cò se gera soldài, mostra l'incontro tra il lirismo individuale e la memoria collettiva, attraverso l'uso del dialetto veneto, scelta estremamente funzionale a Noventa per la restituzione di un tono colloquiale, intimo, e allo stesso tempo profondamente evocativo. Il componimento rievoca l'esperienza della guerra dal punto di vista di giovani soldati intenti a raccontare con estrema tristezza i desideri mai realizzati durante la guerra («se inventàvimo un nome e se moriva / senza savér cussi»);⁷⁵ giovani spesso ancora ignari dell'amore, i quali, nelle pause tra un combattimento e l'altro, ascoltano dai commilitoni più anziani racconti di vita, di lavoro e di affetti lasciati nei paesi d'origine:

qualche storia d'amor,
gèrimo in tanti a no' savér ancora
quel che fusse una dòna, e se ascoltava.⁷⁶

Il testo si articola su un duplice livello: da un lato la rappresentazione concreta della vita in trincea e della giovinezza interrotta, dall'altro un'allegoria della condizione del poeta nel mondo contemporaneo. Noventa paragona infatti i poeti ai soldati che narrano storie d'amore:

[...] i poeti
sia come quei soldài che ne diseva
e parlàssei pur dei so paees,
dei càmpi e dei lavori lassài là
qualche storia d'amor.⁷⁷

Essi sono custodi di una memoria affettiva e culturale che, come nella guerra, risuona in chi ascolta pur non avendo avuto esperienza diretta di ciò che viene raccontato. È un richiamo alla funzione poetica come trasmissione di umanità e di valori, in un'epoca segnata dalla frattura storica e spirituale del Novecento.

Un altro componimento utile ai fini di questa analisi è *A metà della strada* di Franco Fortini, il quale riflette una duplice indagine: da un lato, una profonda meditazione poetica sulla condizione umana moderna, rappresentata dalla poesia di Fortini come un percorso tra le coordinate esistenziali, temporali e geografiche; dall'altro, un'esplorazione critica della letteratura italiana novecentesca, con particolare attenzione al recupero di figure poetiche come

⁷⁴ G. Noventa, *Una poesia*, cit., p. 52.

⁷⁵ G. Noventa, *Una poesia*, cit., p. 52.

⁷⁶ G. Noventa, *Una poesia*, cit., p. 52.

⁷⁷ G. Noventa, *Una poesia*, cit., p. 52.

Corazzini e alla riflessione sui limiti e meriti dell'attività critica contemporanea.⁷⁸ Nel contesto della poesia di Fortini, si coglie un'immagine sospesa e drammatica dell'esistenza, caratterizzata da incertezza e disorientamento. I versi, ambientati metaforicamente in uno spazio «a metà della strada», evocano un limbo esistenziale e storico in cui l'uomo è costretto a confrontarsi con la perdita di senso, il dubbio e la precarietà della condizione umana e sociale. Il tono della poesia è profondamente moderno, segnato da una coscienza della crisi dell'identità individuale e collettiva. Il viaggio tra due città, due orizzonti, o tra due ore della notte, diviene simbolo di una condizione esistenziale intermedia, di un'umanità smarrita nel tempo della disillusione e della frammentazione storica.

Nel ciclo narrativo intitolato *Le spalle coperte*,⁷⁹ Giorgio Soavi costruisce, attraverso cinque frammenti autonomi, ma interrelati, il ritratto di una soggettività esitante e sensibile, immersa in una rete sottile di memorie, desideri e affetti irrisolti. Il protagonista, figura centrale, nonché evidente *alter ego* dell'autore, si muove tra il rimpianto e la ricerca, tra la quotidianità banale e le epifanie interiori, rendendo ogni episodio una sorta di confessione trattenuta, un'autoanalisi in bilico tra il lirismo e il pudore. Fin dall'incipit, l'io narrante si riconosce come entità segnata dal passato: «Di questo passo sarò veramente nelle condizioni di una persona che vive solo di ricordi».⁸⁰ Tale affermazione configura un'immagine esistenziale quasi crepuscolare, dove le esperienze del presente sono filtrate attraverso la lente deformante della memoria e l'identità fragile del protagonista si manifesta attraverso l'introspezione funzionale alla narrazione dell'assenza. L'autore dunque riflette sulla propria vita, dominata dai ricordi più che da esperienze presenti nonostante le avventure passate appaiano tutte incerte e instabili. Le poche relazioni che l'autore-narratore rievoca, in particolare quella con una giovane operaia, non sembrano aspirare alla durata, bensì al conforto provvisorio e al gesto affettivo che precede il desiderio. L'incontro con la ragazza del popolo si carica dunque di un'intimità familiare, quasi materna, che consola il protagonista. È proprio nel gesto, l'abbraccio, lo sguardo, il silenzioso accordo tra corpi, che si dischiude una forma di intimità sincera, sebbene effimera: «L'operaia non fa che abbracciarmi un poco come fa mia madre».⁸¹ Va tuttavia evidenziato che nella vita emotiva del protagonista il posto centrale è occupato dalla relazione con la madre, tema ricorrente nel testo, con il compito essenziale di manifestarsi tanto nella fisicità dell'abbraccio quanto nella rievocazione epistolare, nel bisogno di ritrovare attraverso le sue parole una continuità affettiva che resista al tempo e alla distanza. La scrittura della madre, a tratti ingenua e buffa, spezza la compostezza formale del suo consueto linguaggio, e proprio per questo risulta autentica e commovente. Nei momenti di maggiore fragilità, l'io narrante cerca nella figura materna una protezione originaria, un rifugio rispetto alle incertezze del vivere adulto. Anche gli spazi si caricano di significato emotivo nei frammenti presi in esame: quello domestico e in

⁷⁸ Attraverso il componimento si riflette un'attenta valutazione critica della produzione poetica di Fortini dal momento che il testo è accompagnato da considerazioni su altri scritti letterari e saggistici contemporanei, tra cui il volume di F. Donini, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1948. L'autore della recensione riconosce al Donini una certa fedeltà critica e una rigorosa documentazione dell'opera corazziniana, definendo il suo lavoro come «Una documentazione minuta e ragionata che egli porta di tutto ciò che in sua vita scrisse il Corazzini è in verità, meritoria: un volume prezioso».

⁷⁹ G. Soavi, *Le spalle coperte*, cit., p. 55.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, pp. 55-56.

particolare quello della camera d'albergo rappresentano un luogo di sicurezza, di riservatezza, l'unico spazio in cui il protagonista può rileggere le lettere della madre, conservare la memoria, recuperare il dialogo interrotto con il proprio passato: «Mia madre, in quegli istanti, mi parla della sua giovinezza. Ed io glie l'ho spenta davvero, via via che sono cresciuto».⁸² Il pensiero della madre diventa rifugio sicuro, ritorno alle radici, affetto puro che si manifesta anche nella scrittura e nei ricordi condivisi. In netto contrasto con l'ambiente esterno, la cui distanza va percepita come emotiva e dunque valgono da esempio la camerata e l'ufficio, la camera diventa il teatro dell'intimità e della riflessione quindi luogo della mente. Allo stesso modo l'autore attribuisce grande rilievo al corpo, in particolare alle spalle, sede psicologica di grande valenza simbolica profonda. Le spalle, guardate furtivamente in momenti di solitudine o in brevi attimi di libertà, diventano luogo d'identificazione e insieme d'affettività ricevuta: su di esse si poggia la madre, l'amata, la memoria. Il narratore riconosce in esse una sorta di fulcro dell'identità: vi si concentra la coscienza della propria vulnerabilità e, al contempo, il bisogno di protezione. L'espressione «avere le spalle coperte» diventa così metafora esistenziale dell'essere amati, del sentirsi custoditi, e quando tale sensazione viene meno, subentra il gelo dell'insicurezza: «Allora io sento del freddo le spalle mi dolgono».⁸³ Oppure, le spalle, condensano su se stesse il momento di intimità e auto-riflessione perché simbolo dell'identità e degli affetti: «Allora mi sento libero, e mi guardo le spalle. [...] E mi voglio bene così, guardandomi con quella bontà che mi rimane».⁸⁴ La frammentarietà dell'opera rispecchia in tal senso la struttura psichica del personaggio e la forma del testo si fa contenuto: pensieri che si interrompono, desideri che si accavallano, sentimenti contraddittori che non giungono mai a una sintesi definitiva. La telefonata inattesa, il gesto di una donna che si affaccia sulla soglia, la scrittura impiegatizia interrotta da uno sguardo: ogni episodio è carico di tensione minima, ma significativa, ed evoca un mondo interiore continuamente minacciato dal disincanto e dalla solitudine. Tra i frammenti soaviani pubblicati nel terzo anno di vita di «Comunità» emerge di particolare rilievo il passaggio narrativo che prende avvio dalla riflessione durante il tragitto che lo separava dalla cabina telefonica. Il protagonista dichiara: «Mi trovo a parlare di questa telefonata perché l'ambiente che mi circonda [...] fanno sì che diventi per me una necessità segnalare queste piccolezze».⁸⁵ Dunque si abbandonava all'analisi metodica e quasi scientifica sulle probabilità di chi potesse essere all'altro capo della linea: «Mentre percorro il breve tratto che mi separa dalla cabina telefonica trovo logico di fare il calcolo delle probabilità, e tiro ad indovinare». Egli viveva ormai da circa un mese in quell'albergo di provincia, un luogo modesto, dove il telefono non era una consuetudine domestica ma un privilegio funzionale, riservato per lo più agli uffici statali, a qualche impresa locale, al teatro Politeama e a un bar noto per servire una discreta panna montata. Raramente, una famiglia ne faceva uso privato. Escludendo quindi un'iniziativa familiare, tanto più che la madre non gli aveva mai telefonato in quell'albergo, si vede costretto a restringere il campo delle ipotesi. Probabilmente, si dice, si trattava di una comunicazione proveniente dall'ufficio, e dunque di una qualche incombenza amministrativa, un fastidio burocratico procrastinabile: «Non altri che quelli dell'ufficio mi possono telefonare e, naturalmente, trattandosi di ufficio, sarà una grossa seccatura». Tuttavia, l'orario costituiva

⁸² Ivi, p. 56.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, pp. 56-57.

⁸⁵ Ivi, p. 57. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

la radice del suo dubbio: a quell'ora del giorno, ogni funzionario era rientrato a casa per il pranzo, così come lui stesso si trovava in sala da pranzo. Il pensiero allora si rivolge ad altri possibili mittenti, forse uno dei suoi tre amici più stretti, sposati di recente, ma anche in questo caso, le probabilità apparivano esigue. Il lettore viene a conoscenza del fatto che, pochi giorni prima dei momenti raccontati nei presenti frammenti, il protagonista insieme ad altri erano andati tutti insieme al cinematografo e, durante quella serata, egli aveva osservato con un certo disagio l'autorità con cui i giovani mariti trattavano le proprie mogli, come se tra loro si fosse già istituito un ordine sociale saldo, in cui egli era irrimediabilmente escluso.

Prende da qui avvio un'analisi di tutto soggettiva circa le relazioni interpersonali richiamando i ricordi legati alle serate con amici sposati e della dinamica affettiva squilibrata tra loro e le compagne: «Camminando per la strada si vedeva, dal come i giovani mariti trattavano le donne, che eran loro i padroni; disparo ero io, e me ne risentii». Il protagonista avverte un sentimento di emarginazione che gli prova immediata sofferenza e al contempo una ragionata riflessione sui temi dell'alienazione e della solitudine affettiva. La mente e la penna di Soavi corrono alla memoria e alla malinconia del passato: riappaiono figure importanti della madre, l'amico in crisi, il tempo del servizio militare. Si legge a proposito dei ricordi che riaffiorano alla mente dell'autore: «Addio. Rinuncio, amici, a combattere per la vita. Ho le notti ed i giorni popolati fitti di decorazioni, di bandiere, di amici morti, di madri, di lacrime». I ricordi diventano finestre su un'identità lacerata tra presente incerto e passato emotivamente denso. Quel senso di marginalità, di disparità percepita, si era accentuato a causa di alcuni gesti, alcune carezze pubbliche che i suoi amici si permettevano con disinvoltura. Tali effusioni, così manifeste, lo avevano messo a disagio: erano atti che si possono compiere solo con la sicurezza di una relazione stabile, legittimata: tuttavia le giovani signore, con una sensibilità che egli aveva apprezzato, sembravano aver colto il suo imbarazzo, e, come a riequilibrare la scena, avevano distolto l'attenzione da quei gesti troppo marcati. Ritornando al presente appare al protagonista, chiaro e improbabile che uno di loro si fosse premurato di chiamarlo: la probabilità, calcolata razionalmente, tendeva allo zero. Giunto alla porta della cabina, l'uomo si fermò un istante prima di entrare: «penso di non avere le spalle coperte», dichiara. La consuetudine a riflettere sulle piccole cose, la propensione ad attribuire un significato anche ai dettagli apparentemente irrilevanti, come l'atteggiamento di un cameriere o il tono con cui era stato avvisato, rendevano per lui ogni esperienza un momento degno di essere analizzato, vissuto con pienezza di coscienza. Egli è perfettamente consapevole che tale telefonata, forse banale in sé, si stava già caricando di un significato più ampio: era una finestra aperta sulla rete sottile delle sue relazioni, delle sue incertezze, del suo desiderio di appartenenza. Giunto infine davanti alla cabina, con il cuore appena accelerato e una curiosità punteggiata d'ansia, l'uomo solleva finalmente la cornetta. Non era più solo in attesa di una voce, ma di una rivelazione. La vita, in fondo, sembrava annunciarsi sempre attraverso questi segni minimi, che solo un'anima vigile è capace di accogliere nella loro interezza simbolica. Il gesto di sollevare la cornetta, in quel preciso momento, sembrava dunque racchiudere molto più che l'azione concreta di rispondere a una chiamata. È in fondo, l'atto simbolico di chi attende un segno, di chi desidera che qualcuno, in qualche luogo, si ricordi di lui e lo cerchi. *Le spalle coperte* di Giorgio Soavi offre in definitiva un valido esempio di prosa lirica e analitica, in cui la scrittura si fa luogo di resistenza alla dissoluzione dell'identità e dell'amore. L'intero testo sembra ruotare attorno alla domanda implicita: è possibile amare e restare fedeli a se stessi, senza tradire né la propria

sensibilità né la memoria delle proprie radici? Soavi non dà risposte, ma lascia emergere, con stile sobrio e intimo, le contraddizioni di chi cerca, nell'amore e nella scrittura, un modo per abitare il mondo senza smarrirsi.

Dello stesso autore, va sottolineata l'importanza del componimento poetico *Il vuoto*,⁸⁶ in cui è affrontato il senso di svuotamento generato dalla perdita amorosa, una condizione esistenziale pervasiva e irreversibile. Il componimento articola il passaggio dalla pienezza affettiva alla consapevolezza dolorosa della solitudine, interrogandosi sul destino dell'amore nell'assenza e nel silenzio dell'altro. Il poeta dichiara fin da subito:

Farò un tuffo nel vuoto,
un lieve caduta d'angelo
che respira.

Il poeta esprime con profondità lirica una riflessione sulla perdita, l'assenza e la dissoluzione dell'amore, configurandoli come esperienze esistenziali in grado di spalancare abissi interiori. La poesia si sviluppa come un processo di consapevolezza progressiva, che dall'illusione amorosa conduce alla percezione ineluttabile del vuoto:

Amore mi fioriva la sua vita;
ora rimane l'aperto balcone
il fiume inquieto
e la voragine
che da tanto si apriva.

La caduta, evocata inizialmente come gesto lieve e quasi angelico, si rivela invece tragica, inscrivendosi in un contesto di sofferenza, incomunicabilità e gelo emotivo:

Ora il mio vuoto
fuori si distende in altro vuoto
che circonda il bene,
e il dolore mi tiene la sua punta
e scende e uccide
come il freddo che incalza
l'uomo che è ancora vivo.

Il testo si chiude con un interrogativo sospeso, «Ah figli, anime vive, / l'amore è in quale spazio? »

Soavi affronta dunque la condizione umana con tono elegiaco e inquieto, ponendo al centro della sua poesia l'esperienza del dolore come elemento costitutivo dell'esistenza.

⁸⁶ Ivi, p. 56. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

Sempre in ambito lirico, i versi delle due poesie di Arturo Loria⁸⁷ ruotano attorno alla condizione esistenziale dell'essere vivente tra dolore, rigenerazione e transitorietà, resa attraverso la simbologia animale e naturale, con accenti spirituali e una tensione lirica che riflette il fragile equilibrio tra speranza e dissoluzione. Loria sviluppa immagini dense di simbolismo, utilizzando la figura di piccoli animali, un geco e un insetto, simile a una scolopendra o un millepiedi, come metafore dell'esperienza umana, in particolare del dolore, della speranza e della transitorietà dell'esistenza. Nel primo testo datato 1947 l'autore descrive un geco ferito, privato della coda, che avanza faticosamente sulla ghiaia, simbolo di una condizione esistenziale di sofferenza e incompiutezza. La menzione dell'«angoscia» e la presenza di elementi come il «mozzicone» e la «crepa» rimandano a una realtà fratturata, mentre il richiamo alla «meta» e il «ricrescere squama per squama della nuova coda» suggeriscono un processo di rigenerazione, possibile solo attraverso la perseveranza e la fede. Nel secondo componimento datato 1948, il poeta prosegue l'indagine sul rapporto tra traccia e scomparsa. L'animale, che inizialmente lascia segni sulla duna, si dissolve nel paesaggio, in una tensione costante tra visibile e invisibile, tra apparenza e annullamento. L'immagine del «miraggio» che cade e delle «frane leggiere» accentua il senso di precarietà e illusione che permea l'esperienza sensibile. Le due poesie, quindi, si configurano come meditazioni liriche sul dolore e sulla rigenerazione, nella prima, e sulla caducità dell'esistenza, nella seconda, muovendosi tra tensione spirituale e osservazione naturalistica, con uno stile ellittico e fortemente allusivo.

Proseguendo con i contributi in versi, significativo è il frammento poetico di Bertolucci pubblicato tra le pagine di «Comunità» in cui l'autore riflette sul tempo, la memoria e l'eredità poetica, espressa attraverso il dialogo ideale tra un poeta vivente e uno ormai dimenticato. La città di Parma diventa emblema del legame tra passato e presente, e simbolo della continuità dello sguardo lirico al di là dell'oblio. La poesia si configura, quindi, come un atto di resistenza alla dimenticanza, capace di ricucire le trame del tempo attraverso la bellezza del paesaggio e della parola. Bertolucci esprime un'intima riflessione sul valore della memoria e sul destino dei poeti dimenticati. Il componimento si apre con una descrizione delicata e impressionistica del paesaggio parmense, osservato dai ponti della città, immerso in una luce mattutina che ne rivela i contorni dolci e le campagne azzurre («Se dai ponti di Parma il bel mattino / scopre campagne azzurre e colli lievi»). La città, evocata nei suoi dettagli visivi e stagionali, si configura come uno spazio denso di stratificazioni emotive e storiche.

Attraverso un tono elegiaco e contemplativo, Bertolucci si rivolge idealmente a un poeta del passato, ormai caduto nell'oblio, che aveva condiviso con lui non solo un territorio, ma anche una sensibilità artistica affine.

Anche tu che da una giornata morta
mi chiami dal tuo secolo, deluso.
Accompagna i miei passi nella lieta
vacanza, malinconico poeta.

⁸⁷ A. Loria, *Due poesie*, cit. p. 56. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

Il poeta defunto, evocato come presenza discreta ma pervasiva, accompagna l'autore in una «vacanza» malinconica, cioè in una sospensione del presente dedicata alla meditazione sulla poesia e sul tempo. L'identificazione tra il poeta vivente e quello dimenticato si completa nella comune appartenenza a una città che ha segnato entrambe le vite: «Della città che chiude la mia vita / come chiuse la tua nella sopita». Parma diventa così luogo di iniziazione poetica e, insieme, di conclusione esistenziale. In un crescendo di immagini atmosferiche, «ombre lunghe», «inverdate», «fuochi d'autunno», Bertolucci suggerisce che la poesia può ancora sopravvivere all'oblio attraverso la continuità dello sguardo e della parola.

Di significativo rilievo emotivo è il racconto *Viaggio di nozze* di Cesare Pavese,⁸⁸ un ulteriore contributo afferente alla sfera psicologica e sentimentale che si occupa del fallimento morale di un uomo incapace di accettare e ricambiare l'amore e la dedizione della propria moglie, Cilia. L'autore tratteggia la parabola esistenziale di un uomo incapace di godere la concretezza della vita coniugale, costantemente assorbito da una sterile tensione verso l'altrove e prigioniero delle proprie fantasie: «Ora che, a suon di lividi e di rimorsi, ho compreso quanto sia stolto rifiutare la realtà per le fantasticherie e pretendere di ricevere quando non si ha nulla da offrire; ora, Cilia è morta». Il protagonista, riflettendo a posteriori sulla figura della moglie Cilia, deceduta prematuramente, manifesta un doloroso senso di colpa e rimpianto per non essere stato in grado di riconoscere e valorizzare la profondità del suo amore e della sua dedizione: «Cilia mi amava. Una volta in piedi, per lei cominciava un'altra gioia: muoversi, apparecchiare, spalancare finestre, guardarmi di sottocchi». Il rapporto coniugale è descritto come un tentativo iniziale di costruzione condivisa, Cilia si mostra premurosa, seria, dedita al lavoro e desiderosa di apprendere, tuttavia il protagonista, privo di autentico coinvolgimento e appesantito da un narcisismo irrisolto, non riesce a sostenere tale impegno. Egli avverte con fastidio la stabilità domestica e prova una crescente insofferenza verso la moglie, identificandola talvolta con l'altra figura femminile del racconto, Amalia, su cui proietta sentimenti di repulsione e paura di un futuro grigio e privo di slanci. Il protagonista dichiara: «Avevo che quella sera non potevo liberarmi dall'idea che anche Cilia era un'Amalia e tutte e due mi disgustavano ed io mi facevo rabbia». L'episodio dell'incontro con Malagigi, ex compagno di scuola e ora uomo di successo in partenza per la Cina, accentua la crisi identitaria del protagonista, che si sente sempre più inadatto e fallito rispetto agli ideali di realizzazione sociale e personale. L'incapacità di affrontare la vita reale lo conduce a una forma di paralisi affettiva ed esistenziale, lasciando emergere la tragica consapevolezza del proprio fallimento solo dopo la perdita definitiva di Cilia. L'opera si inserisce pienamente nella poetica pavesiana, incentrata sulla solitudine, sull'incomunicabilità e sul senso di colpa, e anticipa molte delle tematiche cardine del suo percorso letterario e umano. A riflette sul senso della condizione umana sospesa tra vita e morte, memoria e oblio, luce e oscurità, è anche la poesia *Né tregua* di Mario Luzi.⁸⁹ Il poeta esplora il dolore dell'esistenza e la tensione verso un significato ultimo, evocando un paesaggio interiore e spirituale segnato dall'inquietudine, dalla fatica e dalla ricerca di un'identità, anche oltre la morte. *Né tregua* si configura come una meditazione

⁸⁸ C. Pavese, *Viaggio di nozze*, cit., p. 58. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

⁸⁹ M. Luzi, *Una poesia*, cit., p. 62. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

esistenziale sulla condizione dell'uomo, proiettata in un orizzonte di lacerazione spirituale e ricerca metafisica. Il poeta colloca la voce lirica in un paesaggio quasi sacrale e crepuscolare, dove la natura si fa specchio dell'interiorità: il giorno che «sfoglia la fiamma» e la quercia che «svampa» sul colle evocano una dimensione in cui il tempo si consuma, lasciando dietro di sé cenere e consapevolezza. L'io lirico si rappresenta come figura già oltre la soglia della vita: «l'essere morti non ci dà riposo / né tregua», suggerendo che l'oltrepassamento della vita non comporta sollievo, ma piuttosto il permanere di una coscienza inquieta. Il poeta evoca così una dimensione liminale, in cui la morte non è un punto d'arrivo ma uno stato di ulteriore interrogazione e fatica. La ricerca di senso si manifesta nel desiderio di essere nominati, riconosciuti, chiamati, («Vivo: dammi un nome»), poiché il nome diventa simbolo di identità e significato, un atto che sottrae all'oblio e restituisce l'essere alla parola. È attraverso il linguaggio, infatti, che si tenta di afferrare l'essenza sfuggente dell'esperienza umana: dolore, pazienza, angoscia, abbandono, tutti elementi dell'esistenza che chiedono di essere detti per esistere pienamente. La tensione che attraversa l'intero componimento si fonda su un dualismo irrisolto tra l'umano e l'assoluto, tra la materia sensibile e la luce dello spirito. La poesia non fornisce soluzioni, ma si configura come campo di resistenza contro il silenzio e l'anonimato, affermando il potere dell'immaginazione e della parola di contrastare l'esilio dell'essere. Attraverso una lingua densa, musicale e spesso allusiva, Luzi crea un discorso poetico che fonde il paesaggio fisico con quello interiore, facendo della poesia uno strumento conoscitivo ed etico. In questa visione, la condizione umana appare come un continuo tentativo di dare forma al tempo, alla perdita e alla speranza, scolpendoli nella parola come in un «blocco da scolpire».

L'importanza dell'aspetto emotivo all'interno della selezione dei contributi nella rivista «Comunità», è evidenziata non solo dal numero di articoli raccolti sul tema, ma soprattutto dai vari motivi che alimentano il fattore psicologico analizzato. È questo il caso del brano tratto da *Il conformista* di Alberto Moravia,⁹⁰ pubblicato nel decimo numero della rivista e incentrato sul senso di alienazione e la perdita dell'innocenza di Marcello. Quest'ultimo, protagonista del racconto, si trova in una condizione di distacco emotivo e comunicativo dal mondo e dalla spensieratezza dell'infanzia rappresentata dall'amico Roberto. L'impossibilità di esprimersi e di partecipare a quella realtà familiare simboleggia la sua esclusione definitiva da una vita semplice e gioiosa, segnando una frattura esistenziale profonda. Parlando di Marcello, Moravia scrive:

Era come se tra lui e Roberto si fosse frapposto un diaframma di vetro trasparente ma spesso e lui l'avesse saputo e si fosse reso conto che era inutile parlare tanto l'altro non l'avrebbe udito. [...] Egli non era più il Marcello in carne e ossa che sino al giorno prima si era trastullato con Roberto ma il fantasma di quel Marcello.

Marcello non è più il bambino che un tempo giocava spensierato con Roberto, ma appare come un'entità fantomatica, incapace di manifestarsi pienamente nella realtà che lo circonda. Il senso di esclusione e perdita si amplifica nel momento in cui Marcello riconosce l'irrevocabilità della sua condizione: egli si percepisce come un «anormale di un genere misteriosamente

⁹⁰ A. Moravia, *Il conformista*, cit. 58. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

funesto e sfortunato», segnato da un destino oscuro e inesorabile che lo rende estraneo alla felicità innocente e genuina di un'esistenza semplice. La consapevolezza di tale frattura lo conduce a una disperata rassegnazione, nella quale prefigura un futuro di isolamento permanente, in cui la sua esistenza sarà quella di un osservatore esterno che guarda, senza mai poter partecipare, a mondi di gioia ormai inaccessibili.

3.1.2 La ricerca di senso: tra fede e dubbio

Accanto alla crisi dell'io moderno, segnata dalla frammentazione identitaria e dall'inquietudine esistenziale, si colloca la tensione verso una verità trascendente, che si manifesta come anelito mai del tutto appagato e, spesso, come esperienza problematica di distanza e silenzio. Tale dinamica, inscritta al cuore della sensibilità novecentesca, si traduce in una pluralità di declinazioni letterarie, filosofiche e teologiche, accomunate dall'irriducibile ambivalenza tra fede e dubbio, tra speranza di trascendenza e coscienza della caducità.

Eugenio Montale, in *Col rovescio del binocolo*,⁹¹ tematizza con forza la frattura tra l'umano e il divino: le sue liriche restituiscono la percezione di una distanza incolmabile dalla dimensione trascendente, dove la memoria si fa fragile e discontinua, l'identità personale instabile e la tensione metafisica si infrange contro l'opacità del reale. La poesia montaliana assume così la forma di un'indagine sospesa tra visione e disincanto, configurandosi come testimonianza della crisi spirituale dell'io e dell'attesa di una rivelazione che non giunge. Su un versante differente, ma complementare, Carlo Bo in *Fine del dialogo?*⁹² denuncia l'irrigidimento dell'ortodossia cattolica, che egli percepisce come soffocamento dell'autenticità spirituale e tradimento della vitalità del messaggio cristiano. Per Bo, la fede non è adesione a una struttura dogmatica immobile, ma ricerca inquieta e mai pacificata, aperta al confronto con le voci irregolari e marginali del pensiero religioso, da Simone Weil a Charles Péguy, da Miguel de Unamuno a Jacques Maritain. La sua riflessione insiste sul valore del dialogo e della parola viva, capaci di restituire verità al mistero della fede e di contrastare la sterilità di una religiosità ridotta a mera ortoprassi.

A questa costellazione di riflessioni si aggiunge la voce poetica di Bianca Garufi, che ne *La spirale e la sfera*⁹³ elabora una potente metafora cosmica: la spirale rappresenta la tensione infinita, dolorosa e mai conclusa verso la verità, mentre la sfera allude alla perfezione perduta, a un'armonia primigenia irrimediabilmente smarrita. La sua poesia diventa così luogo di

⁹¹ E. Montale, *Col rovescio del binocolo*, «Comunità», n. 13, a. VI, 1952, p. 73-74. Il progetto iniziale della raccolta E. Montale, *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956, secondo le volontà del poeta avrebbe dovuto avere il titolo di *Romanzo* e quattro sezioni: *Dopo*, *Intermezzo*, *Col rovescio del binocolo* e *L'angelo e la volpe*. Se *Dopo* e *Intermezzo* confluiranno senza modifiche sostanziali nell'assetto definitivo della *Bufera*, la sezione intitolata provvisoriamente *Col rovescio del binocolo* verrà invece trasformata nei *Flashes e dediche*. Il titolo provvisorio, *Col rovescio del binocolo*, suggerisce l'idea di un allontanamento prospettico e memoriale: le esperienze di viaggio di Montale, in qualità di inviato del «Corriere della Sera», vengono cioè osservate a distanza, rimpicciolite e quasi miniaturizzate. I componimenti si caratterizzano per un marcato riferimento topografico e per un taglio visivo che troverà conferma nel titolo definitivo della sezione, *Flashes e dediche*. P. Marini, N. Scaffai, *Montale*, Roma, Carocci editore, 2020, pp. 76-77.

⁹² C. Bo, *Fine del dialogo?*, «Comunità», n. 50, a. XI, 1957, pp. 40-43. Poi in C. Bo, *Siamo ancora cristiani?*, Firenze, Vallecchi, 1964.

⁹³ B. Garufi, *Una poesia*, «Comunità», n. 5, a. III, 1949, p. 43. Successivamente raccolta con altri componimenti degli anni 1944- 1948 in B. Garufi, *La fune*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965.

meditazione sulla perdita e, insieme, di desiderio di rinascita e di ricomposizione spirituale, segnata dalla speranza di un ordine nuovo che possa emergere dal caos.

Infine, T.S. Eliot, nei *Cori da The Rock*,⁹⁴ affronta con radicalità il conflitto tra la modernità secolarizzata e la permanenza della luce divina. Contro il mito del progresso privo di fondamento spirituale, Eliot oppone la persistenza della grazia, che si manifesta come risposta al disorientamento dell'uomo moderno e come unica possibilità di ricomporre la frattura tra temporalità storica e verità eterna. L'insieme di queste prospettive, pur nella loro eterogeneità, mostra come la letteratura e il pensiero della metà del Novecento abbiano tematizzato con intensità crescente la ricerca di senso, ponendola al crocevia tra la fede come tensione verso l'Assoluto e il dubbio come condizione costitutiva dell'esperienza moderna.

Proseguendo il discorso sulla poetica montaliana sono riproposti, tra le pagine di «Comunità», i componimenti *Verso Finisterre*, *Dal treno*, *Siria* e *Luce d'inverno*.⁹⁵ Il tema centrale del contributo *Col rovescio del binocolo*⁹⁶ è la tensione spirituale ed esistenziale dell'io lirico, espresso attraverso immagini visionarie, memorie frammentate e simboli ambigui. Montale esplora l'inattingibilità del divino, la nostalgia di una verità perduta, la memoria personale e collettiva, e la ricerca di senso in un mondo lacerato tra storia, destino e percezione individuale. Le liriche si inseriscono in una dimensione quasi mitologica e metafisica, in cui l'esperienza del reale si trasfigura poeticamente.

Nel *corpus* poetico presentato, il poeta sviluppa una lirica intrisa di simbolismo rarefatto e di tensione metafisica, in linea con la sua produzione matura. I testi, appartenenti all'ultima fase della sua poesia, si caratterizzano per una profonda riflessione sull'assenza del divino, sulla fragilità della memoria e sulla crisi dell'identità dell'io poetico. Nel componimento *Verso Finisterre*, l'autore evoca un paesaggio mitico e indistinto, tra cielo, pioggia e visioni naturali attraversate da immagini simboliche, «elici», «fusi», «razzi», che conducono a una fugace ipotesi di trascendenza: l'unica prova dell'esistenza di Dio sarebbe riflessa nello sguardo della persona amata. Si tratta, tuttavia, di una fede debole, affidata all'intuizione sensibile e soggettiva:

Forse non ho altra prova
che Dio mi vede e che le tue pupille
d'acquamarina guardano per lui.

La poesia *Dal treno* mescola l'evento banale della cronaca, una tortora che si sposta verso una località del nord Italia, con una memoria privata e dolorosa, legata a un'immagine erotico-affettiva che si frantuma nell'oblio.

La tortora colore solferino
va a Sesto Calende per la prima

⁹⁴ T.S. Eliot, *Due cori da «the rock»*, trad. it. L. Traverso, «Comunità», n. 7, a, IV, 1950, pp. 53-55. Già in T. S. Eliot, *Choruses from The Rock*, 1934. *The Rock* è un'opera teatrale con testi di T. S. Eliot e musiche di Martin Shaw, rappresentata per la prima volta al Sadler's Wells Theatre di Londra il 28 maggio 1934. Oggi trad. it. R. Sanesi, *Cori da «La Rocca»*, Milano, Bur, 1994.

⁹⁵ E. Montale, *Col rovescio del binocolo*, cit., pp. 73-74.

⁹⁶ Ivi, p. 73. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

volta a memoria d'uomo.⁹⁷

Il contrasto tra memoria pubblica e privata diventa il segno di una lacerazione più profonda, quella tra il passato e l'esperienza presente, tra ciò che è perduto e ciò che rimane solo come segno residuo.

In *Siria*, Montale affronta esplicitamente il tema della poesia come possibile via verso il divino, per poi decostruirne la legittimità. Il poeta sembra respingere l'idea della poesia come «scala a Dio»,⁹⁸ preferendo invece un percorso inverso e terreno, in cui la parola si fa eco di visioni disgregate, di sangue, rovine e natura inquieta. La voce lirica diventa testimone di un mondo frammentato e caotico.

Infine, *Luce d'inverno* è forse la più visionaria delle quattro poesie. L'io poetico si muove in scenari mitici e sovranaturali, come Palmira e l'Acropoli, attraversando paesaggi interiori di lutto, nostalgia e rigenerazione. La poesia si chiude con un'immagine epifanica e insieme distruttiva: «la scintilla» che porta con sé un rinnovamento radicale, ma anche l'incenerimento dell'io. Queste poesie rappresentano una sintesi intensa della poetica montaliana: la distanza da ogni consolazione religiosa, il dialogo interrotto con il divino, la tensione tra visione e concretezza, la memoria come strumento frammentario per orientarsi nel caos. Montale, qui come altrove, si conferma poeta della crisi, della soglia, dell'attesa destinata a restare spesso senza risposta.

A offrire una riflessione personale e critica sulla condizione del cattolicesimo contemporaneo, è Carlo Bo con il saggio *Fine del dialogo?*⁹⁹ in cui evidenzia la tensione fra ortodossia istituzionale e fede vissuta interiormente. L'autore si colloca dalla parte di una generazione spiritualmente inquieta, cresciuta nel disordine del primo dopoguerra e poco incline alle certezze assolute e ai dogmatismi. Secondo Bo, questa generazione ha costruito la propria fede non sulla tranquillità delle regole, ma sulla ricerca appassionata e interrogativa della verità: «La nostra fede nasceva e nasce al limite della pace [...] ha sempre preferito insistere sulla necessità della «guerra» come stato di vita e di verità».¹⁰⁰

Particolarmente significativa è la valorizzazione della figura degli «irregolari» del pensiero cristiano, scrittori e intellettuali come Péguy, Bernanos, Simone Weil, Maritain, i quali, pur sfiorando talvolta l'eterodossia, hanno rappresentato dei punti di riferimento autentici. Essi hanno parlato alla coscienza di chi si trovava in uno stato di smarrimento spirituale, riuscendo a tenere vivo il senso della fede senza rinunciare al dubbio e al confronto. La loro parola, sostiene Bo, è stata «viva», incarnata nell'esperienza concreta, in grado di parlare alla condizione umana: «Sono stati proprio loro a conservare nel mare delle incertezze e del disordine la parola viva».¹⁰¹ L'autore denuncia, inoltre, l'allontanamento della Chiesa istituzionale da questa apertura dialogica. Egli critica la condanna di figure come Maritain e

⁹⁷ E. Montale, *Col rovescio del binocolo*, cit., p. 74.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ C. Bo, *Fine del dialogo?*, cit., p. 40.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, pp. 40-41.

l'indebolimento di spazi intellettuali come «La Vie Intellectuelle»,¹⁰² percependoli come sintomi di un irrigidimento ecclesiastico che rischia di soffocare il rapporto personale con la fede. Al contrario, secondo l'autore, il dialogo resta l'unica modalità autentica per mantenere viva la relazione tra l'uomo e Dio, in un mondo in cui l'incertezza e il dolore sono parte integrante dell'esperienza religiosa. Infine, Bo ribadisce: «Ci sono delle condizioni generali che non possono essere trascurate: la presenza di Cristo fra di noi è la presenza di un Dio che si è fatto uomo».¹⁰³ È il modello supremo di dialogo: una presenza reale e concreta, che interpella l'individuo nel cuore stesso della sua fragilità. È proprio questa umanità incarnata, secondo Bo, che permette ancora oggi di sperare, di interrogarsi e di non rinunciare alla fede, anche al di fuori dei confini tracciati dall'ortodossia ufficiale. L'autore prosegue con un'articolata riflessione sul ruolo culturale e spirituale di Jacques Maritain e Miguel de Unamuno, analizzando la loro influenza in ambiti diversi, ma accomunati da un'intensa tensione intellettuale e religiosa. L'autore sviluppa un discorso critico e storico che restituisce il profilo di due figure fondamentali del Novecento europeo, ponendole al centro di un dibattito più ampio sul rapporto tra cristianesimo, modernità e cultura. L'opera di Maritain, nel contesto post-bellico segnato da smarrimento e crisi di senso, si configurava come un tentativo di recupero etico e spirituale. Attraverso progetti culturali come *Le Roseau d'Or* e il gruppo *Les Îles*,¹⁰⁴ egli si adoperò per riportare l'intelligenza artistica e letteraria verso un rinnovato umanesimo cristiano, da lui definito «umanesimo integrale».¹⁰⁵ Tale approccio mirava a reintegrare la luce divina nella coscienza moderna, spesso alienata da spiritualità e tradizione. Pur muovendosi in ambienti spesso estranei, o addirittura ostili, alla visione cristiana da lui proposta, Maritain perseguì con coerenza la sua missione intellettuale. Il suo pensiero, ispirato al tomismo ma aperto al dialogo con la modernità, rifiutava ogni naturalismo riduttivo e cercava un confronto autentico con i linguaggi e i drammi contemporanei. Nonostante ciò, la sua influenza declinò nel secondo dopoguerra, anche per effetto del mutato clima culturale e religioso. Tuttavia, egli lasciò una testimonianza viva: quella di un filosofo che seppe unire rigore speculativo, tensione spirituale e impegno civile. La rivista «La Vie Intellectuelle», che incarnava questo progetto di dialogo tra fede e cultura, giunse a una fine improvvisa, segno di una più ampia chiusura ecclesiastica e ideologica. L'eredità di Maritain, quindi, va letta non come espressione di un tomismo dogmatico, bensì come un'istanza vitale di incarnazione della fede nella storia. L'analisi di Bo si sposta su Miguel de Unamuno, figura altrettanto centrale, ma radicalmente diversa nel panorama culturale del Novecento. Oggetto di accese controversie in ambito ecclesiastico, il pensatore basco fu accusato di eresia da ambienti cattolici conservatori, in particolare dal vescovo delle Canarie, che lo definì «grande eretico e maestro di eresia».¹⁰⁶ Tali accuse, tuttavia, sembrano rivelare più un disagio ideologico che una valutazione teologica fondata. Il vescovo Enrique Pla y Deniel, pur confermando alcune riserve dottrinali, riconosceva nella produzione unamuniana una profondità intellettuale e una tensione autentica verso l'assoluto, incompatibile con una condanna ecclesiastica meramente formale.

¹⁰² Fondata da Marie-Vincent Bernadot, «La Vie Intellectuelle» è una rivista aconfessionale di spiritualità e teologia, attiva dal 1928 al 1956. La rivista fu fondata su richiesta di papa Pio XI e col sostegno di Jacques Maritain.

¹⁰³ C. Bo, *Fine del dialogo?*, cit., p. 41.

¹⁰⁴ Collane editoriali fondate da Jacques Maritain cui si aggiunse «Civilisation».

¹⁰⁵ C. Bo, *Fine del dialogo?*, cit., p. 42.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

L'osservazione circa l'edizione del 1938,¹⁰⁷ pubblicata durante la cosiddetta «dominazione rossa» di Madrid, tradisce una possibile strumentalizzazione ideologica, più che una preoccupazione pastorale. La censura delle opere di Unamuno, dunque, appare in larga parte mossa da sospetti politici e da una volontà di controllo ideologico, piuttosto che da una valutazione equilibrata del contenuto spirituale dei suoi scritti. Il pensiero unamuniano si configura come una ricerca drammatica e solitaria, incompatibile tanto con l'ortodossia cattolica quanto con il marxismo o il protestantesimo. La sua *Agonia del Cristianesimo*¹⁰⁸ è espressione di una fede vissuta come lotta interiore, mai risolta, ma sempre autentica. In tal senso, Unamuno rappresenta una voce scomoda ma essenziale, capace di interrogare il cuore della fede e di esprimere il dramma esistenziale dell'uomo moderno. La riflessione si chiude con una valutazione critica del panorama culturale contemporaneo. Le voci di Unamuno, ma anche di pensatori come Simone Weil, Charles Péguy e Georges Bernanos, vengono progressivamente marginalizzate in nome di un'ortodossia formale che rischia di soffocare la libertà interiore e la sincerità della ricerca spirituale. Il cosiddetto «cattolicesimo del cuore»,¹⁰⁹ fondato sul dialogo tra fede e vita, sembra lasciare il passo a un clima più chiuso e difensivo, incapace di accogliere l'angoscia e le domande di chi continua a cercare.

Attorno alla perdita di un principio ordinatore, simbolo d'amore e di armonia cosmica, e la conseguente ricerca, dolorosa e disperata, di una nuova forma spirituale capace di restituire senso, unità e redenzione al caos dell'esistenza ruotano i versi del componimento *La spirale e la sfera* di Bianca Garugi, datato 1946,¹¹⁰ e pubblicato nel settembre del 1949 su «Comunità». La spirale simboleggia la tensione infinita verso la verità, mentre la sfera rappresenta l'ideale irraggiungibile di compiutezza e perfezione. La poetessa romana di origine siciliana, si serve di un io lirico, fortemente interiorizzato, ma esposto all'energia cosmica e tellurica del dolore, descrive la frattura tra sé e l'oggetto perduto, che è al contempo individuo, immagine del divino e principio armonico del cosmo. La terra, lo spazio, la natura appaiono sconvolti dalla sparizione: la poetessa articola un lessico catastrofico, in cui «la paura solca la terra» e «la montagna si scatena», per evocare un disordine primigenio e totale, a simboleggiare la fine di un'unità spirituale.¹¹¹ La spirale, simbolo dell'inquietudine e della ricerca senza fine, si oppone alla sfera, figura dell'armonia perduta, della compiutezza e dell'origine. La tensione del testo si risolve in un'accorata invocazione, che attraversa il mito e l'archetipo, Circe, Elettra, la Luna, per cercare un nuovo ordine, una «forma perfetta», una rinascita spirituale capace di interrompere la deriva del dolore e della solitudine. Nel finale, l'identità dell'altro, del tu evocato, si trasfigura in immagine del bene, del futuro, della civiltà riscattata: la voce si fa grido cosmico, lamento e preghiera insieme, in un'estrema affermazione della vita e della speranza oltre il vuoto.

¹⁰⁷ Ivi, p. 43.

¹⁰⁸ M. de Unamuno, *L'agonia del cristianesimo*, 1924, trad. it. C. Bo, *L'agonia del cristianesimo*, Milano, Edizioni di Uomo, 1946.

¹⁰⁹ C. Bo, *Fine del dialogo?*, cit., p. 43.

¹¹⁰ B. Garugi, *Una poesia*, cit. p. 53.

¹¹¹ *Ibidem*.

Continuando con i contributi poetici, «Comunità» accoglie nel suo spazio editoriale la traduzione, a cura di Leone Traverso, di due cori tratti dal dramma *The Rock* del 1934 a firma Thomas Stearns Eliot.¹¹² I componimenti affrontano una riflessione poetico-teologica sul senso della storia, del progresso e del rapporto dell'uomo con il divino. L'opera nasce come testo corale da rappresentare in ambito ecclesiastico, ma i suoi contenuti trascendono il contesto occasionale per assumere un valore universale e permanente. Nel *Primo coro*, Eliot pone in discussione la fiducia nella modernità e nel razionalismo scientifico attraverso un linguaggio solenne e interrogativo, mettendo in luce l'apparente paradosso di una civiltà che, pur crescendo nella conoscenza e nella tecnica, si allontana sempre più dal mistero e dalla sapienza spirituale. Il progresso, scrive Eliot, ha prodotto movimento, invenzione e linguaggio, ma ha sacrificato la quiete, il silenzio e soprattutto il senso della *parola* nel suo significato sacro. La conoscenza moderna, pur accresciuta, non ha condotto l'uomo a Dio, ma verso una desertificazione interiore e una maggiore ignoranza metafisica.

Dov'è la vita che abbiamo perduta vivendo?
 Dov'è la sapienza che abbiamo perduta nella scienza?
 Dov'è la scienza che abbiamo perduta nella notizia?
 Tutta la nostra scienza ci avvicina alla nostra ignoranza,
 tutta la nostra ignoranza ci avvicina alla morte,
 ma la vicinanza alla morte non ci avvicina a Dio.¹¹³

Nel *Secondo coro*, Eliot sposta il *focus* sul significato spirituale della costruzione del Tempio, metafora della comunità ecclesiale e del tentativo umano di rispondere alla chiamata divina. L'opposizione fra la «Chiesa Visibile» e il «grande serpente», simbolo del male immanente nella storia, si fa rappresentazione del conflitto escatologico tra bene e male.¹¹⁴ In questo scenario di lotta e disorientamento, la «Luce Invisibile» diventa immagine della trascendenza, della grazia divina che orienta l'agire umano anche attraverso le «piccole luci»: quelle della preghiera, della riflessione, della bellezza sacra. Eliot celebra la luce divina in tutte le sue forme, anche quelle più umili e quotidiane, riconoscendo nella fragilità della condizione umana una via di accesso al mistero. La poesia si conclude con una nota di ringraziamento e umile accettazione della limitatezza umana: il ritmo della vita, la stanchezza, l'infanzia, la fatica sono vissuti come elementi strutturali dell'esistenza, ma non opposti alla grazia. Al contrario, la debolezza dell'uomo è il luogo in cui la luce divina può rivelarsi nella sua intensità.

O Luce Invisibile, noi Ti lodiamo!
 Troppo fulgida per occhio mortale.
 Così noi ringraziamo
 Te per la nostra piccola luce,
 ch'è fasciata d'ombra.¹¹⁵

¹¹² T.S. Eliot, *Due cori da «the rock»*, cit. p. 53.

¹¹³ Ivi, pp. 53-54.

¹¹⁴ Ivi, p. 54.

¹¹⁵ Ivi, p. 55.

Attraverso un linguaggio liturgico e simbolico, Eliot propone dunque una critica al secolarismo moderno e, allo stesso tempo, un inno alla speranza e alla presenza del divino nella storia. *The Rock* si configura come un'opera corale, teologica e poetica che tenta di ricucire lo strappo tra cultura e fede, tra progresso materiale e verità spirituale.

3.1.3 Cultura e responsabilità nel dopoguerra

All'indomani della tragedia bellica e delle devastazioni morali e materiali prodotte dal secondo conflitto mondiale, la cultura europea e italiana si trova a interrogarsi radicalmente sul proprio ruolo e sui propri compiti. La guerra, con la sua carica distruttiva, non ha soltanto incrinato le strutture politiche e sociali, ma ha anche disarticolato i sistemi simbolici e le certezze intellettuali, imponendo la necessità di una ridefinizione critica del sapere, della sua funzione e della sua responsabilità etica. In tale quadro, la riflessione culturale del dopoguerra oscilla tra il bisogno di ricostruzione e il senso di smarrimento, tra la ricerca di una visione unitaria e il riconoscimento di una frammentazione difficilmente ricomponibile. Giovanni Arpino, ne *Il lettore enciclopedico*,¹¹⁶ individua nella forma dell'enciclopedia il simbolo e lo strumento privilegiato di questa tensione ricostruttiva. L'enciclopedia non è concepita come mera raccolta di nozioni, né come repertorio neutro di dati, ma come autentico progetto culturale e pedagogico, volto a restituire una visione unitaria e ordinata del sapere. Essa si configura come dispositivo di orientamento, un dialogo costante con un lettore attivo e partecipe, che trova nelle pagine non soltanto informazioni, ma strumenti per interpretare criticamente il presente e per immaginare il futuro. Arpino attribuisce così all'opera enciclopedica una funzione eminentemente etica: quella di ricostruire il tessuto della conoscenza, lacerato dalla catastrofe della guerra, e di offrire punti di riferimento a una società chiamata a rinnovarsi.

Di segno più disincantato e critico è la riflessione di Carlo Bo il quale, in *Una cultura senza nome*,¹¹⁷ denuncia l'inconsistenza e il provincialismo della cultura italiana contemporanea. Bo sottolinea l'assenza di una vera identità culturale nazionale, smascherando il conformismo, l'opportunismo e la superficialità che caratterizzano molte delle manifestazioni intellettuali del tempo. Nel suo giudizio severo, né le correnti cattoliche né quelle marxiste risultano capaci di proporre un autentico rinnovamento: entrambe, pur animando il dibattito, mancano di una visione realmente trasformativa, rimanendo intrappolate in schemi ideologici che ne riducono l'efficacia critica. Da qui l'invocazione di una cultura nuova, che sappia farsi carico di una responsabilità autentica, capace di coniugare rigore intellettuale ed etica della responsabilità. Secondo tale prospettiva, il dopoguerra si rivela non soltanto un'epoca di transizione, ma un banco di prova in cui la cultura è chiamata a misurarsi con la propria funzione sociale: non semplice produzione estetica o riflessione astratta, ma pratica viva di discernimento, critica e orientamento, in grado di assumere la responsabilità di fronte alla storia.

¹¹⁶ G. Arpino, *Il lettore enciclopedico*, «Comunità», n. 40, a. X, 1956, pp. 68-70.

¹¹⁷ C. Bo, *Una cultura senza nome*, «Comunità», n. 60, a. XII, 1958, pp. 1-2.

In particolare, il contributo di Arpino esamina la complessità dell'impresa enciclopedica contemporanea, interpretata non più come semplice raccolta ordinata di nozioni, ma come sforzo culturale e pedagogico volto a ricostruire un'immagine coerente e accessibile del sapere. L'autore mette in evidenza come il lettore moderno, insoddisfatto della propria condizione conoscitiva, cerchi nell'enciclopedia uno strumento per comprendere la propria storia e orientarsi verso il futuro, e scrive: «L'uomo d'oggi crede di aver bisogno di documentarsi e riconoscersi per meglio e più tranquillamente procedere verso l'avvenire, che solo afferma come il suo tempo vero».¹¹⁸ La costruzione enciclopedica è pertanto un'operazione concettualmente ambiziosa, che impone un approccio interdisciplinare e globale, capace di includere tradizioni culturali e saperi provenienti da contesti geografici diversi. A tal proposito, scrive Arpino: «L'enciclopedia, per sua natura, ha bisogno di essere creduta, deve ancora potersi presentare come libro essenziale, tale da costituire, agli occhi di chi lo legge e cita, «il» testo, unico».¹¹⁹ L'enciclopedista è posto di fronte alla necessità di trovare un metodo che consenta di sintetizzare le conoscenze senza tradirne la complessità, e di immaginare un pubblico vasto, formato non solo da specialisti ma anche da lettori curiosi, autodidatti e studenti. La sfida è tanto epistemologica quanto comunicativa: costruire un sapere affidabile, ma accessibile; articolato, ma coerente. In questo contesto, l'enciclopedia non rappresenta più un'autorità statica, bensì un dialogo aperto con un lettore attivo, consapevole e in trasformazione. Arpino in sintesi dichiara: «Lo sforzo del lavoro enciclopedico è appunto cercare di legare l'uomo e i suoi sistemi a quello che fu il suo passato, per poterglielo rendere amico e presente, e di prevedere il suo futuro».¹²⁰ L'autore sottolinea inoltre che la credibilità dell'enciclopedia risiede nella sua capacità di suscitare gratitudine nel lettore comune, quello che vi trova risposte chiare e correttive ai propri dubbi formativi. Infine, viene ribadita la necessità di affrontare con tale impresa con «prudenza e coraggio [...] paiono dunque le uniche armi vere per chi si accinge a simile gesta»¹²¹ capace di sostenere l'individuo nel percorso verso la comprensione del proprio tempo.

D'altro canto, nel saggio *Una cultura senza nome*,¹²² Carlo Bo delinea un lucido e amaro bilancio della condizione culturale italiana del secondo dopoguerra secondo cui la cultura nazionale, uscita dalla lunga egemonia idealistica crociana, si trovi priva di identità e progetto, incapace di costituire un orizzonte etico o estetico condiviso. Bo parla di una «cultura senza nome»,¹²³ non tanto per la mancanza di guide intellettuali, quanto per la sua inconsistenza sostanziale, dovuta all'assenza di volontà, di coscienza critica e di partecipazione autentica. L'autore analizza come l'immediato dopoguerra abbia rappresentato un momento di smarrimento e confusione, in cui molti intellettuali, spesso provenienti proprio dalla scuola crociana, abbiano cercato rifugio in schemi politici o ideologici che si sono rivelati insufficienti. Le scelte operate in quel periodo vengono descritte dall'autore del contributo critico come soluzioni affrettate, spesso dettate da opportunismo o da un bisogno emotivo di appartenenza, piuttosto che da un'autentica revisione di coscienza. Bo si pronuncia in questa prospettiva:

¹¹⁸ G. Arpino, *Il lettore enciclopedico*, cit., p. 68.

¹¹⁹ Ivi, pp. 68-69.

¹²⁰ Ivi, p. 69.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² C. Bo, *Una cultura senza nome*, cit., p. 1.

¹²³ *Ibidem*.

«Non si cambia, d'altra parte, di abito in un momento, anche se questo è stato lungamente maturato nel dolore e nel sangue».¹²⁴ Particolarmente critico è il giudizio riservato all'incapacità della cultura cattolica di instaurare un dialogo profondo con la tradizione filosofica precedente e alla scarsa incidenza effettiva della cultura marxista, che pur sembrava promettere un'alternativa solida ma che si è piegata troppo spesso a logiche partitiche. Bo sottolinea inoltre come la società italiana, in particolare quella del dopoguerra, si sia mostrata, incapace di sostenere un vero risveglio culturale, dimostrando una chiusura provinciale e una preoccupante indifferenza verso le grandi correnti del pensiero europeo: «Una società più sorda, più stupidamente inerte della nostra società italiana, dico di questa società del dopoguerra, non si è mai vista».¹²⁵

In definitiva, l'autore individua nella perdita di responsabilità e nella progressiva disgregazione del tessuto intellettuale e civile i principali fattori di una crisi culturale profonda. La sua proposta si fonda sull'urgenza di un esame di coscienza collettivo e sulla necessità di costruire una cultura rinnovata, radicata nella responsabilità individuale e sociale, capace di affrontare la complessità della realtà contemporanea con spirito critico e impegno etico. Bo conclude il suo saggio con grande consapevolezza:

La cultura potrà salvarsi soltanto a questo prezzo, dando e non chiedendo, insegnando per imporsi, ricordando innanzi tutto il valore sacro delle parole. La nostra colpa è di ridurre tutto a etichette e a simboli e di essere pronti a metterci d'accordo fuori sulla conquista del mondo pratico. Non basta testimoniare un silenzio, ma è doveroso intervenire, non per protestare, ma per aiutare a riportarsi sulla strada della giustizia e della verità.¹²⁶

3.1.4 Letteratura e autenticità

Il dibattito sulla funzione della letteratura nel secondo dopoguerra trova una formulazione emblematica nel saggio di Carlo Cassola *Ideologia o poesia?*, in cui l'autore rivendica con forza l'irriducibilità dell'esperienza poetica rispetto a ogni tentativo di riduzione ideologica o storicistica. Per Cassola, la letteratura non può essere confinata a strumento di propaganda né ridotta a documento sociologico: essa è, prima di tutto, espressione autentica dell'uomo, testimonianza irripetibile della sua interiorità e della sua apertura spirituale. In tale prospettiva, l'autore del contributo in rivista denuncia il conformismo che segna gran parte delle correnti letterarie postbelliche, accusate di sacrificare l'autenticità della parola poetica sull'altare dell'impegno ideologico, e riafferma che solo la poesia, intesa come rivelazione di una verità umana e spirituale, può conferire valore durevole all'opera narrativa. La sua riflessione si configura come una presa di posizione netta contro l'appiattimento del discorso letterario e al tempo stesso come un atto di fiducia nella funzione conoscitiva della letteratura, capace di custodire e rivelare il nucleo più profondo dell'esperienza esistenziale. Tale prospettiva si pone implicitamente in dialogo con altre linee fondamentali della letteratura novecentesca, segnate dalla crisi dell'io e dal bisogno di autenticità. In *Col rovescio del binocolo*, Eugenio Montale

¹²⁴ Ivi, pp. 1-2.

¹²⁵ Ivi, p. 2.

¹²⁶ *Ibidem*.

mette in scena la frattura insanabile tra desiderio di trascendenza e coscienza della caducità: il divino appare remoto e inattingibile, la memoria fragile e frammentaria, l'identità instabile e sfuggente. La poesia diventa allora luogo di indagine dolorosa della distanza tra visione e realtà, tensione metafisica e consapevolezza dell'assenza, configurandosi come testimonianza di una spiritualità inquieta e mai pacificata. La sua parola lirica assume così un carattere di attesa sospesa, in cui la ricerca di senso si scontra con il silenzio del trascendente. Parallelamente, Alberto Moravia, ne *Il conformista*, affronta il tema dell'alienazione esistenziale attraverso la figura di Marcello, protagonista incapace di vivere e comunicare in maniera autentica. Segnato da una frattura interiore insanabile, egli si rivela estraneo tanto a se stesso quanto agli altri, prigioniero di un'esistenza ridotta a maschera e di una socialità che annulla ogni possibilità di spontaneità vitale. La perdita dell'innocenza e l'impossibilità di appartenere a un mondo semplice e gioioso si traducono in un destino di solitudine e distacco, cifra tragica dell'alienazione moderna. Se Montale offre la rappresentazione poetica di un io in crisi e Cassola difende la letteratura come spazio di autenticità contro ogni strumentalizzazione ideologica, Moravia porta all'estremo la tematizzazione romanzesca dell'inautenticità, restituendo nella figura del conformista il paradigma di un'epoca segnata dalla perdita di senso e dall'impossibilità di una comunicazione genuina. Ne emerge un quadro complesso, in cui la letteratura si configura come luogo di resistenza spirituale e antropologica, custode di un'esigenza di verità che, pur consapevole della crisi, rifiuta di ridursi a semplice registrazione ideologica o sociologica, riaffermando invece la sua vocazione a dare voce all'autenticità dell'esperienza umana. Tornando a Cassola, egli contesta la diffusa lamentela sull'assenza di grandi romanzi che trattino i nodi cruciali del Novecento, affermando che: «compito della letteratura non è quello di darci un aggiornamento fantastico della storia, di commentare con opere di fantasia le sistemazioni storiografiche». ¹²⁷ Tali pretese nascono da un fraintendimento del compito della letteratura: questa tuttavia ha il solo compito di rappresentare l'individuo in tutta la sua complessità spirituale e umana. Cassola dunque denuncia un provincialismo culturale che, pur travestito da cosmopolitismo, rivela un'ammirazione acritica verso prodotti letterari stranieri spesso privi di autenticità poetica. Particolarmente incisiva è la contrapposizione che Cassola traccia tra gli scrittori contemporanei, da lui ritenuti «manichini» o «mostri», e autori come Dostoevskij, che, pur descrivendo gli abissi dell'animo umano, seppero sempre riscattare i loro personaggi con la luce della poesia: «Dostoevskij vedeva uomini, sempre e prima di ogni altra cosa uomini. Questa, fino a prova contraria, è l'arte». ¹²⁸ Come s'intende, la letteratura autentica, secondo Cassola, si fonda su una visione dell'uomo come essere spiritualmente complesso, e non su un determinismo ideologico o su pose intellettualistiche che, se prive di poesia, risultano sterili e prive di verità.

3.1.5 La parola come testimonianza

Nel panorama del secondo dopoguerra, la parola letteraria assume progressivamente i tratti di un atto testimoniale, chiamato a custodire la memoria e a farsi garante di giustizia. Essa non

¹²⁷ C. Cassola, *Ideologia o poesia?*, cit., pp. 56-57.

¹²⁸ Ivi, pp. 57-58.

si limita a configurarsi come strumento estetico o espressione individuale, ma si carica di una funzione etica e civile: preservare il ricordo, denunciare l'ingiustizia, restituire voce a chi ne è stato privato. L'opera degli autori del tempo rivela così una concezione della scrittura come spazio di conflitto e di responsabilità, in cui si intrecciano dimensione personale e tensione collettiva. Ignazio Silone incarna emblematicamente questa prospettiva. In *Ritorno a Fontamara*,¹²⁹ la scrittura si fa memoria dolorosa e interrogazione etica, attraverso il ritorno ai luoghi dell'infanzia segnati dalla miseria, dall'oppressione e dal tempo che ha trasformato volti e paesaggi. La narrazione si sviluppa come un percorso sospeso tra innocenza e colpa, silenzio e verità, delineando un itinerario di giustizia morale e civile. La memoria diventa qui non semplice ricordo, ma strumento critico e testimoniale, capace di svelare le ferite della storia e di trasformarsi in impegno verso un ideale di giustizia. Una simile tensione anima anche *Per le vie polverose e dietro le siepi*,¹³⁰ in cui sempre Silone adotta lo sguardo di un ragazzo per articolare un vero e proprio racconto di formazione etico-sociale. In esso emergono i grandi temi dell'ingiustizia, del pregiudizio e dell'emarginazione, ma al tempo stesso si affermano valori di dignità, solidarietà e perdono, intesi come scelte morali che si oppongono alla brutalità della violenza e della discriminazione. La scrittura siloniana si colloca dunque nel crocevia tra coscienza individuale e impegno collettivo, tra libertà interiore e conflitto con le ideologie dominanti.

Parallelamente, Rocco Scotellaro trasforma la propria poesia in voce corale di un'intera comunità. In *Mia Patria bella* e in *L'acqua piovana*,¹³¹ egli restituisce dignità al Sud contadino, dando forma letteraria alla miseria, alla precarietà e alle ingiustizie che ne segnano la quotidianità. La natura, lungi dall'essere mero sfondo paesaggistico, diventa specchio della fragilità individuale e della sofferenza collettiva, ma al tempo stesso simbolo di resistenza e di vitalità. In Scotellaro la parola poetica si fa dunque testimonianza di un legame viscerale con la terra natia e, al contempo, gesto di restituzione di memoria e identità a una comunità marginalizzata.

In questa stessa direzione si colloca la poesia di Noventa, che attraverso la memoria dei soldati riafferma il ruolo del poeta come custode dei valori collettivi. La scrittura diventa strumento per salvaguardare un patrimonio etico e comunitario minacciato dall'oblio, e per consegnare alle generazioni future l'eredità di una memoria condivisa, nella quale il sacrificio individuale si trasforma in valore universale.

Il contributo di Ignazio Silone dal titolo *Ritorno a Fontamara*,¹³² si presenta come un racconto che ha per tema centrale il complesso rapporto tra memoria, identità e radici: il ritorno nei luoghi dell'infanzia diventa un confronto tra ciò che si è lasciato, ciò che si è interiorizzato e ciò che, inevitabilmente, è mutato nel tempo. Fondamentale è il confronto tra innocenza e

¹²⁹ I. Silone, *Ritorno a Fontamara*, «Comunità», n. 2, a. III, 1949, pp. 50-55. Già in I. Silone, *Fontamara*, N.E.I. (Nuove edizioni italiane, Zurigo-Parigi), 1933. A causa del controllo editoriale fascista, la prima pubblicazione avvenne in Svizzera in lingua tedesca, tradotto da Nettie Sutro, nel novembre 1933. Prima edizione italiana: I. Silone, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1945.

¹³⁰ I. Silone, *Per le vie polverose e dietro le siepi*, «Comunità», n. 8, a. IV, 1950, pp. 58- 61. Già in I. Silone, *Fontamara*, cit.

¹³¹ R. Scotellaro, *Due poesie*, «Comunità», n. 6, a. IV, 1950, p. 63. Entrambe le poesie sono raccolte successivamente in R. Scotellaro, *È fatto giorno. 1940-1953*, Milano, Mondadori, 1954.

¹³² I. Silone, *Ritorno a Fontamara*, cit., p. 50.

colpa, verità e silenzio, come elementi centrali dell'esperienza umana e della formazione etica. La narrazione esplora il passaggio dall'infanzia alla maturità morale attraverso il trauma del dubbio e della complicità silenziosa. La verità viene evocata, ma mai pienamente svelata: il silenzio dell'uomo si impone come forma di resistenza o di pudore, lasciando al lettore il compito di interrogarsi sulla giustizia e sul senso ultimo della fedeltà. La memoria è altresì veicolo di giustizia morale e civile, in particolare attraverso la solidarietà intergenerazionale e la rievocazione di una corrispondenza clandestina che univa un giovane e una madre analfabeta nella difesa della verità e dell'innocenza. Il racconto esplora la dignità degli emarginati, l'ingiustizia sociale, e il potere redentivo della parola scritta, in un contesto segnato dalla povertà, dalla solitudine e dalla marginalità. Si declina attraverso la memoria anche la tensione tra rassegnazione e dignità, il ritorno al paese natale e l'incontro con personaggi marginali. Il racconto mette in scena una comunità segnata dalla povertà e dalla sofferenza, dove la resistenza morale di figure come Lazzaro appare inutile, e la rassegnazione sembra l'unica via possibile per sopravvivere. Il protagonista di contro, pur consapevole dell'inutilità della ribellione, non riesce a rinunciare del tutto all'ideale della giustizia, rimanendo sospeso tra il bisogno di silenzio e il desiderio di testimonianza. Il viaggio di ritorno a Fontamara, narrato in prima persona, si svolge dopo ben venticinque anni di assenza dalla terra natale da parte dell'autore e si presenta come una riflessione introspettiva e memoriale che assume presto i contorni di un'indagine identitaria e simbolica, in cui il viaggio fisico si intreccia con un viaggio esistenziale e morale. Il protagonista, *alter ego* dell'autore, sceglie volutamente un treno notturno, lento e disagiata, come gesto simbolico di coerenza e fedeltà al passato: il medesimo mezzo che lo aveva condotto lontano anni prima. Durante il tragitto, egli osserva con sguardo penetrante il paesaggio devastato e spoglio, che riflette il degrado materiale e spirituale del Mezzogiorno italiano, sospeso tra la rovina e l'abbandono. L'interazione con i viaggiatori, i gesti materni, i volti disfatti dalla fatica e dalla miseria, suscitano in lui un senso di appartenenza profonda, pur se dolorosa, a un mondo contadino che continua a esistere nella sua memoria come un elemento strutturale dell'identità: «mi fabbricai da me un villaggio, col materiale dei miei ricordi e dei miei sogni, ed io stesso cominciai a vivere in esso».¹³³ La destinazione finale è presentata come un luogo reale e insieme ideale, costruito ad arte dallo scrittore durante la sua lontananza, alimentato dai ricordi e dalla nostalgia, fino a diventare uno spazio letterario carico di significato collettivo. L'autore rivive il momento traumatico della partenza: l'addio con Lazzaro, vecchio socialista, e la sua figlia Laurina, è ancora vivo nella memoria. Le parole di Lazzaro, profetiche e amare, pongono una questione centrale nella coscienza di chi parte, una fra tutte, se sia possibile non dimenticare le proprie origini. La consapevolezza maturata nel tempo risponde alla domanda con ambivalenza: l'oblio è temuto, e il protagonista dichiara: «Ti giuro, Lazzaro, non dimenticherò».¹³⁴ Giunto finalmente nei luoghi della sua infanzia, l'autore constata che il ritorno fisico è carico di straniamento:

Non è facile, in età matura, tornare nei luoghi dell'infanzia, se durante l'assenza il pensiero non se ne è mai distaccato [...]. La mia fantasia ha mai immaginato qualcosa che non avesse qui il suo principio e la sua fine?.¹³⁵

¹³³ Ivi, p. 51.

¹³⁴ Ivi, p. 52.

¹³⁵ Ivi, p. 53.

Le immagini, i suoni, i gesti delle donne alla fontana, e i contadini con le valigie, lo commuovono, ma non lo rassicurano. La visione del paesaggio, ormai desolato, inalterato dal tempo e dal progresso, suggerisce un paese abbandonato dalla storia e dalla speranza. Durante il cammino, l'uomo attraversa paesaggi che evocano la sua infanzia: un ruscello limpido, l'odore del pane appena sfornato, la vista delle rovine del terremoto. Questi elementi naturali e architettonici costituiscono lo sfondo di una riflessione sul tempo, sul dolore e sulla perdita. I luoghi appaiono immutati, ma il paese ha sofferto la guerra, la miseria, l'abbandono, e i suoi abitanti portano su di sé i segni di una sopravvivenza stanca e silenziosa. Come una donna anziana, carica di noci invendute, che rivela la propria quotidiana lotta per sostenere la figlia malata. Il suo affanno è un'immagine viva di un'umanità resistente, priva di illusioni, costretta a scegliere tra la dignità e la sopravvivenza. Il narratore visita anche il parroco del paese, un vecchio compagno di studi ormai invecchiato e disilluso, che lo accoglie con un sorriso incerto. A lui chiede notizie di Lazzaro, che il prete definisce un uomo giusto e sofferente, incapace di rassegnarsi all'ingiustizia. Il ritorno del protagonista, descritto come casuale ma profondamente carico di senso, diventa un pretesto per confrontarsi con il passato, con la propria identità frammentata e con la tensione irrisolta tra ribellione e rassegnazione. La narrazione si carica di tensione etica e affettiva: il narratore si rivela essere stato l'intermediario epistolare tra l'ex detenuto e la madre analfabeta, assumendo in giovane età un ruolo centrale in una sorta di congiura morale contro l'ingiustizia. Attraverso l'evocazione delle lettere, si dischiude una memoria segnata dal dolore, dalla solitudine e dal senso di responsabilità. Il narratore racconta come la corrispondenza clandestina, gestita con zelo infantile ma con crescente consapevolezza, sia divenuta per lui un vero e proprio apprendistato alla coscienza civile. Il dialogo tra i due uomini si sviluppa in una dimensione sospesa, intima, segnata dalla solidarietà e da una comune appartenenza alla sofferenza, che li unisce oltre ogni differenza sociale. L'incontro avviene in una chiesa semi-diroccata, simbolo evidente di un mondo frantumato, ma anche spazio sacro in cui la memoria e la verità trovano rifugio. Il gesto dell'uomo che porge da bere con riverenza, come un diacono durante il rito, conferisce al momento una solennità rituale, carica di significati redentivi. Il dialogo tra il narratore e l'ex detenuto si approfondisce, ponendo al centro una domanda cruciale: la verità sulla notte dell'assassinio per cui l'uomo ha scontato quarantacinque anni di ergastolo. Il narratore manifesta il desiderio di ricevere una confidenza, ponendo una domanda rimasta in sospeso e la risposta, o meglio il silenzio reiterato dell'uomo, costituisce un momento di verità drammatica: egli rifiuta di fidarsi anche con chi ha condiviso con lui, sin da giovane, il peso della sua presunta ingiustizia. In questo gesto si condensa il rifiuto di piegarsi a una logica giustificativa che negherebbe forse un segreto più profondo, legato all'identità, alla dignità o a un patto morale più grande del diritto. Nel prosieguo del dialogo, il narratore rievoca l'origine della sua adesione a quella «congiura segreta» contro l'ingiustizia: la madre dell'ex detenuto gli aveva spiegato che, proprio perché era ancora un innocente, il suo giudizio contava più di quello degli adulti. Tuttavia, proprio da quel momento nasce in lui un sentimento nuovo, inquietante:

Cominciai a dubitare della mia innocenza e dell'innocenza del mondo [...]. Sentivo insomma di essere coinvolto in un vero e proprio complotto, assieme ad un ergastolano e a sua madre, contro l'ingiustizia.¹³⁶

Ciò segna un passaggio fondamentale dall'infanzia all'età della responsabilità morale e della consapevolezza storica. Quest'ultima è particolarmente importante nel contributo siloniano *Un'uscita di sicurezza*,¹³⁷ il quale presenta e rievoca una delle molte notti vissute nella clandestinità, nel contesto della feroce repressione attuata dal regime fascista italiano dopo la promulgazione delle «leggi eccezionali». La narrazione intreccia cronaca della repressione e riflessione sull'impegno politico, la responsabilità individuale e il conflitto tra militanza e coscienza etica. La scrittura stessa diventa testimonianza e resistenza: «Se la mia povera opera letteraria ha un senso [...] è proprio in ciò: ad un certo momento scrivere ha significato per me assoluta necessità di testimoniare».¹³⁸ I personaggi incarnano archetipi dell'intellettuale militante. Nella sospensione notturna emergono fragilità e dubbi: il dentista difende il sacrificio assoluto, il pittore rivendica la libertà di coscienza. Il rischio non è solo l'arresto, ma lo smarrimento del pensiero critico. «Comunisti si nasce», dice la ragazza tedesca; «Uomo però si diventa»,¹³⁹ replica il pittore. La rivoluzione appare come una «scommessa» consapevole, non come cieco azzardo. Il racconto si intreccia con la memoria autobiografica: ingiustizie subite nell'infanzia meridionale alimentano un precoce senso di giustizia e la scelta comunista. «Qui non c'è via di mezzo: o ribellarsi o essere complici».¹⁴⁰ Centrale è la figura paterna, indipendente e fiero contro il servilismo politico. Episodi come la prima campagna elettorale mostrano un popolo diviso tra clientelismo e inattesa autonomia. Ne emerge la denuncia di uno Stato incapace di meritarsi fiducia, e la scelta radicale tra complicità e ribellione, fino alla «conversione» al comunismo, intesa come rottura totale col passato. Il viaggio a Mosca (1921-1927) segna la disillusione: ogni dissenso è bollato come tradimento, il culto di Lenin appare idolatrico («incendiare il mausoleo» come gesto simbolico), e il suicidio di un giovane compagno testimonia il clima di repressione. La libertà è intesa come spazio di dubbio, errore e disobbedienza, inconciliabile con il centralismo sovietico. L'autore denuncia degenerazioni morali, come Doriot, da idealista a fascista, e l'arbitrio dell'Internazionale, che chiede di condannare Trotzky senza leggere le accuse. La «lotta per il potere» soppianta ogni verità. Il dissenso culmina nel testo *Problemi della rivoluzione cinese*, dove critica la linea staliniana. Lacerato da prostrazione fisica e psichica, approda al distacco dal Partito, vissuto come lutto profondo. Rifiuta però i gruppi settari di ex comunisti: la via rimane quella della riflessione critica e autonoma, lontana dal dogma.

Sulla stessa scorta delle esperienze personali del contributo appena analizzato, *Per le vie polverose e dietro le siepi* dello stesso autore, racconta della scoperta graduale della giustizia, della sofferenza sociale e della dignità degli emarginati, attraverso lo sguardo ingenuo e in

¹³⁶ Ivi, pp. 54-55.

¹³⁷ I. Silone, *Un'uscita di sicurezza*, «Comunità», n. 5, a. III, 1949, pp. 44-46. Poi in I. Silone, *Uscita di sicurezza*, Milano, Mondadori, 1965.

¹³⁸ Ivi, p. 44.

¹³⁹ Ivi, p. 45.

¹⁴⁰ Ivi, p. 46.

evoluzione di un ragazzo che si affaccia al mondo degli adulti. Il racconto intreccia esperienze personali e collettive, rivelando le ingiustizie, i pregiudizi, ma anche la solidarietà e l'umanità che sopravvivono tra i più umili. Attraverso la fragilità umana e di fronte al giudizio collettivo, il testo mette a confronto il linciaggio simbolico operato dalla comunità contro il postino, accusato e fuggitivo, e l'atteggiamento empatico e umano del padre del narratore, che sceglie l'accoglienza e il perdono. Il racconto riflette dunque sul pregiudizio, sull'emarginazione sociale e sull'umanità che può sopravvivere anche nei contesti più duri. Attraverso gli occhi di un bambino, l'autore organizza un itinerario emotivo e formativo, per cui il fanciullo si confronta per la prima volta con la figura del «detenuto», colto inizialmente come oggetto di curiosità e derisione, ma progressivamente riconosciuto come simbolo di ingiustizia e vulnerabilità. È il padre, uomo silenzioso ma profondamente morale, a trasmettere al figlio il senso della dignità e del rispetto per ogni essere umano, a prescindere dalla sua colpa apparente. Il paesaggio che fa da sfondo, una via polverosa e disordinata, un mondo fatto di contadini, artigiani e bestie quello del meridione italiano, assume valenza simbolica: è lo spazio della fatica quotidiana e della marginalità, ma anche il luogo della solidarietà silenziosa, come emerge nella scena dello scambio del mezzo sigaro. Il racconto è disseminato di contrasti tra l'apparenza e la verità: il ladro che «ha piuttosto l'aria di un derubato»,¹⁴¹ il povero che regala invece di vendere, il giudizio sociale opposto alla realtà morale. Il carcere, la pretura, i ruoli di potere appaiono distanti dalla vita vissuta: il vero insegnamento del protagonista proviene invece dalla concretezza del gesto, dallo sguardo del padre, dall'incontro con chi, pur nel bisogno, conserva umanità. Anche la figura di Giuditta, la cestaia del paese, introduce un'ulteriore riflessione sul ruolo della donna, sulla dignità del lavoro manuale e sull'illusione del riscatto tramite il matrimonio o la fiducia cieca nell'autorità. Silone costruisce così un racconto di formazione etico-sociale, in cui il protagonista, lasciandosi alle spalle l'infanzia, accede a una visione più complessa e profonda della realtà, fatta di dolore e incertezza, ma anche di responsabilità e compassione.

Nel secondo segmento del racconto, Ignazio Silone approfondisce la vicenda umana e simbolica del postino Nicola, precedentemente delineato come figura amabile e fidata all'interno della comunità rurale. La sua improvvisa sparizione e le circostanze oscure che la accompagnano alimentano nei paesani sospetti e pregiudizi, fino a una quasi certezza di colpevolezza, ma è attraverso lo sguardo partecipe del ragazzino che il lettore assiste a un rovesciamento di prospettiva. Il ritrovamento del postino, nascosto come un animale braccato nel fondo di una fossa dell'orto, restituisce la sua immagine umana e vulnerabile, stravolta più dalla paura che dalla colpa effettiva. Il contrasto fra l'uomo derelitto e l'icona pubblica dell'«uomo-befana»,¹⁴² portatore delle preziose lettere dall'America, segna simbolicamente la frattura tra apparenza sociale e verità interiore. La storia parallela di Giuditta, abbandonata dal marito emigrato e salvata da un misterioso mendicante, arricchisce il testo di un'aura quasi sacrale e rafforza la denuncia siloniana dell'emigrazione come fenomeno che produce non solo speranze, ma anche silenzi, fallimenti e disgregazioni familiari. L'elemento decisivo della narrazione è costituito dall'intervento morale del padre del protagonista, figura lucida e compassionevole: di fronte alla possibilità concreta di consegnare Nicola alle autorità, egli

¹⁴¹ I. Silone, *Per le vie polverose e dietro le siepi*, cit., pp. 58-59.

¹⁴² Ivi, p. 60.

sceglie invece di definirlo un «ospite», riprendendo una tradizione arcaica ma profondamente civile di accoglienza e protezione, che si pone in netto contrasto con il giudizio sommario della collettività.¹⁴³ Attraverso questa scelta narrativa, Silone compone un affresco umano in cui la giustizia autentica si distingue dalla vendetta, e l'etica personale prevale sulle logiche collettive della condanna. La dignità, in questo racconto, risiede nella capacità di riconoscere l'altro come uomo prima che come colpevole.

Per chiudere questa rassegna, emblematici sono i componimenti di Rocco Scotellaro che indagano il legame profondo e viscerale tra l'individuo e la terra natia, esprimendo il senso di appartenenza, precarietà e sofferenza che caratterizzano l'esperienza esistenziale e sociale del Sud contadino italiano.¹⁴⁴ Attraverso immagini liriche e simboliche, il poeta lucano dà voce al disagio collettivo, alla solitudine, alla rabbia e alla speranza di riscatto della sua gente. Le due poesie qui presentate, *Mia Patria bella* e *L'acqua piovana*, testimoniano il suo sguardo lirico ma profondamente etico, rivolto alla condizione esistenziale dell'uomo del Sud e al rapporto tra individuo, natura e comunità.

In *Mia Patria bella*, la voce poetica si identifica con un filo d'erba: «Io sono un filo d'erba / un filo d'erba che trema»; un essere fragile, esposto alle forze del vento, ma al tempo stesso vivo, radicato nella terra. L'immagine dell'erba che trema diviene simbolo di una patria interiore ed emotiva, non necessariamente coincidente con confini geografici, bensì con ogni luogo in cui si senta vibrare la vita, anche nella sua precarietà. La patria non è un'entità astratta, ma si definisce nella vulnerabilità e nell'umiltà dell'esistere: «E la mia Patria è dove l'erba trema». In questa concezione, la patria coincide con l'appartenenza alle condizioni materiali e simboliche dei più deboli.

La seconda poesia, *L'acqua piovana*, si configura come un dialogo amaro e disilluso con i defunti e con la natura. Il poeta si rivolge ai «parenti morti», evocando la pioggia come elemento purificatore e rivelatore di una realtà oppressiva e ciclicamente distruttiva. Il tono è ironico, a tratti sarcastico, ma profondamente lirico. La tempesta appare come una metafora della miseria e della precarietà esistenziale: «le case / fatte e rifatte e ancora da rifare» diventa l'emblema dell'instabilità materiale e simbolica del mondo contadino. Le «passere», uccelli che nella tradizione simboleggiano l'anima e l'instabilità, invadono le case degli uomini, lasciando i cieli: è una rottura dell'ordine naturale e divino, che accentua il senso di abbandono e solitudine.

In entrambi i componimenti, Scotellaro riesce a fondere con straordinaria naturalezza l'immagine poetica e il contenuto politico-sociale: la sua poesia non è mai evasione ma testimonianza, e la sua arte è radicata in una visione umanistica che esalta la dignità dell'uomo semplice e la sua lotta quotidiana per la sopravvivenza e la speranza. L'autore non separa mai il vissuto personale dall'esperienza collettiva: il «filo d'erba» e la «casa rifatta» diventano emblemi di una civiltà rurale ferita ma resistente. La voce poetica non si limita a descrivere: denuncia, interroga, resiste, ma lo fa attraverso una lingua che, pur restando fedele alla tradizione lirica, si carica di accenti etici e politici profondamente moderni.

¹⁴³ Ivi, p. 61.

¹⁴⁴ R. Scotellaro, *Due poesie*, cit., p. 63. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

3.2 Critica letteraria in ambito industriale

Nel panorama intellettuale italiano dei decenni centrali del secolo scorso, la rivista «Comunità» si colloca come crocevia emblematico di riflessione e dibattito, in cui la letteratura assume una funzione che travalica la sfera estetica per farsi dispositivo di mediazione tra individuo, società e contesto industriale in trasformazione. Le recensioni e i saggi pubblicati nella rubrica *Bibliografia letteraria* e nelle sezioni affini delineano infatti un laboratorio critico che interroga i fondamenti stessi della modernità, mettendo in dialogo narrativa, poesia e saggistica con le urgenze storiche e morali di un'epoca segnata dal trauma bellico, dalla ricostruzione e dall'avanzata inesorabile del capitalismo industriale. Le analisi di Pampaloni, Fortini, Silone, Pullini, Zanzotto e altri interpreti convergono su alcuni nuclei tematici essenziali: la crisi dell'identità individuale e collettiva, la tensione tra memoria e modernità, la ricerca di un fondamento etico in un'epoca di disincanto. Tale riflessione si articola attraverso un duplice movimento: da un lato, l'indagine psicologica e stilistica, volta a cogliere nella forma narrativa o poetica le fratture dell'esperienza moderna; dall'altro, la proiezione della letteratura nello spazio civile, ove essa diviene strumento di critica e di testimonianza. La letteratura, in questa prospettiva, non è mero ornamento o evasione, ma si configura come un vero e proprio «luogo epistemico», capace di restituire e interpretare la crisi del soggetto moderno. Nei giudizi su Pavese, Vittorini, Moravia e Montale emerge l'esigenza di dare voce a un'umanità smarrita, sospesa tra colpa e redenzione, comunità e solitudine, aspirazione etica e impossibilità storica. Parallelamente, l'attenzione a figure come Chesterton, Greene o Mann testimonia l'apertura internazionale della critica di «Comunità», che legge la narrativa europea come un repertorio allegorico della crisi spirituale e politica del Novecento. In questo quadro, la specificità della rivista diretta da Adriano Olivetti risiede nel legame profondo tra riflessione letteraria e contesto industriale. Parlare di letteratura in un contesto comunitario e industriale non significa relegarla a funzione ancillare, ma riconoscerle un ruolo costitutivo nella formazione di un ethos condiviso. La fabbrica e la comunità, poli di una modernizzazione al tempo stesso produttiva e sociale, trovano nella parola letteraria uno strumento per elaborare i conflitti morali della modernità: il rapporto tra tecnica e potere, la perdita di legittimità delle istituzioni, la frattura tra individuo e collettività. In questa prospettiva, le recensioni di «Comunità» si rivelano non semplici esercizi di critica letteraria, ma interventi di alta cultura che, nel dialogo costante tra classici e contemporanei, tra estetica e politica, intendono restituire la funzione civile della letteratura. Il lavoro di mediazione operato da critici come Pampaloni e Pullini, ma anche da Fortini, Romagnoli o Zanzotto, mostra come la scrittura sia chiamata a interrogare la realtà storica e a restituirne, attraverso la forma, la densità simbolica e morale. La letteratura diventa così non solo specchio, ma anche coscienza critica della società, capace di illuminare le contraddizioni della modernità industriale e di proporre, pur nella consapevolezza dei propri limiti, una via di resistenza etica ed estetica di fronte all'omologazione e al disincanto storico.

La *Bibliografia letteraria*,¹⁴⁵ curata per la rivista «Comunità» da Geno Pampaloni a partire dal terzo numero della rivista nell'anno 1949, ha come filo conduttore l'indagine critica sulla rappresentazione dell'uomo moderno attraverso tre romanzi esemplari, nel contesto storico e

¹⁴⁵ G. Pampaloni, *Bibliografia letteraria*, in «Comunità», n. 2, a. III, 1949, pp. 58-60.

morale del secondo dopoguerra. La riflessione attraversa le diverse forme di risposta narrativa alla crisi esistenziale e al trauma collettivo della guerra: dalla tensione etica di Pavese, al fallimento formale di Pratolini, fino alla densità teologica e psicologica di Greene. Tutte le opere interrogano, in modi diversi, il senso della colpa, dell'identità, e la possibilità di redenzione o sopravvivenza morale in un mondo disgregato. L'analisi acuta e articolata si muove attraverso tre opere rappresentative della narrativa europea del secondo dopoguerra: *La casa in collina* di Cesare Pavese,¹⁴⁶ *Un eroe del nostro tempo* di Vasco Pratolini¹⁴⁷ e *Il roccist di Brighton* di Graham Greene.¹⁴⁸ L'intervento critico, in forma di recensione, riflette con lucidità le tensioni morali e stilistiche che attraversano la letteratura del tempo, offrendo uno spaccato significativo della cultura letteraria italiana e internazionale.

In particolare, Pampaloni individua nell'opera di Pavese, *La casa in collina*, un compimento raro e riuscito dei temi ricorrenti dello scrittore piemontese: il vagabondaggio, l'attrazione per il paesaggio collinare, l'inquietudine amorosa, l'innocenza perduta e la solitudine come rifugio etico. A differenza di racconti precedenti come *Il carcere*,¹⁴⁹ in cui tali elementi restavano immersi in una cifra enigmatica e sospesa, *La casa in collina*, scrive Pampaloni, «risolve tutti i temi più genuini del Pavese [...] con estrema chiarezza narrativa in un'esperienza morale»¹⁵⁰ e rappresenta un salto qualitativo, un'opera capace di coniugare esperienza morale e chiarezza narrativa, restituendo il senso tragico della guerra e dell'attesa di un destino ineluttabile. La guerra non è solo sfondo storico, ma trauma interiore che segna l'identità del protagonista, Corrado, il quale incarna una condizione esistenziale fatta di estraneità, malinconia e sconfitta: «la malinconia di essere ai margini della lotta, di subire il tempo, di poter salvarsi soltanto nella solitudine e nella memoria».¹⁵¹

Il giudizio su Pratolini, invece, è severo. *Un eroe del nostro tempo* viene descritto come un romanzo «bastardo»,¹⁵² privo di coerenza formale e stilistica, quasi a testimoniare un tradimento letterario. La mancata nominazione della città in cui si svolgono i fatti, una Firenze deformata e anonima, sembra riflettere una sorta di smarrimento autoriale, una perdita di orientamento che compromette l'efficacia narrativa dell'opera.

Di diversa natura è la valutazione del romanzo di Graham Greene, *Il roccist di Brighton*, considerato un libro minore nell'ambito dell'opera dello scrittore inglese, ma nondimeno significativo. Greene è definito «il romanziere della dannazione, il suo rimorso è un fatto del sangue»¹⁵³ capace di trasformare il genere poliziesco in una riflessione teologica sul male. Il protagonista, un giovane crudele e tormentato, incarna la figura di un «eroe negativo», emblematico della condizione morale del Novecento, dove inferno e redenzione coesistono nella coscienza inquieta dei personaggi.

¹⁴⁶ C. Pavese, *La casa in collina*, in Id., *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948, p. 3111 e sgg.

¹⁴⁷ V. Pratolini, *Un eroe del nostro tempo*, Milano, Bompiani, 1949. L'opera approdò successivamente sul grande schermo nel 1960 con la regia di Sergio Capogna, e sul piccolo schermo nel 1982 con la regia di Piero Schivazappa.

¹⁴⁸ G. Greene, *Brighton Rock*, London, William Heinemann, 1938; trad. it. M. L. Giartosio De Courten, *La roccia di Brighton*, Milano, Bompiani, 1948.

¹⁴⁹ C. Pavese, *Il carcere*, in Id., *Prima che il gallo canti*, cit.

¹⁵⁰ G. Pampaloni, *Bibliografia letteraria*, cit., p. 58.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Ivi, p. 59.

¹⁵³ Ivi, pp. 59-60.

A partire da questa analisi critica di Pampaloni, l'uomo moderno si configura in definitiva come un essere diviso tra solitudine, colpa, memoria e tensione morale. Le opere recensite, sebbene eterogenee, condividono il tentativo di raccontare la crisi dell'identità individuale e collettiva in un'epoca segnata dalla guerra e dal disincanto.

La rubrica si occupa nello stesso anno¹⁵⁴ della tensione tra aspirazione corale, volta a rappresentare la ricostruzione comunitaria, e riuscita artistica, che si concentra invece nella dimensione individuale e frammentaria incarnata dallo *Zio Agrippa* meglio sconosciuto come *Le donne di Messina* di Elio Vittorini,¹⁵⁵ originariamente pubblicato con il titolo completo *Lo zio Agrippa passa in treno* sulla «Rassegna d'Italia».¹⁵⁶ Se il progetto epico-comunitario rimane incompiuto, la forza del romanzo emerge nella struttura episodica e nel lirismo «vagabondo» che restituisce la precarietà storica e morale del dopoguerra. La figura dello *Zio Agrippa* diventa così emblema di un umanesimo discreto e resistente, capace di testimoniare, più della corallità incompiuta, la possibilità di senso e dignità nella frantumazione della storia. Vittorini tenta di costruire un affresco epico e comunitario attraverso la narrazione della ricostruzione postbellica, il critico riconosce la piena riuscita artistica solo nella dimensione individuale e frammentaria rappresentata dallo *Zio Agrippa*. Il romanzo si configura quindi come riflessione sulla possibilità, o impossibilità, di fondare un nuovo umanesimo nella frantumazione storica del dopoguerra. L'opera, profondamente rielaborata, intendeva assumere un tono corale ed epico, incentrato sulla ricostruzione di un villaggio appenninico distrutto dalla guerra, ad opera di un gruppo di profughi che, condividendo miseria e speranza, tentano di dar vita a una nuova società più autentica e libera. Scrive l'autore, in merito al personaggio:

Il tentativo corale ed epico [...] non è riuscito, e l'autentico romanzo rimane quello dello *Zio Agrippa* che passa in treno. Lo *Zio Agrippa* è il personaggio più felice, probabilmente il più indimenticabile e felice di tutta l'opera del Vittorini pena e di antica miseria.¹⁵⁷

A proposito di Vittorini, va richiamato in questa sede il contributo di Giuseppe Cintioli *L'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia*,¹⁵⁸ in cui l'autore esamina l'esperimento vittoriniano di integrazione tra parola e immagine, interpretandolo come un modello di contaminazione linguistica e narrativa. Le fotografie, lungi dall'essere mera illustrazione, assumono un ruolo strutturale nella costruzione del testo, accentuandone la dimensione simbolica e antropologica e contribuendo a fare di *Conversazione in Sicilia* un'opera paradigmatica della narrativa novecentesca, capace di universalizzare, attraverso la mediazione

¹⁵⁴ G. Pampaloni, *Bibliografia letteraria*, «Comunità», n. 3, a. III, 1949, pp. 57-59.

¹⁵⁵ E. Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949. Successivamente Id., *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964. Questa versione del romanzo verrà inserita in Id., *Opere narrative*, vol. II, a cura di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, Milano, Mondadori, 1974, pp. 3-370.

¹⁵⁶ E. Vittorini, *Lo zio Agrippa passa in treno*, «La Rassegna d'Italia», nei numeri che seguono: 2, febbraio 1947; 3, marzo 1947; 4, aprile 1947; 5, maggio 1947; 9-10, settembre-ottobre 1947; 11-12, novembre-dicembre 1947; 1, gennaio 1948; 2, febbraio 1948; 3, marzo 1948; 4, aprile 1948; 5, maggio 1948; 6, giugno 1948; 7, luglio 1948; 8, agosto 1948; 9, settembre 1948.

¹⁵⁷ G. Pampaloni, *Bibliografia letteraria*, cit., pp. 58-59.

¹⁵⁸ G. Cintioli, *L'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia*, «Comunità», n. 24, a. VIII, 1954, p. 68. L'edizione illustrata cui fa riferimento G. Cintioli è quella del 1953 di Bompiani.

visiva, l'indagine sull'uomo e sulla realtà. Le immagini, lontane dalla mera decorazione o dalla didascalia, vengono impiegate per sollecitare una nuova modalità di lettura e per accentuare il carattere evocativo e simbolico del racconto. Secondo Cintioli, l'esperienza visiva proposta si radica in una tradizione di sperimentazione novecentesca e si configura come una prosecuzione coerente del percorso artistico di Vittorini. L'autore, infatti, concepisce il libro come un organismo narrativo ibrido, dove parola e immagine agiscono in sinergia per dischiudere significati ulteriori:

Conversazione era già nella sostanza propria, narrazione che procedeva per blocchi di immagini, per movimenti, per modi cromatici anche. [...] Questo può significare documentare, ma con forza diversa da quella in cui ci imbattiamo di continuo.¹⁵⁹

La Sicilia, luogo simbolico, mitico e reale, diventa epicentro della narrazione e dell'indagine antropologica, tuttavia tale focalizzazione non comporta un restringimento dell'orizzonte narrativo: al contrario, contribuisce a universalizzare il discorso sull'uomo. La coabitazione tra immagine e parola si configura così come un atto di resistenza contro le formule narrative tradizionali, portando alla luce la tensione continua tra realtà e rappresentazione, tra cultura e verità.

Con *Vecchio e nuovo Vittorini*,¹⁶⁰ anche Giancarlo Buzzi analizza criticamente l'evoluzione narrativa e stilistica dell'autore siciliano tra le pagine di «Comunità», confrontando due racconti pubblicati in un unico volume pubblicato da Bompiani nel 1956:¹⁶¹ *Erica e i suoi fratelli* del 1936 e *La Garibaldina* 1950. L'intento di Buzzi è indagare la trasformazione del linguaggio e della visione narrativa di Vittorini, non come segno di una crisi espressiva, ma come maturazione artistica, che riflette un passaggio dall'interiorità ancora acerba e provinciale a una più piena consapevolezza esistenziale e stilistica. Il romanzo, scritto nel 1936, riflette una narrativa ancora legata a un contesto provinciale, caratterizzata da una trama fragile e da un'espressività contenuta. Il secondo, invece, frutto della maturità dell'autore, mostra una maggiore profondità tematica ed emotiva, esprimendo con chiarezza quella che Buzzi definisce una «narrazione di pieno amore».¹⁶²

Contrariamente a una lettura che vorrebbe evidenziare una frattura tra i due testi, Buzzi sostiene la continuità stilistica nell'opera di Vittorini, rilevando che la differenza risiede non tanto nel linguaggio, quanto nell'intensità emotiva e tematica che esso veicola. Il cosiddetto «linguaggio di crisi»¹⁶³ attribuito a Vittorini dalla critica viene qui smentito, a favore di una lettura che ne riconosce la coerenza evolutiva. Secondo Buzzi, la scrittura dell'autore non si fonda su un dualismo stilistico, bensì su un unico registro narrativo che si affina nel tempo, rispecchiando una crescente consapevolezza artistica e umana.

In questa prospettiva, *La Garibaldina* rappresenta la naturale prosecuzione di *Conversazione in Sicilia*, non solo per affinità stilistiche, ma anche per la profondità dei contenuti: entrambi i

¹⁵⁹ G. Cintioli, *L'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia*, cit., p. 68

¹⁶⁰ G. Buzzi, *Vecchio e nuovo Vittorini*, «Comunità», n. 43, a. X, 1956, pp. 78-80.

¹⁶¹ E. Vittorini, *Erica e i suoi fratelli - La Garibaldina*, Milano, Bompiani, 1956.

¹⁶² G. Buzzi, *Vecchio e nuovo Vittorini*, cit., p. 78.

¹⁶³ Ivi, p. 79.

testi partecipano di un discorso più ampio sulla patria, sul dolore e sull'amore per la vita. La vera «crisi», secondo Buzzi, non è del romanzo né della lingua letteraria, bensì dell'intera cultura italiana del tempo, incapace di elaborare una narrativa capace di affrontare drammi autentici e universali.¹⁶⁴ L'opera di Vittorini, pur tra luci e ombre, emerge come un tentativo sincero e originale di superare tale *impasse*.

Nelle sue *Cronache letterarie*,¹⁶⁵ anche Giorgio Pullini analizza un'opera di Elio Vittorini: si tratta di *Diario in pubblico*, pubblicato postumo nel 1957. Sebbene non si tratti di un diario in senso stretto, bensì di una raccolta di articoli, saggi, prefazioni e riflessioni già pubblicati e destinati fin dall'inizio alla lettura pubblica, Pullini ne riconosce comunque il valore di documento intellettuale e morale.

L'interesse principale di Vittorini ruota attorno al concetto di libertà, declinato nelle sue diverse dimensioni: individuale, sociale, politica e artistica. Questa idea emerge con forza nella sua riflessione sull'autonomia dell'arte e dell'artista rispetto a ogni forma di vincolo ideologico o funzione educativa. In quest'ottica, Vittorini afferma che l'artista debba attingere dalla realtà secondo una prospettiva personale e irripetibile, come si evince dalla citazione: «Ognuno che fa arte cava fuori il suo modo dalla realtà: infinitamente, anche quando è Tiziano, da esso diverso. Sceglie».¹⁶⁶ L'arte non deve quindi essere imbrigliata in modelli precostituiti né asservita a scopi politici. Rifiutando le pressioni ideologiche sull'autore, Vittorini scrive: «Non si possono rompere continuamente le scatole agli scrittori come Hemingway nel tentativo di spingerli ad essere «più costruttivi», più «progressisti», e, insomma, diversi da quello che sono».¹⁶⁷ Rivendica così l'invulnerabilità della vocazione artistica e il carattere «segreto» della sua materia.¹⁶⁸ Il saggio mette inoltre in luce l'impegno etico e problematico del percorso intellettuale di Vittorini, segnato da una costante tensione verso l'assoluto e da un profondo senso di responsabilità civile, mai dogmatico. La sua è una ricerca che attraversa crisi e silenzi, ma che non abdica mai al dovere morale dello scrittore. *Diario in pubblico* si configura quindi come una testimonianza preziosa di pensiero critico e coerenza intellettuale, capace di interrogare con rigore e onestà il proprio tempo, offrendo ancora oggi spunti di riflessione sul ruolo dell'arte nella società.

Pampaloni torna su Vittorini con il contributo *Gli ultimi «Gettoni»*,¹⁶⁹ grazie al quale offre una valutazione riflessiva degli ultimi quattro volumi dell'omonima collana diretta dallo scrittore siciliano. In tal senso pone l'accento su un'evidente battuta d'arresto nell'evoluzione della narrativa giovanile italiana: secondo Pampaloni, questi testi riflettono una fase di attesa, in cui gli autori sembrano aver abbandonato le tensioni innovatrici del realismo postbellico per intraprendere un percorso più intimo e tradizionale, privo di quell'impulso formale e contenutistico che aveva animato le generazioni precedenti. In particolare, il critico individua nel volume di Manlio Cancogni l'unico esempio compiuto del gruppo, riconoscendovi una

¹⁶⁴ Ivi, p. 80.

¹⁶⁵ G. Pullini, *Cronache letterarie*, «Comunità», n. 55, a. XI, 1957, pp. 94-95.

¹⁶⁶ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit. p. 74.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 238-239.

¹⁶⁸ Ivi, p. 240.

¹⁶⁹ G. Pampaloni, *Gli ultimi «Gettoni»*, «Comunità», n. 40, a. X, 1956, pp. 66-67.

forma di partecipazione narrativa in cui la memoria, la sensibilità giornalistica e l'osservazione del reale si intrecciano con una vena patetica di stampo romantico. L'opera, ambientata nel mondo delle scuderie e dei cavalli da corsa, si distingue per l'efficacia descrittiva e l'atmosfera concreta, pur risentendo di un certo manierismo stilistico e di una retorica sentimentalistica che ne limita la forza espressiva. Diversamente, Angelo Ponsi propone un esercizio narrativo lieve e garbato, ma privo di slancio, dove il tentativo di innovare attraverso l'accostamento tra realtà fiscale e lessico amoroso appare indebolito da un impianto narrativo statico. Il protagonista del racconto, un ingegnere nauseato dalla routine della vita borghese, si muove all'interno di un contesto già ampiamente codificato nella letteratura contemporanea, tanto da risultare prevedibile e poco coinvolgente. Francesco Leonetti, invece, rappresenta per Pampaloni una figura atipica rispetto al contesto delineato. Il suo testo si configura come uno zibaldone filosofico piuttosto che come un'opera narrativa in senso stretto. Attraverso una prosa moralistica e intellettualmente densa, Leonetti indaga i rapporti tra angoscia e storia, accostandosi più alla tradizione dei cronisti morali, da Boine a Guarnieri, che non alla linea gaddiana spesso citata a sproposito. Pampaloni conclude la sua analisi sottolineando come il fervore creativo che aveva caratterizzato il dopoguerra sembri ormai esaurito, e come figure ormai canoniche quali Pavese, Moravia, Vittorini, Brancati, non esercitino più una funzione problematica o provocatoria per le nuove generazioni. I racconti analizzati, pur con le loro singole qualità, restituiscono un quadro letterario statico, segnato dalla nostalgia e da una ricerca solitaria che pare incapace di rigenerare il romanzo come forma vitale e centrale della cultura contemporanea.

Del 1949 è anche la recensione critica di Silone dal titolo *Guglielmo Ferrero e il tramonto delle civiltà*, contributo che riflette sul declino delle civiltà come conseguenza della perdita di limiti morali, estetici e politici, e della mancanza di legittimità del potere. Ferrero, attraverso lo studio della storia antica e moderna, individua nella rottura dei valori condivisi e nell'espansione incontrollata della ricchezza e del potere i segnali della crisi irreversibile della modernità. La sua analisi è guidata da una visione conservatrice e al contempo profondamente umanistica, che ricerca nella qualità, nei limiti e nella legittimità, i fondamenti imprescindibili della convivenza civile. Ignazio Silone traccia nel presente contributo il profilo di un intellettuale tormentato dall'angoscia del declino civile e culturale. Ferrero è descritto come il cantore o, più precisamente, «il poeta dell'angoscia conservatrice in un'epoca di transizione. Egli ha toccato anche corde fortemente umane in quanto ha espresso la nostalgia di ognuno per una società ordinata e giusta».¹⁷⁰ L'autore commentato da Silone ha dunque il merito di aver rifiutato con forza l'ideologia del progresso illimitato, sviluppando una visione tragica e lucidamente pessimistica della transizione tra civiltà. Una civiltà quantitativa, agli occhi di Ferrero, non è una vera civiltà, ma una transizione tumultuosa, una parentesi, un interregno pauroso, un'avventura tragica: in essa non c'è alcuna sicurezza. Qualità, limiti, legittimità divennero il suo trinomio.¹⁷¹

¹⁷⁰ I. Silone, *Guglielmo Ferrero e il tramonto della civiltà*, cit., pp. 8-9.

¹⁷¹ Ivi, pp. 9.

Attraverso studi dedicati soprattutto al ciclo sulla *Grandezza e decadenza di Roma*,¹⁷² Ferrero elabora la contrapposizione tra «civiltà qualitativa», fondata su misura, bellezza, limiti e legittimità, e «civiltà quantitativa», esito moderno dell'espansione illimitata di ricchezza e potere. Tale dicotomia, radicata nella tradizione classica e confermata dalla nozione di legittimità rintracciata nelle memorie di Talleyrand, diviene chiave interpretativa tanto del passato quanto della crisi della modernità. Silone, definendo Ferrero «il poeta dell'angoscia conservatrice in un'epoca di transizione», evidenzia il carattere umanistico e tragicamente pessimista di una riflessione che, rigettando l'ideologia del progresso illimitato, denuncia la modernità come «interregno pauroso», incapace di fondare una civiltà durevole senza qualità, limiti e legittimità.

Tornando alla *Bibliografia letteraria* di Pampaloni,¹⁷³ la rubrica si occupa di indagare lo stato della letteratura italiana nel 1949, osservata nella sua transizione tra il lascito morale e formale del dopoguerra e la ricerca di nuove soluzioni espressive, tra tradizione e modernità, impegno civile e introspezione lirica. Nel panorama letterario italiano di quegli anni, secondo l'analisi curata da Geno Pampaloni, si registra una stagione feconda per quantità e, in parte, per qualità delle opere pubblicate, nonostante l'assenza di orientamenti definiti. Dichiara infatti il critico:

Non si vede ancora, è vero, dove andrà la letteratura (ma sono cose di cui ci si accorge sempre con molto ritardo); e si è smorzato o taciuto l'impeto, l'intensità, quel primo esame di coscienza che sembrava iniziato.¹⁷⁴

La letteratura italiana appare ancora sospesa tra tensioni morali e formali postbelliche e una ricerca di nuove vie espressive. Per la prosa, emergono figure come Vitaliano Brancati, il cui *Il bell'Antonio*¹⁷⁵ rappresenta, secondo Pampaloni, il risultato più maturo dell'anno, riuscendo a fondere la malinconia esistenziale con la farsa, elevando il personaggio di un don Giovanni «spennato» a figura tragica e memorabile.¹⁷⁶ In ambito poetico, spiccano opere di Clemente Rebora e Antonia Pozzi, mentre sul fronte memorialistico e autobiografico si distinguono i testi di Giuseppe Raimondi e Giampiero Carocci, i quali oscillano tra tensione intimistica e documentazione storica. Esordienti come Michele Prisco e Mario Vicentini si affacciano con promettenti, ma ancora acerbe prove narrative. Infine, anche la narrativa straniera, sebbene secondaria in questa rassegna, contribuisce a delineare un quadro complesso e sfaccettato della produzione letteraria del periodo, nel quale la tradizione cerca nuove sintesi con l'esperienza storica e personale degli autori: «Trovare le parole, resterà ancora un dovere eroico. La parola si fa cosa. Finita è la fase delle immagini; io non ho più passione che per le cose».¹⁷⁷

¹⁷² G. Ferrero, *Grandezza e Decadenza di Roma*, 5 voll.: vol. I, *La conquista dell'Impero*, vol. II, *Giulio Cesare*, vol. III, *Da Cesare ad Augusto*, vol. IV, *La Repubblica di Augusto*, vol. V, *Augusto e il Grande Impero*, Milano, Fratelli Treves, 1901-1907.

¹⁷³ G. Pampaloni, *Bibliografia letteraria*, «Comunità», n. 4, a. III, 1949, pp. 57-59.

¹⁷⁴ Ivi, p. 57.

¹⁷⁵ V. Brancati, *Il bell'Antonio*, Milano, Bompiani, 1949.

¹⁷⁶ G. Pampaloni, *Bibliografia letteraria*, cit., p. 58.

¹⁷⁷ Ivi, p. 59.

Nel 1950 una delle sezioni della rubrica è curata Franco Fortini,¹⁷⁸ il quale analizza criticamente l'opera *Doctor Faustus* di Thomas Mann come una metafora della crisi spirituale, culturale e politica della Germania moderna; «Il romanzo è una summa della cultura tedesca, romanzo teologico-politico e romanzo-saggio»¹⁷⁹ dichiara l'autore del contributo in rivista.

In particolare nella figura dell'artista Adrian Leverkühn, Fortini individua la rappresentazione allegorica della crisi spirituale e politica della Germania moderna. Leverkühn diventa paradigma dell'artista moderno, condannato all'isolamento e alla razionalizzazione estrema, mentre la voce del narratore Zeitblom, pur introducendo riflessione, denuncia secondo Fortini un'eccessiva freddezza.

A tal proposito Fortini sottolinea l'esuberanza di razionalità della struttura narrativa, che spesso sottrae all'opera l'immediatezza emotiva e la drammaticità che pure la materia suggerirebbe. In tal senso, la critica individua una sorta di «ipocrisia aristocratica» nell'atteggiamento di Mann, che sembra sfuggire al coinvolgimento diretto nella tragedia del suo popolo, mantenendosi a distanza con compostezza stilistica e morale. La spiegazione risiederebbe in un precedente proposito da parte di Mann e a tal proposito Fortini specifica: «*Doctor Faustus* fu scritto da Thomas Mann come ex-voto, per una promessa fatta durante la guerra, per un bisogno di purificazione e di espiazione»,¹⁸⁰ tuttavia manifesta momenti di autentico *pathos* nelle pagine dedicate alla vita semplice e alla memoria familiare, residuo umanistico di una civiltà in decadenza. Il saggio si chiude con un breve excursus su altre voci della cultura italiana contemporanea, come Montale, Vigolo, Solmi, mostrando un dialogo critico tra la letteratura italiana e quella europea nel dopoguerra, entrambe impegnate a riflettere sui limiti e le responsabilità della tradizione. Fortini lamenta un'eccessiva intellettualizzazione dell'opera, che soffre per la sovrabbondanza simbolica e per un equilibrio narrativo troppo razionale.

Il contributo critico di Pampaloni si concentra in più occasioni su autori singoli come nel caso de *Le occasioni di Moravia*¹⁸¹ analizza criticamente l'opera letteraria di Alberto Moravia, concentrandosi su tre aspetti principali: la presunta mancanza di evoluzione stilistica e tematica dello scrittore, il suo approccio esistenzialista e morale, e la sua collocazione culturale come autore isolato, razionalista e moderno. Pampaloni propone una lettura dell'opera moraviana come rappresentazione di una crisi profonda dell'uomo moderno, spesso dominata da un moralismo rigoroso, espressa attraverso una narrativa volutamente fredda, lucida e impersonale. L'autore del contributo in rivista riprende l'ipotesi formulata da Luigi Russo, secondo cui Moravia sarebbe uno «scrittore senza storia», ovvero privo di evoluzione tematica e stilistica nel corso della sua produzione. Pampaloni riconosce nel pensiero moraviano una costante tensione esistenzialista, che si manifesta già nei primi scritti come *Gli Indifferenti*,¹⁸² in cui l'assurdità del vivere e la mancanza di senso sono rappresentati in modo crudo e spietato;

¹⁷⁸ F. Fortini, *Bibliografia letteraria*, «Comunità», n. 7, a. IV, 1950, pp. 48-50.

¹⁷⁹ Ivi, p. 48.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 49-50.

¹⁸¹ G. Pampaloni, *Le occasioni di Moravia*, «Comunità», n. 10, a. V, 1951, pp. 52-53.

¹⁸² A. Moravia, *Gli Indifferenti*, Milano Edizioni Alpes, 1929. Successivamente pubblicato da Milano, Collezione I Corvi, Corbaccio, 1933 e da Roma, Gianni Darsena, 1945. Al cinema: *Gli indifferenti*, regia di Francesco Maselli, 1964; *Gli indifferenti*, regia di Leonardo Guerra Seragnoli, 2020. Sceneggiati televisivi: *Gli indifferenti*, regia di Mauro Bolognini, 1988.

tuttavia, egli distingue nella narrativa moraviana due tonalità differenti: una più intransigente, severa e vicina al giansenismo, e un'altra più indulgente e popolare, che si potrebbe definire «cattolica» nel senso culturale e non confessionale del termine. Dal punto di vista culturale, Moravia si presenta come uno scrittore laico e razionalista, estraneo alle principali correnti letterarie italiane della prima metà del Novecento, come l'ermetismo e il decadentismo. Il critico sottolinea inoltre il carattere morale e giudicante della narrativa di Moravia dal momento che i personaggi vengono descritti con un tono impassibile, spesso freddo, per mostrarne la colpa e la perdita: «I suoi personaggi, li vede peccare e perdersi per disprezzarli. Li batte sul marmo come monete false, per sentirne il suono spezzato».¹⁸³ Non si tratta solo di rappresentazioni di una società alla deriva, bensì di ritratti di individui che peccano contro se stessi, condannati attraverso uno stile privo di illusioni e penetrato da una lucida «delectatio morosa» in cui il gusto per l'intreccio, l'avventura, e la rappresentazione della psiche si intreccia con una volontà accusatoria e una forte tensione morale: «Gli Indifferenti sono un libro mortuario il vomito di Carla nella casetta del giardiniere, ma in realtà la nausea scorre potente per tutto il libro».¹⁸⁴ *Gli Indifferenti* sono dunque per Fortini un'opera fondamentale dell'esistenzialismo europeo, che già negli anni Trenta anticipava i temi del disfacimento morale, della nausea esistenziale e della perdita dei valori, dipinti con oscura energia e profonda coerenza narrativa.

Altro autore a rientrare nell'occhio critico di Pampaloni è Montale a cui è dedica il contributo *Eugenio Montale o della poesia militante*,¹⁸⁵ e riflette sul significato e sulla portata storica della poesia dell'autore ligure, individuandolo come figura centrale della letteratura italiana del secondo Novecento. Pampaloni sottolinea il valore militante, esistenziale e storico della sua opera, che non si rifugia in forme liriche astratte, ma si fa testimonianza di un'epoca segnata dalla solitudine, dalla crisi dei valori e dal disincanto. La sua è una poesia fuori dell'Olimpo, una poesia militante, un grande diario: dei nostri anni accetta consapevolmente le ragioni della sconfitta e del silenzio. Un poeta è un uomo che vive tra gli uomini, e credo che nessun critico debba rinunciare al diritto che ha di essergli, in ogni senso, contemporaneo.¹⁸⁶ La poesia montaliana viene presentata come cronaca morale e spirituale di un tempo senza fede, e per questo profondamente moderna e necessaria. Il poeta, secondo l'autore del saggio, è un poeta profondamente consapevole della dissoluzione dei valori tradizionali, e proprio per questo la sua poesia si carica di una responsabilità etica e intellettuale, diventando strumento di resistenza spirituale in un'epoca di disincanto. Pampaloni evidenzia come le sue raccolte e in particolare nelle raccolte *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *Finisterre*,¹⁸⁷ sia segnata da un processo di interiorizzazione radicale: la realtà esterna, ostile e indecifrabile, si trasfigura in simboli chiusi, opachi, che riflettono l'impossibilità di conoscenza e comunicazione. Tuttavia, questi simboli non hanno valore metafisico, ma testimoniano solo se stessi, rivelando l'inadeguatezza del

¹⁸³ G. Pampaloni, *Le occasioni di Moravia*, cit., p. 52.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 52-53.

¹⁸⁵ G. Pampaloni, *Eugenio Montale o della poesia militante*, «Comunità», n. 13, a. VI, 1952, p. 72.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ E. Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925; Id., *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939; Id., *Finisterre*, Venezia, Neri Pozza, 1956. Per le vicende redazionali si rimanda a E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, [1984], 2020, Milano, Mondadori; *Note ai testi: Ossi di seppia*, pp. 884-907; *Le occasioni*, pp. 908-919; *Finisterre*, pp. 920-935.

linguaggio a comprendere il mondo. La poesia diventa così un atto di fede razionale, un tentativo di conservare dignità e senso attraverso la memoria e il rigore stilistico. Il cosiddetto «ermetismo» di Montale viene interpretato da Pampaloni non come scelta formale o artificiosa, ma come conseguenza storicamente motivata del confronto con il vuoto della modernità. Montale, infatti, rinuncia consapevolmente al canto, inteso come espressione armoniosa e musicale del mondo, per abbracciare una poesia di silenzio, di scavo, di registrazione asciutta dell'inquietudine. La sua voce è dunque quella di un testimone lucido e disilluso, che fa della propria solitudine e della propria crisi strumenti di conoscenza.

Montale è poeta senza canto perché poeta di un mondo senza canto, e del canto non ha disprezzo ma nostalgia, una nostalgia puramente oggettiva, storica. [...]Non c'è poeta europeo vivente che abbia riecheggiato con maggior intensità di Eugenio Montale il sentimento dell'irrimediabile cerchio chiuso in cui si trovava la cultura dell'Occidente.¹⁸⁸

In definitiva, Pampaloni riconosce in Montale il poeta che meglio ha saputo rappresentare il senso profondo della condizione umana nel secondo Novecento, un autore capace di coniugare tensione morale, coscienza storica e verità estetica. La sua poesia non è evasione, ma impegno intellettuale: non appartiene alla «nuova letteratura», ma si pone come memoria e specchio critico del nostro tempo. In questo senso, Montale non è solo un autore «centrale» della poesia italiana, ma anche un testimone profetico della crisi dell'Occidente.

Ad analizzare criticamente la poesia italiana dei primi anni Cinquanta, è Franco Fortini in *Un'annata di poesia*. L'autore riflette sulla crisi del lirismo, la tensione tra innovazione e tradizione, l'ossessione del riconoscimento istituzionale, e la difficile possibilità di superare la soggettività nella poesia moderna soffermandosi su tendenze, illusioni e limiti dei nuovi poeti post-bellici, in particolare quelli legati alla rivista «Momenti». Fortini evidenzia come i poeti presi in esame, animati da sincere intenzioni di impegno civile e sociale, si rivelino spesso vittime di contraddizioni formali ed espressive, incapaci di superare l'individualismo lirico che intendono criticare. Le dichiarazioni teoriche degli autori analizzati, benché animate da tensioni etiche ed estetiche, risultano già sentite, ripetitive o addirittura retoriche. Lungi dal rappresentare una rottura radicale con la tradizione, esse sembrano replicare antiche posture polemiche, dimostrando un'insufficiente conoscenza del passato letterario recente. L'apparente novità delle loro istanze risulta quindi limitata dalla mancanza di consapevolezza storica e critica. Secondo questa prospettiva, l'autore del saggio sottolinea il permanere, all'interno della poesia a lui contemporanea, di una «convenzione preliminare» che impedisce:

La possibilità del superamento del lirismo individuale è data dalla scrittura in prosa; e la controprova è che il tentativo più frequente e fruttuoso di «poemetto» contemporaneo avviene nel senso della lirica di contenuti metafisici.¹⁸⁹

¹⁸⁸ G. Pampaloni, *Eugenio Montale o della poesia militante*, cit., p. 72

¹⁸⁹ F. Fortini, *Un'annata di poesia*, «Comunità», n. 24, a. VIII, 1954, pp. 64-65.

L'autore riconosce tuttavia la vitalità di alcune esperienze poetiche, come quella di Bellintani,¹⁹⁰ in cui affiorano momenti di rara intensità e grazia, ma ritiene che anche queste risultino limitate da un «dono» istintivo non facilmente criticabile o evolvibile. Fortini in conclusione invita a una revisione più rigorosa e storicamente fondata dei criteri critici adottati per valutare la poesia contemporanea, ponendo l'accento sulla necessità di superare l'autocompiacimento lirico e l'inconsistenza teorica di molte posizioni recenti. Sempre Fortini¹⁹¹ analizza la narrativa italiana del dopoguerra attraverso le opere di Pasolini (*Ragazzi di vita*),¹⁹² Soavi (*Un banco di nebbia*)¹⁹³ e Rea, evidenziando come queste opere rappresentino la realtà sociale, storica e culturale attraverso sperimentazioni stilistiche e linguistiche significative. Fortini sottolinea come Pasolini adotti una contaminazione linguistica e una deformazione temporale che rendono la precarietà esistenziale dei giovani delle borgate romane. Il romanzo si configura come rappresentazione radicale della marginalità sociale, avendo per «la vita dei ragazzi e dei giovani miserabili e bulli delle borgate romane; fame, violenza e sesso».¹⁹⁴ Passando all'analisi di Soavi, Fortini evidenzia come esso privilegi l'introspezione e la memoria personale per riflettere sulla continuità storica e politica di una generazione segnata dal fascismo e dalla guerra. *Un banco di nebbia*, è infatti un racconto autobiografico e politico che tenta di elaborare la coscienza storica con nuove forme psicologiche e narrative, restituendo un senso di tempo sospeso e incerto, senza giungere a una risoluzione netta delle contraddizioni etico-politiche. Entrambe le opere analizzate da Fortini testimoniano la fase di transizione della letteratura italiana, in cui la rappresentazione del reale si intreccia con sperimentazioni linguistiche e formali volte a cogliere la complessità della condizione umana e storica. Il percorso narrativo di Rea, infine, esemplifica la tensione tra fedeltà a codici etici tradizionali e innovazione stilistica, oscillando tra periodi compositi e frammentati per rendere evidente la conflittualità interna dei personaggi e del contesto sociale. Fortini individua l'esigenza di una rappresentazione «ferma e sana» del mondo napoletano. La narrativa di Rea si configura come dispositivo etico oltre che stilistico, capace di restituire le contraddizioni di un tessuto sociale complesso, ma anche esposta al rischio di una «retrodatazione morale». L'oscillazione fra codici etici tradizionali e consapevolezza delle nuove fratture storiche emerge emblematicamente in *Quel che vide Cummeo*,¹⁹⁵ ove i personaggi Cummeo e Di Zamprollo incarnano, rispettivamente, l'astuzia adattiva e l'onestà legata a un codice etico ormai inattuale.

La sfida per l'autore resta quella di approdare a una scrittura in grado di dare forma non solo al presente ma alle tensioni profonde del «dopo» storico, offrendo così un contributo autentico al rinnovamento del discorso letterario e civile.

Analogamente, Pullini, in *Padri e figli nell'ultima narrativa*,¹⁹⁶ analizza la narrativa italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, concentrandosi sulla crisi intergenerazionale e sul rapporto tra giovani e padri borghesi, evidenziando come la gioventù, pur in cerca di autonomia morale ed

¹⁹⁰ Cfr. U. Bellintani, *Forse un viso tra mille*, Firenze, Vallecchi, 1953.

¹⁹¹ F. Fortini, *Tre narratori*, «Comunità», n. 31, a. IX, 1955, pp. 54-56.

¹⁹² P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, collana Romanzi moderni, Milano, Garzanti, 1955.

¹⁹³ G. Soavi, *Un banco di nebbia*, Milano, Mondadori, 1955.

¹⁹⁴ F. Fortini, *Tre narratori*, cit., p. 54.

¹⁹⁵ D. Rea, *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955.

¹⁹⁶ G. Pullini, *Padri e figli nell'ultima narrativa*, «Comunità», n. 31, a. IX, 1955, pp. 71-73.

esistenziale, si confronti con un'eredità compromessa e con difficoltà socio-culturali. Pullini mette in luce come autori del calibro di Bigiaretti, Sanminiatielli, Brignetti e Cassieri rappresentino tali tensioni attraverso tecniche narrative innovative, oscillando tra introspezione, molteplicità dei piani temporali e narrazione frammentaria, con l'obiettivo di restituire una visione complessa e autentica della condizione giovanile e sociale del dopoguerra. Le opere di tali autori, *I figli* di Bigiaretti,¹⁹⁷ *Le proibizioni* di Sanminiatielli¹⁹⁸ e *Dove abita il prossimo* di Cassieri¹⁹⁹ e *La deriva* di Brignetti,²⁰⁰ rappresentati di una «media narrativa», si collocano in un'area intermedia tra la produzione di scrittori emergenti e quella di autori già affermati, ma in fase evolutiva. La generazione di padri è caratterizzata da un modello borghese che, sotto la superficie di una rispettabilità apparente, nasconde compromessi, disillusioni e una falsa immagine di valori e ideali. La guerra e le sue conseguenze storiche rappresentano un elemento cruciale in questa critica, fungendo da spartiacque tra un passato idealizzato e un presente incerto. Scrive a tal proposito Pullini:

La generazione che ha aderito ad un partito, lo ha sostenuto fino alle soglie della guerra, lo ha seguito nella fase positiva dell'impresa e gli ha voltato le spalle con confusa reazione alla prima minaccia di sconfitta.²⁰¹

La gioventù, invece, emerge come un gruppo in ricerca di autonomia affettiva, morale ed economica, incapace però di realizzare pienamente questo progetto a causa delle molteplici difficoltà che incontra: pregiudizi familiari, conflitti interiori, precarietà sociale e una generale sensazione di smarrimento. Nonostante ciò, questi giovani mostrano spesso un forte desiderio di autenticità e indipendenza, che si manifesta in atteggiamenti polemici e in un bisogno di rivelare una realtà talvolta scomoda e meno idealizzata. La generazione dei figli è così presentata dall'autore del contributo critico in rivista:

I figli di oggi hanno quasi tutti espressioni di delicata nostalgia per il primo tempo della loro infanzia; la figura del padre si profila alla memoria come un termine di affetto trepido e protettivo. C'è, insomma, un ideale in questi giovani delle medie classi sociali fino alla piccola borghesia: ed è di poter vivere un'esistenza economicamente e moralmente indipendente.²⁰²

Anche Pullini come Fortini, oltre a recensire comparatisticamente autori e opere in grado di evidenziare la forte transizione in atto nei decenni centrali del Novecento, focalizza la sua attenzione su singoli autori. È il caso dell'autobiografia di Ardengo Soffici,²⁰³ delineata dall'autore, la quale costituisce una testimonianza critica di straordinaria vivacità sulla formazione artistica e intellettuale dell'autore nel contesto del primo Novecento. Sebbene priva di intenti storici sistematici, l'opera offre uno spaccato suggestivo del clima culturale italiano

¹⁹⁷ L. Bigiaretti, *I figli*, Firenze, Vallecchi, 1955.

¹⁹⁸ B. Sanminiatielli *Le proibizioni*, Firenze, Vallecchi, 1954.

¹⁹⁹ G. Cassieri, *Dove abita il prossimo*, Firenze, Vallecchi 1954.

²⁰⁰ R. Brignetti, *La deriva*, Torino, Einaudi, 1955.

²⁰¹ G. Pullini, *Padri e figli nell'ultima narrativa*, cit., p. 71.

²⁰² Ivi, pp. 72-73.

²⁰³ G. Pullini, *Soffici autobiografico*, «Comunità», n. 35, a. IX, 1955, pp. 53-54.

tra fine Ottocento e prima guerra mondiale. Lungi dal perseguire una trattazione critica rigorosa, Soffici si affida a un linguaggio personale e fortemente espressivo, in cui l'emozione del ricordo prevale sulla ricostruzione cronologica. La narrazione procede rievocando l'infanzia e l'adolescenza trascorse tra campagna e città, la scoperta della vocazione artistica, le prime letture, le relazioni affettive e le difficoltà economiche, viste non come ostacolo, ma come occasione formativa. Le esperienze artistiche, specie quelle maturate a Firenze e Parigi, si intrecciano in modo naturale con quelle biografiche, evidenziando come per Soffici l'attività creativa fosse indissolubilmente legata al vissuto personale. Il suo racconto evita la retorica storicistica e si mantiene entro i confini di una memoria sensibile, spesso frammentaria, ma mai priva di coerenza emotiva. Soffici non si pone come storico del suo tempo, bensì come narratore estroso, capace di restituire i contorni culturali del suo tempo attraverso la lente deformante e affascinante della propria soggettività. La sua adesione alla realtà, vissuta con spirito pagano e gioiosa immediatezza, diviene cifra stilistica e testimonianza di una concezione dell'arte fondata sull'intuizione e sulla liricità dell'esperienza. Attraverso queste pagine, l'autore offre una visione intimista ma profondamente illuminante della genesi della propria identità culturale, in un'epoca di grandi trasformazioni artistiche e ideologiche, dalle polemiche tra futurismo e impressionismo, agli incontri con le figure più eminenti dell'avanguardia europea. La scrittura autobiografica di Soffici si configura così come un documento prezioso non solo per la ricostruzione di un percorso individuale, ma per la comprensione dell'atmosfera culturale italiana del primo Novecento.

Sempre nel solco di Fortini, anche Pullini confronta tre narratori con l'intento di focalizzarsi sulla solitudine esistenziale, sul conflitto tra individuo e società e sul fallimento delle aspirazioni morali, documentando la capacità della narrativa di tradurre il dato realistico in esperienza simbolica e tragica

Il contributo *Moretti, Parise, Venturi*,²⁰⁴ ha appunto per titolo i nomi dei tre autori che l'autore andrà ad analizzare e prende avvio con l'evoluzione letteraria e critica del primo autore, in particolare attraverso l'analisi delle sue raccolte di racconti *Uomini soli*²⁰⁵ e *1945*.²⁰⁶ Pullini evidenzia come negli anni precedenti al 1956, la critica aveva tentato una revisione dell'opera di Marino Moretti, sebbene tali sforzi siano spesso rimasti confinati a cenni marginali. Questo destino appare frequente per quegli autori la cui produzione letteraria, particolarmente prolifica, intimorisce i critici intenzionati ad affrontarla nella sua globalità. In passato, Moretti è stato comodamente etichettato come scrittore «crepuscolare», cantore di sentimenti miti, situazioni prevedibili ma care, e atteggiamenti rassegnati permeati di una sottile malinconia. La sua scrittura, elegante e levigata, è stata considerata troppo letteraria per risultare stucchevole e, al contempo, troppo costruita per apparire sciattamente spontanea. La pubblicazione della raccolta *Uomini soli* ha tuttavia avuto il merito di scardinare tale visione consolidata, rivelando un autore profondamente mutato, o forse riletto con occhi nuovi. Si è iniziato a notare come certe tematiche, già presenti in opere precedenti come *I puri di cuore*²⁰⁷ o *La vedova Fioravanti*,²⁰⁸

²⁰⁴ G. Pullini, *Moretti, Parise, Venturi*, n. 39, a. X, 1956, pp. 58-59.

²⁰⁵ M. Moretti, *Uomini soli*, Milano, Mondadori, 1954.

²⁰⁶ M. Moretti, *1945*, Milano, Mondadori, 1955.

²⁰⁷ M. Moretti, *I puri di cuore*, Milano, Milano, 1923.

²⁰⁸ M. Moretti, *La vedova Fioravanti*, Milano, Mondadori, 1941.

avessero manifestato precocemente elementi di inquietudine, solitudine e una malinconia più acuta di quanto si fosse ritenuto. *Uomini soli*, pertanto, non rappresenterebbe una rottura, bensì un'accentuazione di tratti già iscritti nella sensibilità dello scrittore. Nel volume 1945, Moretti si confronta con la crisi storica del dopoguerra, ma non cede alla tentazione del racconto *engagé* o della rappresentazione sociopolitica. Al contrario, adotta una prospettiva personale e disincantata, nella quale l'ironia si alterna a un tono censorio, figlio di un'esperienza lunga e sofferta. Tutti i racconti sono attraversati da un comune denominatore: la desolazione morale, il fallimento silenzioso, l'inconsistenza degli ideali. Lo stile di Moretti, pur restando formalmente composto, si carica di allusioni, doppi sensi e sarcasmo, riuscendo a rappresentare in modo incisivo l'inquietudine individuale. L'autore, pur mantenendo un apparente distacco, mostra una partecipazione profonda, quasi affettiva, nei confronti di personaggi disillusi e solitari, i quali incarnano una disperazione silenziosa e dignitosa. Il Moretti «tardo», secondo Pullini, non si limita più a rievocare nostalgicamente il passato, ma assume una postura critica e lucida, talvolta aspra, rivelando una maturità narrativa che lo rende, forse, uno degli scrittori più sottilmente polemici e incisivi del secondo Novecento italiano. La seconda parte del contributo critico esamina *Il treno degli Appennini* di Marcello Venturi,²⁰⁹ soffermandosi sul tema centrale della solitudine esistenziale e del conflitto tra individuo e ambiente, con particolare attenzione alle dinamiche del disagio psicologico, dell'oppressione sociale e del destino ereditato. Due racconti, accomunati dal senso di un'infelicità radicata e di un'esistenza spezzata, ritraggono personaggi che si confrontano con la sconfitta morale, l'insensatezza del lavoro, il fallimento del riscatto, in un paesaggio umano e naturale ostile e avvilente. *Il treno degli Appennini* si configura come una significativa testimonianza della narrativa italiana del dopoguerra, centrata su un realismo ruvido e su una tematica di sradicamento esistenziale. Composto da due racconti lunghi, l'omonimo *Il treno degli Appennini* e *Caccia al Capitano*, la raccolta affronta, sotto diverse declinazioni, il medesimo nodo tematico: l'estraneità dell'individuo rispetto all'ambiente sociale e naturale che lo circonda.

Nel primo racconto, il capostazione di Valdibrana vive il proprio mestiere come una condanna ereditaria, legata alla morte ferroviaria del padre e del nonno. La nostalgia di una vita agricola si intreccia a un progressivo rifiuto della realtà lavorativa, culminando in un gesto di ribellione che conduce all'arresto e sancisce l'impossibilità di emancipazione. Le parole dedicate alla memoria paterna, «Gli occhi sul palmo della mano incallita. Forse sognava e rivedeva la terra e l'erba del suo paese»,²¹⁰ condensano la tensione fra idealizzazione del passato e rancorosa alienazione presente.

In *Caccia al Capitano*, l'alienazione assume tratti più radicali: Andrea, ex-soldato traumatizzato dalla guerra, insegue ossessivamente l'idea della vendetta contro un capitano tedesco mai catturato, rifiutando affetti e comunità fino a precipitare nella solitudine e nella morte. La vicenda si innesta su uno sfondo sociale dominato dalla miseria dei cavatori versiliesi, evocando il fatalismo verghiano dei *Malavoglia* e le atmosfere corali de *La terra trema*, con regia di Luchino Visconti. *Il treno degli Appennini* si impone così come opera compatta e coerente, capace di dare voce all'Italia «interna e sommersa», restituendone il travaglio

²⁰⁹ M. Venturi, *Il treno degli Appennini*, Torino, Einaudi, 1956.

²¹⁰ G. Pullini, *Moretti, Parise, Venturi*, cit., p. 59.

silenzioso e l'ineluttabile disfatta, pur senza eludere del tutto il rischio della semplificazione ideologica.

I contributi di Pullini, occupano sempre più spazio a partire dal 1956 grazie alla rubrica da lui curata *Classici e critica*²¹¹ con la linea che segue: l'indagine sull'identità dell'individuo e sulla sua capacità di confrontarsi con la realtà storica, sociale e culturale, mediata dall'esperienza letteraria. Pullini sottolinea l'importanza di un dialogo tra presente e tradizione, sostenendo che la comprensione della narrativa contemporanea richieda un confronto sistematico con i classici per sviluppare una percezione storica e culturale completa. L'autore di *Classici e critica* denuncia inoltre una preoccupante inclinazione del pubblico verso la sola narrativa contemporanea, fenomeno che rivela, a suo giudizio, una carenza di preparazione intellettuale e una curiosità culturale del pubblico ridotta. Scrive a tal proposito: «Che l'interesse di una vasta categoria di lettori si orienti solo verso la narrativa contemporanea è un sintomo allarmante dei limiti della loro preparazione e curiosità».²¹² Tale tendenza si traduce in una lettura spesso distratta e priva di profondità storica, incapace di inquadrare la produzione attuale nel più ampio contesto evolutivo della letteratura.

Pullini attribuisce grande valore al lavoro di recupero e riedizione dei classici da parte degli editori italiani, che con coraggio promuovono collane prestigiose volte ad avvicinare il lettore medio a testi tradizionalmente relegati all'ambito scolastico o accademico. Egli sostiene che la narrativa contemporanea, seppur vitale, non possa essere compresa pienamente se non attraverso un confronto sistematico con le opere del passato. Ne deriva l'importanza di un approccio storico-critico, volto a bilanciare la fruizione del nuovo con la conoscenza del consolidato. Ampio spazio è dedicato all'analisi delle iniziative editoriali che hanno segnato la rinascita della letteratura classica, come le collane della Mondadori, di Laterza, di Rizzoli e della Nuova Italia, spesso affiancate da studi critici e monografie. Pullini sottolinea in seguito come l'editoria colta e coraggiosa giochi un ruolo essenziale nel mantenere vivo il dialogo tra presente e tradizione, restituendo dignità a generi trascurati, si pensi alla novellistica cinquecentesca o la poesia burlesca medievale, e offrendo strumenti aggiornati di interpretazione critica. In chiusura, l'autore ribadisce la centralità della critica letteraria, vista come mediazione necessaria tra il testo e il lettore moderno. Il commento, come nel caso della *Divina Commedia* curata da Natalino Sapegno,²¹³ deve illuminare il testo nel suo contesto storico e culturale, offrendo chiavi interpretative senza appesantirlo. In tal modo, la letteratura del passato non viene proposta come oggetto di venerazione astratta, ma come patrimonio vivo e interrogante, capace di dialogare con la contemporaneità.

Lo stesso Romagnoli in *Lecture di classici*,²¹⁴ rubrica che affianca in diversi numeri quella di Pullini, estende la riflessione al ruolo della filologia e della critica storica, dimostrando come l'edizione del *Furioso* curata da Lanfranco Caretti²¹⁵ coniughi rigore testuale, sensibilità critica e contestualizzazione storica, restituendo il poema di Ariosto come un'opera viva e interattiva con la cultura rinascimentale e con il lettore moderno. Altro contributo dedicato ai classici a

²¹¹ Giorgio Pullini, *Classici e critica*, «Comunità», n. 41, a. X, 1956, pp. 67-68.

²¹² Ivi, p. 67.

²¹³ N. Sapegno, *Commento alla Divina Commedia*, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1955-1957.

²¹⁴ S. Romagnoli, *Lecture di classici*, «Comunità», n. 46, a. XI, 1957, pp. 72-74.

²¹⁵ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

firma Romagnoli²¹⁶ è quello dedicato al *Giorno* pariniano, in cui l'autore esplora la ricezione critica e filologica dell'opera dell'autore, con particolare attenzione al componimento di maggior rilievo. L'autore evidenzia la difficoltà nel giungere a una redazione testuale definitiva e soddisfacente, a causa dell'incompletezza e delle numerose varianti riscontrate nelle versioni manoscritte. Anche in questa sede è elogiato l'approccio scientifico di Lanfranco Caretti grazie al quale l'autore ha affrontato in modo sistematico e rigoroso le problematiche connesse alla trasmissione del testo.²¹⁷ Ennesima riscoperta filologica pubblicizzata da Romagnoli è quella dedicata all'opera poetica di Carlo Porta²¹⁸ grazie agli studi di Dante Isella.²¹⁹ Il contributo, attraverso un percorso che coinvolge le edizioni manoscritte e le successive manipolazioni editoriali, mette in luce l'importanza della ricostruzione testuale operata da Isella, il quale ha fornito una versione scientificamente fondata e storicamente consapevole della produzione portiana. Il recupero dei testi autografi, oggetto nei decenni di censure moralistiche, rappresenta un caso emblematico della filologia italiana che il filologo, con la sua edizione critica tra il 1955 e il 1956, ha reso restituito integralmente corredato da un rigoroso apparato di varianti. Grazie a tale lavoro, la poesia di Porta ha acquisito pieno riconoscimento nel panorama letterario nazionale, superando i confini della marginalità regionale e affermandosi tra i più alti esiti poetici dell'Ottocento italiano.

Romagnoli si occupa parallelamente di autori contemporanei a quegli anni ed è questo il caso di Italo Calvino e delle sue *Fiabe italiane* pubblicate nel 1956.²²⁰ Nel suo contributo critico,²²¹ l'autore affronta il valore culturale, letterario e affettivo delle *Fiabe* di Calvino, sottolineando come questa raccolta abbia saputo riscoprire e valorizzare la tradizione fiabesca popolare italiana. L'opera viene presentata non solo come un repertorio ricchissimo di storie, ma anche come un gesto di conservazione della memoria collettiva e di rinnovamento della letteratura nazionale, capace di riconnettere generazioni attraverso una lingua viva, affettuosa e moralmente ispirata. Secondo Romagnoli, Calvino ha saputo restituire dignità e coerenza ad un patrimonio spesso trascurato o relegato ai margini della cultura alta, compiendo un'operazione filologica e creativa insieme. Le *Fiabe italiane* vengono così interpretate come un ponte tra le generazioni, in grado di riannodare legami affettivi familiari e memorie infantili, ma anche come un prodotto letterario sofisticato, che si colloca nel solco delle grandi raccolte europee di fiabe popolari, come quelle dei fratelli Grimm o di Afanasjev. Romagnoli riconosce in Calvino un duplice merito: da un lato, l'aver selezionato con rigore e sensibilità le versioni più rappresentative delle fiabe italiane; dall'altro, l'averle trasposte in una lingua letteraria moderna, capace di mantenere il tono originario e al tempo stesso di renderle accessibili ai lettori contemporanei. Il contributo di Romagnoli sottolinea inoltre come la raccolta sia alternativa sia una valida alla banalizzazione commerciale delle fiabe o alla loro museificazione accademica. Attraverso un approccio equilibrato e rispettoso, Calvino ha evitato di relegare queste narrazioni o al solo ambito della letteratura per l'infanzia, o alla sfera ristretta degli studi antropologici e folklorici. Egli ha invece restituito loro una funzione viva, comunicativa,

²¹⁶ S. Romagnoli, *Lecture di classici*, «Comunità», n. 65, a. XII, 1958, pp. 96-98.

²¹⁷ Ivi, p. 97.

²¹⁸ S. Romagnoli, *Filologia per Carlo Porta*, «Comunità», n. 55, a. XI, 1957, pp. 92-93.

²¹⁹ C. Porta, *Poesie (1955-1956)*, Milano, Feltrinelli, 1956.

²²⁰ I. Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.

²²¹ S. Romagnoli, *Le fiabe di Italo Calvino*, «Comunità», n. 47, a. XI, 1957, pp. 87-89.

radicata in una visione etica e poetica della narrazione popolare. Romagnoli invita dunque a considerare la raccolta come un'opera che, pur nell'apparente semplicità, implica una profonda operazione culturale: essa non si limita a trasmettere storie, ma propone un'identità narrativa nazionale, unitaria pur nella diversità regionale, in grado di parlare ancora oggi alla coscienza collettiva italiana.

Sulla raccolta de *I racconti* del 1958²²² si posa l'attenzione di Pullini, il quale dedica una delle sue *Cronache letterarie*,²²³ alla «classificazione complessa» dei racconti calviniani. L'autore raccoglie la quasi totalità della propria produzione narrativa breve dal 1945 al 1958 nell'opera in questione, escludendo i tre romanzi già editi come *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il visconte dimezzato* e *Il barone rampante*.²²⁴ L'organizzazione interna della raccolta è suddivisa in sezioni tematiche dai titoli evocativi *Idilli difficili*, *Memorie difficili*, *Amori difficili*, *Vite difficili*, che, più che descrittivi, risultano suggestivi, lasciando ampio spazio a una lettura personale e non sistematica. Le narrazioni calviniane esordiscono con una vena favolistica e avventurosa, intrecciando crudezza e lirismo. La matrice ideologica della Resistenza, vissuta come esperienza insieme tragica e formativa, si riflette in racconti dove la violenza appare come una forza cieca della natura, tanto quanto una conseguenza delle contingenze storiche. Secondo Pullini, questo dualismo tra storia e natura, si nutre in particolare di:

quella violenza che lo scrittore analizzava soprattutto negli uomini come espressione barbara di odio nella contingenza politica fra fascismo e vita partigiana, appariva anche sostrato di quel paesaggio naturale cui lo stesso scrittore si lasciava andare nei momenti di lirica distensione.²²⁵

Il miscuglio di razionalità e fatalismo, genera una tensione drammatica di forte intensità: vicende belliche, inseguimenti, condanne, fughe e morti improvvise si susseguono come eventi inevitabili, mossi da un ingranaggio implacabile. Accanto a queste narrazioni, Calvino propone racconti che aprono a una dimensione idillica, in cui la natura, non più ostile ma pacificata, diviene spazio di armonia e rinnovamento, soprattutto nel contatto con l'infanzia, la campagna e il mondo animale. L'idillio assume talvolta la forma di una fiaba moderna, come nelle avventure di Marcovaldo, talaltra di una lieve allegoria morale. L'autore si muove con sorprendente libertà tra toni e registri differenti: dal racconto realistico con accenti psicologici, soprattutto in *L'avventura di una moglie* e *L'avventura di un lettore*,²²⁶ a quello comico-

²²² I. Calvino, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, voll. 3, Collezione I Meridiani, Milano, Mondadori, 1991-1994.

²²³ G. Pullini, *Cronache letterarie*, «Comunità», n. 68, a. XIII, 1959, pp. 100-102.

²²⁴ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947; Id., *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952; Id., *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 3-147; pp. 365-443; pp. 547-777.

²²⁵ G. Pullini, *Cronache letterarie*, cit., p. 101.

²²⁶ I. Calvino, *L'avventura di un lettore*, 1958; *L'avventura di una moglie*, 1958; entrambi in Id., *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970; successivamente edito da Milano, Mondadori, 1990. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 1073-1180. Per una ricostruzione puntuale delle vicende legate alla pubblicazione einaudiana si rinvia a *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 309-1478 pp. 1446-1454.

grottesco, fino alla dimensione simbolica e moralistica, in *Il bosco degli animali*²²⁷ e *La speculazione edilizia*.²²⁸ La narrazione, pur nella varietà, mantiene una coerenza interna, dettata da una tensione formale e da un'inesausta curiosità intellettuale. Nei racconti più maturi, come *La speculazione edilizia*, *Lo smog*, *La formica argentina*,²²⁹ si assiste secondo Pullini a un affinamento della tecnica narrativa e a una maggiore stratificazione dei significati, affiancando alla componente psicologica le allegorie socio-politiche di notevole efficacia. In essi, l'intreccio si articola in una densa rete di riferimenti morali, simbolici e ambientali, raggiungendo livelli prossimi alla dimensione romanzesca. Il pregio principale della raccolta risiede, secondo l'autore del contributo critico proprio nella sua ricchezza e varietà: Calvino si dimostra autore poliedrico, capace di attraversare con disinvoltura stili, generi e prospettive, restituendo un'immagine composita, ma coerente della propria ricerca narrativa. L'opera invita dunque a una lettura non classificatoria ma aperta e partecipata, che sappia cogliere la continua metamorfosi dello sguardo e dello stile dell'autore.

Tornando alla trattazione dei singoli autore, il testo critico di Giancarlo Buzzi dal titolo *Saba prosatore*,²³⁰ riflette sulla sorprendente qualità narrativa della prosa di Umberto Saba, un aspetto spesso trascurato dalla critica, nonostante la consolidata consapevolezza della «prosasticità» insita nella sua poesia. L'autore sottolinea come l'apparente contraddizione tra la poesia prosastica e la prosa poetica si risolva in Saba in un'unica cifra stilistica, coerente, essenziale e liricamente densa. Il testo descrive un Saba capace di disorientare i lettori e i critici, mostrando una prosa intimamente autobiografica, intrisa di umanità e tensione etica. Buzzi accosta Saba agli scrittori triestini, come Svevo, per affinità di atmosfera e ambientazione, pur rimarcando le differenze strutturali nella sintassi e nella visione del mondo. Il mondo narrativo di Saba è popolato da «allegri sofferenti», figure profondamente segnate da un temperamento che oscilla tra il dolore e la meraviglia. Tale dualità si manifesta anche nella scrittura, dove ogni parola è scelta con estrema parsimonia e precisione, portando il linguaggio a una dimensione espressiva intensamente lirica. La prosa di Saba si configura come un'estensione della sua poetica: non vi è frattura tra i due registri espressivi, ma una continuità tematica e stilistica. Il lamento dell'autore, spesso presente nei suoi testi, non contiene rancore né giudizio, ma una forma di saggezza malinconica che si traduce in canto. La sua opera, tanto poetica quanto narrativa, risulta permeata da una «note di un'antica cantilena amorosa», in cui l'elemento autobiografico non è mai puro documento, ma sempre trasfigurazione lirica. Infine, Buzzi osserva come il valore della scrittura di Saba risieda anche nella sua capacità di elevarsi oltre il contesto provinciale, attingendo a una dimensione autenticamente europea. La prosa di Saba,

²²⁷ I. Calvino, *Il bosco degli animali*, 1948, in Id., *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 280-286. Per una ricostruzione puntuale delle vicende legate alla pubblicazione einaudiana si rinvia a *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 1261-1305.

²²⁸ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, Torino, Einaudi, 1958. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 779-890. Per una ricostruzione puntuale delle vicende legate alla pubblicazione einaudiana si rinvia a *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 1338-1351.

²²⁹ I. Calvino, *La formica argentina*, «Botteghe Oscure», Quaderno X, 1952. Ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 445-481. Per una ricostruzione puntuale delle vicende legate alla pubblicazione einaudiana si rinvia a *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. 1312-1315.

²³⁰ G. Buzzi, *Saba prosatore*, «Comunità», n. 49, a. XI, 1957, p. 88. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

come la sua poesia, si configura così come testimonianza di una voce intensamente personale, ma universalmente riconoscibile per profondità, rigore e umanità.

Tra le *Cronache letterarie* di Pullini²³¹ rientrano anche i racconti del prolifico Michele Prisco. Ad aprire il contributo critico è l'analisi di *Fuochi a mare* di Michele Prisco,²³² il quale, secondo il recensore, giunge a una maturazione stilistica che gli consente di individuare la propria misura narrativa ideale: il racconto breve, ma non troppo esile, dotato di una struttura compatta e di uno sviluppo psicologico raffinato. Dopo due romanzi e una prima raccolta di novelle,²³³ Prisco affina il proprio stile scegliendo una forma intermedia tra la densità del romanzo e l'essenzialità della novella. In questa raccolta, che nasce dal lavoro paziente di quasi un decennio, l'autore partenopeo mostra una notevole padronanza nel modulare il tono, l'atmosfera e la struttura dei suoi racconti, senza mai appiattirsi su uno schema fisso.

La varietà tematica e stilistica costituisce uno dei tratti distintivi della raccolta: i quattordici racconti si distinguono per ambientazione, per profilo sociale dei personaggi e per tecnica narrativa. Alcuni testi si affidano a una modalità allusiva e intimista, costruita su silenzi carichi di tensione emotiva e su gesti appena accennati ma carichi di significato. È il caso di *La casa cattiva*, *La mamma*, *La camera da letto* e *La bambola*: qui gli eventi si sviluppano sottotraccia, in una dimensione quasi psicologica e simbolica, dove l'azione visibile è ridotta al minimo e tutto si gioca nei non detti, negli sguardi, nelle esitazioni. Anche quando si sfiora il tragico, come nel racconto della madre che porta la figlia morta oltre il casello ferroviario per eludere il pagamento del trasporto, la narrazione mantiene un tono sommesso, affidandosi alla reazione attonita delle monache per rivelare la portata drammatica della scena. In altri casi, Prisco sperimenta una drammaticità più esplicita e articolata. Racconti come *La sera è calma a Trecase*, *Immatella* o *Paolino* si confrontano con tematiche più complesse e, talvolta, con esiti tragici. In *La sera è calma a Trecase*, l'emergere della gelosia e del risentimento in una bambina si traduce in una falsa accusa che provoca la morte di un uomo, mentre in *Immatella* la relazione tra una ragazzina e un soldato nero si conclude con una sparatoria improvvisa, che interrompe un'apparente idillio con una crudezza disarmante. In questi casi, il dramma si manifesta in un gesto irreparabile che dissolve l'equilibrio precario costruito fino a quel momento. Tuttavia, anche nei racconti più apertamente tragici, Prisco evita ogni compiacimento retorico, scegliendo piuttosto un registro stilistico sobrio e calibrato, capace di far emergere la complessità dei personaggi attraverso le sfumature del loro sentire. Ciò che emerge complessivamente dalla raccolta è la scelta consapevole di un modello narrativo basato sulla selezione essenziale degli elementi: un personaggio ben delineato, una situazione umana riconoscibile, una tensione interiore progressiva che sfocia in un gesto decisivo o in una sospensione indefinita. Prisco rinuncia alla complessità strutturale del romanzo per abbracciare una forma più agile, che gli consente di indagare con profondità l'animo umano, illuminando i personaggi nel momento critico del loro destino. La scrittura, mai vistosa o compiaciuta, si distingue per una costante discrezione e per una sapienza narrativa che sa dosare pause, allusioni e colpi di scena con misura e lucidità. In *Fuochi a mare*, dunque, Michele Prisco

²³¹ G. Pullini, *Cronache letterarie*, «Comunità», n. 50, a. XI, 1957, pp. 91-93.

²³² M. Prisco, *Fuochi a mare*, Milano, Rizzoli, 1957.

²³³ M. Prisco, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 1949; Id. *Gli eredi del vento*, Milano, Rizzoli, 1950; Id., *Figli difficili*, Milano, Rizzoli, 1954.

raggiunge un equilibrio tra introspezione psicologica e densità narrativa, offrendo al lettore una serie di ritratti umani che si stagliano con precisione nel paesaggio morale ed esistenziale del secondo dopoguerra italiano. La sua è una narrativa che non urla, ma che lascia affiorare con sottile intensità le fratture dell'animo, i dilemmi morali, le ferite silenziose che segnano l'esistenza quotidiana.

Ampio spazio, per gli standard dell'epoca, Pullini dedica anche spazio alle autrici come nel caso del contributo critico dedicato a Natalia Ginzburg,²³⁴ la cui opera è analizzata con particolare riferimento al racconto lungo *È stato così*,²³⁵ riconoscendo in esso una delle prove più autentiche dell'autrice. Ginzburg vi manifesta uno stile fortemente personale, connotato da semplicità e dimissione sintattica, che si adatta perfettamente alla rappresentazione di un'atmosfera di smarrimento e stanchezza morale, tipica del secondo dopoguerra. Il racconto si incentra sulla vicenda di una giovane donna che attraversa la propria esistenza con un atteggiamento passivo e rassegnato, priva di aspettative o desideri, sposando un uomo più anziano, Alberto, figura sfuggente e psicologicamente distante. Il rapporto coniugale si consuma in una sequenza piatta di eventi, senza che si realizzi mai un'autentica comunicazione affettiva. La critica mette in luce come la narrazione in prima persona, affidata a una protagonista ingenua e disillusa, restituisca con efficacia una visione piatta della realtà, in cui fatti tragici e banali si susseguono senza gerarchia emotiva. Tale struttura narrativa, apparentemente scarna, rivela invece una raffinata musicalità e un controllo stilistico paragonabile a quello di autori americani come Hemingway o Faulkner, seppure declinato in chiave del tutto originale. Pullini individua nell'opera di Ginzburg un punto di snodo fondamentale della narrativa italiana del secondo dopoguerra in cui il ritmo narrativo, il lessico quotidiano e la costruzione piana dei periodi restituiscono un effetto musicale e ipnotico, capace di rappresentare una condizione esistenziale fatta di assenza e di stanchezza, che è propria di molte figure femminili nella narrativa della Ginzburg. Anche nei racconti successivi, *Valentino*, *Sagittario*,²³⁶ si assiste a una graduale evoluzione dello stile, che si fa più grottesco e farsesco, pur mantenendo quella tensione profonda tra parola e realtà.

Di tutt'altra cifra stilistica, secondo Pullini,²³⁷ è l'opera *Tetto murato*²³⁸ in cui l'autrice Lalla Romano conferma la sua scrittura intimista e introspettiva, già emersa con il racconto *Maria* del 1953.²³⁹ La sua prosa, pur rifuggendo da ogni forma di ostentazione intellettualistica, si muove con grazia in una dimensione emotiva e segreta, in cui si manifesta una poetica del quotidiano e dell'interiorità. La scrittura dell'autrice si distingue per la capacità di cogliere legami nascosti tra persone e oggetti, restituendo un'atmosfera rarefatta in cui si esprime il mistero della realtà. Ambientato durante il biennio bellico 1943-1945, *Tetto murato* si sviluppa

²³⁴ G. Pullini, *Cronache letterarie*, n. 53, a. XI, 1957, pp. 92-94.

²³⁵ N. Ginzburg, *È stato così*, Torino, Einaudi, 1947. Poi in Ead. *Cinque romanzi brevi*, Collana Supercoralli, Torino, Einaudi, 1964. Ora in Ead., *Cinque romanzi brevi*, Collana ET Scrittori, Torino, Einaudi, 2005.

²³⁶ N. Ginzburg, *Valentino*, Torino, Einaudi, 1957; Ead, *Sagittario*, Torino, Einaudi, 1957; entrambi in Ead., *Cinque romanzi brevi*, cit.

²³⁷ G. Pullini, *Cronache letterarie*, «Comunità», n. 58, a. XII, 1958, pp. 90-92.

²³⁸ L. Romano, *Tetto murato*, Torino, Einaudi, 1957; ora in Ead. *Opere*, a cura di C. Segre, vol. 1., Milano, Meridiani Mondadori, 1991.

²³⁹ L. Romano, *Maria*, Torino, Einaudi, 1953; ora in Ead. *Opere*, cit.

in uno spazio rurale, isolato, dove la guerra costringe i protagonisti a rifugiarsi in un'intimità che accentua tanto l'introspezione quanto i rapporti affettivi. Le due coppie centrali, Giulia e Stefano, Ada e Paolo, incarnano diversi modi di reagire alla precarietà dell'esistenza: da un lato Ada, figura femminile forte, concreta e protettiva, e dall'altro Giulia, più fragile e bisognosa di tenerezza. Paolo, affetto da una grave forma d'asma, diviene il centro simbolico della narrazione: la sua sofferenza fisica rappresenta la condizione esistenziale del tempo, mentre il suo rapporto con Ada e Giulia diviene il veicolo attraverso cui le due donne giungono a un'intimità reciproca, libera da conflitti e animata da una solidarietà silenziosa. Il romanzo si configura dunque come una riflessione sul senso della vicinanza umana, sull'amicizia e sull'amore come forme di resistenza all'annichilimento, in un tempo in cui la sospensione della vita sociale costringe a ridefinire le priorità dell'esistenza. *Tetto murato* non si fonda su una trama tradizionale, ma su un tempo sospeso e irripetibile, in cui i sentimenti si sviluppano in una dimensione lirica e atemporale. L'opera appare così come una stagione interiore, un «momento immisurabile del tempo», piuttosto che una narrazione di eventi.

Nello stesso anno anche Zanzotto,²⁴⁰ analizza il contributo letterario e in particolare poetico femminile nel secondo dopoguerra, genere che di frequente è stato trattato come autonomo, talvolta connotato da una presunta inferiorità espressiva rispetto alla produzione maschile. Tale percezione ha spesso limitato il riconoscimento della sua piena dignità letteraria nonostante le voci di poetesse del calibro di Biagia Marniti e Margherita Guidacci che hanno contribuito in modo sostanziale a ridefinire il ruolo della donna nella lirica contemporanea. Biagia Marniti, con la raccolta *Più forte è la vita*,²⁴¹ dimostra una vocazione lirica istintiva e intensa, la sua poesia, fortemente imperniata sull'esperienza amorosa, si distingue per una costante devozione al sentimento, in particolare all'amore, vissuto come esperienza totalizzante. Tale orientamento tematico si sviluppa attraverso tre fasi poetiche: una iniziale vicinanza alla poesia pura, un successivo approfondimento del tema amoroso in chiave post-ermetica e infine un'apertura a istanze sociali vicine al neorealismo. L'opera della Marniti riflette così non solo una tensione interiore, ma anche l'eco delle trasformazioni culturali del tempo. Scrive Zanzotto: «Una poesia, quella della Marniti, senza dubbio vitale, e da cui sono da attendersi altri risultati se la poetessa eviterà, come ha saputo fare sinora, il pericolo di un piatto conformismo».²⁴² Margherita Guidacci, dal canto suo, propone una poesia densa di spiritualità e riflessione esistenziale. In *Giorno dei Santi*,²⁴³ il senso della trascendenza è centrale: l'autrice esplora la condizione umana alla luce della fede cristiana, ma anche con uno sguardo critico e consapevole della sofferenza e dell'incertezza dell'uomo moderno. Il suo linguaggio, pur mantenendosi elevato e sobrio, si sviluppa talvolta in cadenze discorsive che ne rivelano la complessità interiore. Scrive a tal proposito Zanzotto:

Nel mondo della Guidacci i terrificanti dogmi dell'eternità del male, della necessità del giudizio incombano, anche se non apertamente, a creare un'atmosfera in cui la distensione non è possibile.²⁴⁴

²⁴⁰ A. Zanzotto, *Poesia femminile*, «Comunità», n. 62, a. XII, 1958, pp. 109-111.

²⁴¹ B. Marniti, *Più forte è la vita*, Milano, Mondadori, 1957.

²⁴² A. Zanzotto, *Poesia femminile*, cit., p. 110.

²⁴³ M. Guidacci, *Giorno dei santi*, Milano, Scheiwiller, 1957.

²⁴⁴ A. Zanzotto, *Poesia femminile*, cit., pp. 110-111.

Entrambe le poetesse si collocano, secondo l'analisi zanzottiana, in una linea di continuità con la tradizione, tuttavia occupano al contempo una posizione di rottura con le convenzioni critiche che vorrebbero relegare la poesia femminile a un ambito sentimentale e stilisticamente limitato. La loro opera si configura dunque come una testimonianza significativa del rinnovamento della poesia italiana al femminile, contribuendo a sfidare e superare pregiudizi di genere in ambito letterario. Ancora di Zanzotto è il saggio celebrativo dei settant'anni di Giuseppe Ungaretti,²⁴⁵ in cui l'autore riflette sull'eredità poetica e intellettuale del grande poeta italiano, riconosciuto come figura centrale nella trasformazione della poesia del Novecento. L'autore del saggio sottolinea quanto Ungaretti, assieme a Montale, abbia dato voce a istanze ancora attuali, nonostante la tentazione di relegarle definitivamente alla storia. Scrive Zanzotto: «La forza del poeta, dal *Porto Sepolto* alla *Terra promessa*, è riconosciuta in un continuo affanno di autenticità, di verità, palpate dolorosamente, nella loro rugosità esistenziale».²⁴⁶ Ungaretti è eletto a pioniere di un linguaggio poetico rinnovato, in grado di esprimere una condizione umana segnata dalla sofferenza e dall'angoscia: la sua parola poetica, lapidaria e scavata, affonda le radici in un'esperienza esistenziale profondamente segnata dal trauma della guerra e della solitudine ontologica, trasformando il dolore individuale in un archetipo collettivo. Il poeta diventa così testimone del «naufragio» dell'uomo contemporaneo, inteso come caduta, smarrimento e perdita di senso, ma anche capace di risalita attraverso l'energia della parola: «La parola della pietra, di quella pietra che è l'uomo, che è l'essere».²⁴⁷ Zanzotto insiste sulla tensione costante nella poesia ungarettiana tra l'abisso e l'invenzione, tra la pietra e il grido: «La parola, nella sua ambiguità di condizione-abisso e di cellula proliferante in una sua vita, era anche infinito campo di incontri, gioco perpetuamente libero».²⁴⁸ La parola si fa allora *medium* sacro, gesto di ribellione, invocazione alla libertà, capace di sublimare l'angoscia in esperienza poetica. In tale contesto, l'«allegria» non è una fuga, bensì una conquista: un gesto creativo che trasforma la sconfitta in invenzione e l'oscurità in luce. In conclusione, Zanzotto riconosce in Ungaretti non solo un innovatore linguistico, ma anche una figura esemplare per il presente: un testimone di libertà, capace di insegnare ancora oggi, attraverso il suo linguaggio essenziale e illuminante, a dare forma al caos dell'esistenza. L'opera del poeta, attraversata da «allegria» e «naufragio», si configura come una scommessa esistenziale e poetica, una forma di resistenza contro la disgregazione dell'essere.²⁴⁹

3.3 Progresso industriale e società

Il complesso dei testi selezionati per la presente sezione compone un panorama articolato della cultura italiana ed europea del secondo dopoguerra, testimoniando la pluralità delle risposte

²⁴⁵ A. Zanzotto, *I settant'anni di Ungaretti*, «Comunità», n. 64, a. XII, 1958, pp. 42-43.

²⁴⁶ A. Zanzotto, *I settant'anni di Ungaretti*, cit. p. 42. G. Ungaretti, *Il porto Sepolto*, Udine, Stabilimento tipografico friulano, 1916; poi in Id., *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919; poi Id., *L'allegria*, Milano, Preda, 1931. Id., *La terra promessa*, Milano, Mondadori, 1950. Le raccolte sono oggi in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori, [1969], 2025.

²⁴⁷ A. Zanzotto, *I settant'anni di Ungaretti*, cit. pp. 42-43.

²⁴⁸ Ivi, p. 42.

²⁴⁹ Ivi, p. 43.

offerte da filosofi, letterati, urbanisti e storici di fronte alle sfide poste dalla modernità, dalle macerie materiali e morali della guerra e dalle tensioni tra tradizione e innovazione. Pur nella loro eterogeneità disciplinare, tali contributi convergono nell'affrontare un nodo comune: la ricerca di forme nuove e credibili di convivenza civile, capaci di coniugare libertà individuale, giustizia sociale e responsabilità collettiva, contro i pericoli ricorrenti del dogmatismo, del fanatismo e della disgregazione comunitaria. Il nucleo più chiaramente filosofico comprende i contributi di Adriano Olivetti, Benedetto Croce, Luciano Anceschi e Karl Jaspers, accomunati dall'interrogazione circa i fondamenti etico-politici della libertà. Olivetti, nelle sue riflessioni sulla socializzazione «senza statizzazione» e sull'industrializzazione del Mezzogiorno, prospetta un modello comunitario che eviti sia il collettivismo autoritario sia l'individualismo dissolutivo, delineando un ordine pluralistico in cui sviluppo economico e rigenerazione morale procedano di pari passo.²⁵⁰ Croce, nella sua lettera sulla competenza politica, insiste sulla formazione di una classe dirigente autenticamente etica e intellettuale, capace di distinguere la politica dalle altre forme di sapere.²⁵¹ Anceschi, nel saggio sul fanatismo, individua nella chiusura dogmatica e persecutoria una minaccia per la vitalità dello spirito e per la pluralità delle esperienze, evidenziando i rischi di derive ideologiche.²⁵² Jaspers, in *Marx e Freud*, denuncia le pretese totalizzanti di sistemi teorici che, pur proclamandosi scientifici, assumono i tratti di «religioni secolari», mettendo in guardia contro la riduzione della complessità dell'esperienza a paradigmi assoluti.²⁵³ Questi testi, seppur diversi per accento e stile, condividono l'urgenza di difendere la libertà e la dignità dell'uomo dalla minaccia dei sistemi chiusi e dalle degenerazioni totalitarie novecentesche.

Nell'ambito storico-politico si collocano i contributi di Enzo Forcella, con *Ritratto del 1950*²⁵⁴ e *Ritratto del 1951*,²⁵⁵ e di Pietro Scoppola con *Tolleranza o libertà?*.²⁵⁶ Forcella offre un'analisi penetrante delle fragilità strutturali della giovane democrazia italiana: la frammentazione dei partiti, la crisi dell'unità socialista, la minaccia neofascista, ma anche l'indifferenza civica e l'inerzia istituzionale. Ne emerge il quadro di una democrazia debole, incapace di tradurre il trauma della guerra in reale rinnovamento politico. Scoppola affronta il nodo della libertà religiosa nel cattolicesimo postbellico, invitando a superare la tolleranza come mera concessione e a riconoscere la libertà di coscienza quale principio fondativo di una nuova relazione tra Chiesa e Stato. Questi testi mostrano come la costruzione democratica fosse insidiata non solo da forze ideologiche esterne, ma anche da ambiguità interne e da *deficit* culturali.

Un altro nucleo rilevante è costituito dai contributi di Labò, Del Papa -Marcuzzi e Quaroni, incentrati sul rapporto tra spazio urbano e comunità. Labò, nelle *Note sul Congresso di urbanistica a Napoli*,²⁵⁷ mette in luce la necessità di un Istituto di Urbanistica non meramente

²⁵⁰ A. Olivetti, *Società e stato*, «Comunità», n. 1, a. III, 1949, p. 1.

²⁵¹ B. Croce, *Una lettera*, «Comunità», n. 1, a. III, 1949, p. 7.

²⁵² L. Anceschi, *Avvertimento del fanatismo*, «Comunità», n. 1, a. III, 1949, pp. 48-49.

²⁵³ K. Jaspers, *Marx e Freud*, «Comunità», n. 11, a. V, 1951, pp. 50-53.

²⁵⁴ E. Forcella, *Ritratto del 1950*, «Comunità», n. 10, a. V, 1951, pp. 10-11.

²⁵⁵ E. Forcella, *Ritratto del 1951*, «Comunità», n. 13, a. VI, 1952, pp. 6-7.

²⁵⁶ P. Scoppola, *Tolleranza o libertà?*, «Comunità», n. 24, a. VIII, 1954, pp. 37-38.

²⁵⁷ M. Labò, *Note sul Congresso di urbanistica a Napoli*, «Comunità», n. 6, a. IV, 1950, pp. 43-45.

congressuale, ma operativo, in grado di incidere nelle scelte di pianificazione del Paese. Del Papa e Marcuzzi, in *Pescatori senza mare a Napoli*,²⁵⁸ restituiscono invece la voce di una comunità privata del proprio *habitat* naturale e della propria identità economica dal processo di trasformazione urbana, ponendo al centro il dramma umano e simbolico della marginalità. Quaroni, in *L'urbanistica per l'unità della cultura*,²⁵⁹ eleva il discorso urbanistico a sintesi interdisciplinare, proponendolo come sapere etico e critico, capace di restituire all'organizzazione della città la sua funzione di espressione storica e culturale della vita collettiva. Tali testi mostrano l'intreccio tra pianificazione, giustizia sociale e memoria comunitaria, inscrivendo l'urbanistica entro l'orizzonte più ampio della ricostruzione etica e culturale.

Un ulteriore gruppo si colloca nell'ambito della critica letteraria e culturale, rappresentato da Giovanni Giudici,²⁶⁰ Sergio Solmi e Giulia Veronesi. Giudici, riflettendo sulle eredità del linguaggio fascista e sulla figura di don Milani, propone invece la parola come strumento di emancipazione, in grado di fondare una vera democrazia partecipativa. Solmi, con *Dalla Torre Eiffel*,²⁶¹ restituisce poeticamente la parabola del sogno progressista ottocentesco, infranto dalla catastrofe bellica novecentesca. Veronesi, attraverso la figura di Toulouse-Lautrec,²⁶² svela il volto marginale e tragico della Parigi *fin de siècle*, decostruendo la superficie brillante della modernità urbana. Insieme, questi testi tematizzano il rapporto tra modernità, memoria e linguaggio, ponendo in evidenza i rischi di impoverimento simbolico, ma anche le potenzialità emancipative di una cultura che sappia rinnovarsi. Considerati nella loro totalità, i testi compongono un mosaico unitario che interseca filosofia politica, analisi storica, urbanistica, critica letteraria e poetica, attorno a un interrogativo condiviso: in che modo è possibile ricostruire, dopo il trauma del Novecento, una civiltà che preservi libertà, dignità e coesione. Il polo filosofico elabora le categorie di fondo contro fanatismi e totalitarismi; quello storico-politico registra la fragilità della democrazia italiana; quello urbanistico-sociale riflette sulla forma della città come laboratorio di civiltà; quello culturale-letterario analizza i linguaggi simbolici della modernità e le loro aporie. Ciò che li unisce è l'istanza di riconciliare etica, cultura e politica, restituendo alla comunità nazionale ed europea un orizzonte di senso capace di opporsi sia al dogmatismo ideologico sia all'indifferenza democratica.

Dal contributo *Società e stato* di Adriano Olivetti emerge con chiarezza la necessità di un'organizzazione della società economica che sia autonoma dallo Stato, a patto che sia fondata sulla cooperazione pluralistica tra istituzioni. La proposta si radica nel principio di «Socializzare senza statizzare, organizzando la società economica in modo autonomo»,²⁶³ ovvero nel tentativo di garantire la libertà individuale e il benessere collettivo attraverso strutture sociali ed economiche libere, non soggette al controllo centralizzato dello Stato. La proposta del direttore della rivista prende avvio dall'analisi del periodo immediatamente

²⁵⁸ N. Del Papa, G. Marcuzzi, *Pescatori senza mare a Napoli*, «Comunità», n. 9, a. IV, 1950, pp. 36-37.

²⁵⁹ L. Quaroni, *L'urbanistica per l'unità della cultura*, «Comunità», n. 13, a. VI, 1952, pp. 1-2.

²⁶⁰ G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, «Comunità», n. 68, a. XIII, 1959, pp. 90-92.

²⁶¹ S. Solmi, *Dalla torre Eiffel*, «Comunità», n. 11, a. V, 1951, p. 65.

²⁶² G. Veronesi, *Toulouse Lautrec a Parigi*, «Comunità», n. 11, a. V, 1951, pp. 74-75.

²⁶³ A. Olivetti, *Società e stato*, cit., p. 1. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

antecedente la Prima guerra mondiale, in cui libertà e democrazia non erano ancora minacciate seriamente, e la separazione tra Stato e società risultava evidente: lo Stato esercitava un ruolo democratico, mentre la società, anche se in modo solo apparente, godeva di una certa libertà, legata soprattutto alla circolazione delle merci e del capitale.

Successivamente, con il sorgere di movimenti ispirati al marxismo e al cristianesimo sociale, il concetto stesso di libertà iniziò a trasformarsi. Non più sinonimo di potere individuale illimitato, esso acquisì una dimensione spirituale e comunitaria, mettendo in crisi la separazione tra Stato e società. Ciò generò una crisi profonda, che Olivetti definisce come uno spostamento di potere dall'individuo allo Stato, culminato in forme di statolatria, condivise sia dai regimi fascisti che comunisti. Nel suo esame critico delle derive totalitarie, Olivetti sottolinea l'uso strumentale della filosofia hegeliana: tanto i fascismi quanto il marxismo leninista deformarono il pensiero di Hegel per legittimare l'assolutismo statale. Le affermazioni di Hegel, secondo cui «Ogni valore, ogni realtà spirituale, l'uomo l'ha solo per mezzo dello Stato», vennero utilizzate come giustificazioni metafisiche per lo svuotamento della libertà personale. La riflessione di Olivetti si conclude con una condanna netta della statolatria e dei suoi esiti fallimentari: «Questa falsa concezione dello Stato è definitivamente sepolta, chiusa nel suo fallimento storico». Tale visione dello stato dunque ha fallito storicamente e, secondo il proposito olivettiano, deve essere superata da un nuovo equilibrio tra Stato, individuo e istituzioni sociali.

Le idee olivettiane sono in parte condivise dal filosofo Croce nel contributo epistolare, datato 4 dicembre 1948 e pubblicato nel terzo numero del 1949.²⁶⁴ Il filosofo e senatore napoletano si scusa con l'ingegner Adriano Olivetti per il notevole ritardo nella risposta a un articolo inviatogli e pubblicato su «Comunità». Egli attribuisce tale ritardo alla mole crescente di lettere e materiali a stampa che ha compromesso l'ordine abituale della sua corrispondenza, da lui mantenuto con rigore per molti anni. Croce si dichiara compiaciuto per il fatto che Olivetti abbia condiviso la sua critica alla diffusa tendenza a confondere la competenza politica con altre forme di competenza, prive di reale pertinenza nella sfera pubblica. Egli sottolinea come la vera difficoltà consista nell'educazione e nella coltivazione di una competenza propriamente politica, la quale presuppone, in primo luogo, una naturale disposizione d'ingegno e di animo. Riflettendo sulle forme di formazione politica, Croce indica come modello ideale quello delle famiglie inglesi non appartenenti al «gran mondo», nelle quali la tradizione favoriva l'esercizio della politica. Si interroga quindi, con interesse, su come ottenere un effetto analogo nel contesto contemporaneo, attraverso strumenti nuovi e adeguati ai tempi.²⁶⁵

Filo conduttore di dei presenti testi è senza dubbio la ritrovata libertà di pensiero in seguito al periodo buio del fascismo, un'ombra lunga che ancora spaventava grandi pensatori ancora alla fine degli anni Cinquanta del Novecento. A tal proposito Luciano Anceschi, nel suo intervento *Avvertimento del fanatismo*, affronta con vigore e acutezza critica il tema del fanatismo, configurandolo come una delle più inquietanti deformazioni dello spirito umano, che si manifesta nei momenti più oscuri e scomposti della storia. Egli osserva come, in certe fasi del divenire storico, la figura del fanatico, distorta, corrotta, eppure improvvisamente egemone, emerga come simbolo dominante del tempo, assumendo l'aspetto di un falso eroismo

²⁶⁴ B. Croce, *Una lettera*, cit., p. 7.

²⁶⁵ *Ibidem*.

collettivo spesso identificato, in modo ambiguo, con l'idea stessa di popolo.²⁶⁶ Per illustrare la natura del fanatismo, Anceschi richiama un celebre passo del *Dictionnaire philosophique* di Voltaire,²⁶⁷ in cui la costruzione immaginaria di un gigante mai visto dà origine a dispute dogmatiche sempre più violente, fino al rogo degli oppositori e alla lapidazione del semplice razionalista che osa porre una domanda. Quest'allegoria evidenzia, con efficace sintesi, l'insorgere del fanatismo nei contesti in cui viene negato lo spirito critico, respinta ogni sospensione del giudizio e rifiutata la ricerca razionale. Il fanatismo, secondo Anceschi, si riconosce in particolare nei comportamenti che si accaniscono su questioni marginali, trasformandole in battaglie assolute; si alimenta di persecuzioni contro le intelligenze libere e solitarie, e si diffonde con rapidità devastante, connotandosi come un morbo morale e intellettuale. L'autore distingue e analizza successivamente diverse tipologie di fanatici, a partire da quelli la cui propensione deriva da un'indole ossessiva, da una fantasia agitata, da un'intelligenza rozza e non educata. Questi soggetti, affetti da una visione parziale e semplificata della realtà, tendono a proiettare la propria verità individuale, spesso confusa con una missione universale, su tutto l'orizzonte del sapere e dell'umanità. La conseguenza è una deformazione sistematica della complessità, una riduzione dell'esperienza storica e conoscitiva entro schemi dogmatici elementari. Particolarmente preoccupante, nota Anceschi, è il caso di coloro che, pur avendo in passato mostrato apertura mentale, cultura e spirito critico, cadono successivamente in forme di fanatismo. Questi individui, che una volta contribuivano con intelligenza al progresso della civiltà, si lasciano sopraffare da un'esaltazione irrazionale, arrivando a sostituire la complessità del pensiero con la rigidità dell'ideologia. Tale trasformazione, che appare come una rottura della personalità, conduce spesso a una visione astratta e mortifera della realtà. Nel prosieguo della sua riflessione, l'autore sottolinea come il fanatismo si manifesti anche attraverso un'esaltazione mentale che annulla il discernimento tra vero e falso, una confusione tra l'immaginario individuale e la realtà condivisa. Il fanatico è spesso un illuso che, per colmare il proprio vuoto interiore, si illude di redimersi infliggendo punizione agli altri. Tale dinamica, spiega l'autore, è tipica dei momenti di smarrimento spirituale, quando l'individuo si disperde e si allontana da sé stesso. In questo quadro, Anceschi osserva con ironia come alcuni intellettuali, un tempo consapevoli della precarietà di ogni verità e dell'irriducibilità dell'umano, giungano improvvisamente a proclamare di aver trovato una chiave universale, una sorta di *clavis hieroglyphica*,²⁶⁸ per interpretare il mondo. In questi atteggiamenti, egli riconosce una pericolosa deriva dogmatica, una rinuncia all'ironia, alla storicità, e all'umiltà del sapere. Infine, l'autore problematizza anche l'uso del termine «reazionario», suggerendo che, nel contesto della *humanitas*, tale etichetta perda di significato. Con un riferimento alla figura di Socrate, condannato come reazionario o come rivoluzionario a seconda delle letture, Anceschi mostra quanto siano ormai logorati e ambigui questi concetti. Egli ricorda come, dietro ogni condanna inflitta allo spirito libero, si celi spesso l'avversione per l'esercizio del dubbio, per la continua interrogazione filosofica, e per quell'ironia che, disturbando l'ordine costituito, si pone come garanzia di autentica libertà intellettuale. Nel concludere, Anceschi denuncia la vacuità e la sterilità del fanatismo, che si muove nei margini

²⁶⁶ L. Anceschi, *Avvertimento del fanatismo*, cit., p. 48.

²⁶⁷ F. M. A. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Londres [i.e. Genève], 1764; trad. it. D. Cinti, *Dizionario filosofico*, Milano, Sonzogno, 1935.

²⁶⁸ L. Anceschi, *Avvertimento del fanatismo*, cit., p. 48.

più opachi e meno vitali della storia. Egli invita a considerare quanto sia turpe l'inganno di un'anima che, per coprire l'angoscia interiore, si riempie di violenza e ostilità verso l'alterità.

Dello stesso ambito è il contributo di Pietro Scoppola che ha per titolo l'interrogativo *Tolleranza o libertà?* e analizza il difficile rapporto tra cattolicesimo e libertà religiosa nel contesto politico e culturale italiano del dopoguerra, evidenziando la tensione tra l'«illiberalismo cattolico»²⁶⁹ e la nozione di tolleranza e il principio di libertà civile. L'autore del contributo mette in luce la crisi culturale che ha impedito un ripensamento adeguato della posizione cattolica rispetto al liberalismo e alla democrazia, soffermandosi sulle difficoltà di conciliazione tra la dottrina cattolica e i valori liberali e democratici, soprattutto nella costruzione della nuova Costituzione. Scoppola sottolinea inoltre come la tensione tra «tesi» e «ipotesi», teorizzata da esponenti cattolici liberali, rispecchi una posizione ambivalente: da un lato, la «tesi» rappresenta l'ideale rigoroso e immutabile dei principi cattolici; dall'altro, l'«ipotesi» indica un compromesso pragmatico, necessario per convivere in una società pluralistica.²⁷⁰ Eppure, questa distinzione risulta spesso ambigua e fonte di equivoci sia tra i cattolici stessi che nei rapporti con le altre forze politiche e Scoppola evidenzia in tal senso la difficoltà della Chiesa di conciliare la propria missione di custode della verità rivelata con i principi liberali, che rifiutano una verità unica e oggettiva, e la conseguente incomprensione da parte della cultura laica moderna, la quale spesso interpreta questa posizione come integralismo o illiberalismo. Tale incomprensione ha alimentato i conflitti politici e culturali, ostacolando un dialogo costruttivo tra cattolici e società democratica. Non si tratta più di concepire la tolleranza come una mera concessione pragmatico-politica derivante dall'indifferenza o dal compromesso, bensì di ricondurla a un fondamento dottrinale rigoroso e articolato, radicato nella natura stessa del rapporto tra la Chiesa e l'individuo. La riflessione teologica qui avanzata supera il tradizionale dualismo tra Stato confessionale e libertà religiosa, riconoscendo invece un'esigenza intrinseca alla fede stessa: la libertà dell'uomo nel rispondere al dono divino, che esige la piena autonomia della coscienza di fronte a qualunque autorità terrena. Tale autonomia, però, non implica una neutralità indifferente o uno scetticismo verso la verità, ma si fonda sulla consapevolezza che l'autorità dello Stato, per sua natura, non può invadere il campo della libertà religiosa senza tradire la sua stessa ragion d'essere. I vari interventi degli studiosi coinvolti nel volume *Tolérance et communauté humaine*,²⁷¹ sottolineano che la libertà religiosa, intesa come diritto fondamentale e inviolabile, costituisce la premessa indispensabile per una vera convivenza civile in una società pluralistica. Essa non è una concessione politica, bensì la manifestazione di una legge interna alla Chiesa e all'esperienza umana del sacro, che trova nel rispetto della libertà individuale il proprio terreno di sviluppo e di attuazione. Questa prospettiva apre la strada a una reinterpretazione dei doveri religiosi dello Stato, distaccandoli dall'idea tradizionale di uno Stato obbligato alla professione formale della fede cattolica. Piuttosto, lo Stato è chiamato a perseguire il bene comune attraverso mezzi propri, civili e non religiosi, lasciando alla Chiesa e ai singoli fedeli la responsabilità della dimensione spirituale e della scelta di fede.²⁷² In questo modo, il volume non solo propone una rilettura innovativa del

²⁶⁹ P. Scoppola, *Tolleranza o libertà?*, cit. p. 37.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 37.

²⁷¹ L. Bouyer, A. Roger (a cura di), *Tolérance et communauté humaine*, Paris, Casterman, 1952.

²⁷² P. Scoppola, *Tolleranza o libertà?*, cit. p. 38.

rapporto tra Chiesa e società civile, ma contribuisce anche a superare le contraddizioni e gli equivoci che avevano finora bloccato un'effettiva riconciliazione tra dottrina cattolica e principi di libertà moderna. La libertà religiosa diviene così un elemento fondante di una nuova concezione della comunità umana, fondata sul rispetto reciproco e sulla responsabilità morale individuale. Il passaggio dal paradigma della tolleranza a quello della libertà segna dunque un ritorno alle radici autentiche del cristianesimo, non come negazione della verità, ma come affermazione della sua capacità di essere accolta liberamente, senza costrizioni esterne. Tale svolta è di portata epocale per il pensiero cattolico e per la sua interazione con il mondo moderno, indicando una strada di rinnovamento e dialogo che mantiene intatta la fedeltà al magistero, pur aprendo orizzonti di apertura e inclusione.²⁷³

Nel saggio *Marx e Freud*, Karl Jaspers offre una penetrante riflessione critica sulle pretese totalizzanti del marxismo e della psicoanalisi, interpretati come sistemi che, pur dichiarandosi scientifici, tendono ad assumere la forma di dottrine dogmatiche. L'analisi di Marx mette in luce la sua concezione della storia come processo unitario, fondato sulla dialettica del lavoro e sul superamento della divisione sociale, identificata come «colpa originale».²⁷⁴ La rivoluzione comunista vi appare quale trasformazione radicale dell'essere umano e realizzazione di una comunità egualitaria, sostenuta da una scienza storica che rifiuta tanto l'utopia quanto la religione:

Con Marx è nato l'uomo capace di diventare profeta in un mondo senza Dio, nei modi che a questo mondo si confanno: come annunciatore della scienza, di una scienza che non più comanda in nome di Dio, ma in nome della storia.²⁷⁵

In questa prospettiva, il materialismo dialettico si configura come filosofia attiva e trasformativa, capace di fondare un nuovo ordine sociale, in cui «la storia del lavoro è la chiave per l'intelligenza della storia universale».²⁷⁶ Parallelamente, Jaspers affronta il pensiero di Freud, rilevando come la psicoanalisi, da indagine medico-scientifica, si sia progressivamente trasformata in un sistema di credenze a carattere pseudo-scientifico. Essa confonde conoscenza sensibile e causalità, riducendo l'individuo a oggetto di interpretazione e minacciando così la sua libertà. La pratica terapeutica, lungi dal garantire risultati oggettivamente verificabili, si rivela condizionata dalla soggettività del paziente e dall'efficacia del terapeuta, mentre la rigidità istituzionale della *Lehranalyse* ne sancisce la deriva dogmatica. Jaspers sottolinea come la psicoanalisi, in quanto fede, finisca per alimentare una superstizione scientifica che attribuisce alla scienza capacità quasi divine, trasformandola in nuova religione secolare. La conclusione del filosofo evidenzia la convergenza strutturale tra marxismo e psicoanalisi, entrambi caratterizzati dalla tendenza a mascherare la fede da scienza e a proporre una spiegazione totalizzante dell'esistenza. Tale dinamica costituisce, per Jaspers, una minaccia alla vera scienza, che si fonda sul dubbio metodico, sulla consapevolezza dei propri limiti e sul

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ K. Jaspers, *Marx e Freud*, cit., p. 50.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 51-52.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 53.

costante esercizio critico. La filosofia è dunque chiamata a vigilare contro ogni forma di «Scienza Assoluta»,²⁷⁷ riaffermando la distinzione tra conoscenza empirica e dogma, e salvaguardando la libertà e la complessità dell'esperienza umana. Solo un approccio critico e umanistico, capace di rispettare l'irriducibilità della soggettività e della libertà, può garantire un autentico progresso della conoscenza.

Giovanni Giudici, attraverso il contributo *Potere culturale e linguaggio democratico* riflette sulla trasformazione del potere culturale in Italia durante e dopo il fascismo, sottolineando come la retorica totalitaria abbia plasmato profondamente l'immaginario nazionale, anche quando travestita da linguaggio democratico. L'analisi parte dall'epoca fascista e dalle sue avventure coloniali, come quella abissina e quella spagnola, evidenziando le ambiguità e le contraddizioni di un'Italia incapace di reintegrarsi nell'ordine europeo post-bellico.²⁷⁸ Giudici osserva come il conformismo borghese italiano si appropri dell'eresia, svuotandola di contenuto rivoluzionario. Il successo di opere «eretiche» come *Esperienze pastorali* di don Lorenzo Milani,²⁷⁹ è proporzionale al grado di arretratezza sociale e culturale del paese: un'eresia che diventa funzionale all'ordine, purché resti innocua. Don Milani si distingue, secondo l'autore del saggio, per aver sfidato il linguaggio ufficiale della Chiesa e della scuola, portando alla luce la disuguaglianza strutturale del sistema educativo e culturale italiano. *Esperienze pastorali* si configura come un'inchiesta sociologica sui limiti della pastorale tradizionale e una denuncia dell'inefficacia dell'educazione cattolica nel rispondere alle esigenze del proletariato. Segue alla *pars destruens*, la proposta di una scuola popolare gratuita, alternativa alla scuola classista e selettiva, è interpretata da Giudici come uno strumento di emancipazione sociale. Secondo Milani, solo un'istruzione realmente democratica può dotare i ceti subalterni degli strumenti per giudicare il mondo e trasformarlo. La vera scuola deve insegnare a pensare, non a obbedire. L'egemonia culturale della classe dominante, secondo la prospettiva del sacerdote, non risiede solo nel controllo politico ed economico, ma anche nella capacità di definire i linguaggi, i valori e le priorità sociali attraverso i mezzi di comunicazione di massa come televisione, stampa e cinema. I contenuti veicolati, anche inconsapevolmente, consolidano i rapporti di classe esistenti e impediscono l'elaborazione autonoma di un sapere critico. Don Milani, pur operando all'interno della Chiesa, ne denuncia le contraddizioni e l'assoggettamento alla cultura borghese. La sua proposta non è tanto teologica quanto sociale: egli mira a restituire al cristianesimo la sua dimensione profetica e rivoluzionaria, contrapponendosi alla pastorale di comodo che riduce la fede a ritualità e consenso.²⁸⁰ Giudici conclude auspicando una ridefinizione del potere culturale così come proposto da Don Milani, da condurre non solo nelle sedi accademiche o nei partiti, ma soprattutto sul terreno dell'educazione popolare. L'autentica democrazia presuppone una cultura diffusa, critica e condivisa: senza questa, anche le strutture formali della democrazia restano svuotate di significato.

Il contributo *Ritratto del 1950* di Enzo Forcella offre un'analisi lucida e articolata della situazione politica italiana nel dopoguerra, evidenziando l'instabilità interna ai partiti di massa,

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., pp. 90-91.

²⁷⁹ L. Milani, *Esperienze pastorali*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1958.

²⁸⁰ G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 91.

le tensioni tra le diverse correnti ideologiche, la crisi dell'unità socialista e la preoccupante ripresa del neofascismo. Forcella delinea un quadro complesso e critico, dominato da conflitti ideologici, fragilità istituzionali e ambiguità legislative.²⁸¹ In particolare, l'autore analizza la crisi latente all'interno della Democrazia Cristiana, messa a dura prova sia da eventi contingenti, come le malattie di vari esponenti politici, sia da fratture ideologiche interne, evidenziate dai casi di espulsione di alcuni deputati dissidenti. Spiega Forcella tra le pagine di «Comunità»:

Così le ipotesi di un rimpasto per ragioni politiche si sono mescolate a quelle di un rimpasto per ragioni di salute. [...] È stato facilmente isolato ed espulso, ma vi sono molte ragioni per credere che il suo caso sia stato solo il caso limite di una malattia dalla quale il partito di maggioranza non può dirsi del tutto immunizzato.²⁸²

Tali episodi, secondo Forcella, rappresentano non solo gesti di disciplina politica, ma anche i sintomi di una patologia più profonda: la ricorrente tentazione di un secondo partito cattolico, più conservatore e reazionario. Parallelamente, il Partito Comunista, pur ridimensionato nell'aggressività e nelle ambizioni rivoluzionarie, risulta rafforzato dalla crisi e disorganizzazione dell'area centrista. Forcella sottolinea il paradosso di una «paura» che, contrariamente al passato, ora giova al PCI. La resa ideologica e politica del Partito Socialista Italiano (PSI) agli indirizzi comunisti conferma, secondo l'autore, la perdita di una terza via autonoma tra capitalismo e comunismo, con conseguente impoverimento del dibattito politico nazionale. Di rilievo è anche l'attenzione dedicata alla ripresa del neofascismo, che Forcella invita a non sottovalutare. La sua analisi denuncia l'ambiguità delle risposte governative, con provvedimenti annunciati ma non attuati, che finiscono per alimentare confusione anziché chiarezza. La proposta di legge contro il neofascismo, non ancora approvata, rappresentava per l'autore un'occasione mancata per ridefinire con precisione le categorie di «fascismo» e «antifascismo» nel contesto democratico italiano e scrive: «Peccato: sarebbe stata una buona occasione per contare i fascisti e gli antifascisti e soprattutto per vedere che cosa hanno finito per significare questi due termini in Italia».²⁸³ In chiusura, Forcella rileva segnali incoraggianti in una parziale ripresa del centrismo governativo, testimoniata da interventi in campo sociale e da iniziative legislative come i primi progetti di riforma agraria. Tuttavia, il tono del testo rimane prudente: l'autore invita a guardare con realismo alle sfide politiche e alle contraddizioni ancora irrisolte, evitando ottimismo facili e soluzioni illusorie. Il suo sguardo critico contribuisce così a una riflessione profonda sul delicato processo di costruzione della democrazia italiana nel secondo dopoguerra.

Dell'anno successivo e dello stesso autore è *Ritratto del 1951*, contributo che offre un'analisi critica della situazione politica, sociale e psicologica del Paese così come il contributo precedente, focalizzandosi sull'anno 1951. Il tema centrale è la persistente incapacità del paese di trasformare le emergenze in occasioni di rinnovamento morale e politico.²⁸⁴ Il testo denuncia

²⁸¹ E. Forcella, *Ritratto del 1950*, cit., p. 10.

²⁸² Ivi, pp. 10-11.

²⁸³ Ivi, p. 11.

²⁸⁴ E. Forcella, *Ritratto del 1951*, cit., p. 6.

l'indifferenza dell'opinione pubblica, l'immobilismo dei partiti, la debolezza del senso civico e il fallimento delle forze riformatrici nel modificare lo *status quo*. A partire da un diffuso clima di commozione popolare, che aveva inizialmente suscitato speranze in una rigenerazione morale e civica, Forcella osserva invece la rapida dissoluzione di tali impulsi, sottolineando la debolezza strutturale del senso civico italiano, incapace di tradursi in impegno politico o riformatore.

Si cedette senza riserve alla illusione collettiva del cataclisma che avrebbe reso più cosciente il paese e costretto a un onesto esame di coscienza ognuno che avesse responsabilità nella direzione della cosa pubblica.²⁸⁵

L'autore evidenzia come l'emergenza, anziché generare una riflessione collettiva sui mali del paese, sia stata presto assorbita nel consueto scetticismo e nella passività dell'opinione pubblica, poco incline a mantenere alta l'attenzione sui problemi strutturali.

Il moralista ha buoni motivi di riflessione. Una rapida visita sui luoghi del disastro basta a constatare con quanta stanchezza si tira avanti nell'opera di assistenza e di ricostruzione. Quando ogni pubblica accusa cade nel vuoto [...] significa che quella società è veramente arrivata al suo punto critico.²⁸⁶

L'autore denuncia l'incapacità delle istituzioni politiche di sfruttare l'occasione per promuovere un'autentica revisione dei rapporti tra cittadino e Stato. Anche gli episodi più rilevanti sul piano politico, come la scissione interna al Partito Comunista Italiano con le dimissioni di Cucchi e Magnani e la ritirata della corrente dossettiana dalla Democrazia Cristiana, non hanno prodotto mutamenti sostanziali. Entrambe le forze riformatrici si sono scontrate con l'inerzia del sistema e l'impermeabilità dell'elettorato ai tentativi di trasformazione. Il quadro complessivo tratteggiato da Forcella è quello di una democrazia fragile, dominata da una classe dirigente che opera con il minimo intervento per non alterare equilibri precari, e da un corpo elettorale incline alla rassegnazione. L'intero testo costituisce dunque una riflessione amara sulla distanza tra aspirazioni ideali e realismo politico, tra la retorica dell'unità nazionale e la concreta inefficacia delle istituzioni democratiche nel perseguire il bene comune.

Tra le urgenze della direzione di «Comunità» c'è senza dubbio la volontà di far emergere le grandi difficoltà affrontate dal Sud Italia in un periodo di grande trasformazione come quello degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Lo Adriano Olivetti in, *Un piano per l'industrializzazione del Mezzogiorno*, sostiene che l'industrializzazione del meridione italiano possa essere efficacemente promossa solo attraverso l'inserimento di tale territorio in un piano industriale organico nazionale, contraddistinto da un intervento coordinato e integrato tra Stato, enti pubblici come l'IRI e imprese private.²⁸⁷ Il piano dovrebbe prevedere la concentrazione industriale per accrescere la produttività, nonché il trasferimento di industrie settentrionali e

²⁸⁵ Ivi, p. 7.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ A. Olivetti, *Un piano per l'industrializzazione del Mezzogiorno*, «Comunità», n. 34, a. IX, 1955, pp. 1-2.

l'insediamento di impianti-pilota in aree geograficamente e demograficamente omogenee. Il direttore della rivista evidenzia come la politica salariale costituisca un elemento strategico e imprescindibile del disegno riformatore:

La politica salariale dovrebbe essere lo strumento n. 1 del Piano, poiché in una prima fase essa dovrebbe essere rivolta a portare i salari minimi e medi nelle industrie meno progredite al livello di quelli dei gruppi industriali a più alto livello di remunerazione.²⁸⁸

Tale prospettiva mira a ridurre le diseguaglianze retributive, migliorare la competitività e creare un mercato interno dinamico, condizione preliminare a uno sviluppo realmente equilibrato. L'intervento statale dovrebbe inoltre includere misure volte a favorire investimenti stranieri a condizioni vantaggiose:

Le industrie cooperatrici dovrebbero raggiungere obiettivi economici in conseguenza di massicci investimenti provenienti dall'estero a tassi minori di quelli oggi esistenti e l'atmosfera di fiducia derivante da siffatto piano li renderebbe attuabili.²⁸⁹

Questa apertura all'afflusso di capitali internazionali non è concepita come mero strumento finanziario, ma come leva per la modernizzazione produttiva e per l'integrazione del Mezzogiorno nei circuiti economici europei. Un ulteriore aspetto decisivo è rappresentato dall'integrazione degli interventi economici con quelli sociali e culturali, tra cui la formazione professionale avanzata e lo sviluppo di scuole specializzate. Olivetti insiste sul nesso organico tra infrastrutture, agricoltura e istruzione:

È inutile risolvere il problema dell'irrigazione se gli altri problemi dell'agricoltura non saranno risolti. È inutile risolvere i problemi dell'agricoltura se quelli dell'istruzione professionale non sono stati affrontati.²⁹⁰

La soluzione dei problemi materiali non può prescindere, dunque, da un parallelo potenziamento dell'istruzione e della cultura, volto a valorizzare il capitale umano latente nel Mezzogiorno e a dotarlo delle competenze necessarie a una modernità consapevole. Olivetti sottolinea inoltre l'importanza di un sistema amministrativo locale rinnovato e democraticamente controllato, in grado di coordinare efficacemente le diverse attività e favorire uno sviluppo sostenibile, rispettoso del patrimonio naturale e culturale del territorio. L'autore ribadisce che qualsiasi progetto di rinnovamento economico, per essere realmente efficace, deve porsi obiettivi che trascendano la mera crescita produttiva. L'industrializzazione è concepita come strumento e non come fine: essa deve essere finalizzata alla costruzione di una civiltà fondata sull'armonia dei valori, sulla libertà democratica e sull'autonomia dell'individuo. Olivetti mette dunque in guardia contro i rischi di un approccio esclusivamente economico, che potrebbe condurre a esiti socialmente regressivi, come l'accentramento

²⁸⁸ Ivi, p. 1.

²⁸⁹ Ivi, pp. 1-2.

²⁹⁰ Ivi, p. 2.

statalista, l'egoismo individualista o la deriva corporativa. Il successo del piano dipenderà dalla qualità etica e professionale degli individui incaricati della sua attuazione e dal grado di sostegno che essi riceveranno dalle istituzioni politiche ed economiche del Paese. In questo senso, il rinnovamento non è solo tecnico, ma soprattutto umano e culturale.

Il resoconto di Mario Labò sul Congresso dell'Istituto Nazionale di Urbanistica tenutosi a Napoli nell'ottobre del 1947 mette in luce le criticità economiche e organizzative dell'Istituto, le potenzialità inesprese del suo ruolo nella ricostruzione urbanistica postbellica e la necessità di ridefinirne funzioni e modalità operative per renderlo un organo tecnico e consultivo realmente efficace nel contesto nazionale.²⁹¹ L'evento presieduto dall'onorevole Cattani ha visto la partecipazione da parte di rappresentanti provenienti da tutta Italia, tuttavia, al di là della riuscita organizzativa, l'incontro ha messo in luce gravi criticità economiche e funzionali che affliggono l'Istituto. Nel corso di alcune riunioni amministrative interne, è emersa la drammatica situazione finanziaria dell'organizzazione, al punto che, senza interventi esterni, l'Istituto rischia di cessare le proprie attività. In tale contesto, il dibattito si è concentrato sulla necessità non solo di reperire nuovi fondi, ma anche di ridefinire chiaramente i compiti dell'Istituto, che nel 1947 risultavano ancora poco delineati. Scrive infatti Labò: «È urgente che al di fuori della lettera del suo Statuto l'Istituto definisca e precisi i compiti che può e desidera svolgere: e che sono tuttora, a dir vero, piuttosto vaghi».²⁹² Si sottolinea come sia insufficiente limitarsi all'organizzazione di congressi o alla partecipazione a commissioni giudicatrici: è fondamentale che l'Istituto assuma un ruolo tecnico e propositivo, capace di offrire consulenza operativa nella stesura e nel controllo dei piani urbanistici, specialmente in quei comuni che difettano di risorse o presentano direttive inadeguate. Viene evidenziata la presenza di uno strumento culturale di grande valore, la rivista dell'Istituto, ma anche la necessità di affiancarvi una maggiore operatività tecnica. In tale prospettiva, si auspica che l'Istituto possa divenire un interlocutore ufficiale nei processi di approvazione dei piani regolatori, previa assegnazione di un finanziamento adeguato, possibilmente a carico dello Stato. L'autore riflette inoltre sull'andamento dei congressi, spesso caratterizzati da discussioni dispersive e poco concrete. A Napoli, il tema scelto, i problemi urbanistici nelle città di carattere storico, si è rivelato particolarmente pertinente, ma l'approfondimento pratico è stato giudicato insoddisfacente. Si auspica che, in futuro, tali occasioni producano indicazioni operative utili ai partecipanti nella gestione quotidiana delle problematiche urbanistiche.²⁹³

Nel contributo-inchiesta *Pescatori senza mare a Napoli* di Del Papa e Marcuzzi affronta il dramma sociale e umano della comunità dei pescatori napoletani del Pallonetto di Santa Lucia, un tempo legata al mare e oggi privata della propria identità a causa di trasformazioni urbanistiche, miseria, abbandono istituzionale e degrado abitativo.²⁹⁴ Viene sottolineata la lenta estinzione di un mondo popolare ricco di tradizioni, fede e solidarietà, travolto dalla modernizzazione e dall'indifferenza delle istituzioni.

²⁹¹ M. Labò, *Note sul Congresso di urbanistica a Napoli*, cit., p. 43.

²⁹² Ivi, p. 44.

²⁹³ Ivi, p. 45.

²⁹⁴ N. Del Papa, G. Marcuzzi, *Pescatori senza mare a Napoli*, cit., p. 36.

Da 25 anni l'esistenza dei Pescatori del Pallonetto è divenuta miserevole e assurda per un mostruoso paradosso urbanistico che li strappò al mare. Fingere di ignorare ancora il dramma di questa comunità che si estingue lentamente è un fatto antisociale, anticristiano, antiumano.²⁹⁵

L'analisi di Del Papa e Marcuzzi prende avvio da una visione panoramica della città di Napoli, descritta come un vasto anfiteatro naturale che si estende dalla costa verso le alture di Posillipo. All'interno di questo scenario si inserisce il quartiere del Pallonetto, un dedalo urbano in pendenza, storicamente abitato da una delle cinque comunità di pescatori del golfo napoletano. A differenza delle altre, stanziate a Marechiaro, Mergellina, al Porto, a Borgo Loreto e nelle isole, i pescatori del quartiere in esame sono stati progressivamente esclusi dal proprio *habitat* naturale a causa delle trasformazioni urbanistiche. Nel corso di trent'anni, tale comunità ha assistito a un graduale quanto violento processo di disgregazione socio-spaziale. Una fotografia storica documenta ciò che oggi non rappresenta più un oggetto di nostalgia per le nuove generazioni, bensì una prova visiva di una civiltà cancellata. Le politiche urbanistiche, fortemente influenzate dall'ideologia fascista prima e da un'inerzia amministrativa successiva, hanno contribuito a stravolgere l'assetto originario della zona. Un nuovo quartiere residenziale, imponente e dissonante nello stile architettonico, definito ironicamente «del peggior Coppedè»,²⁹⁶ fu edificato direttamente sulla costa, escludendo fisicamente i pescatori dall'accesso al mare. Le conseguenze furono drammatiche: mille famiglie vennero allontanate dalle loro case, le cui scale un tempo lambivano direttamente l'acqua e ora terminano su un'arteria stradale a vocazione turistica. La barriera edilizia ha creato una netta cesura tra i nuovi insediamenti borghesi, tra cui alberghi e palazzi pubblici, e le catapecchie dei pescatori, collocate ai piedi del monte Echia, laddove un tempo sorgeva la villa di Lucullo e oggi si erge il Castel dell'Ovo. Parallelamente, il degrado abitativo si è aggravato a causa delle nuove e anguste unità abitative, le famiglie vivono nei cosiddetti «bassi», abitazioni mono ambientali spesso ricavate nella roccia tufacea, prive di servizi igienici e talvolta condivise da più nuclei familiari. Tali condizioni igienico-sanitarie hanno generato una diffusione endemica di malattie infettive, in particolare tubercolosi, e contribuito a un tasso di mortalità estremamente elevato. La strada, in molti casi, diventa l'estensione funzionale della casa e, osservano i due *reporter*: «Il “basso” non è solo una squallida abitazione, ha finito col diventare la loro unica fonte di vita; il “basso” è, per loro, industria e commercio».²⁹⁷ Nonostante la profonda precarietà materiale, la comunità conserva una forte identità religiosa, che si esprime in forme di devozione popolare spesso assimilabili all'idolatria. Il culto per il Santo protettore e la Madonna della Catena, legato a leggende di origine marinaresca, rappresenta uno degli ultimi legami simbolici con il passato, e progressivamente erosi dalla volontà di conformare le pratiche religiose agli standard delle nuove classi residenti, con il rischio di escludere ulteriormente gli antichi abitanti del luogo. La festa commemorativa dell'8 settembre, secondo la visione di Del Papa e Marcuzzi, si trasforma dunque nell'ennesima occasione di ricordare la trasformazione sociale subita dal popolo partenopeo: «Il popolo che Ferdinando II chiamò delle tre “effe” [festa, farina, forza] se non ha più la forza non ha però neanche la farina: resta solo la loro

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Ivi, pp. 36-37.

²⁹⁷ Ivi, p. 37. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

grande festa, la grande “domenica” del loro dolore umano». Infine, il testo evidenzia un importante elemento di resistenza: la solidarietà interna alla comunità. Gli abitanti del Pallonetto hanno accolto le famiglie del Borgo Loreto, quartiere distrutto dai bombardamenti durante la guerra, dando vita a forme di convivenza basate sulla condivisione di risorse e saperi. Questa esperienza, sebbene informale e precaria, rivela la capacità auto-organizzativa di un tessuto sociale messo ai margini ma non ancora dissolto.

Più in generale, lungi dall’essere ancorato solo al contesto meridionale del paese, il contributo di Quaroni *L’urbanistica per l’unità della cultura* descrive il ruolo dell’urbanistica a metà dello scorso secolo come disciplina integrata nella cultura, sottolineando la necessità di una conoscenza interdisciplinare dell’uomo e della città per pianificare efficacemente lo spazio urbano. Quaroni sostiene che l’urbanistica non può ridursi a tecnica o architettura, ma deve coinvolgere l’intera cultura, scientifica, artistica e umanistica, per poter comprendere e trasformare l’ambiente umano in modo etico e consapevole.²⁹⁸ Secondo la prospettiva dell’autore del contributo in rivista, l’urbanistica deve dunque farsi espressione complessa e interdisciplinare della cultura contemporanea respingendo il ruolo riduttivo di disciplina come mera tecnica di pianificazione fisica o di progettazione architettonica, affermando invece che l’urbanistica rappresenta un tentativo di comprendere e governare la vita associata dell’uomo all’interno dello spazio urbano.

La pianificazione urbanistica è dunque un fatto sociale che si serve di tutti gli elementi tecnici, ma che non è la tecnica. Noi urbanisti non abbiamo vergogna a chiedere agli uomini di cultura di darci quanto possono per chiarirci questo rapporto continuo ambiente-uomo-ambiente.²⁹⁹

Secondo l’autore, l’urbanistica deve fondarsi su una conoscenza profonda dell’uomo e del contesto che lo circonda, implicando la necessaria cooperazione tra studiosi di diverse discipline, filosofi, antropologi, economisti, artisti, scienziati. Solo attraverso questa convergenza è possibile definire la città non come semplice aggregato edilizio, ma come prodotto storico e culturale della comunità. Scrive Quaroni: «Non sappiamo cos’è la città, e vogliamo saperlo: ecco tutto»³⁰⁰ L’autore sottolinea inoltre la crisi metodologica della pianificazione tradizionale, fondata su schemi rigidi e dogmatici, e propone un nuovo modello di pianificazione flessibile, dinamico, e autocritico, capace di adattarsi ai mutamenti continui del contesto sociale e territoriale. Egli rifiuta l’illusione dell’«eterno piano urbanistico»³⁰¹ e sostiene che ogni piano debba essere uno strumento temporaneo, utile a modificare l’ambiente ma pronto a essere superato non appena la realtà lo richieda. Infine, Quaroni individua nella ricostruzione dell’unità della cultura, oggi frammentata tra discipline autoreferenziali, il vero presupposto per un’urbanistica autenticamente umana: «L’architettura, da quel giorno, piaccia o non piaccia, è soltanto un aspetto dell’urbanistica; le posizioni si sono, insomma, rovesciate».³⁰² Solo attraverso un rinnovato spirito collaborativo tra le diverse forme del sapere

²⁹⁸ L. Quaroni, *L’urbanistica per l’unità della cultura*, cit., p. 1.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 1-2.

³⁰¹ *Ivi*, p. 2.

³⁰² *Ibidem*.

sarà possibile affrontare le sfide complesse poste dallo sviluppo delle città moderne e fornire risposte etiche e responsabili ai problemi collettivi.

3.4 L'uomo, la macchina e le *human relations*

I testi raccolti nella prima parte di questa sezione sono dedicati al rapporto tra l'uomo e la macchina, tuttavia pur provenendo da contesti disciplinari e metodologici differenti, presentano una comune tensione critica verso i processi di modernizzazione e i loro effetti sull'uomo e sulla società. Emerge dai presenti contributi una diagnosi della modernità come perdita della misura umana: in *La meccanizzazione prende il comando* di Mario Labò,³⁰³ ciò avviene attraverso il predominio della meccanizzazione sugli spazi domestici e sui comportamenti quotidiani mentre in *La zona dell'indifferenza* di Strausz-Hupé,³⁰⁴ mediante l'omologazione sociale prodotta dalla massificazione e dal gigantismo tecnico-burocratico. Se il primo autore interroga il rapporto tra uomo e tecnica, il secondo mette a fuoco la tensione tra individuo e collettività. Entrambi, tuttavia, condividono il medesimo monito: senza una presa di coscienza critica, l'uomo rischia di essere sopraffatto dalle stesse forze, tecnologiche o sociali, che egli stesso ha generato.

Il saggio di Mario Labò *La meccanizzazione prende il comando*³⁰⁵ esplora l'evoluzione della meccanizzazione da strumento umano a forza autonoma e invasiva, interrogandosi sui suoi effetti culturali, sociali e antropologici nella vita moderna. La questione si concentra in particolar modo sulla meccanizzazione della casa e del mobilio come espressione del progresso tecnico e dei suoi limiti umani. Labò analizza inoltre come, tra la metà dell'Ottocento e il Novecento, la meccanizzazione abbia trasformato radicalmente l'arredo e la gestione dell'ambiente domestico, introducendo innovazioni volte a ottimizzare lo spazio e a rispondere, o suscitare, nuovi bisogni. Pur riconoscendo i benefici funzionali della tecnica, l'autore riflette criticamente sui rischi di alienazione e disumanizzazione che derivano da un'accettazione passiva della tecnologia. L'auspicio finale è quello di un ritorno alla «scala umana», in cui l'uomo, e non la macchina, riprenda il comando delle proprie condizioni di vita. Il fenomeno risulta dunque complesso e ambivalente: la tecnica si sviluppa non solo come strumento al servizio dell'uomo, ma anche come potenziale minaccia al suo equilibrio e alla sua autonomia. Secondo l'autore, la meccanizzazione, pur essendo una creazione dell'intelligenza umana, comporta rischi analoghi dal momento che: «La meccanizzazione è un mezzo, come l'acqua, il fuoco e la luce. Essa è quanto di più pericoloso esista per lui [l'uomo]». ³⁰⁶ Per questo motivo essa esige una gestione consapevole, affinché non si trasformi in una forza dominante. Labò, riprendendo necessariamente l'opera di Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command*,³⁰⁷

³⁰³ M. Labò, *La meccanizzazione prende il comando?*, n. 2, a. III, 1949, pp. 39-41.

³⁰⁴ R. Strausz-Hupé, «masse» come macchine, «Comunità», n. 63, a. XII, 1958, pp. 73-75. Già in Id., *The Zone of Indifference*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1952. Trad. it: S. Piccolomini Pozzi Bellini, *La zona dell'indifferenza*, Milano, Edizioni di Comunità, 1958.

³⁰⁵ M. Labò, *La meccanizzazione prende il comando?*, cit., p. 39.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ S. Giedion, *Mechanization takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York, Oxford University Press, 1948; trad. it: M. Labò, *L'era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1967.

analizza l'evoluzione della meccanizzazione dalla seconda metà del XVIII secolo fino alla sua penetrazione nella vita quotidiana. La riflessione si concentra soprattutto su come la meccanizzazione abbia progressivamente modificato usi, abitudini e spazi dell'uomo, spingendosi ben oltre l'ambito industriale per influenzare l'ambiente domestico, urbano e sociale. A differenza degli approcci esclusivamente produttivistici, Giedion, e con lui Labò, osserva con attenzione gli effetti antropologici e culturali del fenomeno: l'automazione non riguarda solo le macchine industriali, ma si manifesta anche nei *tapis roulant* delle fabbriche, nelle sedie pieghevoli o nelle macchine per il comfort domestico. Emblematico è il confronto tra i dispositivi storici e le invenzioni moderne, che dimostra una continuità formale e funzionale tra il corpo umano e la macchina. Dalla trebbiatrice del 1770 alla falciatrice di Wood e alle sedute ergonomiche del XX secolo, l'uomo ha infatti replicato se stesso nelle macchine, modellandole sui propri movimenti, articolazioni e bisogni.

Labò sottolinea anche la componente rituale e simbolica della meccanizzazione nelle civiltà antiche: automi e meccanismi venivano considerati prodigi o strumenti liturgici, senza alcuna finalità pratica o produttiva. L'interesse per l'efficienza comparirà solo in epoche successive, parallelamente alla crescita dell'industria e alla crisi dell'umanesimo tradizionale. La meccanizzazione dell'arredo domestico rappresenta il focus del presente contribuendo analizzando i risvolti iniziali che appaiono come una stimabile evoluzione di funzionalità fino ad arrivare all'aberrante alienazione. Tra il 1850 e il 1890 si assiste negli Stati Uniti alla nascita e al rapido declino del fenomeno dei mobili brevettati, testimonianza emblematica di un'epoca in cui la meccanizzazione si articolava in due direzioni distinte. Da un lato, vi era la mera sostituzione dell'artigianato con la produzione meccanica seriale, orientata a riprodurre forme tradizionali attraverso procedimenti industriali come la stampatura o la tornitura. Più significativa fu, invece, l'altra direttrice della meccanizzazione, che puntava a rinnovare le strutture e le funzioni del mobilio attraverso un approccio ingegneristico. In questo contesto, il *design* non era più prerogativa esclusiva degli artigiani, bensì frutto del lavoro di tecnici e inventori, che progettarono arredi con finalità eminentemente pratiche. Tali innovazioni cercavano di rispondere a bisogni fino a quel momento inespressi, e spesso addirittura di anticiparli e suscitargli, mediante l'introduzione di funzionalità inedite. La ricerca di versatilità portò tuttavia a soluzioni estreme e spesso grottesche, che riflettevano il gusto eccentrico del tempo. Sebbene il fenomeno dei mobili brevettati si sia esaurito in breve tempo, molte delle innovazioni concettuali introdotte in quel periodo si sono rivelate irreversibili: l'idea della multifunzionalità è sopravvissuta, alimentando nel tempo la progettazione di mobili convertibili, ribaltabili e compatti. In tal senso, la lezione americana ha avuto un impatto duraturo sulla cultura architettonica e industriale moderna.³⁰⁸ Il processo di meccanizzazione, tuttavia, non si è arrestato al solo ambito dell'arredamento, ma si è esteso a tutta la gestione dell'ambiente domestico, portando alla nascita della cosiddetta «casa meccanizzata»,³⁰⁹ ossia un'abitazione non solo arredata secondo criteri di razionalità tecnica, ma anche automatizzata nelle sue funzioni quotidiane. Tale evoluzione è stata accelerata dalla progressiva crisi della servitù domestica, acuitasi nel primo dopoguerra, che ha imposto la sostituzione del lavoro umano con dispositivi automatici sempre più sofisticati. L'intero spazio domestico si popola così di automi

³⁰⁸ M. Labò, *La meccanizzazione prende il comando?*, cit., p. 40.

³⁰⁹ Ivi, pp. 40-41.

silenziosi e laboriosi: la macchina del caffè, l'aspirapolvere, il frigorifero, il boiler, il rasoio elettrico. Giedion, ripreso nel contributo in questione da Labò, nell'analizzare questo fenomeno, giunge a una parodia dell'estremo: la padrona di casa che, al centro della cucina, opera da una consolle girevole dotata di gru, svolgendo ogni attività domestica senza muoversi. Giunto al termine della sua monumentale indagine, Giedion si interroga sul rapporto tra meccanizzazione e umanità. L'accettazione della meccanizzazione da parte dell'uomo contemporaneo sembra scontata, eppure l'autore esita nel fornire una risposta definitiva. Egli distingue tra una accettazione formale e una assimilazione profonda: sebbene la tecnologia sia pervasiva, l'*homo mechanicus* non si è ancora pienamente realizzato. Gli esempi sono emblematici: l'automobilista che non sa riparare il proprio veicolo, o la paralisi urbana causata da uno sciopero degli addetti agli ascensori. La meccanizzazione, dunque, si rivela ancora superficiale, eterogenea e fragile, dipendente da una complessa divisione del lavoro che non sempre funziona. Giedion dunque si chiede quale possa essere il valore della meccanizzazione per l'uomo, successivamente avanza una risposta secondo cui essa, come gli elementi della natura, rappresenta un mezzo: cieco, privo di direzione propria, e quindi potenzialmente pericoloso. La meccanizzazione risulta dunque un prodotto esclusivo dell'intelligenza umana, e proprio per questo può diventare una minaccia profonda, se non viene adeguatamente controllata. Dominare la meccanizzazione richiede un grado di consapevolezza e superiorità senza precedenti: significa subordinare la tecnica ai bisogni reali dell'uomo, e non viceversa. Prima della metà dello scorso secolo, come osserva Giedion, anche le città come le case subiscono lo stesso processo di meccanizzazione disumanizzante: crescono in modo mostruoso, senza forma, travolte da una produzione anarchica e da un traffico fuori controllo, tuttavia ogni tentativo di razionalizzare il sistema è sistematicamente superato dalla velocità con cui il fenomeno cresce.

Alla luce di queste considerazioni, Giedion lancia un monito: è tempo di tornare alla misura umana, di restituire all'uomo la centralità perduta. In una recensione acuta, Lewis Mumford sintetizza il messaggio del libro con un titolo che è, al tempo stesso, un auspicio e una sfida: *MAN Takes Command, L'uomo prende il comando*.³¹⁰ Un invito che implica, però, il riconoscimento di una abdicazione: se l'uomo non si riappropria del ruolo che gli è stato assegnato, sarà inevitabilmente sopraffatto dalle stesse forze che ha evocato. A conclusione della sua analisi, l'autore del contributo in rivista, invita a riflettere criticamente sul fatto che la meccanizzazione, non è più una semplice estensione della capacità umana, sebbene l'uomo abbia: «trovato in se stesso il modello delle sue macchine».³¹¹ Essa è tuttavia un potere autonomo che rischia di dettare comportamenti e trasformare la vita in funzione delle sue logiche dunque «tende a diventare costume».³¹² Da qui l'interrogativo fondamentale: «la meccanizzazione è ancora un mezzo o è diventata un fine?»³¹³

Come già anticipato, anche Robert Strausz-Hupé, nel contributo dal titolo «*masse*» come macchine, estratto dal suo saggio *La zona dell'indifferenza*, propone una riflessione critica sulla trasformazione della civiltà occidentale a partire dall'inizio del XX secolo, individuando

³¹⁰ L. Mumford, *Man Takes Command: Notes on Siegfried Giedion's Comprehensive Study of Mechanization*, New York, Oxford University Press, 1948.

³¹¹ M. Labò, *La meccanizzazione prende il comando?*, cit., pp. 40-41.

³¹² Ivi, p. 41.

³¹³ *Ibidem*.

nell'emergere del «gigantismo» e della «massificazione» i principali sintomi del declino della società organica.³¹⁴ L'autore sottolinea: «Ciò che ha accomunato negli ultimi cent'anni tutti i popoli occidentali è stato il rapido venir meno dell'autonomia della famiglia, dell'autorità locale, del mercato, della Chiesa e della persona. Tali istituzioni hanno progressivamente perso autonomia e significato, assorbite da apparati centralizzati, sia nel settore pubblico che privato».³¹⁵ Il mutamento strutturale è descritto come una crescita patologica dell'organizzazione amministrativa e tecnica, che ha favorito un'omologazione culturale e sociale, marginalizzando l'individuo e riducendo la società a una «massa» informe.³¹⁶ Il concetto stesso di «massa» viene analizzato nella sua carica ideologica, poiché esso definisce non soltanto una condizione sociale, ma anche una precisa collocazione all'interno dello spettro politico e culturale. Secondo Strausz-Hupé, l'espansione dei mezzi di comunicazione di massa ha avuto un ruolo centrale nella costruzione di una cultura collettiva manipolata, in cui l'opinione pubblica viene modellata da logiche di mercato o di propaganda politica, a seconda della proprietà degli strumenti mediatici.³¹⁷ Le proposte di contrasto a tale fenomeno, come la decentralizzazione urbana, il rafforzamento delle autonomie locali e la riorganizzazione comunitaria del lavoro, sono viste come tentativi di restituire dignità e controllo ai soggetti sociali minori, promuovendo una gestione più umana e partecipata del potere. L'intento del contributo in rivista di Strausz-Hupé è quello di far riflettere sulle modalità attraverso cui la società contemporanea trasforma le tendenze individuali in orientamenti collettivi standardizzati, denunciando la frattura tra *élite* dirigenti e masse disarticolate, incapaci di esercitare una vera autodeterminazione. L'analisi diventa così un appello alla riscoperta delle strutture sociali organiche e alla riappropriazione del senso critico da parte dei cittadini. Nel suo approfondito esame delle dinamiche sociali moderne, l'autore sottolinea che anche i più severi critici della massa, come Ortega y Gasset e Gustave Le Bon, rifiutano l'idea che l'appartenenza formale a una classe sociale privilegiata, quale l'aristocrazia o l'*élite* politica, garantisca l'immunità individuale dal fenomeno della massificazione.³¹⁸ Egli definisce la «massa» non come una realtà statica, ma come una relazione dinamica e mutevole tra l'individuo anonimo e la società integrata. Vi è una continua osmosi tra *élite* e massa: soggetti normalmente considerati appartenenti a un'*élite* possono, in certe circostanze, reagire esattamente come un individuo qualunque della massa, così come una persona comune può, in momenti di crisi, assumere ruoli di guida e di salvezza. Strausz-Hupé distingue tra masse visibili e definite, come quelle di uno stadio o di un comizio, e masse latenti, il cui potere si manifesta attraverso opinioni, desideri e comportamenti collettivi difficilmente definibili se non per via intuitiva. Secondo l'autore, chiunque si occupi di massa tende implicitamente a escludersi da essa, inclusi coloro che la studiano o ne esaltano le virtù idealizzate. Tale paradosso mette in evidenza la tensione costante tra individui, *élite*, opinione pubblica e leadership, una relazione complessa e spesso ipocritamente dissimulata. Nel contesto politico della fine degli anni

³¹⁴ R. Strausz-Hupé, «masse» come macchine, cit., p. 73.

³¹⁵ Cfr. L. Mumford, *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace, 1938; trad. it. E. Labò, M. Labò, *La cultura delle città*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954.

³¹⁶ R. Strausz-Hupé, «masse» come macchine, cit., p. 74.

³¹⁷ L. Mumford, *The Condition of Man*, London, Secker & Warburg, 1944; trad. it. A. Mondini, *La condizione dell'uomo*, Milano, Edizione di Comunità, 1957.

³¹⁸ P. F. Drucker, *The New Society: The Anatomy of the Industrial Order*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1950; trad. it. B. Tasso, *La nuova società*, Milano, Garzanti, 1953.

Cinquanta, Strausz-Hupé rileva che molte decisioni, *slogan* e cambiamenti di orientamento non derivano da scelte razionali, ma emergono da una volontà collettiva cieca e irrazionale. La politica, l'arte, l'economia e perfino la diplomazia si sono trasformate in spettacoli rivolti al pubblico di massa, divenuto l'arbitro supremo non solo della legittimità politica, ma anche del valore estetico, morale e simbolico di ogni attività pubblica. Questo processo ha comportato la spettacolarizzazione della vita pubblica: le adunate, le dichiarazioni dei *leader*, i media e perfino le pubblicazioni letterarie sono sottoposte a un ciclo mediatico in cui la percezione collettiva diventa più importante del contenuto sostanziale.³¹⁹ Strausz-Hupé denuncia inoltre la frattura crescente tra il potere amministrativo e la cittadinanza, evidenziando come le decisioni pubbliche vengano spesso prese all'interno di apparati burocratici inaccessibili e opachi, piuttosto che negli spazi trasparenti del dibattito parlamentare o giudiziario. La «massa psicologica», intesa come quell'entità emotivamente carica che si forma quando l'individuo perde la propria identità nel gruppo, altera profondamente la cultura e le istituzioni occidentali, sostituendo la razionalità con una risposta emotiva collettiva.³²⁰ L'autore critica anche il mito della «saggezza collettiva» delle masse, sostenendo che tale idealizzazione rappresenta un atto di fede nell'irrazionale: le masse, secondo Strausz-Hupé, non hanno generato progresso culturale o politico autonomo, sono piuttosto un prodotto della crisi della civiltà occidentale. Sebbene la massa sia eticamente e intellettualmente neutra, né buona né malvagia, essa rappresenta uno dei sintomi più evidenti della disgregazione della società organica. In chiusura, Strausz-Hupé contesta sia il culto dell'*élite*, che tende a escludere le masse come elemento barbarico, sia il culto delle masse stesse, che proclama una superiorità collettiva priva di fondamento empirico. L'attuale epoca non è quindi esclusivamente l'era delle masse, bensì anche quella del leader carismatico, che ne incanala il potenziale in forme spesso manipolatorie. La vera crisi della modernità risiede nel fatto che entrambe le tendenze, quella elitaria e quella collettivista, hanno smarrito il senso di equilibrio che un tempo caratterizzava le strutture sociali organiche.

Sul significato e il ruolo delle *Human Relations* all'interno della società industriale intervengono Lucio Gallino e Giancarlo Ravazzi, i quali pubblicano rispettivamente, tra le pagine di «Comunità», i contributi *Condizione operaia e relazioni umane*³²¹ e *Le relazioni umane nell'economia industriale*.³²² Da un lato, Gallino si pone in una prospettiva critica e storicista: la questione delle Relazioni Umane non è, a suo avviso, una neutra metodologia gestionale, bensì l'espressione ideologica di una cultura che tende a neutralizzare il conflitto sociale, occultando la radice strutturale della contrapposizione tra capitale e lavoro. Dall'altro lato, Ravazzi adotta una prospettiva tecnico-organizzativa, collocando le Relazioni Umane nell'alveo della tradizione taylorista. Per lui esse non rappresentano una mistificazione, ma un'evoluzione metodologica, capace di integrare la dimensione psicosociale nell'organizzazione produttiva. Se Gallino dunque legge le Relazioni Umane come dispositivo ideologico volto alla spolticizzazione del conflitto industriale, Ravazzi le interpreta come

³¹⁹ R. Strausz-Hupé, «masse» come macchine, cit., p. 75.

³²⁰ D. B. Truman, *Political Behaviour and International Tensions*, in A.A. V.V. *World Politics*, vol. 3, n. 4, 1951, pp. 548-49.

³²¹ L. Gallino, *Condizione operaia e relazioni umane*, «Comunità», n. 40, a. X, 1956, pp. 30-31.

³²² G. Ravazzi, *Le relazioni umane nell'economia industriale*, «Comunità», n. 42, a. X, 1956, pp. 41-43.

tecnica neutrale e funzionale, erede legittima dell'Organizzazione Scientifica del Lavoro. La divergenza fondamentale risiede dunque nel rapporto tra potere e tecnica: per l'autore di *Condizione operaia e relazioni umane*, senza una redistribuzione istituzionale del potere, ogni metodica relazionale rischia di consolidare lo status quo; per l'autore di *Le relazioni umane nell'economia industriale*, invece, la tecnica delle Relazioni Umane può diventare strumento di modernizzazione organizzativa e di razionalizzazione produttiva, potenzialmente favorevole anche alla condizione operaia.

In particolare, nel contributo di Gallino emergono non poche riserve sia sull'impostazione logica di alcune argomentazioni, sia sulla natura delle conclusioni tratte, ritenute spesso frutto di inferenze arbitrarie piuttosto che deduzioni scientificamente fondate. Particolare attenzione è dedicata alla genesi statunitense del movimento delle *Relazioni Umane*,³²³ che Ferrarotti attribuisce allo sviluppo tecnologico e industriale del paese.³²⁴ Gallino contesta la semplificazione di tale tesi, sostenendo che il fenomeno affondi invece le proprie radici in un più profondo contesto culturale americano, permeato da pragmatismo, empirismo e strumentalismo:

Come ogni fenomeno sociale, le Relazioni Umane sono nate quando le condizioni dell'ambiente fisico a loro proprio sono giunte a un grado di evoluzione tale da creare in sé la tensione necessaria a enucleare il fenomeno.³²⁵

Egli osserva come tale impostazione epistemologica abbia favorito un tipo di ricerca fortemente orientata all'analisi interna dei fenomeni, ma priva di capacità trasformativa. Gallino analizza inoltre l'esperienza degli esperimenti di Hawthorne, indicando che i risultati ottenuti riflettevano già una prefigurazione culturale dei ricercatori stessi, influenzati dal contesto ideologico in cui operavano.³²⁶ L'emergere del cosiddetto «fattore umano» all'interno della fabbrica è interpretato non come una scoperta oggettiva, ma come l'esito di una predisposizione culturale ad attribuire alle anomalie produttive una genesi interna e psicosomatica. Gallini affronta inoltre la questione del ruolo del sindacato, respingendo l'idea che «Il sindacato tradizionale non è uno strumento reso inefficiente dal suo carattere politico, ma è soprattutto strumento politico male adoperato».³²⁷ L'autore del contributo afferma che il sindacalismo nasce come strumento di autodifesa delle classi lavoratrici, la cui coscienza di classe già conteneva un'istanza rivoluzionaria. La distinzione proposta da Ferrarotti tra finalità ideologiche e sociali del sindacato viene pertanto criticata come una semplificazione che ignora la dialettica storica tra riformismo e rivoluzione insita nel movimento operaio. Proseguendo nella sua analisi critica, Gallino osserva come la fabbrica non possa essere ridotta a «comunità reale», se ciò implica ignorare la sua struttura gerarchica e la disuguaglianza nei rapporti di potere. Analogamente, critica l'idea che le Relazioni Umane possano risolvere i conflitti industriali attraverso tecniche di adattamento psicologico. Secondo l'autore, si tratta di una

³²³ L. Gallino, *Condizione operaia e relazioni umane*, cit. p. 30.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ivi*, pp. 30-31.

³²⁶ *Ivi*, p. 31.

³²⁷ *Ibidem*.

distorsione culturale tipica dell'approccio americano, che tende a spolticizzare la questione operaia, ignorando la sua radice strutturale: il conflitto tra chi detiene il potere di definire l'organizzazione del lavoro e chi vi partecipa senza alcun controllo effettivo. L'autore riprende quindi il tema del potere, sostenendo che la fabbrica è il punto nevralgico della crisi moderna, in quanto manifesta in forma drammatica il conflitto tra l'antico diritto, fondato sulla proprietà privata e un nuovo diritto in via di formazione, fondato sul riconoscimento del lavoratore come soggetto attivo. La redistribuzione del potere, intesa sia come possibilità concreta di intervenire sull'organizzazione del lavoro, sia come presa di coscienza collettiva di tale potere, è vista come condizione imprescindibile per superare l'alienazione della condizione operaia. Critico nei confronti di un certo fatalismo marxista, Gallino riconosce l'importanza del contributo marxiano al pensiero sindacale, ma ne contesta l'assunto pan-economico secondo cui il potere politico deriverebbe meccanicamente dalla condizione economica. Egli sostiene invece che il potere vada conquistato attraverso un'azione consapevole, morale e giuridica, non presunta come inevitabile. Infine, Gallino difende la «vecchia ipotesi» secondo cui il movimento operaio tende, storicamente, a una redistribuzione istituzionale del potere: egli invita a non abbandonare questa prospettiva a favore di soluzioni parziali o tecnocratiche, sostenendo che solo un cambiamento politico profondo può realmente restituire al lavoratore la padronanza del proprio destino. In questo contesto, lo studio sociologico e psicologico deve essere subordinato alla questione più ampia del diritto e della giustizia sociale, pena il rischio di trasformarsi in mera strumentazione tecnica al servizio dello status quo.

Come già anticipato, Giancarlo Ravazzi, nel suo saggio *Le relazioni umane nell'economia industriale*,³²⁸ propone un'interpretazione tecnico-scientifica del concetto di «Relazioni Umane» nell'ambito dell'organizzazione industriale, discostandosi da approcci moralistici o umanitari. L'autore chiarisce che il termine, derivato dall'espressione inglese «*Human Relations*», non indica «una dottrina morale [...] ma di una tecnica (o metodologia) che studia i “rapporti” intercorrenti “tra uomo e uomo” nell'ambiente di lavoro».³²⁹ Tali rapporti interpersonali, per quanto possano influire sul benessere individuale, sono valutati soprattutto in funzione della loro incidenza sulla produttività aziendale. Secondo Ravazzi, questa metodologia affonda le sue radici nello *Scientific Management*, di cui rappresenta un'estensione e un'evoluzione, più che una contrapposizione. L'autore cita l'esperienza di Elton Mayo presso la Western Electric come esempio paradigmatico: le ricerche iniziate su base ergonomica e ambientale finirono per evidenziare l'importanza dei fattori psicosociali nel rendimento lavorativo. Tuttavia, questi ultimi non modificarono i presupposti fondamentali del paradigma taylorista, ma ne ampliarono il raggio d'azione e dichiara Ravazzi: «Non è certamente un capolavoro di logica, ad esempio, l'addestramento dei capi col metodo T.W.I. in un'azienda in cui la direzione del personale sia saldamente nelle mani di un ex-colonnello».³³⁰ Le Relazioni Umane, dunque, non vanno interpretate come un'espressione di buonismo aziendale o una forma mascherata di controllo sociale, piuttosto come filiazione diretta e legittima dell'Organizzazione Scientifica del Lavoro»³³¹ e dunque strumenti organizzativi che, se

³²⁸ G. Ravazzi, *Le relazioni umane nell'economia industriale*, cit., p. 41.

³²⁹ Ivi, pp. 41-42.

³³⁰ Ivi, p. 42.

³³¹ Ivi, pp. 42-43.

applicati correttamente, possono apportare benefici sia all'impresa che al lavoratore. Nel dibattito sindacale, Ravazzi propone un approccio pragmatico: il sindacato dovrebbe considerare le Relazioni Umane come parte integrante della problematica lavorativa, senza rifiutarle per pregiudizio ideologico. Anzi, attraverso un coinvolgimento diretto, il sindacato potrebbe contribuire a rendere tali pratiche più efficaci e a tutelare meglio i lavoratori. In chiusura del saggio, Ravazzi respinge l'accusa che le Relazioni Umane possano indebolire la solidarietà di classe: «Le Relazioni Umane non possono minare la solidarietà di classe del proletariato»,³³² se questa solidarietà esiste veramente come fatto storico-ideologico». In altre parole, l'intento dell'autore del contributo è quello di specificare che, qualora tale solidarietà abbia un reale fondamento ideologico e storico, essa non dovrebbe temere un miglioramento delle condizioni lavorative derivante da un ambiente più razionale e partecipato. Al contrario, un uso strumentale o retorico delle Relazioni Umane, privo di un'adeguata struttura organizzativa, risulta non solo inefficace, ma potenzialmente dannoso.

3.5 Arte, architettura e *design*

L'insieme dei testi analizzati in questa sezione si configura come un corpus eterogeneo ma attraversato da un medesimo asse problematico: la ricerca di una ridefinizione del ruolo dell'arte nel mondo contemporaneo, tra crisi dei modelli tradizionali e nuove possibilità di integrazione sociale, culturale e conoscitiva.

In *Le arti figurative nell'architettura*,³³³ Bonfante individua nella separazione moderna fra architettura e arti figurative il segno di una frattura epocale, ma al tempo stesso scorge nelle avanguardie storiche le premesse di un rinnovato dialogo capace di restituire unità espressiva allo spazio urbano. La medesima tensione al superamento delle categorie consolidate orienta *Bibliografia d'arte*,³³⁴ in cui la ridefinizione del canone critico passa attraverso la valorizzazione di figure come Delvaux, De Chirico, Goya e Steinberg, capaci di trascendere i confini stilistici e di proporsi come paradigmi fondativi della sensibilità moderna. Su un piano parallelo, ma con diversa angolazione, si colloca la riflessione di Sinisgalli in *Faccia a faccia*,³³⁵ che contrappone la vitalità culturale francese, alimentata dal costante dialogo con i propri maestri, da Picasso a Le Corbusier, alla frammentazione italiana, incapace di mantenere un rapporto organico con la propria tradizione. In ciò si avverte un'affinità con la posizione di Argan: sia in *Arte, Artigianato, Industria*³³⁶ sia in *Pittori della Bauhaus*,³³⁷ egli legge l'esperienza del Bauhaus come modello paradigmatico di un'arte che supera la dicotomia tra «pura» e «applicata», ridefinendo il lavoro artistico in chiave sociale, collettiva e progettuale. Divergenti per contesto ma convergenti nell'idea di un'arte come testimonianza critica sono le analisi di Veronesi e Raimondi. In *Toulouse-Lautrec a Parigi*,³³⁸ Veronesi mette in luce il potenziale dell'arte di svelare la realtà marginale e dolente della capitale *fin-de-siècle*, oltre la

³³² Ivi, p. 43.

³³³ E. Bonfante, *Le arti figurative nell'architettura*, «Comunità», n. 3, a. III, 1949, pp. 46-47.

³³⁴ E. Bonfante, *Bibliografia d'arte*, «Comunità», n. 4, a. III, 1949, p. 63.

³³⁵ L. Sinisgalli, *Faccia a faccia*, «Comunità», n. 4, a. III, 1949, pp. 64-66.

³³⁶ G. C. Argan, *Arte, Artigianato, Industria*, «Comunità», n. 5, a. III, 1949, pp. 60-61.

³³⁷ G. C. Argan, *Pittori della Bauhaus*, «Comunità», n. 10, a. V, 1951, pp. 64-65.

³³⁸ G. Veronesi, *Toulouse Lautrec a Parigi*, «Comunità», n. 11, a. V, 1951, pp. 74-75.

retorica della *belle époque*. In *L'arte e il «lavoro» di Jean Dubuffet*,³³⁹ Raimondi individua invece una dimensione più radicale, dove l'arte diviene atto morale ed esistenziale, incarnato nella materialità stessa dell'opera, capace di esprimere la crisi della modernità e al tempo stesso di offrire possibilità di rigenerazione. Se dunque Argan e Bonfante insistono sulla necessità di una sintesi disciplinare e di un rinnovato rapporto fra arte e società; se Sinisgalli sollecita un ripensamento critico della funzione pubblica dell'arte nel contesto italiano, alla luce di un confronto internazionale; se Veronesi e Raimondi mostrano la potenza dell'arte come testimonianza della fragilità umana e come ricerca di autenticità contro l'alienazione del presente, ciò che accomuna tutti i contributi è la denuncia dell'isolamento estetico e la tensione verso un'arte restituita alla vita collettiva. Ne emerge un quadro dialettico, che pur nelle divergenze di prospettive conferma la centralità della questione estetica come nodo strategico per la comprensione delle dinamiche culturali della metà del Novecento.

Il tema centrale del saggio *Le arti figurative nell'architettura* di Egidio Bonfante³⁴⁰ è la crisi del rapporto tra architettura e arti figurative nell'epoca contemporanea, dovuta alla perdita di uno stile unitario e alla frammentazione delle espressioni artistiche. L'autore auspica una rinnovata integrazione tra le arti, ispirata dai movimenti di avanguardia del XX secolo, come fondamento di una nuova unità estetica e culturale. Il sentimento a metà dello scorso secolo era far fronte alla necessità di ristabilire un'integrazione organica tra architettura e arti figurative, superando la frattura moderna che le ha rese autonome e spesso reciprocamente estranee, al fine di restituire all'arte un ruolo sociale, collettivo e strutturale nello spazio costruito. Tale separazione secondo l'autore è sintomo emblematico della crisi estetica contemporanea: «Una scissione fra architettura ed arti figurative è esistita ed esiste tuttora. Il nostro tempo manca proprio di un'unitarietà stilistica, di una sua voce assoluta e inequivocabile».³⁴¹ L'autore rigetta con fermezza le affermazioni di quegli architetti che proclamano la fine della pittura murale, sostenendo invece la possibilità e la necessità di una rinnovata integrazione tra le arti: «Pittura e scultura perdono i rapporti con l'architettura, cioè con la vita, per condurre al trionfo del frammento, del quadro da cavalletto, dell'espressione individualista».³⁴² Secondo Bonfante, la mancanza di uno stile unitario, una caratteristica distintiva delle epoche di maggiore coesione culturale, come l'Umanesimo, il Rinascimento o il Barocco, costituisce uno degli ostacoli principali alla collaborazione tra pittura, scultura e architettura. L'avvento della civiltà meccanica e il progresso della tecnica architettonica hanno determinato, da un lato, l'adozione di forme espressive non sempre coerenti con le nuove esigenze funzionali e sociali, e, dall'altro, la riduzione della pittura e della scultura a espressioni frammentarie, individualistiche e spesso avulse dal contesto spaziale e umano. Bonfante osserva che la perdita del legame tra le arti plastiche e l'architettura si traduce in una frattura rispetto alla vita stessa, sostituendo la sinergia delle arti con una giustapposizione sterile. Nonostante ciò, l'autore riconosce segnali incoraggianti in alcune esperienze artistiche e architettoniche moderne, in particolare quelle legate ai movimenti di avanguardia del primo Novecento come cubismo, futurismo, purismo, costruttivismo, e ne celebra la potenzialità di rinnovamento. Egli pone in evidenza l'importanza

³³⁹ G. Raimondi *L'arte: il lavoro di Jean Dubuffet*, «Comunità», n. 67, a. XIII, 1959, pp. 70-73.

³⁴⁰ E. Bonfante, *Le arti figurative nell'architettura*, cit., p. 46.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Ivi, pp. 46-47.

di queste correnti nel dare vita a una nuova sensibilità estetica, capace di coinvolgere anche le arti decorative e l'artigianato, indicando una direzione verso una nuova unità espressiva. L'architettura contemporanea, secondo Bonfante, si distingue per il suo primato espressivo proprio grazie alla capacità di accogliere pienamente le istanze moderne e di riflettere, nei suoi risultati, la vitalità delle arti sorelle:

L'architettura nuova, appunto perché nuovi sono i suoi mezzi espressivi e nuovo è il suo stato d'animo, non poteva che accogliere in pieno e senza riserve tale verbo. Nel non avere il nostro tempo ancora approdato ad uno stile risiede la causa prima della crisi che avvertiamo tra architettura, pittura e scultura. La vera scultura come la vera pittura non sono mai state un fatto esterno all'architettura; unendosi, le arti assolvevano ognuna ad un compito determinato.³⁴³

Secondo Bonfante, il ritorno a una collaborazione sinergica tra architetti, pittori e scultori rappresenterebbe non solo una riscoperta della tradizione umanistica, ma anche un'opportunità per generare opere capaci di rispondere in maniera integrata alle esigenze estetiche e funzionali dell'epoca contemporanea. Numerosi esempi sono citati a sostegno di questa tesi: dalle collaborazioni tra Le Corbusier e Fernand Léger, fino alle esperienze concrete dell'architettura moderna brasiliana, nelle quali artisti come Portinari, Fontana, Mirò e Severini hanno saputo dialogare attivamente con lo spazio costruito, contribuendo alla sua valorizzazione non solo formale, ma anche simbolica e sociale. L'arte, quindi, non è vista come mero ornamento, bensì come parte viva e strutturante del progetto architettonico, capace di incidere sull'assetto urbano e sull'immaginario collettivo: «L'opera d'arte non deve entrare per misericordia nell'architettura quasi si trattasse di un ospite poco gradita ma deve nascere e maturarsi nella sua concezione assieme all'architettura».³⁴⁴ L'autore riconosce che la responsabilità di questa frattura è condivisa: da un lato, gli architetti moderni, per timore di contaminare l'integrità funzionale delle proprie opere, hanno talvolta escluso ogni forma decorativa; dall'altro, molti artisti si sono rifugiati nell'espressione individualistica, disinteressandosi del contesto e delle relazioni con lo spazio. L'auspicio dell'autore dunque è quello che:

Scultura e pittura, come fatti di un nuovo panteismo, ancora troveranno lo spazio architettonico adeguato in questa nuova civiltà contrassegnata anziché dal tempio, dalla cattedrale o dal palazzo del principe, dalla casa e dalla fabbrica.³⁴⁵

Sempre Bonfante, per la rubrica *Bibliografia d'arte* di Bonfante,³⁴⁶ punta al superamento delle categorie consolidate proponendo una rivalutazione critica dell'opera di quattro artisti attraverso pubblicazioni monografiche, che ne mettono in luce la capacità di trascendere il loro tempo e le loro etichette stilistiche, surrealismo, metafisica, barocco, umorismo grafico, per imporsi come punti di riferimento della sensibilità artistica moderna e contemporanea. L'analisi restituisce uno spaccato del dibattito critico e delle riflessioni estetiche coeve attraverso le opere di Paul Delvaux, Giorgio de Chirico, Francisco Goya e Saul Steinberg. La figura di Paul

³⁴³ Ivi, p. 47.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ E. Bonfante, *Bibliografia d'arte*, cit. p. 63.

Delvaux è presentata attraverso il saggio di Émile Langui,³⁴⁷ che preferisce una trattazione evocativa piuttosto che rigorosamente analitica. Il contributo evidenzia come la pittura del maestro belga, dapprima influenzata dall'espressionismo fiammingo, abbia trovato nel surrealismo italiano, in particolare nel De Chirico metafisico, un nuovo linguaggio figurativo, sviluppando uno stile autonomo, sospeso tra sogno e memoria archeologica.

A Giorgio de Chirico è dedicato lo studio di Italo Faldi, incentrato sul cosiddetto primo periodo dell'artista negli anni 1908-1918,³⁴⁸ unanimemente considerato dalla critica il periodo più significativo della sua produzione. Faldi riconosce l'influenza esercitata dalla pittura metafisica su molte correnti successive, tra cui il surrealismo stesso, sottolineando il valore formativo e anticipatore di tale esperienza. L'opera recente dell'artista, invece, viene giudicata priva di vitalità e ripiegata su una dimensione museografica.

Francisco Goya, secondo Eugenio d'Ors,³⁴⁹ è da rivalutare alla luce di una critica che riconosce nel Barocco una stagione di alta qualità espressiva, opponendosi alle interpretazioni novecentesche che lo associavano a deformazione e cattivo gusto. Il volume di d'Ors, articolato in saggi e riflessioni sviluppate anche attraverso il confronto con le collezioni del Museo del Prado, restituisce una lettura moderna e universale dell'artista spagnolo. Infine, la raccolta *All in Line* di Saul Steinberg³⁵⁰ viene presentata come un esempio di arte grafica capace di trascendere la satira e la caricatura. L'artista, formatosi in Italia e successivamente affermatosi negli Stati Uniti, viene riconosciuto come figura di rilievo internazionale: il suo stile umoristico e metafisico, fortemente narrativo e simbolico, è ritenuto degno di entrare nel canone dell'arte contemporanea.

In linea con l'intento elogiativo delle forme estetiche estere, Leonardo Sinisgalli in *Faccia a faccia*, evidenzia la contrapposizione tra la capacità della cultura francese di integrare e valorizzare i propri maestri dell'arte e la crisi dell'ambiente artistico italiano, presso cui il culto della novità si è sostituito a un'autentica trasmissione e rigenerazione della tradizione. Il saggio affronta così la necessità di un nuovo rapporto tra artista, società e cultura visiva, fondato su continuità, dialogo e funzione pubblica dell'arte: «In Francia hanno capito prima di noi che le Arti camminano parallele e avanzano soltanto se di pari passo».³⁵¹ Leonardo Sinisgalli riflette con acume sull'iniziativa promossa dalla rivista francese «L'Architecture d'aujourd'hui»,³⁵² la quale ha saputo instaurare un dialogo visivo e concettuale tra il pubblico e alcune delle più eminenti personalità dell'arte contemporanea. L'incontro diretto con i volti e gli ambienti quotidiani di artisti come Picasso, Braque, Matisse, Le Corbusier, Chagall, Rouault e altri, sottrae queste figure alla sfera del mito e della commemorazione retorica, restituendole alla dimensione umana e operosa della realtà. L'autore elogia la capacità francese di mantenere vivo il legame tra arte e vita, tra ricerca estetica e funzione sociale. In Francia, sottolinea l'autore, il

³⁴⁷ E. Langui, *Paul Delvaux*, Venezia, Alfieri, 1949.

³⁴⁸ I. Faldi, *Giorgio de Chirico*, Venezia, Alfieri, 1949.

³⁴⁹ E. d'Ors, *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948.

³⁵⁰ S. Steinberg, *All in Line*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1945.

³⁵¹ L. Sinisgalli, *Faccia a faccia*, cit., p. 64.

³⁵² La rivista francese «L'Architecture d'Aujourd'hui», una delle più importanti riviste internazionali di architettura del Novecento. Fondata nel 1930 da André Bloc, ingegnere, architetto e scultore, figura centrale del dibattito architettonico e artistico francese del dopoguerra. La rivista è stata diretta dallo stesso Bloc fino alla sua morte avvenuta nel 1966.

mondo dell'arte continua a valorizzare i propri «vecchi maestri», non solo come icone celebrative, ma come interlocutori attivi nel dibattito culturale e tecnico. Scrive Sinisgalli:

Questi vegliardi sono dunque vivi e a portata di mano, hanno i loro acciacchi e le loro follie, ma compiono ogni giorno (con una certa lentezza) lo stesso cielo di funzioni di tutti gli altri mortali.³⁵³

L'opera degli artisti non si esaurisce nella contemplazione museale, ma si prolunga nel campo dell'architettura, del *design* industriale, dell'artigianato e della comunicazione visiva. In netto contrasto con l'ambiente italiano, in cui prevale la decadenza della critica e la deriva del gusto, Sinisgalli denuncia il vuoto istituzionale e intellettuale che ha condotto all'esaltazione dell'inautentico e all'assenza di riferimenti saldi chiamando in causa i meccanismi deteriorati del sistema artistico nazionale, la complicità della critica e la rinuncia a custodire il valore dell'insegnamento artistico: «Credete che sia tutta colpa di De Chirico o di Carrà o di Morandi se il loro insegnamento è diventato sterile?». ³⁵⁴ Mentre la Francia difende e rinnova la propria tradizione, secondo l'autore del contributo in rivista, l'Italia si affida alla retorica o all'effimero, aprendo il tempio dell'arte a opere prive di significato. Il saggio si distingue, dunque, per la sua capacità di intrecciare riflessione estetica, sociologia dell'arte e critica culturale, offrendo uno spaccato lucido e appassionato sul ruolo attuale dell'artista nella società contemporanea.

In linea con il contributo sinisgalliano, si intravede una consonanza con la posizione di Argan espressa in *Arte, Artigianato, Industria*. Il saggio ha per oggetto l'integrazione della produzione artistica nei processi industriali moderni, con l'obiettivo di superare l'opposizione tra arte e tecnica e di ridefinire il ruolo dell'arte nella società contemporanea, rendendola strumento attivo di educazione, partecipazione e conoscenza collettiva. Scrive Argan:

Attraverso il processo di adeguamento alla tecnica industriale, l'arte cessa di produrre oggetti di contemplazione per produrre strumenti di vita e di conoscenza. Compito dell'artista è di fornire la progettazione integrale in rapporto alla produzione meccanica, che diventa così processo espressivo.³⁵⁵

Nel saggio Argan propone una riflessione critica sulla trasformazione della produzione artistica nell'epoca industriale, delineando un percorso che dalla tradizione artigianale conduce verso una rinnovata concezione dell'arte all'interno della società moderna. L'autore evidenzia come l'orgoglio dell'artista contemporaneo consista ormai «nel fare opera irripetibile, irripetibile, unica; nel sottrarsi al materialismo della tecnica». ³⁵⁶ A questo atteggiamento si contrappone la necessità, dettata dal contesto sociale ed economico, di integrare l'arte nel circuito della produttività, superando la storica dicotomia tra arte «pura» e arte «applicata». ³⁵⁷ Argan individua nella tecnica industriale un possibile strumento di rinnovamento, capace di conferire nuova vitalità al linguaggio artistico. L'esperienza della Bauhaus, nella Germania tra

³⁵³ L. Sinisgalli, *Faccia a faccia*, cit., p. 65.

³⁵⁴ Ivi, p. 66.

³⁵⁵ G. C. Argan, *Arte, Artigianato, Industria*, cit., p. 60.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Ivi, p. 60-61.

le due guerre, rappresenta per Argan il tentativo più organico di superare i confini tra le arti, fondendo progettazione estetica e processi industriali: «Il contrasto tra artigianato e industria si è posto come tema centrale della critica artistica dalla metà dell'Ottocento in poi».³⁵⁸ In tale prospettiva, l'oggetto artistico non è più mero fine contemplativo, bensì veicolo formativo, accessibile e condivisibile. L'opera non nasce più esclusivamente dall'intuizione individuale, ma si struttura come processo integrato di ideazione, produzione e fruizione collettiva. L'arte, secondo Argan, deve dunque abbandonare la propria funzione di espressione elitaria, per divenire strumento attivo di conoscenza e trasformazione della realtà. Il superamento della concezione romantica e spiritualista dell'artista-genio si traduce nella riabilitazione della tecnica come luogo d'incontro tra l'ideazione formale e le esigenze della società. Tuttavia, l'autore avverte anche il rischio di una deriva formalistica, causata dalla nostalgia per le tecniche del passato, che minaccia di inficiare l'autenticità delle esperienze artistiche contemporanee.

È nel contributo dal titolo *Pittori della Bauhaus* che Argan approfondisce il ruolo fondamentale che gli artisti in questione hanno avuto nell'affermazione di una concezione democratica e sociale dell'arte, superando l'idea dell'artista come genio individuale per promuovere una collaborazione interdisciplinare e una nuova coscienza estetica fondata sull'esperienza pittorica integrata con l'architettura e la società.³⁵⁹ Scrive Argan a tal proposito:

I pittori che hanno insegnato alla Bauhaus hanno collaborato in nome di una democrazia che aveva nella loro coscienza forza di ideale religioso. La Bauhaus fu anzitutto una scuola democratica, concepita ed attuata con lo scopo di sottrarre l'arte dalla sfera delle prerogative di classe e di avviarla ad un'evoluzione in tutto parallela all'evoluzione della società.³⁶⁰

Tale orientamento ha permeato non solo l'aspetto formale dell'insegnamento, ma anche quello morale, conferendo a questo patrimonio culturale un valore di forte attualità. Tra i principali artisti che hanno contribuito a questa esperienza educativa si annoverano Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky e altri, i cui lavori sono stati oggetto di esposizioni significative e studi approfonditi. La Bauhaus si caratterizzò per essere una scuola che intendeva sottrarre l'arte alla sua tradizionale appartenenza all'*élite* sociali, mirando invece a inserirla in un contesto evolutivo parallelo a quello di una società in trasformazione verso modelli più funzionali e meno gerarchici. In questo senso, l'istituzione ha contribuito a trasporre l'arte dal dominio del mito e del culto individualistico a una realtà sociale concreta, ridimensionando il ruolo del genio artistico in favore di una coscienza collettiva e socialmente responsabile. Scrive ancora Argan:

La pittura e la scultura cesseranno di esistere come venerate deità e s'integreranno a un'architettura che cesserà anch'essa d'esistere come deità o simbolo universale per ridursi alla pura costruttività. La collaborazione non può di fatto realizzarsi se non attraverso il sacrificio completo di ciò che l'estetica romantica considerava la individualità o la personalità dell'artista.³⁶¹

³⁵⁸ Ivi, pp. 61.

³⁵⁹ Ivi, p. 64.

³⁶⁰ Ivi, p. 65.

³⁶¹ *Ibidem*.

L'idea definitiva dell'autore del contributo sembra la seguente: l'esperienza pittorica e plastica, pur perdendo il carattere di culto e simbolo autonomo, resta essenziale nel processo di costruzione spaziale e consapevolezza estetica, integrandosi con le altre arti e con l'architettura in una sintesi operativa. La pratica artistica, pertanto, assume un valore di processo dinamico e collaborativo, in cui l'individualità dell'artista si realizza non più come eccezionalità isolata, ma come parte integrante di un lavoro collettivo che riflette la complessità e la responsabilità sociale dell'arte contemporanea.

Come già premesso, diversi per contesto ma convergenti nell'idea di un'arte come testimonianza critica, sono gli studi di Veronesi e Raimondi. Il contributo critico di Giulia Veronesi analizza il ruolo artistico e storico di Henri de Toulouse-Lautrec nel rappresentare la Parigi di fine Ottocento,³⁶² con particolare attenzione alla vita notturna di Montmartre e alle sue figure marginali. In merito al contesto di quegli anni scrive Veronesi: «Nessun momento più di quello in cui Parigi, verso la fine del secolo passato, inventò la vita notturna, il *café chantant* e il *cabaret*, sembra chiamato a dare della città un simbolo storicamente europeo».³⁶³ Lautrec non celebra la «*belle époque*» e le sue vanità, ma ne evidenzia la rivolta e la miseria nascosta, attraverso una pittura che riflette la sua complessa biografia e la tensione tra brillantezza e disperazione. L'autrice mette in luce come l'artista, commemorato in occasione del cinquantesimo anniversario della sua morte, sia stato l'interprete privilegiato della vita notturna della *Ville lumière* e della marginalità sociale di Montmartre. Contrariamente a una visione idealizzata della «*belle époque*», Lautrec concentra la sua attenzione sulle figure meno celebrate e più vulnerabili della società, quali ballerine, prostitute e lavoratrici dello spettacolo, dando voce a una rivolta implicita contro il *glamour* superficiale dell'epoca: «Non le donne fatali, le grandi cortigiane, le bellezze celebri; non i fasti mondani ma l'esistenza spensierata e disperata delle ragazze di Montmartre, delle prostitute, delle ballerine misere e brutte».³⁶⁴ La sua arte si distingue per una forte ricerca stilistica, in cui il tratto e la linea assumono un ruolo primario, culminando in una semplificazione formale che trova il suo apice nelle litografie e nei manifesti. La pittura di Lautrec si caratterizza per un dinamismo vitale, in cui colore e segno diventano espressione intensa e vibrante della realtà umana e sociale che egli rappresenta: «Per cui il suo colore contiene sole e sangue, la sua linea è il moto stesso della vita».³⁶⁵

A individuare una dimensione più radicale, in cui l'arte si configura come atto morale ed esistenziale, incarnato nella materialità stessa dell'opera, capace di rendere conto della crisi della modernità e, al contempo, di suggerire possibilità di rigenerazione è lo studio di Giuseppe Raimondi, *L'arte: il lavoro di Jean Dubuffet*. L'autore propone una riflessione densa e stratificata sul significato profondo dell'arte contemporanea, con particolare attenzione all'opera di Jean Dubuffet.³⁶⁶ Raimondi interpreta l'attività artistica come un atto esistenziale

³⁶² G. Veronesi, *Toulouse Lautrec a Parigi*, cit., p. 74.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Ivi, pp. 74-75.

³⁶⁵ Ivi, p. 75.

³⁶⁶ G. Raimondi *L'arte: il lavoro di Jean Dubuffet*, cit., p. 70.

e morale, una risposta al dramma umano della modernità, segnato dalla crisi della coscienza e dal crollo delle certezze collettive. Attraverso riferimenti alla poesia francese dell'Ottocento e all'evoluzione dell'arte figurativa da Courbet agli impressionisti fino a Cézanne, Raimondi individua nell'arte una tensione continua verso la verità originaria, intesa come radice e impulso primigenio dell'esperienza umana. Dubuffet è presentato come figura emblematica di questa ricerca: l'artista si sottrae alle convenzioni accademiche e mercantili dell'arte per restituire dignità espressiva a materiali umili, a superfici materiche impregnate di tempo e vita quotidiana. L'artista, spinto da una «pazienza feroce»,³⁶⁷ reinventa la pittura come processo fisico e mentale, impiegando strumenti rozzi e tecniche artigianali per dar forma a un linguaggio visivo essenziale e brutale. A proposito del *modus operandi* di Dubuffet, Raimondi evidenzia: «Dubuffet, si dice, deve aver girato per le strade della città: guardata la gente, e di nuovo i materiali, dentro cui la gente è costretta a vivere».³⁶⁸ Le sue opere, corpi deformati, paesaggi mentali, superfici impastate, costituiscono una riflessione critica sulla condizione umana, esprimendo la tensione tra distruzione e rigenerazione: «La carne, sotto lo strumento del pittore, diviene un liquido, una crema, usciti da un processo di filtrazione, di decantazione, ma dotati disperatamente di tutti i sentimenti della carne umana».³⁶⁹ Dubuffet si configura così come un «geologo della coscienza»,³⁷⁰ un visionario che penetra nelle profondità dell'esperienza umana e materiale, ricercando un'espressione autentica, al di fuori delle logiche estetizzanti. La sua produzione, descritta come «*hautes pâtes*»,³⁷¹ si presenta come una testimonianza plastica della crisi e del potenziale rigenerativo dell'arte, nel segno di una «povertà ricca» e consapevole.³⁷²

³⁶⁷ Ivi, p. 71.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Ivi, p. 72.

³⁷⁰ Ivi, pp. 72-73.

³⁷¹ Ivi, p. 73.

³⁷² *Ibidem*.

ATTILIO BERTOLUCCI E «IL GATTO SELVATICO»

1. Storia dell'ENI

1.1 Dall'AGIP alla «formula Mattei»

La parabola storica dell'ENI¹ si configura come un caso singolare e di straordinaria rilevanza, poiché essa prende avvio in un contesto nazionale ed internazionale ostile, nel quale la visione di un uomo «illuminato» seppe cogliere con lucidità la necessità imprescindibile di una politica energetica autonoma, svincolata dalle dipendenze estere, quale fondamento dello sviluppo economico e sociale dell'Italia. Enrico Mattei comprese che il Paese possedeva non soltanto le capacità, ma anche le risorse per intraprendere un percorso di emancipazione energetica che avrebbe avuto conseguenze decisive per la sua modernizzazione. Il quadro in cui si sviluppò l'azienda energetica è quello del secondo dopoguerra: la scarsità del carbone nazionale imponeva una dipendenza strutturale dall'estero, in particolare dalla Germania e dal Regno Unito, con costi che gravavano pesantemente sulla bilancia economica dello Stato e che, di conseguenza, limitavano le possibilità di sviluppo industriale. Le centrali elettriche, scarsamente diffuse e concentrate soprattutto nell'Italia settentrionale, non erano in grado di soddisfare la crescente domanda di energia; parallelamente, l'attività di ricerca ed estrazione dell'AGIP² risultava ridimensionata e progressivamente marginalizzata a favore delle grandi compagnie statunitensi.³ È proprio dal commissariamento dell'AGIP, affidato a Mattei con il compito iniziale di liquidarne le attività, che prende forma un progetto di respiro ben più ampio: un disegno industriale che, superando i confini nazionali, si sarebbe imposto come modello di sviluppo energetico sostenibile, destinato a essere osservato e replicato su scala globale. L'esperienza di Mattei nel settore era, fino a quel momento, limitata a un'iniziativa imprenditoriale nel campo della chimica e delle vernici: nondimeno, la sua capacità di visione derivava dall'intuizione circa il ruolo strategico che gli idrocarburi avrebbero assunto nell'Europa della ricostruzione, e soprattutto dalla sua esperienza politica e civile.⁴ Il progetto di Mattei si impose in breve tempo come una sfida di straordinaria portata: in meno di un

¹ Cfr. Capitolo I, note 93, 98.

² Cfr. Capitolo I, nota 1.

³ Cfr. Capitolo I, nota 24.

⁴ Si parla di «commissariamento AGIP» riferendosi all'incarico conferito a Enrico Mattei come commissario straordinario di AGIP nel secondo dopoguerra, con il compito di smantellarla, un obiettivo che invece Mattei ribaltò, avviando la ripresa delle ricerche petrolifere e gettando le basi per la successiva nascita dell'ENI. Il commissariamento, quindi, fu un momento cruciale che portò alla trasformazione di AGIP, secondo la «formula Mattei», da un ente in via di dismissione a un'entità che diventerà fondamentale nel gruppo ENI. Cfr.: *Storia dell'AGIP dal 1936 al 1948*, in Eni APVE, <https://pionierieni.it/notizie/storia-dellAGIP-dal-1936-al-1948/>

decennio l'ENI seppe conquistare un ruolo centrale nello scenario energetico mondiale, divenendo una delle maggiori compagnie petrolifere globali. La cosiddetta *formula Mattei*, che ridefiniva le regole del mercato energetico internazionale introducendo rapporti più equi con i paesi produttori, spesso di recente decolonizzazione, costituì uno degli strumenti più innovativi con cui l'Italia si collocò al centro dei processi di trasformazione economica e geopolitica del secondo Novecento.⁵

Sul piano storico, è necessario ricordare che le prime perforazioni di rilievo in Italia furono effettuate già nel 1860 in Emilia, nell'area del Parmense. Tuttavia, le caratteristiche dei giacimenti, profondi e con capacità estrattiva assai limitata, non incoraggiarono lo sviluppo dell'attività esplorativa, né attirarono capitali privati. Già nel 1911 il governo aveva stanziato fondi per sostenere le ricerche, ma con il decreto legge del 19 novembre 1921 si sancì la rinuncia a ogni concorrenza statale nelle attività di prospezione, favorendo l'iniziativa privata. La neonata AGIP ebbe, tra il 1926 e il 1940, il compito di strutturare il settore petrolifero con l'obiettivo primario di calmierare i prezzi della benzina, ponendosi in concorrenza con le compagnie internazionali che dominavano il mercato nazionale. La linea strategica prescelta fu quella della diversificazione degli approvvigionamenti, attraverso partecipazioni con società locali all'estero e contratti di fornitura differenziati. In Romania, l'AGIP acquisì partecipazioni nella *Atlas Petrol*, mentre con la *British Oil Development* partecipò alla *Mosul Oil Field*, che nel 1934 portò alla scoperta di un importante giacimento in Iraq.⁶ Tuttavia, le sanzioni economiche imposte all'Italia per la guerra in Etiopia del 1936 costrinsero l'AGIP a cedere la partecipazione.⁷ Va tuttavia ribadito ricordato che l'Italia, uscita dalla guerra in condizioni drammatiche, si trovava in una posizione di particolare svantaggio rispetto ad altri paesi europei. Il Meridione, già strutturalmente arretrato, aveva subito ulteriori devastazioni: i bombardamenti alleati e le distruzioni operate dalle truppe tedesche in ritirata avevano ridotto in macerie vie di comunicazione, infrastrutture, stabilimenti industriali ed edilizia civile. La popolazione era costretta a vivere in condizioni di diffusa miseria, aggravata dalla disoccupazione e dalla scarsità di beni primari.⁸ In questo scenario, l'Italia si configurava come paese di frontiera ideologica tra i due blocchi. Una parte della società guardava al modello sovietico, ove il comunismo si era imposto talvolta con il consenso, talvolta con la forza dell'occupazione. Intanto gli Stati Uniti si posero rapidamente come principale punto di riferimento politico, economico e culturale per l'Europa occidentale, grazie soprattutto al Piano

⁵ Cfr.: E. Bellia, «Noi siamo tutti colonizzati dalla tecnica». *Riviste industriali e pensiero anticolonialista nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta*, in S. Cavalli, D. Savio, C. Van den Bergh, (a cura di), *Fabbrica in fabula: industria e editoria culturale nel Novecento*, Firenze, Franco Casati Editore, 2022, pp. 139-148; E. Mattei, *Sulla decolonizzazione degli Stati e dell'economia*, in Id., *Tutti i discorsi (1945-1962)*, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 730-731.

⁶ *Atlas Petrol*: società privata italiana operante nel settore della distribuzione dei prodotti petroliferi. È stata una delle aziende minori nate nel periodo tra le due guerre, che operavano soprattutto nell'importazione e vendita di carburanti e lubrificanti in concorrenza con le grandi *Sette sorelle* già presenti sul mercato italiano, in particolare Standard Oil, Shell ed Esso. *British Oil Development*: impresa inglese coinvolta nel settore petrolifero, con attività di esplorazione, sfruttamento o distribuzione, operante in aree estere come Romania, Nord Africa e Medio Oriente. *Mosul Oil Field*: società collegata all'Iraq Petroleum Company (IPC), nata come una delle sue «compagnie figlie» create per gestire le concessioni petrolifere nell'Iraq settentrionale in particolare nell'area di Mosul e di Kirkuk.

⁷ Cfr. F. Guidi, *La storia dei primi 40 anni dell'AGIP (1926-1966)*, San Donato Milanese, Associazione Pionieri e Veterani AGIP, 1995.

⁸ Cfr. Capitolo I, nota 118.

Marshall.⁹ Un aspetto cruciale riguardò la conversione energetica: l'industria italiana, tradizionalmente dipendente dal carbone di scarsa qualità estratto nel paese, si orientò sempre più verso il petrolio. Gli Stati Uniti garantirono un approvvigionamento abbondante e a costi contenuti, spostando così la dipendenza energetica italiana dai paesi del Nord Europa verso il nuovo alleato atlantico.¹⁰ Tuttavia, sul piano interno, la situazione era segnata da tensioni: l'AGIP, impegnata in attività di ricerca sia sul territorio nazionale sia all'estero, si trovava spesso contrapposta agli interessi delle grandi compagnie petrolifere americane che ambivano a controllare le concessioni in Italia. Gli impianti industriali e le raffinerie, gravemente danneggiati durante il conflitto, beneficiavano anch'essi degli aiuti Marshall, ma gli Stati Uniti si mostrarono riluttanti a sostenere un ente pubblico che avrebbe sottratto spazio alle iniziative private e agli investitori stranieri. Non mancarono, infatti, critiche all'AGIP, descritta da osservatori americani come un organismo parassitario in grado di gravare sui conti dello Stato.¹¹ In questo quadro, la Democrazia Cristiana si trovò a dover elaborare una strategia energetica coerente con i valori del partito, che coniugasse solidarietà sociale e modernizzazione economica. Enrico Mattei, figura di spicco della Resistenza e già dirigente del partito, divenne il protagonista di questa stagione. Commissario liquidatore dell'AGIP nel 1945, egli scelse di opporsi al mandato di smantellamento dell'ente, intuendone le potenzialità e avviando una vera e propria difesa politica e strategica della sua esistenza.¹² La sua azione, sostenuta dall'appoggio di Alcide De Gasperi e di una parte significativa della classe dirigente, trovò una svolta decisiva con la scoperta del giacimento petrolifero di Cortemaggiore, che costituì l'argomento principale per il rilancio della società pubblica. Questo episodio rappresentò il preludio alla nascita, il primo febbraio 1953, dell'Ente Nazionale Idrocarburi concepito come *holding* pubblica destinata a coordinare l'intero comparto energetico nazionale.¹³ Nonostante le critiche interne ed esterne la fondazione dell'ENI segnò un passaggio fondamentale verso la conquista di una autonomia energetica e di una centralità internazionale dell'Italia nella definizione del mercato petrolifero.¹⁴ Nello stesso anno viene costituita la SISI, Sviluppo Iniziative Stradali Italiane, per lo studio dei problemi dello sviluppo e del miglioramento della rete autostradale in Italia, con la partecipazione paritetica tra ENI, Fiat, Pirelli e Italcementi. Il 4 marzo Enrico Mattei viene nominato Presidente ENI e presenta al Parlamento le sue dimissioni dalla carica di deputato. Il 30 maggio viene costituita l'AGIP Mineraria cui vengono attribuiti i diritti di esclusiva nella Valle Padana, i permessi di ricerca e le partecipazioni azionarie in società minori (SAIP - Società azionaria imprese perforazioni - Vulcano, Ravennate Metano, Mineraria Sicilia Orientale e Mineraria Somala). Nasce ufficialmente la lunga scalata ENI sul mercato italiano e internazionale.¹⁵

Lo sviluppo delle aree più arretrate del Paese costituiva per Mattei un obiettivo prioritario. Egli concepiva l'impresa pubblica non soltanto come leva economica, ma come strumento

⁹ Cfr. Capitolo I, nota, 18.

¹⁰ E. Bini, *La Potente benzina italiana. Guerra fredda e consumi di massa tra Italia, Stati Uniti e Terzo Mondo (1945 -1973)*, Roma, Carocci Editore, 2013, pp. 75-89: 77.

¹¹ E. Bini, *La Potente benzina italiana*, cit., p. 80.

¹² Cfr. M. Bocci, *Cultura in Azione, l'Eni e l'Università Cattolica per lo sviluppo dei popoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1917.

¹³ Cfr. Capitolo I, nota 23.

¹⁴ Cfr. F. Guidi, *La Storia dei primi 40 anni dell'AGIP (1926 -1966)*, cit.

¹⁵ *Timeline* in ENI storia: «La timeline ricostruisce le tappe principali della storia di ENI a partire dal 1953. Per ciascun anno viene evidenziato un evento significativo, sulla base di sei temi a cui è associato un colore». <https://www.eni.com/visual-design/infographics/longform-enistoria/#/it/?disposition=grid&decade=1950>

sociale destinato ad elevare gli standard di vita e a rendere i beni di consumo accessibili alle masse. In questa prospettiva, l'ENI doveva farsi promotrice della motorizzazione di massa, moltiplicando stazioni di servizio, realizzando infrastrutture quali motel e praticando prezzi dei carburanti inferiori rispetto alla media internazionale. A tale scopo, l'ente si dotò di un Ufficio Relazioni Pubbliche,¹⁶ finalizzato a consolidare l'immagine aziendale e il rapporto con l'opinione pubblica, e soprattutto di un Ufficio Studi, che divenne un vero laboratorio di idee. Qui operarono intellettuali ed economisti che condividevano con Mattei la convinzione che politica, sviluppo economico, giustizia sociale e consumi di massa dovessero avere come denominatore comune la capacità d'impresa dello Stato. Il principale promotore dell'Ufficio Studi fu Giorgio Fuà, economista di consolidata esperienza maturata presso la Commissione Economica per l'Europa delle Nazioni Unite. Sotto la sua guida, l'Ufficio divenne sede di dibattiti cruciali: la riduzione della disoccupazione, la promozione dello sviluppo industriale del Mezzogiorno e la prevenzione della diffusione del comunismo nelle campagne meridionali. Tra i progetti più significativi elaborati in quegli anni, spicca l'idea di una grande arteria autostradale capace di collegare Nord e Sud, incentivare il mercato automobilistico e accrescere il consumo di carburanti. Da qui prese forma la realizzazione dell'Autostrada del Sole, avviata congiuntamente da ENI, FIAT, Pirelli e Italcementi, e successivamente affidata all'IRI. Essa non soltanto trasformò radicalmente la mobilità del Paese, ma divenne emblema della modernità e della «democratizzazione dei consumi» che Mattei intendeva perseguire.

A partire da un'intervista di Enzo Biagi ad Enrico Mattei pubblicata su «Epoca» nel 1958, il giornalista chiede conto dei primi passi mossi dall'imprenditore. Mattei dichiara:

Ho cominciato a lavorare che avevo 15 anni come fattorino, ho fatto l'operaio in una fabbrica di letti poi passai alla Conceria Fiore, dove a 19 anni divenni direttore: avevo alle mie dipendenze 150 operai. Decisi di andare a Milano, trovai lavoro come rappresentante presso una ditta di vernici, poi mi misi in proprio ed ebbi un certo successo.¹⁷

Biagi chiede inoltre come il Presidente sia arrivato per la prima volta all'AGIP e l'intervistato risponde:

Entrai all'AGIP nel 1945. Alla fine della guerra fui nominato Commissario delle concessioni di ricerca petrolifera in Lombardia [...]. A nominarmi fu il Comitato economico del Cnl presieduto da Cesare Merzagora che aveva il compito di risolvere i problemi di un'economia che passava dalla guerra alla pace, con tutte le limitazioni che derivavano dagli alleati. L'incarico che ricevetti era quello di liquidare tutte le concessioni che erano considerate parassitarie, come era scritto nel protocollo del 15 maggio 1945 con il quale il ministro del Tesoro, Solieri, ordinò di liquidare l'AGIP, ma io non ero d'accordo.¹⁸

Nel 1954 l'Italia era già immersa nel pieno del cosiddetto *boom* economico e molte delle aspettative di Enrico Mattei si erano ormai concretizzate. I consumi crescevano vertiginosamente e la necessità di assicurare energia al Paese spingeva l'ENI e il suo fondatore a proiettarsi sempre più al di fuori dei confini nazionali. Le strategie da adottare nei Paesi

¹⁶ Cfr. F. Lavista, *Analisi economica, politica estera e sviluppo. Giorgio Fuà, l'ufficio studi dell'ENI e la governance delle partecipazioni statali*, Bologna, Il Mulino, 2016.

¹⁷ E. Biagi, *Intervista a Enrico Mattei*, «Epoca» 3 Maggio 1958.

¹⁸ *Ibidem*.

produttori di petrolio furono elaborate da quello stesso Ufficio Studi dell'ENI, fortemente voluto da Mattei, attraverso il quale erano già state concepite le linee di intervento economico e di investimento mirate allo sviluppo del Mezzogiorno d'Italia. Sulla base dell'esperienza maturata nel Mezzogiorno e del successo conseguito in Sicilia, Mattei si presentava ai Paesi produttori di petrolio come l'interlocutore in grado di promuovere, attraverso nuove forme di cooperazione, uno sviluppo economico e sociale capace di affrancarli dalle potenze dominanti, restituendo loro il controllo delle risorse e accrescendone la capacità produttiva.¹⁹ L'obiettivo, naturalmente, era duplice: da un lato, ottenere l'accesso ai grandi giacimenti di greggio fino ad allora appannaggio delle major occidentali; dall'altro, rafforzare la posizione dell'Italia rendendola progressivamente autonoma dal punto di vista energetico ed economico.²⁰ Contestualmente, si intendeva favorire lo sviluppo dei Paesi produttori, replicando in essi l'esperienza del Sud Italia e dando vita a economie fondate sulla diffusione del benessere e dei consumi di massa. Nel volgere di breve tempo la «formula Mattei» fu estesa a numerosi Paesi del Nord Africa come Tunisia, Marocco, Algeria, e l'ENI avviò programmi di sviluppo e modernizzazione mirati al miglioramento delle infrastrutture locali.²¹ La lungimiranza di tale approccio emerse con chiarezza negli anni successivi, quando la formula venne adottata anche da altre compagnie, costrette a rivedere le proprie strategie per non perdere posizioni di mercato.²²

La disponibilità di ingenti riserve di metano nel sottosuolo padano, unita alla prossimità di importanti insediamenti industriali, rese evidente l'opportunità di sfruttare questa risorsa come volano di sviluppo. La costruzione di metanodotti di collegamento, concepiti per assicurare alle industrie una fornitura costante e a basso costo, si configurò come scelta strategica di straordinaria lungimiranza. Mattei ebbe l'intuizione di elevare il gas naturale, fino ad allora poco considerato dalle grandi compagnie petrolifere straniere, le quali giungevano persino a disperderlo in fase di estrazione, a fonte energetica primaria, alternativa e complementare al petrolio. Tale visione condusse alla realizzazione di una rete capillare di distribuzione del metano, seppur onerosa in termini di investimenti, funzionale soprattutto alle aree industriali settentrionali, le quali beneficiarono di un significativo vantaggio competitivo sul mercato. Già nel 1951 la rete dei metanodotti raggiungeva i 1500 km, servendo impianti di primaria importanza come le acciaierie Falck di Sesto San Giovanni, gli stabilimenti Dalmine, la Montecatini, l'Azienda elettrica municipale di Milano e la Pirelli. L'infrastruttura si estese progressivamente fino al Piemonte, a beneficio di grandi realtà come la FIAT. La costruzione di tale rete implicò sfide ingegneristiche non trascurabili: sovrappassi fluviali, sottopassi

¹⁹ Cfr. C. Verri, *L'isola Del «Gatto selvatico»*. *La Sicilia Nella Rivista Dell'ENI (1955-65)*, in «Meridiana», n. 98, a. II, 2020, pp. 177-194.

²⁰ Cfr. P. Di Stefano, *Viaggio in Italia. Un ritratto del Paese nei racconti del «Gatto selvatico» (1955-1964)*, Milano, Rizzoli, 2011.

²¹ Cfr. B. Bagnato, *Petrolio e politica: Mattei in Marocco*, Firenze, Polistampa, 2004; E. Belloni, *L'ENI e il Terzo Mondo: l'anticolonialismo di Enrico Mattei nelle pagine de «Il Gatto selvatico»*, in «Progressus», n. 1, a. II, 2014, www.rivistaprogressus.it/wp-content/uploads/eleonora-belloni-leni-mondo-lanticolonialismo-enrico-mattei-nelle-pagine-de-gatto-selvatico-6.pdf; R. Spadini, *Con i geologi della Mineraria sulle vette e tra le gole dell'Iran*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. VI, 1960, pp. 7-9; F. Piccinni, *In Africa la civiltà della ruota*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. IV, 1958, pp. 15-17.

²² Cfr. S. Misiani, *Il futuro democratico nella comunicazione dell'ENI di Enrico Mattei*, in S. Selva, E. Bini (a cura di), *Petrolio e risorse energetiche nell'età contemporanea*, «900. Per una storia del tempo presente», n. 4, a. XIII, 2011, pp. 227-253; S. Misiani, *Prometeo e Orfeo. Comunicazione d'impresa e legittimazione del benessere nell'Italia dell'ENI di Enrico Mattei*, in M. Sirimarco, (a cura di), *Itinerari di cultura giuridica e politica. Omaggio a Francesco Tritto*, Roma, Aracne, 2006, pp. 167-204.

ferroviari, opere complesse per l'attraversamento di grandi arterie stradali. L'impatto di questa politica fu tuttavia rilevante, riducendo la dipendenza energetica dall'estero e stimolando la crescita del tessuto economico nazionale, in particolare nelle regioni settentrionali. Sul versante della benzina, l'AGIP, forte della scoperta del giacimento di Gela nel 1960 e di una distribuzione ormai capillare, riuscì a praticare prezzi inferiori rispetto alle compagnie internazionali, calmierando di fatto il mercato interno e offrendo maggiore stabilità in un contesto di oscillazioni petrolifere globali.²³

1.2 Bilanci dell'ENI dal suo *house organ*

L'analisi dei testi pubblicati su «Il Gatto selvatico» permette di osservare come, nel contesto dell'Italia del secondo dopoguerra, la scrittura letteraria e giornalistica sia stata chiamata a svolgere una funzione di mediazione culturale tra l'universo dell'industria e la società civile. Con testi quali *Il bilancio dell'ENI*²⁴ e *Il presidente dell'ENI in visita alle colonie*,²⁵ si adotta una prospettiva documentaria che mira a registrare l'ampiezza delle iniziative industriali e sociali dell'ente: dalle cerimonie aziendali alla formazione dei gestori come si legge in *La formazione professionale dei gestori AGIP*,²⁶ fino ai programmi di addestramento del personale nel contributo *L'addestramento nel Gruppo ENI*.²⁷ Nei presenti scritti, a cura del direttore Attilio Bertolucci, l'industria appare non solo come motore economico, ma soprattutto come comunità organica in cui il lavoro, la formazione e il tempo libero concorrono a costruire un'identità collettiva. Similare è l'approccio di Pier Maria Paoletti che, in *Come in una favola di Disney*,²⁸ descrive la colonia marina dell'ENI a Cesenatico: qui il linguaggio narrativo assume tonalità favolistiche, trasfigurando l'esperienza aziendale in una dimensione pedagogica e quasi letteraria, in cui l'industria si fa garante di uguaglianza sociale e di educazione collettiva. Franco Briatico, nei contributi *Conosciamo i nostri uomini*,²⁹ insiste sul versante umano e professionale: da un lato esalta la passione scientifica e l'avventura dei geologi dell'AGIP, dall'altro sottolinea la necessità di un nuovo equilibrio nei rapporti tra direzione e lavoratori, affidato alla Politica del Lavoro. Anche Fabrizio Dentice, in *Il deposito*

²³ La scoperta del petrolio a Gela risale al 1956, ma in quell'annata e nella precedente non vi è alcuna traccia di quanto si sta facendo nella Sicilia sud-orientale (didascalia di foto, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. V, 1959, p. 27). Il mensile inizia a

parlarne a partire dal fascicolo del luglio 1957, evidentemente perché solo il 4 giugno dello stesso anno è stato raggiunto l'accordo tra AGIP mineraria e Regione siciliana per la ricerca e la coltivazione degli idrocarburi (*Fervore di opere e confortanti risultati nei cantieri siciliani dell'AGIP Mineraria*, «Il Gatto selvatico», n. 7, a. III 1957, pp. 12-13); da quel momento l'azienda si può muovere nell'isola nell'ambito di un quadro certo e fissato e si sente libera di pubblicizzare l'azione lì intrapresa. Sulla storia dell'AGIP e poi dell'ENI in Sicilia e a Gela. Cfr.: D. Pozzi, *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe*, Venezia, Marsilio Editore, 2009; F. Colombo, *Lunga vicenda delle ricerche petrolifere in Sicilia*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. V, 1959, pp. 17-18, 38; A. Giarratana, *Un pioniere del petrolio siciliano: Ramiro Fabiani*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. V, 1959, pp. 12-13.

²⁴ [A. Bertolucci], *Il bilancio dell'ENI*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. I, 1955, pp. 16-17. Gli articoli privi di firma sono attribuibili al direttore della rivista stando all'intervista P. Benedetti, *Così nacque la rivista dell'ENI. Colloquio con Attilio Bertolucci*, «Ecos», n. 6, a. XXIII, 1994, pp. 34-40. Da questo momento gli articoli non firmati, ma presumibilmente scritti da A. Bertolucci, riporteranno il suo nome tra parentesi.

²⁵ [A. Bertolucci], *Il presidente dell'ENI in visita alle colonie*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. II, 1956, p. 22.

²⁶ [A. Bertolucci], *La formazione professionale dei gestori AGIP*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. III, 1957, p. 12.

²⁷ [A. Bertolucci], *L'addestramento nel Gruppo E.N.I.*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. V, 1959, pp. 10-11.

²⁸ P. M. Paoletti, *Come in una favola di Disney*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. I, 1955, pp. 10-11.

²⁹ F. Briatico, *Conosciamo i nostri uomini*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. I, 1955, p. 18.

costiero di Napoli,³⁰ propone una narrazione centrata sull'organizzazione del lavoro e sulla professionalità del personale, mettendo in evidenza la dimensione logistica e strategica dello stabilimento come simbolo di modernità industriale. Il pensiero del Presidente Enrico Mattei emerge in due testi fondamentali: *L'ENI e il problema italiano dell'energia*³¹ e *Problemi e successi dell'ENI in due interviste dell'Ing. Mattei*.³² In queste sedi si delinea una visione strategica e politica: l'ENI non è solo un'azienda, ma un attore decisivo nello scenario energetico nazionale e internazionale, capace di coniugare produzione, ricerca e proiezione geopolitica. I bilanci tracciati da Bertolucci negli stessi anni, come *Il bilancio ENI 1957-58*,³³ trovano in tali interventi un ideale contrappunto: laddove Mattei enfatizza la missione e le strategie, Bertolucci fornisce la cronaca dei risultati concreti, ponendo in luce la continuità fra visione e realizzazione. Infine, con il profilo dei dirigenti tracciato da Marcello Boldrini in *I nuovi dirigenti dell'ENI*,³⁴ la narrazione si apre al futuro, presentando figure professionali chiamate a proseguire il progetto di modernizzazione industriale e sociale inaugurato da Mattei.

Dall'insieme di questi scritti emergono forti analogie e significative differenze. Comune è la volontà di rappresentare l'industria come fattore di progresso economico e civile, come strumento di coesione e di emancipazione collettiva. Differiscono invece i registri: dalla retorica fiabesca di Paoletti, alla documentazione cronachistica di Bertolucci, fino ad approdare alla riflessione umanistica di Briatico, passando per la voce programmatica e visionaria di Mattei. È proprio in questa pluralità che si manifesta la natura peculiare di «Il Gatto selvatico»: un crocevia di discorsi in cui industria e letteratura si incontrano e si contaminano, costruendo una narrazione integrata del moderno sviluppo italiano. Nell'articolo *La formazione professionale dei gestori AGIP*,³⁵ è analizzato il processo attraverso cui l'azienda di Stato ha strutturato una rete di iniziative formative per i propri gestori e addetti. L'autore, di cui non conosciamo il nome, sottolinea come, nel dopoguerra, l'AGIP si fosse posta un obiettivo strategico:

Portare l'AGIP all'avanguardia fra le aziende operanti sul mercato italiano dei carburanti e lubrificanti: ecco l'obiettivo che si sono proposti di raggiungere i dirigenti della nostra Azienda petrolifera nel dopoguerra.

La modernizzazione della rete di distribuzione e l'esigenza di migliorare i rapporti con la clientela determinarono la nascita di un progetto organico di formazione: il progetto di formazione professionale si concretizzò attraverso la creazione della «Scuola di formazione professionale gestori», finalizzata a sviluppare competenze tecniche e a consolidare lo spirito di corpo. L'articolo descrive la scuola di San Donato Milanese come un centro altamente innovativo, dotato di moderni sussidi didattici e in grado di superare le difficoltà legate all'aggiornamento professionale degli adulti. In questo senso, egli riconosce ai corsi un valore

³⁰ F. Dentice, *Il deposito costiero di Napoli*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. II, 1956, pp. 4-5.

³¹ [A. Bertolucci], *L'ENI e il problema italiano dell'energia*, «Il Gatto Selvatico», n. 9, a. III, 1957, p. 9-11.

³² [A. Bertolucci], *Problemi e successi dell'ENI in due interviste dell'Ing. Mattei*, «Il Gatto selvatico», n. 7, a. V, 1959, pp. 5-9.

³³ [A. Bertolucci], *Il bilancio ENI 1957-58*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. V, 1959, pp. 10-14.

³⁴ M. Boldrini, *I nuovi dirigenti dell'ENI*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. VIII, 1962, p. 7.

³⁵ [A. Bertolucci], *La formazione professionale dei gestori AGIP*, cit., p. 12. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

pionieristico: «I corsi “gestori” dell'AGIP rappresentano quanto di più moderno si sia fatto in questo campo».

Il resoconto intitolato *Il bilancio dell'ENI*,³⁶ descrive invece le attività e gli eventi significativi dell'Ente Nazionale Idrocarburi, offrendo uno spaccato della vita aziendale negli anni Cinquanta. Particolare attenzione viene riservata al varo della sonda n. 16, evidenziato come evento di rilievo simbolico e operativo: «Questa del varo di un pozzo sarà per molti una novità. Mai talmente radicata che il non farla sarebbe come incominciare il pozzo senza lo scalpello».³⁷ La cerimonia di inaugurazione includeva la celebrazione della prima Messa a Metanopoli, officiata dal dottor Don Paolo Pagliughi, e la benedizione dell'impianto, momento che sottolineava la dimensione religiosa e comunitaria della vita dei dipendenti: «Arrivano il prete e la madrina».³⁸ Durante la cerimonia, la madrina impartiva la preghiera del perforatore, coinvolgendo tutti i presenti nella benedizione simbolica della sonda: «Signore, eterno Iddio, che dall'alto della torre domini i nostri Cantieri, proteggi il nostro lavoro. Fa' che la batteria affondi possente e sicura nel terreno sconvolto e sepolto, all'alba di tempi remoti».³⁹ Nei testi si documenta inoltre gli aspetti sociali della vita aziendale, includendo matrimoni, nascite e attività ricreative come il Raduno Mototuristico di Bologna, dove il C.R.A.L. dell'AGIP Mineraria ottenne riconoscimenti e premi significativi. In definitiva, il testo sottolinea la partecipazione attiva e il senso di comunità tra i dipendenti, testimoniando come la dimensione lavorativa fosse intrecciata a cerimonie, eventi sociali e manifestazioni sportive, a conferma della centralità dell'ENI nella vita sociale ed economica delle comunità locali dell'epoca.

Attraverso *Il bilancio ENI 1957-58*, emerge con particolare chiarezza il ruolo assunto dall'Ente Nazionale Idrocarburi come motore della modernizzazione industriale italiana, nonché come soggetto capace di orientare le politiche energetiche e produttive del Paese. La relazione, redatta dal Consiglio dell'ente, delinea i principali ambiti di sviluppo nel biennio 1957-1958, ponendo l'accento sull'industria chimica, sull'energia nucleare, sulla produzione termoelettrica, sulla meccanica e sulla ricerca scientifica, senza trascurare le provvidenze sociali e le politiche di formazione del personale.⁴⁰ In particolare per l'industria chimica, il documento sottolinea l'importanza dell'inaugurazione del nuovo polo produttivo: «Nell'aprile 1958 è stato inaugurato lo stabilimento di Ravenna, nel quale vengono prodotti grandi quantitativi di gomma sintetica e di fertilizzanti azotati».⁴¹ Tale evento non solo segna l'avvio della trasformazione dell'ANIC in grande industria chimica, ma testimonia anche la volontà dell'ENI di concentrare le proprie risorse su linee industriali strategiche, capaci di rafforzare l'autonomia produttiva nazionale e di rispondere alle esigenze crescenti di un mercato in rapida espansione. Non meno significativo è l'intervento nel settore atomico, ove l'AGIP Nucleare assume una funzione pionieristica. La relazione evidenzia come «durante lo scorso anno l'AGIP Nucleare, superata la fase preliminare di organizzazione, ha posto le basi di un vasto programma di sviluppo industriale, destinato a contribuire all'indipendenza tecnica ed economica del nostro

³⁶ [A. Bertolucci], *Il bilancio dell'ENI*, cit., p. 16.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ [A. Bertolucci], *Il bilancio dell'ENI*, cit., p. 17.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ [A. Bertolucci], *Il bilancio ENI 1957-58*, cit., p. 10.

⁴¹ *Ivi*, p. 11.

paese nel settore atomico».⁴² Si tratta di un passaggio emblematico: l'ENI sceglie di non limitarsi a importare tecnologia, ma di investire nella formazione di competenze interne, nella ricerca mineraria e nella costruzione di un'infrastruttura energetica avanzata, in grado di garantire sovranità nazionale in un ambito decisivo per il futuro industriale. Parallelamente, l'ente registra progressi straordinari anche nel settore termoelettrico. La relazione segnala infatti che:

la produzione della centrale di Tavazzano della STEI è ulteriormente aumentata nel 1957, raggiungendo i 959,2 milioni di kWh, con un coefficiente di utilizzazione della potenza installata che rappresenta un primato assoluto tra tutte le centrali termoelettriche europee.⁴³

Questo dato non solo attesta l'efficienza tecnica e gestionale del gruppo, ma colloca l'Italia in una posizione di prestigio nel panorama energetico continentale, dimostrando la capacità dell'ENI di coniugare investimenti infrastrutturali con risultati concreti e misurabili. Un ulteriore punto qualificante della relazione riguarda la dimensione sociale e formativa: il numero dei dipendenti supera le ventimila unità, mentre vengono potenziati programmi di addestramento tecnico, corsi di specializzazione e servizi collettivi come colonie estive, mense e alloggi. La centralità del capitale umano, unitamente alla valorizzazione delle risorse tecnologiche, testimonia una concezione dell'impresa non ridotta a mero soggetto economico, ma intesa quale comunità in cui produttività e benessere sociale risultano strettamente interdipendenti. Le considerazioni finali del bilancio ribadiscono la missione strategica dell'ente, che si articola intorno a due direttrici fondamentali:

i due fondamentali obiettivi perseguiti dall'Ente sono l'accrescimento delle disponibilità di energia e lo sviluppo delle produzioni petrolchimiche, entrambi essenziali alla vita e al progresso del paese e strettamente connessi tra loro.⁴⁴

Tali parole restituiscono il senso profondo della visione matteiana: un'industria pubblica capace di agire come strumento di emancipazione economica, di modernizzazione tecnologica e di coesione sociale, in un quadro in cui la letteratura aziendale stessa si pone come dispositivo di legittimazione culturale del progetto industriale.

Attraverso il contributo *I nuovi dirigenti dell'ENI* è offerta una ricostruzione puntuale dei profili biografici e professionali delle figure chiamate a guidare l'Ente Nazionale Idrocarburi negli anni successivi alla scomparsa di Enrico Mattei. L'intento del testo è duplice: da un lato, sottolineare la continuità con la missione originaria dell'ente; dall'altro, mettere in luce le specifiche competenze accademiche, tecniche e manageriali che caratterizzano i nuovi dirigenti. Il primo profilo tracciato è quello del professor Marcello Boldrini, nato a Matelica nel 1890, economista e statistico di fama internazionale. Dopo la laurea in Economia e Commercio presso l'Università Bocconi di Milano, egli intraprese un'intensa carriera accademica, insegnando Statistica, Demografia e Biometria nelle università di Messina, Padova, Milano e

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, pp. 12-13.

⁴⁴ Ivi, p. 14.

Roma. La sua produzione scientifica spazia dalla demografia costituzionalista alla metodologia statistica, con opere che segnano tappe fondamentali nello sviluppo della disciplina. Particolarmente rilevante è l'attitudine interdisciplinare, sottolineata dal fatto che «questo gusto di avvicinare le scienze esatte a quelle umanistiche è una caratteristica propria della personalità di Marcello Boldrini».⁴⁵ Dopo aver rivestito incarichi di rilievo nel panorama scientifico nazionale e internazionale, Boldrini assunse la presidenza dell'ENI, «continua oggi quale Presidente dell'ENI lungo la strada tracciata da Enrico Mattei per il raggiungimento degli obiettivi di progresso economico e sociale». La sua figura si colloca dunque come emblema di una *leadership* in cui rigore scientifico e sensibilità umanistica si traducono in azione manageriale. Il secondo dirigente presentato è Eugenio Cefis, nato a Cividale del Friuli nel 1921. Dopo aver intrapreso studi di scienze economiche all'Università di Milano, partecipò attivamente alla lotta partigiana durante la Seconda guerra mondiale: «Dopo l'8 settembre 1943 si unì alle forze della Resistenza, e comandò la brigata «Divisione Valtoce» appartenente alle formazioni «Fratelli di Dio». Questo episodio biografico conferisce al suo profilo un valore simbolico, segnalando una continuità ideale tra l'impegno civile e la successiva attività manageriale. Nel dopoguerra, Cefis entrò nel Gruppo ENI, assumendo progressivamente incarichi di vertice fino alla nomina a Vice Presidente dell'Ente. La sua carriera esemplifica l'intreccio tra formazione economica, esperienza militare e responsabilità aziendali, in un percorso segnato dalla fedeltà alla visione matteiana. Infine, viene delineato il percorso di Raffaele Girotti, nato a Falconara Marittima nel 1918 e laureato in ingegneria idraulica. La sua carriera si sviluppò inizialmente tra l'ambito militare, quello industriale e l'attività libero-professionale, per poi consolidarsi all'interno del gruppo Snam. Dal 1959 egli ricoprì incarichi di Direttore generale e Presidente in diverse società controllate dall'ENI, fino a ricevere un riconoscimento decisivo: «Il 6 novembre scorso la Giunta esecutiva dell'ENI, lo ha nominato Direttore generale dell'Ente Nazionale Idrocarburi». La sua formazione tecnica e la sua esperienza poliedrica lo resero una figura chiave nel garantire il coordinamento e l'efficienza gestionale dell'ente. Nel loro insieme, questi tre profili restituiscono l'immagine di una nuova classe dirigente chiamata a consolidare e sviluppare l'eredità matteiana. Le competenze accademiche di Boldrini, l'impegno civile e la visione economica di Cefis, l'*expertise* tecnica e manageriale di Girotti costituiscono tasselli complementari di un progetto volto a rafforzare l'ENI quale attore primario del progresso industriale e sociale italiano. L'articolo non si limita dunque a una mera esposizione biografica, ma assume una valenza ideologica: legittimare, attraverso la valorizzazione delle qualità personali e professionali dei dirigenti, la continuità di una missione nazionale fondata sull'autonomia energetica, sull'innovazione tecnologica e sulla responsabilità sociale.

Nel saggio *Problemi e successi dell'E.N.I.* sono riportate le dichiarazioni dell'Ingegnere Enrico Mattei, Presidente dell'E.N.I., in merito all'attività dell'ente nella ricerca e nello sfruttamento delle risorse energetiche italiane e internazionali. Attraverso due interviste Mattei illustra l'importanza dei ritrovamenti di metano in Basilicata, sottolineando che «Il giacimento di Ferrandina rappresenta dunque un fattore di valore determinante nel processo di

⁴⁵ M. Boldrini, *I nuovi dirigenti dell'ENI*, cit., p. 7. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

industrializzazione del Mezzogiorno». ⁴⁶ Egli spiega le strategie adottate per esplorare il territorio italiano senza compromettere la produzione del Nord e per ottimizzare l'impiego delle risorse tecniche e umane, evidenziando la competizione leale con altre imprese private: «Vogliamo eliminarli questi limitati privilegi? Bene. La conseguenza sarà che diminuirà l'utile che l'E.N.I. versa per legge al Tesoro». ⁴⁷ Il Presidente dell'E.N.I. respinge le accuse di favoritismi nella vendita del metano e nella gestione degli impianti petrolchimici, chiarendo che le forniture sono effettuate in condizioni di parità: «Lo stabilimento di Ravenna dell'ANIC paga il metano allo stesso prezzo di tutte le altre imprese private che lo utilizzano per le trasformazioni chimiche». ⁴⁸ Egli sottolinea inoltre l'impatto positivo dell'E.N.I. sull'economia nazionale e sul Mezzogiorno, mediante la creazione di occupazione, lo sviluppo industriale e la competitività dei prodotti italiani all'estero. Mattei conclude ribadendo il valore sociale ed economico delle attività dell'E.N.I., criticando le ingiustificate accuse e difendendo la legittimità del ruolo pubblico-privato dell'ente: «Chi abbiamo danneggiato? Che cosa ha perduto e che cosa perde la collettività per l'opera nostra? Difficile saperlo. Eppure siamo criticati e attaccati ogni giorno». ⁴⁹ L'intervista mette così in evidenza l'impegno di Mattei nel garantire sia l'efficienza economica sia l'interesse pubblico, affrontando le critiche e le controversie con una visione strategica e pragmatica dell'industria energetica nazionale.

Nel contributo dedicato alle relazioni umane, ⁵⁰ Franco Briatico illustra l'istituzione presso la Direzione Studi dell'ENI dell'Ufficio denominato Politica del Lavoro, sottolineando che la scelta terminologica riflette la volontà di evitare malintesi psicologici legati all'espressione «relazioni umane». L'ufficio ha come obiettivo primario il miglioramento dei rapporti umani all'interno dell'impresa, combinando tre strumenti fondamentali: politica del personale, politica sindacale e organizzazione del lavoro. Come afferma Briatico: «la definizione «politica del lavoro» sta a indicare l'unità dei problemi del lavoro ai diversi livelli: studio del personale *management*, studio dei problemi sindacali, studio dell'organizzazione del lavoro». Secondo l'autore, le relazioni umane costituiscono essenzialmente il clima e l'atmosfera dei rapporti tra direzione e lavoratori e non devono essere considerate un'alternativa eludente alla soluzione dei problemi organizzativi. A questo proposito, Briatico specifica: «Ne deriva che le “relazioni umane”, innanzitutto, assumono il significato di clima, di atmosfera, per quanto riguarda gli strumenti classici nei rapporti tra direzione e lavoratori dell'impresa moderna». L'efficacia di tale politica dipende inoltre dalla consapevolezza della necessità di una gestione «umana» dei diversi ambiti aziendali:

senza una chiara consapevolezza della necessità, in questo campo, di una «umana» politica del personale, di una «umana» politica sindacale e di una «umana» organizzazione del lavoro, la politica delle relazioni umane sarebbe destinata al fallimento.

⁴⁶ [A. Bertolucci], *Problemi e successi dell'E.N.I.*, cit., p. 5.

⁴⁷ Ivi, p. 6.

⁴⁸ Ivi, p. 7.

⁴⁹ Ivi, p. 8.

⁵⁰ F. Briatico, *Conosciamo i nostri uomini*, cit., p. 18. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

Briatico sottolinea inoltre l'importanza della centralità dell'uomo nell'impresa moderna, osservando come la meccanizzazione crescente non possa sostituire il ruolo produttivo e culturale del lavoratore. La finalità ultima è conciliare le esigenze dell'impresa con quelle dei dipendenti, garantendo un'organizzazione che tuteli sia l'integrità fisica che lo sviluppo culturale dei lavoratori:

«questa impostazione realizza altresì le esigenze del lavoratore, in quanto attraverso lo studio e l'elaborazione di particolari misure, cerca di soddisfare una rivendicazione che esiste, spesso inconsapevolmente, negli uomini della fabbrica: l'organizzazione che non faccia male all'anima e ai muscoli e che aiuti il lavoratore ad arricchire la propria cultura».

L'approccio delineato da Briatico rappresenta quindi un modello di gestione del capitale umano che integra razionalizzazione tecnica e attenzione alle relazioni interpersonali, confermando la necessità di politiche aziendali orientate al benessere e alla partecipazione dei lavoratori.

Similmente, Fabrizio Dentice articola il suo contributo *Il deposito costiero di Napoli*,⁵¹ in una dettagliata descrizione del funzionamento e della vita quotidiana dello stabilimento costiero dell'AGIP partenopeo. L'autore illustra la distribuzione giornaliera di carburanti nel Mezzogiorno, sottolineando la complessa logistica che coinvolge treni, autotreni e autobotti: «Ogni giorno, dallo stabilimento costiero di Napoli, milleduecento tonnellate di benzina, nafta e olii combustibili si diramano sulle strade del Mezzogiorno».⁵² Dentice descrive inoltre le operazioni di scarico delle navi cisterna, un'attività delicata che richiede estrema attenzione e coordinamento: «Per vuotare una grande petroliera ci vogliono più di settanta ore: per gli uomini addetti allo scarico sono tre giorni di intenso lavoro e di grave responsabilità».⁵³ Il testo sottolinea la professionalità e l'impegno personale degli operatori, che svolgono i compiti quotidiani con precisione e dedizione: «Ciascuno sa quello che deve fare e lo fa con impegno personale, raccolto e discreto». L'autore si sofferma anche sugli aspetti umani e sociali della vita lavorativa nello stabilimento, evidenziando figure di lavoratori esperti e poliedrici, capaci non solo di compiti tecnici ma anche di contribuire alla vita culturale del gruppo:

Oltre a tornire a regola d'arte un cuscinetto, sa improvvisare discorsi per tutte le occasioni, raccontare storielle, comporre poesie d'ogni genere, tragiche, scherzose, sentimentali, in dialetto napoletano.

Dentice descrive infine la gestione organizzativa affidata al direttore Emilio Putti e alla sua squadra, sottolineando come l'equilibrio tra efficienza produttiva e attenzione al benessere del personale contribuisca a creare un ambiente lavorativo stabile, ordinato e motivante, in grado di assicurare continuità operativa e sicurezza nello svolgimento delle attività.

⁵¹ F. Dentice, *Il deposito costiero di Napoli*, cit., p. 4.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 5. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

ENI appare dunque un'azienda attenta alle molteplici necessità dei dipendenti e delle loro famiglie. Emblematico è il *reportage Come in una favola di Disney*, in cui Paoletti descrive la colonia marina dell'ENI a Cesenatico, soffermandosi sulla sua organizzazione, sull'atmosfera fiabesca e sulla gestione attenta e metodica della direttrice, Pina Collina, definita come «un capitano d'alta classe».⁵⁴ I bambini, suddivisi in squadre denominate Formichine, Lucciole, Libellule, Farfalle, Rondini, Grilli, Leprotti, Scoiattoli, Galletti e Aquilotti, vivono un'esperienza educativa uniforme e inclusiva:

un mondo semplice, buono e sereno, dove non esistono figli di operai o di impiegati, di capi-cantiere o di dirigenti, «terrioni» o settentrionali, contadini o cittadini, ma soltanto Farfalle e Rondini, Leprotti e Scoiattoli.⁵⁵

L'edificio, ampio e imponente, ricorda un transatlantico e costituisce un riferimento visivo dominante sul litorale: «Meglio ci serve l'immagine di un bianco transatlantico di lusso, meravigliosamente comandato da un capitano d'alta classe: la direttrice, signora Pina Collina».⁵⁶ L'organizzazione delle giornate segue un rigoroso orario pedagogico e igienico-sanitario: dalla sveglia e alzabandiera mattutina al bagno in spiaggia, dal pranzo nel refettorio alla ricreazione, fino al riposo serale, come illustrato da Paoletti:

Alle 7 suona la sveglia, si recitano le preghiere, si fa la pulizia (e i più piccoli vengono aiutati dalle assistenti), un quarto d'ora di ginnastica respiratoria e alle 8 tutti nel vasto piazzale antistante l'edificio per il rito dell'alzabandiera.⁵⁷

L'accurata organizzazione della colonia si estende anche alla gestione del vitto e del materiale necessario alla vita quotidiana dei bambini, assicurando un'autosufficienza funzionale: «Due quintali di pane, centoventi chili di latte, centoventi chili di frutta, sessanta chili di carne, sessanta di pesce, un quintale di verdura!». ⁵⁸

Le colonie furono luogo di visita dell'Ingegnere Matteri come documenta il breve resoconto *Il presidente dell'ENI in visita alle colonie*, in cui sono documentate le attività sociali e ricreative organizzate dall'ENI. È qui sottolineato in particolare l'impegno dell'onorevole Enrico Mattei nel sostenere le famiglie dei dipendenti. In tale contesto, Mattei ha visitato le colonie estive di Cesenatico, consegnando personalmente un dono a ciascun bambino.⁵⁹ Le colonie hanno ospitato un totale di 1.800 bambini, distribuiti su tre turni, garantendo a ciascun partecipante un'esperienza di salute, svago e socializzazione. L'autore, con ogni probabilità appartenente alla cerchia della direzione, sottolinea l'entusiasmo dei bambini e la qualità delle attività, osservando come la realtà delle colonie superi ogni aspettativa. Parallelamente, il testo

⁵⁴ P. M. Paoletti, *Come in una favola di Disney*, cit. p. 10.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 10-11.

⁵⁷ *Ivi*, p. 11.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ [A. Bertolucci], *Il presidente dell'ENI in visita alle colonie*, cit., p. 22. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

descrive l'inaugurazione del Villaggio Sociale E.N.I. di Borca di Cadore, costituito da 22 villette unifamiliari destinate a 44 famiglie di dipendenti. La visita di importanti personalità, tra cui il Ministro dell'Interno e il vicepresidente del Senato, ha evidenziato l'attenzione dell'ENI verso il benessere sociale e comunitario. Il testo menziona inoltre la morte di Domenico Arcidiacono, Capo del Servizio Marittimo AGIP, sottolineando la vicinanza dell'azienda alla famiglia e al personale: «La grande famiglia dell'ENI si inchina riverente dinanzi alla nobile figura dello scomparso e porge alla famiglia l'espressione del più sentito cordoglio». Il *reportage* funge dunque da presentazione di un quadro dettagliato delle iniziative ricreative, formative e sociali dell'ENI, evidenziando la continuità delle gite sociali, la promozione del benessere dei bambini e delle famiglie dei dipendenti, nonché l'attenzione dell'azienda alla comunità e alla valorizzazione del capitale umano.

2. «Il Gatto selvatico»

2.1 Attilio Bertolucci alla direzione della rivista

Quando nel 1955 Attilio Bertolucci assume la direzione del mensile aziendale dell'ENI, «Il Gatto selvatico», ha esperienza di giornalismo, praticato fin dalla giovinezza con indipendenza, ma soprattutto ha idee chiare e precise. Tra il 1927 e il 1929 il nome di Attilio Bertolucci cominciò a emergere nel panorama letterario parmense, grazie all'intermediazione di Cesare Zavattini, sulle pagine della «Gazzetta di Parma» e de «La Voce di Parma». In questi primi contributi comparvero le *Traduzioni da Lautréamont e Proust*,⁶⁰ accanto a componimenti poetici originali che già rivelavano la precoce sensibilità del giovane autore. Fu sempre Zavattini a promuovere, nel marzo del 1929, per l'editore Minardi di Parma, la pubblicazione di *Sirio*.⁶¹ In questa silloge, dai versi agili e cangianti, Bertolucci indirizzava lo sguardo poetico verso il quotidiano e verso il paesaggio agreste, scorgendo nella bellezza effimera della natura i segni profondi della fragilità dell'esistenza. Il 3 aprile del 1933, sulle pagine de «La Fiamma», recensì favorevolmente *Parliamo tanto di me* di Zavattini, a testimonianza di un rapporto di amicizia e di scambio epistolare destinato a perdurare.⁶² Nel 1934 Bertolucci pubblicò *Fuochi in novembre*,⁶³ opera che gli valse l'attenzione e l'apprezzamento di Giuseppe Ungaretti e di Eugenio Montale. Quest'ultimo, in un articolo apparso su «Pan» il 1° settembre 1934, lo definì «poeta *fantaisiste* nel senso umoresco ed epigrammatico dei Toulet e dei Pellerin». ⁶⁴ Nel fervido ambiente culturale parmense tra il 1937 e il 1938, segnato dall'arrivo di intellettuali quali Aldo Borlenghi, Mario Luzi ed Enzo Paci, Bertolucci trovò nuove occasioni di confronto. Proprio Paci fece conoscere a Vittorio Sereni *Sirio* e *Fuochi in novembre*, dando origine a

⁶⁰ A. Bertolucci, *Traduzioni da Lautréamont e Proust*, «Gazzetta di Parma» e «La Voce di Parma», 1927–1929. Sull'influenza di Proust nell'opera di A. Bertolucci si vedano: Id., *A Illiers con Marcel Proust*, in Id. *Aritmie*, Milano, Garzanti, 19991, ora in Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1022-1025; A. Bertolucci, *Alla ricerca di Marcel Proust*, a cura di G. Ungarelli, Torino, Rai-Eri, 1995.

⁶¹ A. Bertolucci, *Sirio*, Parma, Minardi, 1929. Ora in Id., *Opere*, cit.

⁶² A. Bertolucci, *Recensione a Parliamo tanto di me di Cesare Zavattini*, «La Fiamma», 3 aprile 1933.

⁶³ A. Bertolucci, *Fuochi in novembre*, Parma, Alessandro Minardi, 1934. Poi Id., *Fuochi in novembre*, a cura di G. Palli Baroni, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.

⁶⁴ E. Montale, *Recensione a Fuochi in novembre*, «Pan», 1 settembre 1934.

un'amicizia profonda e duratura, documentata dal carteggio *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*,⁶⁵ che solo la morte di Sereni, nel febbraio 1983, pose termine.⁶⁶ Dopo *Fuochi in novembre*, nonostante le sollecitazioni degli amici, Bertolucci pubblicò poche liriche in rivista, ma accettò l'invito di Luciano Anceschi a comparire nell'antologia *Lirici nuovi* con le poesie *L'inverno* e *Al fratello*, precedute dalla dichiarazione poetica «Un po' di luce vera».⁶⁷

A partire dal 1944 Bertolucci intensificò la sua collaborazione alla «Gazzetta di Parma», firmando articoli di critica d'arte con lo pseudonimo «Cennino», di letteratura come «Barbablù» e di cinema come «Il Portoghese». Nella stessa sede pubblicò anche recensioni dei film in programmazione cittadina, rivelando un precoce interesse per il linguaggio cinematografico. Dal dicembre del medesimo anno si dedicò alla traduzione di *Verdi colline d'Africa* di Ernest Hemingway⁶⁸ e de *La ragazza dagli occhi d'oro* di Honoré de Balzac.⁶⁹ Furono particolarmente gli anni compresi tra il 1945 e il 1950 a rivelare, accanto al suo vivo interesse per la pubblicistica letteraria, l'attenzione per quei prodotti di più largo consumo «fatti benissimo», al confronto con iniziative in cui si mescolassero letteratura e divulgazione, scrittura alta e raffinata e intrattenimento alla portata di tutti.⁷⁰ Ne scriveva a Vittorio Sereni alla fine del '45 a proposito di una rivista, «La giostra della settimana», cui era interessato l'amico per delle collaborazioni:

Ho visto un numero di quella *Giostra*. Credo che non ci sia niente da fare. Sbagliato il titolo, sbagliato il formato, sbagliato quel criterio di varietà, né carne né pesce. Di buono non c'è che la carta e la tipografia. Allora bisognerebbe che quella carta e quella tipografia facessero un'altra cosa, la più lontana possibile. Ma non vedono che a fatica si reggono *Oggi* e *L'Europeo* sulla formula varietà e sono, volere o no, al confronto, fatti benissimo?⁷¹

Nel 1948, inviato speciale della «Gazzetta di Parma» alla Biennale d'arte di Venezia, offrì un'analisi densa e penetrante del panorama artistico internazionale. Dopo aver recensito, sempre per la «Gazzetta», la mostra veneziana del 1949 dedicata a Giovanni Bellini, fu nuovamente inviato alla XXV Biennale del 1950.⁷² Queste esperienze lo condussero ad entrare nella redazione di «Paragone», la rivista fondata da Roberto Longhi e Anna Banti. Nel 1951 vide la luce *La capanna indiana*, terza raccolta poetica dell'autore e vincitrice del Premio

⁶⁵ A. Bertolucci, *Corrispondenza con Vittorio Sereni*, in A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994.

⁶⁶ Cfr. G. Palli Baroni, «Il Gatto selvatico». Attilio Bertolucci dirige il mensile aziendale dell'ENI, in G. Barberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994*, vol. II, Torino, Leo S. Olschki Editore, 1997, pp. 929-934.

⁶⁷ A. Bertolucci, *L'inverno*; *Al fratello*, in *Lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi, Milano, Hoepli, 1943.

⁶⁸ E. Hemingway, *Verdi colline d'Africa*, trad. it. A. Bertolucci, A. Rossi, Torino, Einaudi, 1948.

⁶⁹ H. de Balzac, *La ragazza dagli occhi d'oro*, trad. it. A. Bertolucci, Collana Il Castello, n.18, Parma, Guanda, 1946; si veda anche Id., *La fanciulla dagli occhi d'oro*, trad. it. A. Bertolucci, con uno scritto di H. von Hofmannsthal, Collana Piccola Biblioteca dell'Eros, Milano, ES, 1990.

⁷⁰ G. Palli Baroni, «Il Gatto selvatico», cit., pp. 930-931.

⁷¹ A. Bertolucci, *Corrispondenza con Vittorio Sereni*, cit., p. 94.

⁷² Sono qui citate i contributi di A. Bertolucci in occasione della Biennale d'arte di Venezia: *Lezione degli impressionisti*, «Gazzetta di Parma», 10 giugno 1948; *Cronache dalla XXIV Biennale di Venezia*, «Gazzetta di Parma», giugno-luglio 1948 (serie di corrispondenze firmate da Bertolucci come inviato); *XXV Biennale di Venezia*, «Gazzetta di Parma», 11 giugno 1950; *XXV Biennale di Venezia*, «Gazzetta di Parma», 27 luglio 1950. Cfr. A. Cascone, *Un poeta alla Biennale. Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la «Gazzetta di Parma»*, «Saggi e memorie dell'arte», vol. 44, 2020, pp. 232-255.

Viareggio.⁷³ Il volume riuniva sei liriche provenivano da *Sirio*, le poesie di *Fuochi in novembre* e gran parte della produzione edita fino a quel momento, accanto a testi inediti. Trasferitosi a Roma nello stesso anno conobbe Giorgio Bassani e Pier Paolo Pasolini, il quale recensì *La capanna indiana*⁷⁴ con un'intuizione che l'autore riconobbe come profonda: «Aveva capito tutto, ero commosso e quasi spaventato. Prima di lui avevano parlato soltanto di idillio, lui parlava acutamente di nevrosi».⁷⁵ Dal 1952 Bertolucci intrecciò nuove relazioni intellettuali con Pietro Citati, Giorgio Manganelli, Alberto Moravia, Elsa Morante ed Enzo Siciliano. Continuò a coltivare il suo interesse per il cinema, collaborando fino al 1953 al settimanale «Il Giovedì» e al Terzo Programma radiofonico della RAI, per il quale cura rubriche di critica cinematografica e cicli di trasmissioni culturali.⁷⁶ Alla fine di settembre 1954 annunciò a Sereni di aver intrapreso «quella cosa lunghissima che è tutto per me ora»,⁷⁷ primo riferimento al poema-romanzo che, venticinque anni più tardi, avrebbe assunto il titolo definitivo di *La camera da letto*.⁷⁸ Sarà invece la direzione del mensile dell'ENI, a partire dall'anno successivo, a permettergli di realizzare quella «varietà» tra specializzazione e divulgazione, tra documentazione della realtà industriale e intrattenimento «utile e piacevole».⁷⁹

2.2 Secondo le volontà di Enrico Mattei

Enrico Mattei mostrò fin dagli esordi una lucida consapevolezza che lo sviluppo economico non potesse essere disgiunto da una trasformazione culturale di pari intensità e che il progresso industriale dovesse tradursi in una crescita civile e sociale proporzionata dell'intero Paese. Il Presidente era convinto che tale processo potesse realizzarsi solo attraverso la conoscenza, intesa come libera circolazione del sapere, e mediante la promozione e l'impiego delle nuove tecnologie. Questa visione risulta evidente dalle sue scelte editoriali, dal costante dialogo con il mondo accademico e dall'investimento sistematico su uomini di cultura, ai quali Mattei affidava un ruolo determinante anche nell'attività editoriale dell'ente. Non è casuale che egli abbia sempre voluto affiancarsi a intellettuali, scrittori e artisti di comprovata autorevolezza.⁸⁰ L'occasione di divenire direttore responsabile del mensile fu offerta al poeta Bertolucci dallo stesso Enrico Mattei, che desiderava avviare una rivista di informazione e promozione aziendale. Siamo nel 1955, in un momento propulsivo per l'ENI, l'Ente Nazionale Idrocarburi costituito nel 1953, e Mattei, avendo davanti a sé il modello della grande «Standard Oil», che pubblicava una rivista elegante e di buona fattura, con grandi firme e a tiratura limitata per le pubbliche relazioni ad alto livello, decide che anche l'ENI avrebbe avuto una propria

⁷³ A. Bertolucci, *La capanna indiana*, Firenze, Vallecchi, 1951. Ora in Id., *Opere*, cit.

⁷⁴ P.P. Pasolini, *La capanna indiana*, «Il Popolo di Roma», 10 giugno 1951; successivamente modificata e pubblicata su «Il Giornale», 18 agosto 1951. Cfr. A. Bertolucci, *Primo e ultimo incontro con Pier Paolo*, in Id. *Opere*, cit., p. 1135.

⁷⁵ A. Bertolucci, *Primo e ultimo incontro con Pier Paolo*, cit.

⁷⁶ G. Palli Baroni, «Il Gatto selvatico», cit., p. 933.

⁷⁷ A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938–1982*, cit., p. 203.

⁷⁸ A. Bertolucci, *La camera da letto. Libro primo*, Milano, Garzanti, 1984; Id., *La camera da letto. Libro secondo*, Milano, Garzanti, 1988. Ora in Id., *Opere*, cit.

⁷⁹ Cfr. G. Palli Baroni, «Il Gatto selvatico», cit., p. 934.

⁸⁰ Cfr. G. Palli Baroni, «Il Gatto selvatico», cit.; Cfr. G. Palli Baroni, *Dizionario biografico*, Treccani, *Bertolucci Attilio*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-bertolucci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-bertolucci_(Dizionario-Biografico)/)

pubblicazione destinata a tutti gli appartenenti all'azienda. Lo scriveva lo stesso Mattei sul numero 1 del luglio 1955, presentando la rivista e dichiarandone il fine: doveva essere il punto d'incontro e organo di comunicazione fra uomini operanti in spazi diversi e lontani, ma uniti da interessi comuni e propositi condivisi, simbolo della comunità ENI, documento degli sforzi e degli sviluppi industriali, strumento di chiarimenti tecnici e genericamente culturali, di sobria informazione sugli avvenimenti del tempo.⁸¹

I numeri della rivista, oggi interamente digitalizzati e resi disponibili nella *home page* dell'Archivio Storico ENI,⁸² costituiscono una fonte preziosa: in essi si riflettono cinquant'anni di cronache, immagini, racconti e *reportage* che mostrano come la storia dell'ente sia rimasta indissolubilmente intrecciata a quella del Paese e come l'impresa abbia costantemente perseguito l'obiettivo di contribuire all'evoluzione culturale non solo dei propri dipendenti, ma della collettività nel suo insieme. Negli anni compresi tra la fondazione al 1963, la rivista si presenta come uno strumento di autopromozione voluto da Mattei per cementare, nel momento espansivo, uomini e famiglie, cui si dovevano dare orgoglio e senso di identità e appartenenza. Di più: uno strumento democratico, per tutti. È a questo punto che il giornalista dell'Ufficio Stampa, Tito De Stefano, che affiancherà Bertolucci curando la parte aziendale, propone a Mattei il nome del poeta, colto conoscitore della realtà giornalistica.

Nel corso di un colloquio intenso e carico di memorie destinato a diventare un'intervista di centrale importanza per la comprensione dell'avvio della rivista, Pierpaolo Benedetti ha ripercorso con Attilio Bertolucci la genesi e la vicenda culturale de «Il Gatto selvatico» che, sotto la sua direzione, divenne un modello di pubblicistica industriale colta e innovativa.⁸³ Nell'intervista pubblicata su «Ecos»,⁸⁴ Bertolucci, con la consueta ironia misurata, ricorda

⁸¹ E. Mattei, *Lettera*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. I, 1955, p. 3.

⁸² L'Archivio Storico ENI conserva un vasto patrimonio documentario, iconografico e audiovisivo che documenta l'evoluzione dell'industria petrolifera e dell'energia in Italia e nel mondo:

- documenti d'impresa con bilanci, relazioni, libri verbali degli organi sociali, contratti, corrispondenza istituzionale;
- fotografie, disegni, manifesti e materiale promozionale legato a stazioni di servizio, campagne pubblicitarie, progetti industriali;
- materiale audiovisivo con cinegiornali, documentari, spot pubblicitari d'epoca, utili a ricostruire le strategie comunicative e la rappresentazione sociale dell'industria;
- riviste e pubblicazioni aziendali interne come i periodici del gruppo «Il Gatto selvatico» ed «Ecos» che illustrano politiche sociali, ideali aziendali e coinvolgimento culturale.

Il sito web dell'Archivio Storico ENI non si limita a una mera presentazione del fondo, ma offre anche percorsi tematici, schede digitali, *news* sugli ultimi sviluppi archivistici e un'interfaccia per esplorare le sue principali raccolte. In questo modo, l'Archivio si pone come uno strumento di storia d'impresa e memoria pubblica, essenziale per chi studia rapporti tra imprese, Stato e società in Italia nella seconda metà del Novecento. (*Archivio Storico ENI*: <https://archivistorico.eni.com/aseni/it/>).

⁸³ P. Benedetti, *Così nasce la rivista dell'Eni*, cit., p. 34.

⁸⁴ «Ecos» è la rivista aziendale di ENI attiva dal 1972 al 2002, con oltre 2.256 articoli pubblicati. Nasce da un'idea del capo ufficio stampa Gianni Rocca sotto la presidenza di Raffaele Girotti. Lungo la sua storia collaborarono alla rivista figure importanti della cultura italiana del calibro di Primo Levi, Alberto Bevilacqua, Giorgio Saviane e Roberto Vacca, oltre che artisti come Carla Accardi, Giovanni Hajnal ed Emilio Tadini. «Ecos» è pubblicata in italiano e in inglese e distribuita gratuitamente ai dipendenti ENI e a personalità nei campi della politica, dell'economia, della cultura e del giornalismo, in Italia e all'estero. Con una media di circa cento pagine a numero e periodicità bimestrale, la rivista aveva lo scopo di rendere visibili le attività del gruppo, nazionali e internazionali, e di favorire relazioni culturali e informative tra paesi lontani, attraverso *reportage* tradotti in più lingue. «Ecos» è stata anche la prima rivista aziendale occidentale a produrre numeri speciali in cinese, kazako e caratteri cirillici per la diffusione in Cina e nei paesi dell'area sovietica. Venuta meno nel 2002, la pubblicazione è stata sostituita da «Eni's Way Magazine». (Archivio Storico ENI, «Ecos», <https://archivistorico.eni.com/aseni/it/magazines/ecos>).

come nel 1951 si trovasse ancora a Parma, dove insegnava e conduceva un'esistenza appartata. Sentiva però l'esigenza di «sradicarsi» nella convinzione che le piante trapiantate fruttino meglio.⁸⁵ Decise così di trasferirsi a Roma, dove insegnò per due anni Storia dell'arte al liceo Virgilio. Fu lì che l'amico Tito De Stefano, responsabile dell'Ufficio stampa dell'ENI, lo coinvolse nel progetto di una nuova rivista voluta da Enrico Mattei. Bertolucci confessò di non avere alcuna esperienza giornalistica, tuttavia De Stefano insistette: desiderava un direttore che non fosse un cronista di professione, bensì un intellettuale libero, capace di dare alla pubblicazione un tono alto e insieme accessibile.⁸⁶ È lo stesso poeta a proporre, come lui stesso ricorda nell'intervista a Benedetti, il titolo «Il Gatto selvatico», ispirandosi al termine americano *wildcat* e alla derivazione *wildcatter* che designava un piccolo felino del genere lince o *ocelot*, ma anche, nella seconda metà dell'Ottocento, «an oil well drilled in an area not known to be productive»,⁸⁷ cioè quei «pozzi esplorativi», e allo stesso tempo i cercatori di petrolio indipendenti, «avventurosi, qualche volta anche un po' avventurieri»; *wildcat* anche come «trabocchetto» che l'uomo tende alla materia oscura della terra diventa anche figura dell'intelligenza e dell'audacia creatrice.⁸⁸ Mattei accolse con entusiasmo quella scelta, riconoscendosi nel ruolo di «avventuriero per lo Stato».⁸⁹ Stampato prima a Roma e poi a Torino, organizzato e messo a punto quasi per intero da Bertolucci stesso, il mensile fu diretto dal poeta fino a qualche tempo dopo la morte di Enrico Mattei, avvenuta nel 1962. L'ultimo numero firmato dal poeta uscì nel settembre 1963.

Mattei volle che «Il Gatto selvatico», fosse una rivista destinata «a tutti, dal Presidente della Repubblica all'ultimo perforatore»,⁹⁰ non un semplice *house organ* patinato come quelli delle grandi compagnie petrolifere statunitensi. Doveva essere un rotocalco popolare e raffinato, con un equilibrio fra informazione aziendale e cultura alta. La copertina, rigorosamente dedicata a temi ENI, trovava il contrappunto nella quarta, che Bertolucci si riservò come spazio d'arte, da lui stesso curato con continuità. Il poeta pose una sola condizione: la libertà. Non voleva sottostare a orari d'ufficio, ma essere giudicato solo sul risultato. Mattei acconsentì e Bertolucci rievoca con discreta fierezza la rapidità della propria scrittura e l'autonomia creativa che gli fu

⁸⁵ P. Benedetti, *Così nacque la rivista dell'Eni*, cit., p. 35.

⁸⁶ Ivi, p. 36.

⁸⁷ Il *Webster's Dictionary* è il più celebre dizionario monolingue della lingua inglese, pubblicato per la prima volta da Noah Webster nel 1828 e divenuto, nel corso del Novecento, un riferimento lessicografico e culturale per il mondo anglofono. Le edizioni a partire dagli anni Trenta, in particolare il *Webster's New International Dictionary*, Second Edition, Springfield, Massachusetts, G. & C. Merriam Company, 1934, e successive ristampe fino al *Webster's Third New International Dictionary*, 1961, riflettono l'evoluzione linguistica e semantica dell'inglese americano del dopoguerra, segnando un passaggio da una prospettiva più normativa a una più descrittiva. Nel *Webster's Second* il lemma «wildcat» è definito sia in senso letterale, «any undomesticated cat; a small feral species of Felis», sia in senso figurato, con particolare rilievo al linguaggio economico e industriale americano, come «an enterprise or speculation of a risky or dubious character; esp. a wildcat oil well or wildcat strike». Nel *Webster's Third* la voce si amplia ulteriormente, includendo l'uso idiomatico per indicare attività economiche, finanziarie o lavorative non autorizzate o ad alto rischio («wildcat banking, wildcat drilling, wildcat strike»). Tali definizioni riflettono la diffusione del termine *wildcat* nella cultura industriale e petrolifera statunitense del XX secolo, in cui designava in origine i pozzi esplorativi di petrolio perforati in aree non ancora accertate come produttive. Cfr. *Webster's New International Dictionary*, 2nd ed., Springfield, Mass., G. & C. Merriam Co., 1934; *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, Springfield, Mass., G. & C. Merriam Co., 1961.

⁸⁸ A. Bertolucci, *Cari lettori*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. VIII, 1962, p. 2. Ripubblicata: A. Bertolucci, *Cari lettori*, «Ecos», n. 6, a. XXIII, 1994, p. 42.

⁸⁹ P. Benedetti, *Così nacque la rivista dell'Eni*, cit., p. 37.

⁹⁰ Ivi, p. 38.

riconosciuta.⁹¹ Nei ricordi del poeta, Mattei appare come un uomo di visione e di fiducia, capace di difendere la libertà intellettuale dei suoi collaboratori. Il Presidente ENI desiderava ambiziosamente che la rivista raggiungesse ogni angolo del mondo in cui operava l'azienda, e che raccogliesse, con trasparenza, anche gli articoli critici pubblicati sulla stampa internazionale. Quell'apertura ne fece, nel panorama industriale italiano, un esperimento unico di comunicazione culturale. Tant'è che, per fedeltà a una discrezione quasi britannica, il direttore non firmava i propri articoli, in ossequio alla tradizione del «Times Literary Supplement»,⁹² in cui anche le grandi penne, Bertolucci ricordava con gusto l'aneddoto su Virginia Woolf, scrivevano in anonimato.⁹³ Solo un articolo portò la sua firma: quello dedicato alla morte di Enrico Mattei, che Benedetti definisce «esemplare per equilibrio e misura». La pubblicazione in questione è quella a pagina due del numero di ottobre del 1962,⁹⁴ una lettera ai lettori riproposta anni dopo sulle pagine di «Ecos», non semplice documento di lutto, ma testimonianza esemplare del tono civile e morale che contraddistingueva la scrittura di Bertolucci.

Il poeta si rivolge ai lettori con la misura che gli era consueta, riconoscendo la difficoltà di tradurre in parole un dolore collettivo:

Non mi è facile rivolgermi a voi in apertura di questa rivista che Enrico Mattei ha voluto: allo sbigottimento del primo tempo [...] è seguito per me, e penso di essere nel giusto dicendo per tutti noi, un dolore più quieto ma più profondo.

In queste righe si avverte l'eco di una *pietas* sommessata, di una compostezza morale che rifiuta ogni enfasi per collocarsi nel registro dell'interiorità. Bertolucci comprende che la memoria di Mattei non può essere affidata alla retorica, ma soltanto al rispetto delle sue opere e alla fedeltà al suo spirito. Per questo dichiara di voler accompagnare il numero commemorativo della rivista «con l'essenziale della Sua vita e delle Sue opere, con le più significative testimonianze della stampa italiana ed estera, con un ricordo di Lui che riguarda proprio la rivista Il Gatto selvatico». Il poeta sottolinea poi l'attenzione di Mattei per ogni aspetto della comunicazione aziendale. Quando si decise che l'ENI dovesse avere una propria rivista, egli «volle partecipare di persona alle sedute che si dovettero fare per impostare la pubblicazione. Non si accontentò di leggere un promemoria o una relazione: volle esserci, e attivamente». Tale partecipazione diretta, osserva Bertolucci, era la manifestazione più limpida di quel «vero spirito di sostanziale, autentica democraticità» che animava tutta l'opera di Mattei.

⁹¹ Ivi, pp. 39-40.

⁹² Il «Times Literary Supplement» (spesso abbreviato in TLS) è una delle più autorevoli riviste letterarie in lingua inglese, pubblicata a Londra. Fondata nel 1902 come supplemento del quotidiano «The Times», divenne una testata indipendente nel 1914. Il TLS si distingue per la pubblicazione di recensioni critiche, saggi, interventi letterari e dibattiti culturali su opere di narrativa, poesia, saggistica, filosofia, storia e scienze umane. Vi hanno scritto, tra gli altri, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Henry James, Italo Calvino, Jorge Luis Borges e numerosi studiosi e critici di rilievo internazionale. Fin dalle sue origini, la rivista ha rappresentato un osservatorio privilegiato della cultura britannica e mondiale, contribuendo a definire il canone letterario del Novecento attraverso un approccio critico indipendente e di alto livello. Oggi il «Times Literary Supplement» continua a essere pubblicato settimanalmente ed è consultabile anche in formato digitale sul sito ufficiale <https://www.the-tls.co.uk>. Cfr. «The Times Literary Supplement», London, 1902-, «The Times» Publishing Company.

⁹³ P. Benedetti, *Così nacque la rivista dell'Eni*, cit., p. 40.

⁹⁴ A. Bertolucci, *Cari lettori*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

«Il Gatto selvatico» nacque dunque con un mandato preciso, che Bertolucci conserva nelle parole stesse del fondatore: «Proponendosi di assolvere il compito modesto ma essenziale di servire da ideale punto di incontro per tutti coloro che fanno parte della grande famiglia del Gruppo ENI». Mattei vedeva nell'impresa industriale una comunità viva, una «famiglia in continuo aumento», e nella rivista uno strumento di unione spirituale e culturale:

Più che opportuno, indispensabile, era un mezzo di comunicazione fra tanti uomini operanti in luoghi diversi ma uniti da comuni interessi e comuni propositi. Il Gatto selvatico sarà questo mezzo di comunicazione, ma anche qualcosa di più: sarà il simbolo della nostra comunità, il documento dei nostri sforzi, il discreto consigliere di quanti vorranno un parere amichevole, un chiarimento tecnico e genericamente culturale.

Queste parole, nella prosa di Bertolucci, diventano una sorta di testamento morale: esse delineano una concezione umanistica del lavoro e della cultura, fondata su un'idea partecipata del progresso. Bertolucci conclude la lettera con un tono di pacata speranza, trasformando il dolore in continuità morale:

Le annate della rivista documentano, con scritti e fotografie, il grande cammino che l'ENI ha fatto per merito della Sua creatività e del Suo coraggio. Nel ricordo di Enrico Mattei, il cammino dell'ENI continuerà e di questi progressi Il Gatto selvatico sarà il fedele testimone.

Queste ultime righe, nella loro compostezza, sintetizzano la cifra etica e poetica di Bertolucci: la capacità di vedere nella memoria non una nostalgia, ma un principio di durata. Il suo linguaggio, alieno da ogni retorica, restituisce alla figura di Mattei una dignità civile e umana che trascende l'occasione contingente. Nella pagina successiva la lettera di Attilio Bertolucci, nel momento più drammatico della storia dell'Ente Nazionale Idrocarburi, la voce di Marcello Boldrini, subentrato alla presidenza dopo la tragica scomparsa di Enrico Mattei, si leva come quella di un testimone consapevole del peso di una missione collettiva.⁹⁵ Il suo discorso, intriso di dolore e di fermezza, si fa manifesto di una continuità morale e civile, la riaffermazione del legame profondo che univa la comunità dell'ENI al suo fondatore e alla sua visione. Boldrini apre la sua riflessione con un tono di composta sacralità: «Il nostro grande Capo non torna. È partito per un viaggio di affari, in Sicilia, in Lombardia. È giunto alla Meta eterna. La resta, di là, ci guida». L'uso della metafora del viaggio eterno trasfigura la morte di Mattei in un passaggio verso una dimensione spirituale da cui egli continua a «guidare» la sua opera e i suoi uomini. La parola «Capo», qui, non indica solo il dirigente, ma il principio animatore di un progetto nazionale che trascende la contingenza economica. L'«imperativo» che il nuovo Presidente dichiara di ascoltare è quello della continuità: «sia continuato il lavoro, siano svolti i programmi predisposti, siano puntualizzati i temi, sia assicurata l'esistenza, l'autonomia, la prosperità delle imprese da lui svolte». In queste parole si riconosce la volontà di preservare non solo l'efficienza produttiva, ma l'etica del lavoro e della dignità che Mattei aveva instillato in ciascun collaboratore. Essere parte dell'ENI, ricorda Boldrini, «è un titolo di

⁹⁵ M. Boldrini, «Il nostro grande Capo non torna», «Il Gatto selvatico», n. 10, a. VIII, 1962, p. 3. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

onore, un attributo che deve essere gelosamente custodito», una formula che riassume la natura quasi vocazionale dell'appartenenza all'Ente. Il neo Presidente, pur afflitto dal lutto, manifesta un senso profondo di responsabilità istituzionale. Egli richiama l'impegno assunto dalle autorità e dai dirigenti nel proseguire l'opera di Mattei: «coloro che hanno accettato il duro impegno dell'eredità di Lui hanno promesso di dedicare le proprie energie alla conservazione e allo sviluppo del monumento economico ch'Egli ha creato». L'uso dell'espressione «monumento economico» eleva l'impresa a simbolo civile, a testimonianza duratura di un ideale nazionale fondato sul lavoro e sull'autonomia energetica. Boldrini si rivolge poi alla grande famiglia dell'ENI con un tono paterno ma fermo, chiedendo «piena solidarietà, sentimento di riconoscenza verso il grande Scomparso, unità degli animi affinché il lavoro continui con serenità e con fermezza». È un appello alla coesione morale come condizione imprescindibile per la sopravvivenza dell'Ente in un momento di smarrimento. Il Presidente non ignora tuttavia le difficoltà del contesto e riconosce apertamente che «l'ENI ha ancora molti e decisi avversari, che non disarmano». La sua riflessione si sposta così sul piano etico-politico: fino a quando l'Ente sarà in grado di mantenere «la sua coesione, la sua efficienza operativa ed espansiva, la sua validità funzionale», sarà inevitabile che «si alimenti quella propaganda denigratrice delle aziende pubbliche». In queste parole risuona la consapevolezza della tensione tra l'economia pubblica e quella privata, tra la dimensione sociale del lavoro e la logica del profitto individuale. Boldrini ribadisce, con tono pedagogico, la natura del «mondo economico nuovo» che Mattei aveva contribuito a inaugurare, fondato «sulle esigenze di ordine, di coordinazione di sforzi, di disciplina degli investimenti e dei mercati, di socialità nel senso più largo, nobile e cristiano della parola». L'ideale eniano, dunque, non si riduce a una dottrina industriale, ma si configura come una visione etico-civile della modernità italiana. L'appello conclusivo è insieme esortazione e testamento morale: «Spetta a noi tutti, amici e compagni di lavoro, di tener testa ad ogni pressione ostile con la nostra tenacia, col nostro impegno, con la nostra solidarietà». È un invito alla perseveranza collettiva, alla difesa di un'eredità che non appartiene più solo all'Ente, ma al Paese intero. L'ultima invocazione all'ingegnere suggella la fusione tra il mito dell'uomo e la sopravvivenza dell'istituzione:

L'ingegnere Enrico Mattei, il creatore dell'ENI, col suo esempio, con la sua morte sul lavoro, dal posto nuovo che ha occupato nel cuore di tutti noi, esige che la sua opera immane [...] si sviluppi nella linea dei suoi principi, dei suoi insegnamenti, della sua volontà mirabile.

In queste parole, Boldrini cristallizza la figura di Mattei come fondatore di una nuova etica industriale: l'impresa non più come luogo di profitto, ma come spazio di partecipazione civile e di riscatto nazionale. Il tono solenne e la compostezza morale del discorso fanno di questo testo non solo un documento aziendale, ma una vera e propria orazione civile, emblematica della cultura del lavoro e della responsabilità pubblica che segnarono l'Italia del Novecento.

Nel primo numero della rivista «Il Gatto selvatico», pubblicato nel 1955, Enrico Mattei apre con un testo che si configura non solo come una lettera inaugurale, ma come un vero e proprio manifesto culturale e identitario dell'Ente Nazionale Idrocarburi.⁹⁶ La sua *Lettera*, poi

⁹⁶ E. Mattei, *Lettera*, cit. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

ripubblicata su «Ecos» nel 1994, testimonia la concezione matteiana dell'impresa pubblica come organismo vivo, fondato sulla comunione di intenti e sulla circolazione della conoscenza. Il Presidente esordisce con una dichiarazione di fiducia e di responsabilità verso la comunità aziendale: «Sono lieto di porgere il mio saluto augurale al Gatto selvatico, la nuova rivista», presentando sin da subito la pubblicazione come il frutto di una visione collettiva. La definisce infatti come uno strumento «modesto, ma essenziale», destinato a «servire da ideale punto di incontro per tutti coloro che fanno parte della grande famiglia del Gruppo E.N.I.». Attraverso questa definizione, Mattei elabora una concezione dell'impresa pubblica come «famiglia in continuo aumento», una comunità produttiva che non si limita a un insieme di rapporti economici, ma si fonda su valori condivisi di solidarietà e partecipazione. Egli sottolinea come «il numero di coloro la cui sorte è legata a quella del nostro gruppo [...] è altissimo», e come tale pluralità rappresenti non una dispersione, ma una ricchezza che impone la necessità di un dialogo interno continuo. In tale prospettiva, «Il Gatto selvatico» nasce come strumento di connessione morale e comunicativa tra le molteplici realtà dell'ENI: «Più che opportuno, indispensabile, era un mezzo di comunicazione fra tanti uomini operanti in luoghi diversi ma uniti da comuni interessi e comuni propositi». La rivista diventa così, nelle parole di Mattei, non soltanto un veicolo informativo, ma «il simbolo della nostra comunità, il documento dei nostri sforzi, il discreto consigliere di quanti vorranno un parere amichevole, un chiarimento tecnico o genericamente culturale». Tale impostazione rivela un'idea di comunicazione aziendale come forma di educazione civile, in cui l'informazione tecnica e quella culturale convivono armonicamente. Il progetto editoriale si pone dunque al crocevia tra divulgazione industriale e promozione di una cultura umanistica del lavoro, coerente con la visione etico-sociale che Mattei attribuiva all'impresa pubblica.

Il nome stesso della rivista, come egli spiega, risponde a una duplice esigenza simbolica e funzionale. «Il nome della rivista è immaginoso e al tempo stesso perfettamente aderente alla nostra attività», scrive Mattei, chiarendo che:

Gatto selvatico è, infatti, la traduzione letterale in italiano dell'inglese *wildcat*, parola che, nel gergo dei seguaci di Drake, serve a indicare il «pozzo esplorativo», ossia il trabocchetto che l'uomo, scavando nelle viscere della terra, tende al petrolio e agli altri idrocarburi.

La metafora del «gatto selvatico» si carica qui di una valenza antropologica e poetica: il lavoro dell'uomo, rischioso e imprevedibile, diventa il simbolo della curiosità, dell'ingegno e della volontà di esplorare l'ignoto. Mattei conclude la sua lettera inaugurale con un auspicio che sintetizza il programma morale e culturale dell'intera impresa: «Mi auguro che Il Gatto selvatico possa rapidamente diventare quel vivace strumento di informazione aziendale e di varia divulgazione culturale che ormai da tempo è nei voti di tutti noi». In queste parole si riflette una visione moderna della comunicazione industriale, intesa come strumento di coesione, di partecipazione e di progresso civile. La rivista, sotto la guida di Mattei e Bertolucci, diviene infatti il laboratorio in cui l'etica del lavoro, la cultura umanistica e la missione pubblica dell'ENI si intrecciano in un unico orizzonte di senso.

2.3 Le Rubriche

La rivista «Il Gatto selvatico», come letto attraverso le parole di Mattei e Bertolucci, non si configura soltanto come strumento di comunicazione interna, bensì come laboratorio culturale, nel quale la dimensione tecnica e industriale si intreccia con un più ampio progetto di formazione civile, letteraria e sociale. La varietà delle rubriche testimonia l'intento di dar voce a molteplici registri discorsivi, in un continuo dialogo fra industria, cultura e società. L'intestazione della rivista era disegnata da Mino Maccari, autore anche dei vignettisti spiritosi che accompagnavano ogni numero. La prima parte era dedicata alla vita aziendale, la seconda alla cultura in cui furono accolte le parole dei maggiori narratori e poeti italiani del tempo, mentre rubriche fisse, recensioni cinematografiche, pagine d'arte, sport, costume e cucina completavano il quadro. Il direttore riserva a sé, senza firmarle, le controcopertine destinate ad ospitare saggi di storia dell'arte, dagli antichi maestri a «gli “ismi” moderni», esibendo tutta la capacità didattica degna di un allievo di Longhi. Le recensioni artistiche di Bertolucci testimoniano non solo una volontà di divulgazione estetica rivolta al pubblico dei lavoratori e dei tecnici del gruppo, ma anche una riflessione più ampia sul significato dell'arte in un contesto industriale in rapida trasformazione. La loro presenza nel periodico aziendale rivela la convinzione, condivisa da Mattei e dal direttore della rivista, che la cultura visiva potesse costituire un veicolo di formazione umana e civile, capace di connettere il mondo del lavoro e quello dello spirito. È in questa prospettiva che si inseriscono le pagine di Bertolucci dedicate alla *Storia della pittura*, nelle quali l'autore intreccia il discorso estetico e quello etico, ricostruendo una genealogia della pittura italiana come lenta e costante conquista di umanità, spiritualità e libertà formale. Nel contributo dedicato a *Cimabue*,⁹⁷ Bertolucci individua nel maestro fiorentino l'origine della pittura italiana, capace di fondere «il vigoroso realismo della scultura romanica» con lo schema bizantino, «ricco ma formalmente rigido». In Cimabue si realizza dunque una prima sintesi tra tradizione e innovazione, destinata a culminare nell'opera di Giotto, artista della successiva quarta di copertina.⁹⁸ In lui la pittura si emancipa definitivamente dalle «astrattezze bizantine» per diventare linguaggio universale dell'esperienza umana. La modernità giottesca, nel contributo di Bertolucci, non consiste tanto in un progresso tecnico quanto in un atto di umanizzazione. *Storia della pittura*, prosegue con la trattazione di vari artisti tra cui *Piero della Francesca*,⁹⁹ in cui il discorso si fa più analitico e razionale e con *Giovanni Bellini*,¹⁰⁰ la cui pittura veneziana riesce a conciliare «il senso del divino e dell'umano insieme», trasformando la luce lagunare in principio generativo di una nuova spiritualità visiva. La rubrica si conclude con *Caravaggio*¹⁰¹ in cui l'autore riconosce la svolta realistica e drammatica che segna la nascita della modernità pittorica.

Nella rubrica *I maestri della pittura moderna*, Bertolucci amplia la sua riflessione sulla pittura, trasferendo l'asse dall'umanesimo rinascimentale alla modernità europea. Anche qui emerge una tensione tra forma e vita, tra disciplina e libertà, che il poeta-critico legge come cifra della civiltà moderna: un'arte che si emancipa dall'imitazione del reale per cercare,

⁹⁷ A. Bertolucci, *Storia della pittura 1 - Cimabue*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. II, 1956, p. 26.

⁹⁸ A. Bertolucci, *Storia della pittura 2 - Giotto*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. II, 1956, p. 24.

⁹⁹ A. Bertolucci, *Storia della pittura 3 - Piero della Francesca*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. II, 1956, p. 24.

¹⁰⁰ A. Bertolucci, *Storia della pittura 4 - Giovanni Bellini*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. II, 1956, p. 24.

¹⁰¹ A. Bertolucci, *Storia della pittura 8 - Caravaggio*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. II, 1956, p. 24.

attraverso il colore, la luce e la struttura, la verità interiore dell'uomo. Nel saggio dedicato a *Paul Cézanne*,¹⁰² Bertolucci individua nel pittore provenzale l'anello di congiunzione tra l'impressionismo e la pittura del XX secolo, in *Van Gogh*,¹⁰³ il paradigma della condizione dell'artista moderno. In *Paul Gauguin*¹⁰⁴ ravvisa il forte senso di «ritorno al primitivo» spinto dal desiderio di purezza morale, mentre in *Matisse*,¹⁰⁵ grazie all'influenza del *fauvisme*, «il colore diventa invenzione pura», emancipato dal vincolo realistico. Similmente *Chagall*¹⁰⁶ è apprezzato per i suoi colori che non descrivono, ma evocano, e le sue figure che non rappresentano, ma ricordano. In questa sospensione poetica tra ricordo e fantasia, Bertolucci riconosce «una freschezza inventiva» e «un colorismo teneramente fantastico» che fanno di Chagall un *unicum* nella pittura moderna.

La rubrica *Il volto dell'uomo* curata dal direttore, nel 1958, costituisce un originale percorso attraverso la storia della rappresentazione artistica del volto umano come specchio della condizione spirituale. Attraverso sette contributi, il poeta e critico indaga l'evoluzione del ritratto, dalle origini romane fino alle soglie dell'arte contemporanea, interpretandolo come un genere in cui si intrecciano verità psicologica, tensione morale e ricerca formale. Nel contributo, dedicato alla ritrattistica romana, Bertolucci individua il nucleo originario della verità fisionomica occidentale, ponendo l'accento sulla concretezza e sull'adesione al reale che caratterizzano i volti dei ritratti pompeiani in cui la rappresentazione dell'individuo si fa «suprema fotografia» dell'animo umano.¹⁰⁷ La rinascita dello sguardo sull'uomo si deve, diversi secoli dopo, a Cimabue: la figura di San Francesco ad Assisi, pur idealizzata, conserva tratti autentici e commoventi, divenendo immagine edificante per la fede del credente.¹⁰⁸ Con Tiziano, il ritratto acquista una dimensione di alta nobiltà morale e cromatica,¹⁰⁹ tuttavia bisogna attendere l'opera di Rembrandt perché il volto umano acquisti profondità interiore e temporale.¹¹⁰ Infine, negli ultimi contributi della rubrica, Bertolucci indaga il volto dell'uomo novecentesco come esito di una crisi culturale. In Cézanne, il ritratto torna a farsi costruzione morale e spirituale, capace di restituire solidità all'immagine dopo la dispersione impressionista;¹¹¹ in Picasso, tale tensione si trasforma in una ricerca di nuove forme, dove la frantumazione cubista diviene linguaggio della modernità e specchio delle lacerazioni del secolo;¹¹² infine Paul Klee sfugge a ogni classificazione univoca attraverso la rinuncia alle regole accademiche dell'arte occidentale di anatomia, prospettiva e chiaroscuro.¹¹³ L'artista si muove sulla tela come un bambino alle prime armi che «ritrova le forme e i colori semplici e assoluti» e «ricostruisce il mondo a modo suo». Il volto dell'uomo si configura dunque come una meditazione sull'identità e sulla rappresentazione dell'essere umano nella storia dell'arte. Attraverso il linguaggio limpido e meditativo della critica poetica, Bertolucci riconduce il

¹⁰² A. Bertolucci, *I maestri della pittura 2 - Paul Cézanne*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. III, 1957, p. 24.

¹⁰³ A. Bertolucci, *I maestri della pittura 3 - Van Gogh*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. III, 1957, p. 24.

¹⁰⁴ A. Bertolucci, *I maestri della pittura 4 - Paul Gauguin*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. III, 1957, p. 24.

¹⁰⁵ A. Bertolucci, *I maestri della pittura 5 - Matisse*, «Il Gatto selvatico», n. 7, a. III, 1957, p. 24.

¹⁰⁶ A. Bertolucci, *I maestri della pittura 8 - Marc Chagall*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. III, 1957, p. 24.

¹⁰⁷ A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. I*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. IV, 1958, p. 32.

¹⁰⁸ A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. II*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. IV, 1958, p. 32.

¹⁰⁹ A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. IV*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. IV, 1958, p. 32.

¹¹⁰ A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. VI*, «Il Gatto selvatico», n. 8, a. IV, 1958, p. 32.

¹¹¹ A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. VII*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. IV, 1958, p. 32.

¹¹² A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. VIII*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. IV, 1958, p. 36.

¹¹³ A. Bertolucci, *Il volto dell'uomo. IX*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. IV, 1958, p. 32.

ritratto alla sua funzione più profonda: non semplice imitazione del reale, ma strumento di conoscenza, testimonianza e rivelazione dell'anima.

La rubrica *Il paesaggio nell'arte*, curata da Bertolucci tra il 1958 e il 1960, rappresenta un articolato itinerario storico e critico volto a indagare l'evoluzione della rappresentazione della natura nella pittura, dalla visione arcaica della del paesaggio fino alle più ardite sperimentazioni moderne. Nel primo contributo, dedicato ai decoratori pompeiani, il direttore individua le radici del paesaggio pittorico nelle scene murali di Pompei, in cui la natura, pur ancora subordinata alla narrazione mitologica o architettonica, rivela una precoce tensione illusionistica e una sensibilità atmosferica che preludono al paesaggismo moderno.¹¹⁴ Si passa successivamente a considerare la rinascita medievale del paesaggio, segnata dal superamento dell'oro bizantino e dalla riscoperta della realtà naturale in Giotto.¹¹⁵ Per una nuova concezione dinamica della natura Bertolucci richiama il paesaggio barocco, influenzato da una pittura specchio della condizione umana e luogo di sintesi tra luce, colore e movimento, in un *continuum* che anticipa la sensibilità romantica.¹¹⁶ Lo stato di equilibrio si raggiunge nel Settecento grazie all'opera esemplificativa di Canaletto e delle sue vedute.¹¹⁷

La rubrica artistica per la quarta di copertina si chiude con la trattazione de *Gli «ismi» dell'arte moderna*, in particolare con i saggi su Dalí e Kandinsky, nei quali Bertolucci indaga le tensioni interiori e visionarie dell'arte del XX secolo. Il primo, interprete del sogno e del perturbante, traduce la realtà in immagine onirica e ambigua;¹¹⁸ il secondo, invece, sublima la forma nella musica del colore, compiendo la definitiva spiritualizzazione del paesaggio.¹¹⁹ Nel loro insieme, i saggi artistici di Bertolucci compongono una vera e propria storia morale della pittura italiana, in cui la ricerca formale diviene riflessione sull'uomo, sul lavoro e sulla sua dignità. La scelta di pubblicare tali testi su una rivista aziendale non appare dunque casuale: essa testimonia l'idea che l'arte e l'industria, lungi dall'essere ambiti separati, condividano la medesima tensione verso la creazione e il miglioramento del mondo umano.

Entrando nel vivo delle singole rubriche, *Parlano di noi* raccoglie e rilancia quanto la stampa nazionale e internazionale andava elaborando intorno alle attività del gruppo ENI, offrendo una sorta di specchio esterno attraverso il quale l'azienda si autorappresenta e si confronta con l'opinione pubblica. La funzione principale è duplice: da un lato, consolidare l'immagine dell'ente, dall'altro, misurare il suo impatto mediatico nel contesto della modernizzazione italiana.

In una prospettiva meramente linguistica e didattica si colloca *Parole nuove*, con l'obiettivo di chiarire e diffondere neologismi, tecnicismi o vocaboli di uso emergente. Tale rubrica contribuiva non soltanto alla formazione terminologica dei lavoratori, ma anche all'alfabetizzazione culturale, collocando la lingua come veicolo di modernità e di inclusione nel lessico della contemporaneità.

¹¹⁴ A. Bertolucci, *Il paesaggio nell'arte I*, «Il Gatto selvatico», n. 12, a. IV, 1958, p. 40.

¹¹⁵ A. Bertolucci, *Il paesaggio nell'arte II*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. V, 1959, p. 40.

¹¹⁶ A. Bertolucci, *Il paesaggio nell'arte III*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. V, 1959, p. 40.

¹¹⁷ A. Bertolucci, *Il paesaggio nell'arte IV*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. V, 1959, p. 40.

¹¹⁸ A. Bertolucci, *Gli «ismi» dell'arte moderna. VII*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. VI, 1960, p. 48.

¹¹⁹ A. Bertolucci, *Gli «ismi» dell'arte moderna. IX*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. VI, 1960, p. 48.

Un ruolo centrale nella costruzione di un orizzonte intellettuale è svolto da *Libri* affiancata da *Libro del mese*. La prima offre recensioni e segnalazioni, creando un ponte tra la comunità aziendale e il panorama letterario nazionale e internazionale. La seconda approfondisce in modo più sistematico un'opera selezionata, proponendone un'interpretazione critica e sottolineandone la rilevanza per la formazione culturale dei lettori. In entrambe le rubriche traspare il progetto di una «biblioteca ideale» volta a educare il gusto, a stimolare la riflessione e a radicare nei dipendenti un senso di appartenenza alla cultura umanistica. *Antologia*, al contempo, risponde a una funzione più contemplativa e selettiva: raccogliere brani letterari scelti, capaci di evocare atmosfere poetiche o morali e di nutrire la sensibilità dei lettori. Si tratta di una sezione che, accanto al rigore industriale delle cronache tecniche, rivendica la necessità di un respiro umanistico, restituendo alla parola scritta il suo valore estetico ed etico.

Accanto alle dimensioni culturali, *ENI cronache* svolge il compito di documentare la vita dell'ente: inaugurazioni, bilanci, sviluppi tecnici e organizzativi. Questa rubrica rappresentava la sezione più vicina al genere del *reportage* industriale, ma allo stesso tempo si configura come archivio vivo della memoria aziendale, capace di saldare l'evento contingente con la costruzione identitaria del gruppo. La rubrica *Bella Italia* introduce una prospettiva più marcatamente territoriale e paesaggistica, valorizzando il patrimonio storico, artistico e naturale del Paese. L'attenzione al paesaggio e alle bellezze locali non è soltanto espressione di estetismo, ma veicola un messaggio di orgoglio nazionale e di radicamento culturale, connettendo il progetto industriale all'identità italiana nel suo complesso.

Se da un lato ci si rapporta con l'azienda, la cui imponente attività in Italia e all'estero richiede costantemente il giudizio o l'intervento dei dipendenti, dall'altro si avviano iniziative d'intrattenimento: concorsi fotografici, quiz su temi artistici e lo spazio *Una pagina per noi*. Quest'ultimo è dedicato alla produzione di lettori e collaboratori interni e costituisce un canale di partecipazione e di espressione creativa. Attraverso prose, poesie, riflessioni personali e racconti di vita quotidiana, questa sezione trasforma i dipendenti in autori, riconoscendo loro un ruolo attivo nella produzione simbolica dell'*house organ*. Essa rappresenta un *unicum* nel panorama delle pubblicazioni aziendali del tempo, in quanto restituisce con immediatezza la voce plurale della comunità ENI. Infine, *Cronache della TV* si colloca al crocevia tra cultura popolare e analisi dei media, osservando i linguaggi e i contenuti del nuovo mezzo televisivo in fase di espansione. Tale rubrica rispecchia l'attenzione dell'ENI verso le forme della comunicazione di massa e il loro impatto sulla società, rivelando una precoce consapevolezza della funzione pedagogica e culturale della televisione.

Insieme, queste rubriche configurano «Il Gatto selvatico» come uno spazio editoriale polifonico, nel quale l'impresa industriale non si limita a raccontare sé stessa, ma si pone come agente di cultura, educazione e modernizzazione. L'eterogeneità dei registri, tecnico, letterario, critico, partecipativo, trova unità in una visione che riconosce l'inscindibilità tra progresso industriale e crescita culturale, collocando la rivista al centro del dibattito su industria e letteratura nell'Italia del secondo dopoguerra.

2.4 Letteratura e industria

In un momento storico in cui la modernizzazione industriale si impone come paradigma ineludibile, gli scrittori e i critici coinvolti nella rivista «Il Gatto selvatico» affrontano la questione da prospettive diverse, ma accomunate dalla consapevolezza che il fenomeno industriale non può essere eluso dalla parola letteraria, bensì interpretato, discusso e tradotto in forme simboliche.

In *I poeti e lo sport*,¹²⁰ Alberto Bevilacqua propone una declinazione originale del rapporto fra arte e realtà, sottolineando come l'esperienza agonistica non sia riducibile a mera celebrazione del successo, ma possa diventare occasione di autentica poesia e riflessione umana. Tale intuizione introduce una dimensione in cui la modernità, anche nelle sue manifestazioni popolari e quotidiane, si carica di significato letterario. L'autore osserva come in passato la tradizione lirica e narrativa si fosse prevalentemente limitata a una celebrazione esteriore, circoscritta alla vittoria e all'eroe vincitore. In tale prospettiva riduttiva, scrive l'autore, «Chi non vince non esiste nell'interesse del letterato: non esiste, se non altro, il suo dramma di uomo vinto, ferito nel suo orgoglio».¹²¹ Bevilacqua segnala dunque la persistenza di una visione celebrativa che non riconosce la densità umana e tragica della sconfitta, riducendo l'esperienza sportiva a mera retorica dell'agonismo. La vera novità introdotta dagli scrittori del XX secolo è la capacità di accostarsi allo sport dall'interno, partecipandovi con adesione emotiva e immedesimazione. Come egli stesso afferma:

Lo sport, insomma, non viene più considerato dall'esterno, con superficiale attenzione, ma nel vivo della sua storia agonistica, con un'immedesimazione che è anche fede, riconoscimento di valori ideali.¹²²

La dimensione sportiva diventa così luogo di esperienza autentica, capace di generare poesia non in virtù di un'aura celebrativa, bensì per il suo legame intrinseco con la vita quotidiana e le tensioni universali dell'esistenza. A sostegno di tale tesi, Bevilacqua richiama esempi emblematici. Egli ricorda Umberto Saba,¹²³ che nell'osservazione delle partite della Triestina seppe trasfigurare il gesto calcistico in atto poetico:

Di corsa usciti a mezzo il campo, date prima il saluto alle tribune. Poi, quello che nasce poi che all'altra parte vi volgete, a quella che più nera si accalca, non è cosa da dirsi, non è cosa ch'abbia un nome.¹²⁴

Qui lo sport diventa veicolo di rivelazione emotiva, sottratto a qualsiasi funzione ancillare e restituito come esperienza viva, collettiva e irripetibile. Parimenti evocativa è la testimonianza di Alfonso Gatto,¹²⁵ che nella voce radiofonica di Nicolò Carosio individua una risonanza

¹²⁰ A. Bevilacqua, *I poeti e lo sport*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. V, 1959, pp. 22-23.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Le cinque poesie di Umberto Saba dedicate al calcio, sono in Id., *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, [1945], 2014: *Squadra paesana*, p. 420; *Tre momenti*, p. 421; *Tredicesima partita*, p. 422; *Fanciulli allo stadio*, p. 423; *Goal*, p. 424; Cfr. S. Giuntini, *Calcio e letteratura in Italia (1892-2015)*, Milano, Biblion, 2017.

¹²⁴ A. Bevilacqua, *I poeti e lo sport*, cit., p. 23.

¹²⁵ Per le testimonianze di A. Gatto in materia di sport si vedano: A. Gatto, *Tenga il manubrio leggero mi diceva Coppi*, «l'Unità», 8 giugno 1947, p. 3; Id., *Uno scrittore allo stadio*, «L'approdo letterario», n. 3, 1959, p. 89-92.

universale della memoria comunitaria: «La voce della domenica è il sole, il vento che muove le bandierine del corner».¹²⁶ L'evocazione di Gatto si colloca oltre la semplice cronaca sportiva, innalzando la narrazione calcistica a mito condiviso, in cui l'elemento naturale e quello agonistico si fondono in un'unica immagine lirica. La riflessione di Bevilacqua, dunque, consente di interpretare la relazione fra letteratura e sport come fenomeno paradigmatico della modernità: lo sport non è più occasione marginale o accessoria, ma diviene materia poetica autonoma, capace di generare una rappresentazione autentica dell'uomo contemporaneo, delle sue vittorie, delle sue sconfitte e delle sue passioni collettive.

Con *La musa industriale*,¹²⁷ Alberto Mondini affronta più direttamente la questione della civiltà industriale, mostrando la duplicità delle risposte letterarie: da un lato l'entusiasmo per le nuove possibilità aperte dal progresso tecnico-scientifico, dall'altro la condanna per lo sconvolgimento paesaggistico e sociale che esso comporta. Qui il dibattito si fa esplicito: la letteratura non può che reagire a un mutamento radicale che investe il lavoro, i rapporti umani e l'immaginario collettivo. L'autore osserva come «Le reazioni degli scrittori di fronte alla civiltà industriale sono state le più disparate: favorevoli sino all'esaltazione, negative sino alla maledizione».¹²⁸ Tale polarità consente di leggere la modernità tecnica come un banco di prova per la letteratura, capace di suscitare tanto entusiasmi utopici quanto condanne radicali. Mondini individua nelle prime scoperte aeronautiche del XVIII secolo, come la mongolfiera, il punto d'avvio di una stagione in cui gli scrittori celebrarono con accenti lirici il trionfo della scienza e della tecnica, interpretandoli come segnali di progresso morale oltre che materiale. Autori quali Vincenzo Monti o Erasmus Darwin videro in queste conquiste un'occasione di rinnovamento poetico e civile. Ma accanto a tale entusiasmo, emerge quasi subito la voce dissonante di coloro che percepiscono la modernità industriale come una minaccia. Non a caso, Mondini si chiede provocatoriamente: «C'è forse una relazione fra l'aumentare di quelli e il diminuire di questi? Sarebbe l'età industriale nemica delle muse?».¹²⁹ La domanda, volutamente retorica, lascia emergere la tensione fra due tendenze opposte e mai del tutto conciliabili. Se in alcuni casi la poesia si lasciò attrarre dal fascino della macchina, basti pensare a Giosuè Carducci che cantò la locomotiva o a Walt Whitman che vide nella ferrovia e nel vapore i simboli di una nuova energia nazionale, altri autori reagirono con resistenza, temendo la perdita di un mondo caro e la devastazione del paesaggio. Mondini scrive infatti: «Altri poeti furono ostili perché vedevano arrivare, con l'industria, la rovina di un mondo caro; questa rovina prendeva una forma materiale con la rovina del paesaggio».¹³⁰ A emergere è dunque un doppio

Cfr. R. Giglio, *Lo sport di Alfonso Gatto*, in L. Reina, N. Acanfora (a cura di), *Alfonso Gatto l'uomo, il poeta. Atti del convegno di studi promosso nel quadro delle celebrazioni per il 25° anniversario della morte. Fisciano-Salerno, 30-31 maggio 2001*, a cura di L. Reina, N. Acanfora, Napoli, Liguori, 2014; G. Paparelli, *Gatto giornalista sportivo*, in P. Borraro, F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta, atti del convegno nazionale su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978)*, a cura di P. Borraro, F. D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1980, p. 245-51; F. Trotta, *La palla al balzo. Un poeta allo stadio*, Arezzo, Limina, 2006, p. IX; L. Giordano, *Sognando di volare. Alfonso Gatto al Giro e al Tour*, Salerno, Il catalogo, 1983.

¹²⁶ A. Bevilacqua, *I poeti e lo sport*, cit., p. 23.

¹²⁷ A. Mondini, *La musa industriale*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. V, 1959, pp. 12-14.

¹²⁸ Ivi, p. 12.

¹²⁹ Ivi, p. 13.

¹³⁰ *Ibidem*.

registro: da un lato la celebrazione del progresso, dall'altro la nostalgia per un ordine naturale minacciato. Mondini coglie inoltre un elemento di discontinuità storica. Se nel passato le macchine riuscirono a stimolare l'immaginario poetico, le tecnologie più recenti non hanno ancora trovato un linguaggio lirico adeguato:

Ormai le macchine hanno voce e senso, e parlano all'anima. O almeno così parve; ch  gli aeroplani, gli elicotteri, i missili e gli acceleratori di particelle di cui   intessuta la nostra vita d'oggi ancora aspettano le parole che li cantino.¹³¹

Qui emerge l'idea che la poesia, pur capace di attribuire anima alle macchine, sia rimasta indietro rispetto alla rapidit  dello sviluppo tecnico-scientifico. L'autore conclude individuando nel cinema la sola «nuovissima musa» che abbia saputo raccogliere la sfida dell'industrializzazione, traducendo in immagini la potenza simbolica e lirica della macchina. In questa prospettiva, *La musa industriale* non si limita a registrare le reazioni della letteratura alla civilt  industriale, ma invita a riflettere sulla necessit  di una nuova mediazione estetica che sappia conciliare tecnica e poesia, industria e creazione artistica.

Su un piano analogo, Gian Carlo Traverso in *Tecnicismo e umanesimo nella stampa aziendale*¹³² riflette sul linguaggio con cui l'industria rappresenta se stessa. L'autore denuncia i rischi di una comunicazione appiattita sul tecnicismo, che riduce l'uomo a semplice ingranaggio della macchina, e sottolinea invece il valore di una prospettiva umanistica capace di restituire dignit  morale e culturale al lavoratore. La stampa aziendale diventa cos  un luogo in cui si decide non solo l'immagine dell'impresa, ma anche la qualit  della sua relazione con il mondo umano. L'autore rileva come l'orientamento tecnico-produttivo della societ  contemporanea, pur costituendo la base dello sviluppo economico, rischi di degenerare in una forma di riduzionismo spirituale. Egli osserva infatti che «Il tecnicismo rimpicciolisce la persona umana perch  ne fa un'appendice della macchina e non la fonte ideativa dalla quale, com'  vero, la macchina   scaturita». Il tecnicismo, pertanto, non   soltanto una prassi, ma un *habitus* mentale che intacca le fondamenta stesse della soggettivit : «Il tecnicismo   un atteggiamento spirituale: si abbarbica, avvelenandole, alle radici della personalit ». Traverso mette cos  in guardia contro la possibilit  che l'uomo, creatore della macchina, finisca per soccombere alla sua logica impersonale, perdendo di vista la propria dignit  e la propria libert  interiore. In questa prospettiva, il compito della stampa aziendale si configura come eminentemente critico ed etico. Essa non pu  limitarsi a essere mero organo di informazione tecnica, ma deve farsi veicolo di una pedagogia umanistica, ponendo al centro il valore della persona. Non a caso l'autore insiste: «Bisogna puntare sull'umanesimo, sull'umanit  del lavoratore come sull'obiettivo fondamentale». Solo un giornale capace di promuovere la consapevolezza della dignit  del lavoro umano, superando la riduzione dell'operaio a strumento produttivo, pu  assolvere a una funzione autenticamente formativa e sociale. La riflessione di Traverso approda a una proposta di sintesi, in cui tecnica e umanesimo trovino un equilibrio

¹³¹ Ivi, p. 12.

¹³² G. C. Traverso, *Tecnicismo e umanesimo nella stampa aziendale*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. V, 1959, p. 18. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

dinamico, volto a tutelare la centralità dell'uomo nel processo produttivo. Egli afferma in proposito:

O la stampa aziendale si fonda su questo umanesimo e si preoccupa di stabilire quella che si potrebbe chiamare la «proporzione esistenziale» nel mondo del lavoro tra tecnicismo e umanesimo, e allora avrà la validità di un messaggio vivo per tutti.

Il giornale aziendale, lungi dall'essere un semplice strumento tecnico-amministrativo, diviene così espressione di un umanesimo integrale, capace di coniugare le esigenze produttive con la tutela della persona e della sua irriducibile dimensione spirituale.

Infine, Enzo Golino in *Letteratura e industria*¹³³ amplia l'orizzonte critico, collegando il caso italiano alle esperienze straniere e tracciando un percorso che va dalla progressiva inclusione della realtà industriale nelle opere letterarie fino alle scritture contemporanee del dopoguerra. L'analisi di Golino consente di leggere la letteratura come strumento di mediazione culturale: essa non subisce passivamente il peso dell'industrializzazione, ma ne elabora simbolicamente i conflitti, contribuendo a costruire una coscienza collettiva. L'autore afferma con chiarezza: «Da qualche tempo in Italia si va agitando, negli ambienti della cultura più viva, il problema dei rapporti tra lo scrittore e la nuova realtà, di così gran peso sull'uomo, che è la industria».¹³⁴ La dimensione industriale, dunque, lungi dall'essere un semplice fenomeno economico, si presenta come un orizzonte totalizzante, capace di incidere in profondità sull'uomo e di interpellare direttamente la letteratura. Golino tuttavia non manca di rilevare le difficoltà che i narratori italiani incontrano nell'affrontare tale tematica: «I narratori, lungi dal trarre un qualunque vantaggio di novità di sguardo e di giudizio dalla nuova materia che trattano, sembrano invece trovarsene talmente impacciati».¹³⁵ In queste parole si coglie il riconoscimento di una frattura, quasi di un ritardo culturale, rispetto alle esperienze straniere, dove il confronto tra arte e industria si era avviato già nei secoli precedenti, dalla letteratura inglese e tedesca dell'Ottocento fino alla narrativa americana novecentesca. Per chiarire la dialettica tra progresso economico e produzione culturale, Golino ricorre a un esempio storico emblematico: «Firenze conquistò questa posizione non con l'aiuto di eserciti o flotte potenti, ma solo con la laboriosità dei suoi artigiani e l'intelligenza dei suoi mercanti».¹³⁶ Tale riferimento, che evoca il Rinascimento come momento di sintesi tra attività produttiva e creazione culturale, è utilizzato dall'autore per stabilire una continuità ideale con l'età industriale, in cui il lavoro e l'invenzione tecnologica sono nuovamente chiamati a farsi terreno di elaborazione estetica. Nella parte conclusiva del saggio, Golino osserva come il mondo industriale abbia ormai fatto irruzione nella letteratura italiana contemporanea, trasformandone i contenuti e i linguaggi: «Il mondo industriale si va organizzando ed entra in dosi massicce nei libri degli scrittori, sia che trattino di fabbriche e di operai, sia che ne colgano gli effetti nella

¹³³ E. Golino, *Letteratura e industria*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. IX, 1963, pp. 14-16.

¹³⁴ Ivi, p. 14.

¹³⁵ Ivi, p. 15.

¹³⁶ *Ibidem*.

realtà circostante».¹³⁷ Tale affermazione sintetizza l'orientamento di una nuova stagione narrativa, che da Elio Vittorini a Italo Calvino, da Ottiero Ottieri a Paolo Volponi,¹³⁸ ha cercato di rappresentare le fabbriche, i lavoratori e le metamorfosi indotte dal sistema produttivo, conferendo all'industria una dimensione non soltanto realistica, ma anche simbolica e poetica. Il contributo di Golino si pone dunque come un passaggio fondamentale nella riflessione sul rapporto tra letteratura e industria: esso mette in luce tanto i limiti iniziali della narrativa italiana di fronte alla nuova realtà produttiva, quanto i successivi sviluppi di una tradizione che, proprio attraverso il confronto con l'industrializzazione, ha ridefinito le proprie forme e le proprie finalità culturali.

Se Bevilacqua mostra la capacità della letteratura di trasfigurare in poesia anche l'esperienza fisica e sportiva, Mondini ne evidenzia la funzione critica rispetto al progresso, Traverso richiama l'esigenza di equilibrio fra tecnicismo e umanesimo, e Golino propone una visione storica che intreccia letteratura nazionale e internazionale. Le divergenze nei loro approcci testimoniano la pluralità di risposte possibili, ma rivelano anche una comune tensione: quella di fare della letteratura uno spazio vitale in cui l'industria non sia soltanto motore di trasformazioni materiali, ma occasione di riflessione culturale ed etica.

2.4.1 Narrativa e racconti

Gli autori convocati dalla rivista, da Caproni a Dessì, da Pea a Berto, da Davì a Bilenchi, fino a Tonna e Piccioli, concorrono, con differenti registri e prospettive, a delineare una costellazione narrativa che tiene insieme memoria storica, trasformazioni sociali e nuove forme di soggettività. Va innanzitutto individuato, un nucleo di testi che tematizza l'esperienza della guerra e delle sue eredità. In *La tromba del silenzio*¹³⁹ di Giorgio Caproni la percezione infantile della morte si condensa nella metafora della sepoltura del mulo, mentre in *Il miracolo*¹⁴⁰ di Enrico Pea la fuga bellica si trasfigura in episodio di salvezza provvidenziale. Analogamente, *Battaglie*¹⁴¹ di Pierluigi Piccioli, seppure costruito su frammenti, restituisce la violenza del 1943, insistendo sulla dimensione collettiva della lotta e sull'orizzonte di speranza che da essa può scaturire. A tali visioni si contrappone, con tono più intimo, *Le nonne*¹⁴² di Romano Bilenchi, che radica il tema della memoria nel vincolo familiare, filtrato attraverso l'affetto infantile.

Nel racconto *La tromba del silenzio*, Giorgio Caproni affronta con profondità lirica e densità simbolica il tema della morte e della guerra, filtrato attraverso lo sguardo infantile di due protagonisti, Elisabetta e Marcellino. L'episodio centrale, la sepoltura di un mulo in un campo

¹³⁷ Ivi, p. 16.

¹³⁸ Cfr. Capitolo II.

¹³⁹ G. Caproni, *La tromba del silenzio. Racconto [cultura letteraria]*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. I, 1955, p. 15.

¹⁴⁰ E. Pea, *Il miracolo*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. I, 1955, p. 15.

¹⁴¹ P. Piccioli, *Battaglie* (frammenti pubblicati e tratti da un romanzo inedito), «Il Gatto selvatico», n. 8, a. IX, 1963, pp. 14-15.

¹⁴² R. Bilenchi, *Le nonne*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. V, 1959, p. 22.

d'erba medica, assurge a metafora dell'iniziazione precoce al mistero della finitudine e al trauma del lutto. Il gesto semplice e concreto della sepoltura si trasfigura agli occhi dei bambini in interrogativo universale, che Marcellino formula con la spontaneità della sua età: «Anche un soldato, quando muore in una campagna, diventa come quel mulo lì?». ¹⁴³ In questa domanda ingenua e drammatica si rivela la tensione tra l'immediatezza della percezione infantile e la coscienza tragica della guerra. Tale tensione si fa ancora più esplicita quando Marcellino, contrapponendo la serenità bucolica dei campi alla violenza bellica, osserva: «La campagna dei soldati non è mica questa, d'alberi e d'erba medica. È la guerra». Il contrasto tra natura e distruzione, tra fertilità e morte, diviene così nucleo simbolico dell'intero racconto. Caproni restituisce con finezza psicologica la divergenza emotiva dei due giovani protagonisti. Elisabetta reagisce con terrore alla materialità della scena, incapace di razionalizzare l'esperienza, mentre Marcellino elabora un pensiero nuovo, segnato da una precoce inquietudine: «Fu un pensiero, quest'ultimo, che fece nascere anche in lui un'inquietudine nuova, che però non era paura come quella d'Elisabetta». Il narratore mostra così la differenza di sensibilità e di elaborazione emotiva, rivelando come lo sguardo infantile, pur fragile, possa aprirsi a una consapevolezza esistenziale. L'analogia tra il destino del mulo e quello dei soldati, e per estensione del padre di Marcellino, trasforma la vicenda in un'allegoria della perdita e dell'angoscia del lutto. La riflessione si chiude con un'immagine di dissolvenza, in cui il sonno del bambino diviene metafora di un progressivo allontanamento dalle angosce provvisorie: «Proprio come il mulo, mentre a poco a poco le idee gli si annebbiavano sempre di più per via del sonno che lentamente se lo portava via dal mondo». Il racconto di Caproni si configura pertanto come un testo paradigmatico, in cui la concretezza narrativa si intreccia a una densità simbolica di ampio respiro. L'esperienza infantile della morte e della guerra non è qui ridotta a mero trauma psicologico, ma diviene occasione di riflessione universale sulla fragilità umana, sulla persistenza del dolore e sulla necessità di condivisione empatica.

Nel racconto *Il miracolo*, Enrico Pea restituisce con rara intensità narrativa l'esperienza di una famiglia costretta alla fuga durante la Seconda guerra mondiale, inscrivendo la vicenda individuale in un orizzonte più ampio di fragilità umana, di precarietà esistenziale e di percezione del sacro. L'*incipit* colloca il lettore entro un paesaggio rurale segnato dalla sacralità dei luoghi e dalla sopravvivenza di norme collettive, laddove il narratore annota: «È proibito far pascolare le bestie all'ingresso del Camposanto». ¹⁴⁴ Questo riferimento al cimitero, luogo di memoria e di confine simbolico tra vita e morte, introduce immediatamente una dimensione liminare che accompagnerà l'intera vicenda. La famiglia in fuga, ridotta alla condizione di preda, vive la costante minaccia proveniente dall'alto, espressa nella figura dell'aereo nemico, «sicuro di sé», che «si abbassa sull'aia proprio come se volesse accertarsi, lui re dell'aria, prima di umiliarsi a scendere sulla sudicia terra dove tutti ci sentiamo «braccati» da un destino crudele». In questa immagine, la guerra si rivela non soltanto come violenza materiale, ma come condizione di persecuzione ontologica, nella quale l'uomo si percepisce inseguito da un fato ineluttabile. Il nucleo drammatico del racconto si concentra tuttavia in un episodio specifico,

¹⁴³ G. Caproni, *La tromba del silenzio. Racconto*, cit., p. 15. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

¹⁴⁴ E. Pea, *Il miracolo*, cit., p. 15. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

caricato di valore simbolico e religioso: la caduta di un sasso dal campanile che sfiora la bambina stretta al seno della madre. La descrizione dell'evento, minuziosa e sospesa tra realismo e metafisica, sottolinea la simultaneità di pericolo estremo e salvezza: «Devìo in tralice e, strisciando, arrossò senza lacerare l'anca nuda della bambina, al seno della madre». Il carattere miracoloso di tale evento non è soltanto nella sua eccezionalità fisica, ma soprattutto nel suo significato esistenziale e teologico: «Dite voi, dite voi: questo non è un miracolo? È un miracolo ad avvertirci dell'inutilità della fuga, che tanto, per la morte, non vi sono nascondigli». L'interpretazione offerta da Pea trascende dunque il mero episodio bellico: il miracolo non è riducibile a un fenomeno soprannaturale isolato, bensì si configura come rivelazione della verità ultima della condizione umana, ossia l'impossibilità di sottrarsi al destino della morte e, al contempo, la percezione di una forza superiore che accompagna e protegge. In questo intreccio di quotidianità domestica, violenza bellica e segno divino, il racconto articola un discorso complesso sulla vulnerabilità dell'uomo e sulla resistenza spirituale che emerge nelle situazioni estreme. *Il miracolo* diventa così paradigma di una letteratura capace di dare voce all'esperienza collettiva della guerra, trasfigurandola in riflessione universale sulla morte, sulla fede e sulla resilienza della comunità familiare.

Nel contributo *Battaglie*, pubblicato nel 1963 e costituito da frammenti narrativi, Pierluigi Piccioli ricostruisce con densità espressiva e forza immaginifica le esperienze belliche che segnarono in modo indelebile il 1943. Fin dall'*incipit*, il narratore insiste sulla necessità della memoria, collocando il lettore davanti a un dovere etico e collettivo: «Anno 1943, anno di angoscia e di speranza, che gli italiani non possono, non devono dimenticare».¹⁴⁵ L'intera struttura frammentaria del racconto appare, in tal senso, come un dispositivo di commemorazione e di resistenza, volto a impedire l'oblio e a trasmettere la percezione vissuta della guerra. Il conflitto viene rappresentato non soltanto come scontro tra eserciti, ma come vortice distruttivo che coinvolge uomini, mezzi e paesaggi, trasformandoli in un unico scenario di rovina. Le descrizioni dei combattimenti aerei rendono con particolare evidenza la dimensione spettacolare e insieme disumana dello scontro: «I due aerei si serrarono inseguendosi in una piccola sfera dello spazio, salendo in un gomitolo di giri, come il fuoco che insegue l'ape regina».¹⁴⁶ La metafora naturalistica, che accosta i caccia al ritmo della natura, restituisce la drammaticità di una danza di morte, sospesa tra abilità tecnica e destino ineluttabile. Non meno intensa è la rappresentazione della battaglia terrestre, dove la potenza distruttiva dei mezzi bellici lascia emergere un paesaggio desolato e spettrale: «Quando il vento sgomberò la piana, undici carcasse apparvero, affondate nella sabbia».¹⁴⁷ In questa immagine, il deserto di rovine assume il valore di un memento mori collettivo, emblema della caducità delle macchine e, insieme, della fragilità della vita umana che esse travolgono. Accanto ai quadri bellici di vasta portata, Piccioli restituisce episodi di straordinaria concentrazione emotiva, nei quali la dimensione collettiva della guerra si condensa nel destino del singolo. Emblematica è la scena del giovane soldato che, esausto e ormai incapace di proseguire la marcia, si abbandona a terra: «Accanto al ragazzo continuavano a passare gli scarponi, gli

¹⁴⁵ P. Piccioli, *Battaglie*, cit. p. 14.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 15.

zoccoli, le ruote altissime traballanti, gli affusti ciechi bocca all'ingiù».¹⁴⁸ Qui la macchina bellica assume la forma di un flusso inesorabile, che scorre indifferente accanto all'individuo, riducendolo a marginale interferenza, a fragile corpo destinato a essere sopraffatto. Lo stile di Piccioli, sospeso tra lirismo e crudezza realistica, produce una narrazione che non celebra alcuna retorica di vittoria, ma pone al centro la tragicità della violenza, l'angoscia dei vinti e il sacrificio dei combattenti. La scelta della forma frammentaria rafforza la dimensione di testimonianza diretta, frammento di memoria che sopravvive al caos e che si fa strumento di riflessione collettiva. In definitiva, *Battaglie* non si limita a rappresentare la guerra, ma ne elabora un significato etico e civile: l'obbligo di ricordare affinché l'orrore non si ripeta.

Nel racconto *Le nonne*, Bilenchi analizza con finezza psicologica il legame affettivo tra il bambino Marco e sua nonna materna Marta, mettendo in rilievo l'importanza delle figure familiari nella formazione emotiva dell'infanzia: «Marco aveva voluto bene, quando era bambino, a Marta, sua nonna materna».¹⁴⁹ La dimensione del quotidiano, scandita da gesti ripetuti e concreti, diventa il veicolo principale attraverso cui l'affetto si manifesta: «Marta lo baciava e baciava la figlia e, seria, con gli stessi gesti ogni giorno, prendeva da una tasca del giacchetto una piccola cioccolata». Il racconto sottolinea come la relazione con la nonna si estenda oltre la casa e le piccole abitudini, includendo momenti di condivisione con la natura e cura degli animali, che rafforzano la dimensione educativa e affettiva: «— A chi vuoi più bene, a me o all'altra nonna? — A te, a te — diceva Marco e, quasi vergognoso di questa confessione, si alzava e correva dietro all'agnellino». Queste esperienze, apparentemente minute, diventano strumenti di interiorizzazione dei valori affettivi, integrandosi nella memoria infantile come tracce indelebili di relazione e fiducia. Bilenchi evidenzia inoltre la tensione tra memoria infantile e consapevolezza adulta, mostrando come la percezione del dolore e della perdita emerga solo successivamente, confrontando l'innocenza dei ricordi con la complessità emotiva della maturità: «— Tu nemmeno una lacrima — disse la mamma — eppure quando eri bambino le volevi bene. Ti portava ogni giorno una cioccolata e andavi con lei a far pascolare l'agnellino». In questa prospettiva, il racconto non solo celebra l'affetto familiare, ma offre una riflessione sulla continuità della memoria e sull'impatto duraturo delle relazioni infantili sulla coscienza emotiva. Il contributo fornisce un ritratto delicato e intimo della relazione tra nonna e nipote, centrando l'attenzione sull'affetto quotidiano e sulla capacità dei gesti semplici di diventare strumenti di formazione morale e di memoria affettiva.

Un altro gruppo di testi si concentra, invece, sulla quotidianità e sui mutamenti sociali connessi al processo di modernizzazione industriale. *Avventura in provincia*¹⁵⁰ di Giuseppe Berto racconta l'ambiguità delle relazioni umane in un contesto periferico, mentre *I centauri*¹⁵¹ di Luigi Davì documenta la nascita delle subculture giovanili motoristiche, espressione di nuovi modelli di socialità, consumo e identità. In parallelo, i due racconti tratti da *Gimkhana-Cross* mostrano come il lavoro, la competizione sportiva e la passione per la motocicletta diventino

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ R. Bilenchi, *Le nonne*, cit., p. 22. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

¹⁵⁰ G. Berto, *Avventura in provincia*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. II, 1956, p. 18.

¹⁵¹ L. Davì, *I centauri*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. V, 1959, pp. 24-25.

microcosmo emblematico della tensione tra aspirazioni individuali e dinamiche comunitarie.¹⁵² È in questa cornice che il legame tra industria e letteratura si fa più stringente: le nuove tecnologie, i prodotti della meccanica e i modelli culturali ad essi connessi entrano a pieno titolo nell'immaginario narrativo.

Nel racconto *Avventura in provincia*, Berto narra un episodio di viaggio in provincia, concentrandosi sulla complessità dei rapporti umani e sul delicato equilibrio tra diffidenza e fiducia. La narrazione prende avvio con l'incontro del protagonista con uno straniero, marinaio a bordo di un mercantile britannico, che, rimasto senza denaro e documenti a causa della partenza anticipata della nave, chiede indicazioni per raggiungere il Commissariato di Polizia: «Scusatemi, signore: mi sapreste indicare dove si trova il più vicino Commissariato di Polizia?». ¹⁵³ L'autore mette in rilievo la prudenza del protagonista e dell'avvocato Leopoldo Palizzi, che interviene per assistere lo straniero pur sospettando possibili imbrogli:

Approfittando del fatto che lo straniero aveva in più occasioni dimostrato di non afferrare del tutto la mia lingua, dissi all'avvocato, per il quale mi stava nascendo una sincera simpatia, che stesse in guardia, perché si trattava senza dubbio d'un imbrogliatore.

La narrazione enfatizza così la capacità dei personaggi di valutare la condizione altrui, ponderando sospetto e pietà. Il racconto prosegue mostrando l'evoluzione del rapporto tra i personaggi: la constatazione della sincerità e del bisogno dello straniero induce il protagonista ad offrire assistenza concreta, generando un sentimento di empatia e fiducia reciproca: «Il volto dell'avvocato manifestò una così sincera costernazione, che io, mosso da pietà e simpatia, gli offrii del denaro in prestito». L'episodio culmina con l'intervento del maresciallo di polizia, che verifica la regolarità della situazione e conferma l'onestà dello straniero, permettendo la costruzione di un legame autentico: «Più di un'ora aspettammo su di una panca, prima che il maresciallo ci ricevesse. E intanto diventammo amici». Attraverso questa vicenda, Berto esplora le dinamiche di fiducia e sospetto in contesti sconosciuti, evidenziando come la prudenza, la correttezza morale e l'empatia siano strumenti essenziali per gestire relazioni interpersonali complesse e situazioni ambigue, rivelando una profonda attenzione alla psicologia dei personaggi e alle sfumature etiche del comportamento umano.

Nel contributo *I centauri*, Luigi Davì analizza la nascita e l'evoluzione dei gruppi giovanili di motociclisti negli anni Cinquanta, concentrandosi sulle dinamiche di aggregazione, i simboli distintivi e le modalità di socializzazione nelle piazze di provincia e nei locali da ballo. L'autore sottolinea come l'introduzione degli scooter abbia modificato profondamente le abitudini giovanili: «Coll'avvento degli scooter le abitudini cambiarono». ¹⁵⁴ I vari gruppi, per differenziarsi e farsi riconoscere dai provinciali, adottano simboli specifici e codici di comportamento: «Allora i vari gruppi provvidero a darsi una fisionomia, ché i provinciali non avessero a confonderli». Queste strutture gerarchiche e distintive vengono tuttavia gradualmente superate, come indica Davì: «Assodate le possibilità ed aboliti i capi, non

¹⁵² L. Davì, *Gymkhana-cross*, Torino, Einaudi, 1957.

¹⁵³ G. Berto, *Avventura in provincia*, cit., p. 18. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

¹⁵⁴ L. Davì, *I centauri*, cit., p. 24. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

avevano più scopo». La motivazione principale dei giovani resta l'esplorazione della provincia e la libertà associata al possesso della motocicletta. L'autore restituisce inoltre scene di vita quotidiana dei centauri, dai raduni presso rimesse improvvisate all'ingresso nei locali da ballo, fino ai rituali di corteggiamento, che diventano espressione di socialità e di competizione giocosa. L'attenzione alle dinamiche di seduzione emerge chiaramente dal consenso femminile che accompagnava queste esperienze: «Il fatto che le consenzienti fossero mediamente otto su dieci, questo alimentava in loro l'amore per la provincia». La rappresentazione di Davì, come emerge dall'analisi del contributo, mette in luce come la motocicletta non sia semplicemente un mezzo di trasporto, ma un vero strumento di aggregazione e costruzione identitaria per le nuove generazioni, capace di definire gerarchie, creare comunità e favorire l'interazione sociale nei contesti provinciali degli anni Cinquanta.

Sullo stesso fronte, nei racconti tratti da *Gimkhana-Cross*, Luigi Davì propone un'analisi approfondita e realistica della vita quotidiana dei giovani nelle periferie urbane, concentrandosi sulla passione per la motocicletta, la competizione sportiva e le dinamiche di lavoro e comunità. Nel racconto *Il Calibro*, l'autore descrive le difficoltà affrontate da un giovane operaio nell'equilibrio tra aspirazioni personali e vincoli imposti dal padrone, evidenziando la centralità della competenza tecnica e della padronanza degli strumenti di lavoro: «Io vado a dormire, la notte, mica a chiedere l'elemosina col mitra».¹⁵⁵ La cura e la precisione con cui il protagonista seleziona e utilizza il calibro rivelano un'attenzione quasi estetica al dettaglio tecnico, che Davì paragona all'approccio artistico, sottolineando la meticolosità nella preparazione e nell'azione: «Lo scrupolo con cui l'artista, dopo secoli di quell'astrattezza bizantina che aveva ridotto la figura umana a larva simbolica, ha reso i tratti della fisionomia». Nel racconto *La Prova*, l'autore restituisce con vivida immediatezza le gare di *motocross*, in cui giovani piloti, amici e spettatori condividono tensione, entusiasmo e rivalità: «Piero Maltesi su Mi-Val, numero 9, s'impone in 4'10"». La competizione diventa occasione di riscatto personale e dimostrazione di abilità tecnica, ma anche momento di socializzazione e appartenenza collettiva, in cui la performance individuale dialoga con le aspettative della comunità. La determinazione dei protagonisti e la loro resilienza emergono in modo pregnante, come conferma l'autore nelle riflessioni dei giovani. In questo contesto, Davì costruisce un ritratto realistico e complesso della giovinezza periferica, in cui lavoro, sport e relazioni interpersonali concorrono a definire identità, valori e senso di comunità. La passione per la motocicletta e la cura nella competenza tecnica si configurano come strumenti di affermazione, mentre la narrazione evidenzia la tensione costante tra individualità e interazione sociale, tra rischio e rispetto dei limiti, restituendo così un quadro intenso e profondamente umano della vita giovanile nelle periferie cittadine degli anni Cinquanta.

Infine, *Due favole per grandi*¹⁵⁶ di Giuseppe Tonna rielabora in chiave allegorica questioni universali quali la morte, l'arroganza e la redenzione dell'arte, inserendosi in un filone che, pur meno direttamente connesso al discorso industriale, dialoga con esso nella misura in cui interroga i fondamenti etici della convivenza civile e del progresso. La prima favola racconta

¹⁵⁵ Ivi, p. 25. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

¹⁵⁶ G. Tonna, *Due favole per grandi*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. VI, 1960, p. pp. 34-35.

di un uomo ricco e superbo, incapace di tollerare la presenza dei poveri e pronto a punirli sistematicamente: «Se è nobile, fallo entrare; se povero, bastonare».¹⁵⁷ In occasione di un banchetto, il protagonista riceve un invito inatteso dalla Morte. Nonostante il servo avesse percepito un'«ombra scura scura che mi fa tanta paura»,¹⁵⁸ il padrone minimizzò l'avvertimento. Alla fine, il messaggero inaspettato si presenta, e la Morte gli ricorda con fermezza: «Mi hai invitato e sono venuto»,¹⁵⁹ segnando la conclusione ineluttabile della vicenda terrena dell'arrogante signore. La seconda favola si concentra su una fanciulla nascosta nel giardino del re, dotata esclusivamente del dono del canto. Quando un ladro minaccia le mele d'oro, la bambina si oppone e viene rapita, finendo in un luogo pericoloso. Il suo canto tuttavia si rivela salvifico: attira l'attenzione delle guardie e la conduce in salvo, sottolineando la potenza morale e simbolica della voce e dell'innocenza: «Sapeva solo cantare».¹⁶⁰ Attraverso queste due favole, Tonna mette in rilievo la fragilità e la vulnerabilità umana, così come la possibilità di resistenza e salvezza attraverso virtù semplici ma essenziali, quali l'innocenza, l'arte e l'attenzione morale. La narrazione, pur adottando un registro simbolico e fiabesco, produce una riflessione profonda sui meccanismi della giustizia, della punizione e della redenzione, restituendo al lettore adulto strumenti di meditazione etica e poetica sulla condizione umana.

2.4.2 Antologie, traduzioni e testi letterari presentati

I testi pubblicati nel nucleo dedicato ad antologie, traduzioni e presentazioni letterarie della rivista costituiscono un terreno fertile per riflettere sul nesso tra industria e letteratura, non tanto in termini di rappresentazione diretta del lavoro o della produzione industriale, quanto come spazio di mediazione culturale e di rielaborazione simbolica. La rivista, organo della cultura aziendale dell'ENI, si pone come luogo in cui la tradizione letteraria europea e italiana viene reinterpretata alla luce delle nuove esigenze di una società in trasformazione, caratterizzata dal rapido sviluppo tecnologico ed economico. In *Marcel Proust. Lungo la Vivonne*,¹⁶¹ Giorgio Caproni mette in risalto il legame tra memoria individuale e paesaggio, mostrando come la percezione soggettiva e il flusso interiore dei ricordi possano costituire un contrappunto alla modernità industriale, che tende a cancellare la profondità del tempo vissuto. In particolare Caproni analizza la percezione soggettiva e la memoria del narratore lungo il corso della Vivonne, evidenziando come elementi naturali, paesaggistici e tracce storiche si intreccino con impressioni personali e ricordi, secondo una visione poetica e contemplativa propria della scrittura proustiana. Il fiume, attraversato tramite il Ponte Vecchio, costituisce un elemento di attrazione immediata e centrale nel paesaggio percettivo del narratore: «La maggiore attrattiva sulla via di Guermantes era l'aver quasi subito la Vivonne». Caproni sottolinea la ricchezza dei dettagli naturalistici, osservando come il corso d'acqua appaia quasi antropomorfo e animato: «Il fiume che se ne andava a spasso già in abito color di cielo, fra le rive ancor buie e nude, accompagnate soltanto da uno stormo di cuculi giunti troppo presto e da primule in anticipo».

¹⁵⁷ G. Tonna, *Due favole per grandi*, cit., p. 34.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ G. Tonna, *Due favole per grandi*, cit., p. 35.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ G. Caproni, *Antologia. Marcel Proust*, cit., p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

L'autore riflette inoltre sul contrasto tra la memoria dei personaggi riconoscibili a Combray e l'anonimato di alcune figure che sfuggono all'osservazione:

A Combray, dove sapevo quale individualità di maniscalco o di garzone di drogheria si celasse sotto l'uniforme della Guardia svizzera o la cotta del chierichetto, quel pescatore è l'unica persona di cui non ho mai scoperto l'identità.

Questa osservazione sottolinea la centralità della percezione individuale nel processo mnemonico e nella costruzione poetica del paesaggio. Infine, Caproni mostra come il paesaggio contemporaneo si sovrapponga all'immaginario del narratore, integrando memoria e osservazione quotidiana:

Oggi a fior d'erba, dominio dei ragazzi della scuola dei frati che vi venivano a studiare o a far ricreazione, restava quasi calato nella terra, sdraiato in riva all'acqua come un viandante che si goda il fresco.

Attraverso questa lettura, Caproni mette in rilievo la capacità di Proust di trasformare la percezione sensoriale in esperienza poetica, intrecciando memoria personale, storia locale e elementi naturali. L'analisi restituisce così al lettore una visione lirica e contemplativa del paesaggio di Combray, in cui la temporalità e la percezione estetica si fondono in un continuum esperienziale e poetico.

Altri testi, come *Una ragazza parla*¹⁶² di Anna Banti e *Rosa Gagliardi*¹⁶³ di Carlo Cassola, tematizzano la vita quotidiana e la condizione femminile, mostrando come i ruoli sociali e familiari vengano messi alla prova dalle trasformazioni culturali in atto. Queste narrazioni, pur distanti dal mondo della fabbrica, rispecchiano le tensioni della modernizzazione, offrendo un controcanto intimistico alla retorica del progresso industriale. Il contributo di Banti in particolare, affronta la condizione femminile e le dinamiche familiari nella vita quotidiana di una giovane donna, mettendo in rilievo il conflitto tra aspirazioni personali e vincoli sociali. Attraverso la narrazione in prima persona, emergono i contrasti tra esperienze sentimentali idealizzate e la concretezza della vita affettiva e lavorativa, sottolineando il ruolo dei ricordi e dei modelli familiari nella formazione dell'identità femminile. Nel brano tratto da *La monaca di Sciangai*, Anna Banti descrive, attraverso la voce di una giovane donna, il complesso intreccio tra lavoro, amore e memoria familiare nella vita quotidiana. La protagonista, impiegata presso il salone di parrucchiera di Attila, manifesta una crescente consapevolezza della propria autonomia e osserva con attenzione le dinamiche affettive e sociali che la circondano: «Ho il fidanzato, guadagna discretamente, è impiegato al totocalcio, dice che l'anno prossimo mi sposa: è un bravo ragazzo, però con idee fisse, non vuole che lavori più

¹⁶² A. Banti, *Antologia. Una ragazza parla* (da *La monaca di Sciangai*, Mondadori, Milano, 1957), «Il Gatto selvatico», n. 5, a. IV, 1958, pp. 26-28.

¹⁶³ C. Cassola, *Antologia. Rosa Gagliardi* (da *Il soldato*, Feltrinelli, Milano, 1958), «Il Gatto selvatico», n. 8, a. IV, 1958, pp. 18-19.

dopo sposata».¹⁶⁴ La narrazione si intreccia con i ricordi della madre, Letizia, la cui esperienza sentimentale idealizzata con Maurizio fornisce un modello emotivo e morale: «Questo mi succede perché Maurizio è morto e io ho sposato un villano invece di un signore che mi trattava coi guanti».¹⁶⁵ Il confronto tra la leggerezza dei ricordi e la durezza della realtà quotidiana evidenzia la complessità dei rapporti familiari e la tensione tra desiderio e necessità, tra idealizzazione e pragmatismo. Il racconto mette in luce anche la dimensione sociale e affettiva della vita giovanile, in cui le osservazioni dei comportamenti maschili e le piccole abitudini quotidiane diventano occasione di consapevolezza e crescita personale: «Mi sembrava, in quelle sere lunghe, che i giovanotti mi guardassero in un'altra maniera, incapaci di quelle parole sfrontate che ti dicono per strada se appena cammini un po' svagata e anche quando vai di fretta».¹⁶⁶ Infine, Banti sottolinea il rapporto tra i valori affettivi e la necessità pratica di adattamento alla vita quotidiana: la madre, pur segnata dalle vicende della guerra e dalla perdita del primo amore, incarna un modello di saggezza e resilienza, suggerendo alla figlia di accettare la realtà con equilibrio: «Bisogna contentarsi che è galantuomo, e basta con le sciocchezze».¹⁶⁷ Attraverso questa narrazione, l'autrice offre uno spaccato realistico e psicologicamente approfondito della condizione femminile e del tessuto familiare nell'Italia del dopoguerra, mettendo in evidenza la dialettica tra aspirazione, memoria e pragmatismo quotidiano.

Il contributo di Cassola invece esplora le esperienze quotidiane e i pensieri interiori di Rosa Gagliardi e della nipote Anna durante una permanenza al mare, intrecciando la percezione del presente con i ricordi e le riflessioni sul futuro. Emergono temi di crescita, memoria, relazioni familiari e il delicato passaggio verso nuove responsabilità e ruoli sociali. La narrazione evidenzia la curiosità e la scoperta del mondo da parte di Anna, attraverso esperienze concrete come andare in barca e osservare il paesaggio costiero: «Era molto divertente avere la spiaggia di fronte e abbracciarla tutta con un colpo d'occhio».¹⁶⁸ Il racconto alterna momenti di immediata percezione del presente a riflessioni sui ricordi passati e sulle prospettive future. Rosa rivive esperienze giovanili e considera i futuri eventi della vita di Anna, tra cui il matrimonio e la maternità, con una prospettiva che unisce prudenza e fiducia nella Provvidenza: «Tutto può succedere, siamo nelle mani di Dio, ma perché pensare sempre che debba succedere il peggio?».¹⁶⁹ L'autore evidenzia inoltre la tensione tra realtà e conoscenza limitata dei personaggi, come nel dialogo con il bagnino: «Non lo sapete queste cose»,¹⁷⁰ mostrando il contrasto tra innocenza e esperienza. Cassola presta particolare attenzione alle dinamiche familiari, alla trasmissione di valori e alle gerarchie affettive, delineando un microcosmo di relazioni profonde e quotidiane. Infine, la narrazione si concentra sulla curiosità e sulle aspettative legate alla continuazione della vita familiare, con i personaggi che riflettono sulle future generazioni: «Sarà un bambino o una bambina? Meglio una femminuccia. Anche Anna

¹⁶⁴ A. Banti, *Antologia. Una ragazza parla*, cit., p. 26.

¹⁶⁵ Ivi, p. 27.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Ivi, p. 28.

¹⁶⁸ C. Cassola, *Antologia. Rosa Gagliardi*, cit., p. 18.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Ivi, p. 19.

era del suo parere; Amelia invece no, preferiva il maschio». ¹⁷¹ Questo intreccio tra osservazione della realtà, memoria e attesa del futuro costituisce il nucleo tematico dell'episodio, rendendo evidente la sensibilità di Cassola nella rappresentazione della vita familiare e dei passaggi generazionali.

In tutti questi testi, pur nelle differenze di tono e contenuto, emerge una costante: la letteratura si configura come dispositivo critico e memoriale, capace di conservare l'eredità culturale del passato, ma anche di misurarsi con i mutamenti della modernità industriale. È in questa prospettiva che «Il Gatto selvatico» mostra la sua funzione peculiare: fare della mediazione letteraria non un'evasione dal presente, bensì uno strumento di riflessione sulle tensioni tra industria, memoria e identità collettiva.

2.4.3 Saggi critici su scrittori italiani

Nei saggi e nelle antologie qui raccolti, emerge con chiarezza il nodo problematico che lega la creatività letteraria alle trasformazioni tecnologiche, economiche e culturali di un'epoca segnata dall'espansione industriale. Le figure degli scrittori analizzati si muovono, infatti, tra la tensione verso la modernità e il recupero di valori tradizionali. Emblematica, in tal senso, è la lettura che Ornella Sobrero propone di in *Carlo Emilio Gadda, ingegnere e scrittore*, ¹⁷² dove l'esperienza tecnica si innerva profondamente con la scrittura, dando vita a un linguaggio complesso e stratificato.

La studiosa sottolinea come il riconoscimento pubblico e accademico di Gadda sia giunto tardivamente e sia stato favorito in modo decisivo dalla pubblicazione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, romanzo che ha impresso un segno indelebile non solo nella letteratura italiana ma anche nel panorama europeo. Il carattere ostico della prosa gaddiana, che rese l'autore inizialmente apprezzato solo da una ristretta cerchia di specialisti, viene descritto dalla Sobrero come «difficile, irta di tecnicismi, di “piramidi sintattiche”, di “periodi a cavaturacciolo”». ¹⁷³ Questa formulazione coglie pienamente la tensione tra il rigore tecnico dell'ingegnere e l'inquietudine stilistica dello scrittore, dando forma a un idioma letterario che sfugge a ogni codificazione e che costituisce, al tempo stesso, una delle ragioni principali della sua irriducibile originalità. Il *Pasticciaccio* viene dunque letto non come un semplice romanzo poliziesco, bensì come un testo che destabilizza il genere, aprendolo a una riflessione psicologica e metafisica: «si tratta di un «giallo» denso di mistero, di pirandellismi psicologici e linguistici in cui l'uomo stesso, o piuttosto sua psiche, è un glommero, cioè un gomitolo dal quale si dipanano gli avvenimenti». ¹⁷⁴ In questa prospettiva, la figura del commissario Ingravallo si configura come proiezione dell'autore stesso, impegnato in una ricerca di senso che si scontra inevitabilmente con la natura contraddittoria e proteiforme del reale. La riflessione di Sobrero trova il suo culmine nell'analisi della dimensione filosofica che soggiace alla scrittura gaddiana. La sua prosa, in effetti, non si limita a raccontare ma dischiude scenari

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² O. Sobrero, *Carlo Emilio Gadda, ingegnere e scrittore*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. IX, 1963, pp. 13-14.

¹⁷³ *Ivi*, p. 13.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 14.

di radicale problematicità epistemologica, in cui la nozione stessa di verità viene rimessa in discussione: «Il mondo delle cosiddette verità, filosofo, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome di verità».¹⁷⁵ Qui, la dissoluzione delle certezze conoscitive assume la forma di una parabola esistenziale e poetica, attraverso la quale Gadda rinnova la tradizione lombarda della satira, contaminandola con la nevrosi analitica e l'angoscia conoscitiva del Novecento. Ne emerge, secondo Sobrero, un'immagine dello scrittore come ingegnere della parola, capace di coniugare il linguaggio tecnico, l'esperienza vissuta e la speculazione filosofica in un laboratorio stilistico senza precedenti. La scrittura gaddiana si offre così come un dispositivo ermeneutico, che decifra e al contempo ricrea il reale, imponendosi quale testimonianza imprescindibile della modernità letteraria italiana.

Analoga riflessione è presente nel saggio di Enzo Siciliano, *Era industriale di professione l'autore di "Senilità"*,¹⁷⁶ che evidenzia come l'impiego nell'industria influenzi direttamente l'opera di Italo Svevo, trasformando l'alienazione lavorativa in motore di introspezione psicologica e di modernità letteraria. La cifra peculiare della riflessione risiede nell'individuazione di un nesso inscindibile tra la formazione di Ettore Schmitz e la fisionomia dei suoi personaggi, nei quali si riverberano le tensioni psicologiche, le repressioni istintuali e il senso di estraneità che caratterizzarono il suo vissuto. Come osserva l'autore, «A ventidue anni i suoi sensi avevano la delicatezza e la debolezza dell'adolescenza. Aveva dei desideri ch'egli sapeva reprimere soltanto con grandi sofferenze».¹⁷⁷ Questo giudizio mette in luce l'acerbo conflitto interiore del giovane Svevo, incapace di armonizzare l'urgenza del desiderio con le esigenze della disciplina sociale e familiare, conflitto che si tradurrà nella sua scrittura come forma di conoscenza dell'inadeguatezza esistenziale. Siciliano insiste sulla centralità delle esperienze biografiche nel processo di elaborazione narrativa, segnalando come eventi affettivi e vicende familiari abbiano lasciato un'impronta determinante: «Sarà di maniera, ma è la vita che insegna. La sterzata che dette al cuore di Ettore è di così grande peso che se non la si mette nel gioco si rischia, per capirlo, di montar fanfaluche».¹⁷⁸ La vita, dunque, non costituisce per Svevo un semplice repertorio di aneddoti da trasporre in letteratura, bensì una matrice originaria da cui si dipana l'intera sua visione del mondo, intessuta di frustrazione, consapevolezza del fallimento e tensione verso un'impossibile pienezza. I romanzi della maturità giovanile, *Una vita* e *Senilità*, appaiono così come testi liminari, sospesi tra naturalismo e introspezione psicologica, e non a caso Siciliano li definisce:

Strani romanzi questi due. Certo, con Zola alle spalle e tutto il verismo, ma pure con una crudele spina che li fa sentire diversi, strepitosamente diversi. Poesia della estraneità, della precoce senilità del cuore, poesia della solitudine senza romanticeria: una poesia angosciosamente moderna, che stupisce a vederla scritta allora.¹⁷⁹

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ E. Siciliano, *Era industriale di professione l'autore di "Senilità"*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. VIII, 1962, pp. 30-31.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 30.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Queste parole condensano la percezione di un'anomalia letteraria che rende Svevo precursore della narrativa psicologica novecentesca, capace di sondare le contraddizioni dell'animo umano al di là degli schemi del realismo ottocentesco. Il culmine della sua evoluzione artistica viene individuato da Siciliano ne *La coscienza di Zeno*, romanzo che incarna pienamente la modernità psicologica sveviana. L'autore sottolinea come:

Zeno è evidentemente un fratello di Alfonso e di Emilio, ma è ricco e più vecchio: potrebbe fare a meno della lotta per vita e stare in riposo a contemplare la lotta degli altri. Ma sente infelicissimo di non poter parteciparvi. È forse più abulico degli altri due. Rasenta una caricatura.¹⁸⁰

Con Zeno Cosini, Svevo dà vita a una figura paradigmatica della modernità: un individuo segnato da apatia e ironia, oscillante tra desiderio e inettitudine, in cui l'autoanalisi assume funzione conoscitiva e terapeutica. Il saggio di Siciliano, pertanto, non si limita a tracciare un profilo biografico, ma evidenzia come la produzione sveviana nasca da un intreccio inscindibile di esperienza esistenziale, condizionamenti sociali e attività professionale. La carriera industriale di Schmitz, lungi dall'essere un ostacolo, si configura come l'altra faccia di una tensione vitale che, se da un lato garantiva stabilità economica, dall'altro accentuava la percezione di estraneità, generando quello scarto creativo che rese la sua narrativa «angosciosamente moderna».¹⁸¹

Accanto a questa prospettiva, si collocano gli studi dedicati ad autori come il contributo di Giacinto Spagnoletti, che in *Vita e morte di Emilio Salgari*,¹⁸² evidenzia la tensione irrisolta tra immaginazione letteraria e condizioni materiali di vita, oppure la pubblicazione di Francesco Squarcia, che in *Attualità del Carducci*¹⁸³ restituisce l'immagine di un autore capace di parlare al presente con strumenti forgiati nella tradizione nazionale. Spagnoletti, ricostruisce con lucida partecipazione la parabola biografica e letteraria dello scrittore veronese, restituendo non soltanto la dimensione immaginifica e avventurosa della sua narrativa, ma anche il dramma umano che ne segnò l'esistenza fino al suicidio. Il 25 aprile 1911, in un bosco nei pressi di Torino, Salgari pose fine alla propria vita con un gesto che colpì profondamente l'opinione pubblica e i suoi numerosissimi lettori. Le lettere lasciate dallo scrittore rendono manifesto il peso insostenibile delle circostanze che lo avevano condotto a tale decisione. Nella missiva rivolta agli editori egli scriveva: «Vinto da dispiaceri d'ogni sorta, ridotto alla miseria malgrado l'enorme mole di lavoro, con la moglie pazza all'ospedale, alla quale non posso pagare la pensione, mi sopprimo».¹⁸⁴ In un analogo messaggio indirizzato ai figli, confessava senza esitazioni: «Sono ormai un vinto. La malattia di vostra madre mi ha spezzato il cuore e tutte le energie».¹⁸⁵ Queste parole non solo testimoniano la lacerazione psicologica dell'autore, ma illuminano anche le condizioni materiali e familiari che avevano reso la sua vita

¹⁸⁰ Ivi, p. 31.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² G. Spagnoletti, *Vita e morte di Emilio Salgari*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. III, 1957, pp. 10-11, 16.

¹⁸³ F. Squarcia, *Attualità del Carducci*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. III, 1957, pp. 10-11.

¹⁸⁴ Ivi, p. 10.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

progressivamente insostenibile. Spagnoletti sottolinea con forza la sproporzione tra la sterminata produzione letteraria di Salgari e le ricompense economiche che ne derivarono. Lo scrittore pubblicò 105 romanzi e circa 200 novelle, imponendosi come uno degli autori più prolifici della letteratura popolare italiana. E tuttavia, le condizioni editoriali restarono sempre penalizzanti: «Il compenso del primo romanzo fu di cinquanta lire»,¹⁸⁶ cifra che, letta retrospettivamente, appare emblematica del destino di sfruttamento che ne accompagnò l'intera carriera. La sua vicenda editoriale, segnata da contratti sfavorevoli e da continue pressioni economiche, si salda così al suo dramma personale, rafforzando l'immagine di uno scrittore condannato a una condizione di cronica subordinazione. Accanto a tale dimensione tragica, Spagnoletti rileva il ruolo della leggenda nel costruire l'immagine pubblica di Salgari. L'autore, infatti, non viaggiò mai nei luoghi esotici che popolano i suoi romanzi, eppure seppe descriverli con straordinaria precisione e vitalità, al punto che il lettore era portato a credere nella sua diretta esperienza. Come nota Luigi Firpo, richiamato dall'articolo, «Come già per Verne, anche per Salgari la leggenda ha lavorato ampiamente sulla realtà».¹⁸⁷ Ne deriva la figura paradossale di un «viaggiatore sedentario», che, grazie alla sola forza dell'immaginazione e a un instancabile lavoro di documentazione libresco, riuscì a trasportare i suoi lettori in mondi lontani e avventurosi. In questa prospettiva, la produzione salgariana non si limita a rappresentare un fenomeno editoriale di consumo, ma diventa un vero e proprio laboratorio di miti collettivi. Essa si contrappone al modello edificante e pedagogico incarnato dalla tradizione deamicisiana, per offrire alle giovani generazioni un immaginario eroico e avventuroso, popolato di pirati, corsari ed esploratori. Così, pur nella contraddizione di una vita segnata dalla sofferenza, Salgari seppe proporre un nuovo paradigma culturale e letterario, capace di travalicare i confini nazionali e di sopravvivere nel tempo, inscrivendosi stabilmente nell'immaginario collettivo del Novecento e oltre.

Francesco Squarcia invece, affronta la questione della permanenza e della vitalità della lezione carducciana, collocandola oltre i confini delle polemiche del tempo e riconoscendone la perdurante efficacia morale, storica e poetica. L'autore osserva, in apertura, come «Il mondo che egli maltrattò per troppo amore è tuttora vivo dentro di noi»,¹⁸⁸ sottolineando così il legame profondo e ineludibile che unisce la voce del poeta alle inquietudini e alle aspirazioni della modernità. Carducci, infatti, non fu soltanto il cantore delle passioni civili e delle speranze risorgimentali, ma si impose come interprete di una dimensione collettiva, trasformando il vissuto storico in mito. Squarcia riconosce in ciò la cifra della sua grandezza, affermando che «Il poeta crea i miti della grandezza storica con l'animo di un cantore epico».¹⁸⁹ Nei versi carducciani, la memoria nazionale si innalza a simbolo, e l'esperienza individuale diventa strumento di edificazione civile, attraverso un linguaggio che intreccia austerità classica ed energia romantica. Non meno significativa è la tensione etica che sorregge il discorso carducciano. Squarcia ricorda come:

¹⁸⁶ Ivi, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Ivi, p. 16.

¹⁸⁹ F. Squarcia, *Attualità del Carducci*, cit., p. 10.

Le parole, che poi parvero ingenue o vane, nascevano da una fede profonda:

Ell'è un'altra madonna, ell'è un'idea
Fulgente di giustizia e di pietà:
Io benedico chi per lei cadea,
Io benedico chi per lei vivrà..¹⁹⁰

In questi versi, Carducci riconduce la figura dell'Italia a una sacralità laica e civile, capace di alimentare una fede collettiva fondata su giustizia e libertà, e tale da costituire un paradigma etico che ancora oggi conserva la sua potenza simbolica. Squarcia insiste sul fatto che l'attualità del poeta non si esaurisca nella sua funzione di interprete storico o politico, ma risieda piuttosto nella qualità intrinseca della sua poesia: «Passano le mode, ma l'ardore, la grazia, la forza morale di cui è ricca la poesia carducciana sono doni che non invecchiano».¹⁹¹ Ciò significa che l'opera di Carducci continua a offrire una lezione di energia intellettuale e spirituale, capace di travalicare i confini storici e di parlare ancora con voce autorevole alle coscienze contemporanee. Ne emerge l'immagine di un poeta che, pur segnato dalle contraddizioni del suo tempo, ha saputo coniugare il rigore classico con la passione civile, l'epos nazionale con l'intimità lirica. In questo senso, l'attualità carducciana non consiste tanto nel contenuto contingente delle sue invettive o delle sue celebrazioni, quanto nella forza universale del suo *ethos* poetico, che resta testimonianza viva di una letteratura capace di farsi guida morale e civile per intere generazioni.

Un altro versante di riflessione è rappresentato dall'indagine sul rapporto tra letteratura e memoria collettiva, come avviene in Elio Filippo Accrocca, *I gatti non selvatici di Giuseppe Ungaretti*,¹⁹² dove l'elemento domestico diventa allegoria di libertà poetica, o in Nora Finzi, con *Gianna Manzini, preferisce Machiavelli e i gatti*,¹⁹³ che mostra come l'esperienza quotidiana e simbolica degli animali plasmi la scrittura di una delle più importanti autrici del Novecento. Questi contributi, pur muovendosi da contesti biografici, rivelano una costante: la letteratura si fa luogo di elaborazione della tensione tra intimità individuale e processi collettivi, tra esistenza privata e forze storiche che la oltrepassano.

Nel saggio di Accrocca, è proposta una riflessione originale che unisce la dimensione domestica e quella poetica del grande autore de *L'allegria*.¹⁹⁴ L'elemento centrale attorno a cui si sviluppa l'analisi è la presenza dei gatti nella quotidianità ungarettiana, presenze discrete ma significative, che diventano specchio della sua concezione poetica della libertà e della vita. Non a caso Accrocca osserva che «La vita domestica del grande poeta italiano contemporaneo è quasi simbolicamente posta sotto il segno dell'animale che già Baudelaire definì "orgoglio della

¹⁹⁰ G. Carducci, *Per le tenere verdi mèssi al piano*, in Id., *Poesie, Giambi ed Epodi*, Bologna, Zanichelli, 1906, p. 499.

¹⁹¹ F. Squarcia, *Attualità del Carducci*, cit., p. 11.

¹⁹² E. F. Accrocca, *I gatti non selvatici di Giuseppe Ungaretti*, «Il Gatto selvatico», n. 12, a. VII, 1961, pp. 28-29.

¹⁹³ N. Finzi, *Gianna Manzini, preferisce Machiavelli e i gatti*, «Il Gatto selvatico», n. 7, a. VIII, 1962, pp. 14-15.

¹⁹⁴ G. Ungaretti, *L'allegria*, Milano, Preda, 1931; Poi, Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Segrate, Arnoldo Mondadori Editore, 1969. Edizione di riferimento, Id., *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2017.

casa"». ¹⁹⁵ Tale immagine colloca immediatamente il poeta entro una dimensione in cui la quotidianità e l'arte si incontrano, conferendo al vissuto domestico un valore simbolico e quasi sacrale. Il rapporto di Ungaretti con i gatti non si traduce tuttavia in un tentativo di appropriazione letteraria, ma in un rispetto per la loro irriducibile autonomia. Lo stesso poeta ammetteva: «Non ho l'animo di imprigionare questa cara bestiola tra i miei versi è troppo libero il gatto per farlo finire tra le fiamme della poesia, no?». ¹⁹⁶ In queste parole si coglie non soltanto un gesto di affetto, ma anche una dichiarazione poetica: la libertà dell'animale, impossibile da racchiudere in uno schema, si riflette nella concezione ungarettiana della poesia come atto di autenticità, mai riducibile a decorazione o artificio. Accrocca ricorda come la formazione del poeta fosse segnata da esperienze molteplici: l'infanzia ad Alessandria d'Egitto, la giovinezza parigina a contatto con le avanguardie artistiche e filosofiche, e infine la partecipazione diretta alla guerra, che segnò profondamente il suo linguaggio. Ne deriva una scrittura scabra ed essenziale, che l'autore del saggio descrive nei termini seguenti: «Ungaretti è scrittore di pochi aggettivi, di immagini essenziali, ma i più belli attributi egli li dedica proprio al deserto, al ricordo di questo scenario limpido che gli è rimasto nel sangue come uno stemma». ¹⁹⁷ Il deserto, simbolo di spogliazione e insieme di radicamento originario, diventa emblema della sua poetica, così come lo fu per il giovane uomo che vi crebbe e ne trasse la percezione della vastità, del silenzio e della luce. La riflessione di Accrocca si spinge infine a osservare il gesto fisico del poeta, come segno tangibile di un rapporto intimo con la parola.

Chi lo conosce, poi, ed ha «visto» il suo modo di leggere, di aggredire un vocabolo o un'immagine, non dimenticherà il gesto della mano, delle dita mobilissime quasi a inseguire la memoria, un accordo, uno slancio dell'anima. ¹⁹⁸

In questa descrizione il corpo diventa prolungamento della voce poetica, e l'atto stesso della lettura si fa evento lirico, in cui la memoria e l'anima si intrecciano in un dinamismo irriducibile. Dalla prospettiva di Accrocca, dunque, la vita di Ungaretti appare segnata da una costante fusione tra dimensione quotidiana e visione poetica. La presenza dei gatti nella sua abitazione romana, i ricordi del deserto egiziano, le tracce della guerra e le esperienze artistiche europee concorrono a delineare un autore in cui vita e poesia non sono mai scindibili. La libertà del gatto, il silenzio del deserto, il gesto della mano che insegue le parole: tutto concorre a costituire un universo poetico che, pur radicato nella tradizione italiana, si apre alle istanze più profonde e innovative del Novecento, confermando Ungaretti come una delle voci imprescindibili della modernità letteraria.

Allo stesso modo Finzi, nel saggio *Gianna Manzini, preferisce Machiavelli e i gatti*, delinea un ritratto intimo e intellettualmente pregnante della scrittrice, soffermandosi tanto sulla sua dimensione domestica quanto sul suo metodo creativo. La riflessione di Manzini sull'esistenza si intreccia costantemente con la scrittura, che ella concepisce come strumento di autenticità e

¹⁹⁵ E. F. Accrocca, *I gatti non selvatici di Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 28.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 29.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

di scoperta interiore. Non a caso afferma: «Nella vita c'è sempre qualcos'altro da fare prima di potersi dedicare a quello che realmente interessa. Bisogna sempre accantonare quello che interessa: ed è il punto più dolente della vita».¹⁹⁹ In tale dichiarazione risuona l'eco di un conflitto tra necessità quotidiane e aspirazione artistica, un dissidio che si fa principio regolatore della sua stessa esperienza letteraria. L'immagine personale della scrittrice, alta e slanciata, dai tratti gentili e dal temperamento mite, si riflette anche nelle sue scelte estetiche, come lei stessa sottolinea con una nota di sobria eleganza: «Non ho mai portato un vestito rosso».²⁰⁰ Il rifiuto di un colore così acceso sembra divenire emblema di una poetica della misura e dell'interiorità, estranea a ogni eccesso esteriore. L'abitazione della Manzini, densa di libri, riviste e opere d'arte moderna, restituisce il senso di una vita interamente immersa nella letteratura. In questo spazio, oltre agli oggetti cari, assumono rilievo simbolico i gatti, e in particolare Milordino, animale domestico e al contempo compagno spirituale. Non sorprende, dunque, che l'autrice rievocasse con emozione l'episodio avvenuto in Irlanda, quando, al termine di una sua conferenza a Cork, una spettatrice le domandò: «Come sta Milordino?». La memoria di tale gesto, apparentemente marginale, testimonia la centralità affettiva e simbolica del gatto nella sua vita, quasi a indicare che la cura dell'animale equivaleva, per la scrittrice, a un segno tangibile di appartenenza e di identità. Nella pratica quotidiana della scrittura, la Manzini preferiva comporre a mano, prediligendo le ore pomeridiane, ma i suoi personaggi, come ella stessa ammetteva, spesso prendevano forma nei luoghi più inaspettati: nei tram, nei caffè, lungo le strade cittadine. Tale abitudine contribuiva a imprimere alla sua narrativa quella peculiare tensione tra introspezione e realtà concreta, tra interiorità e vita vissuta. I suoi personaggi, vibranti di desiderio e tormento, nascevano dall'osservazione diretta e dall'incontro con il quotidiano, per poi essere trasformati in figure letterarie di profonda intensità. Quanto alle influenze, la scrittrice non esitava a dichiarare la propria ammirazione per Machiavelli, il cui pensiero considerava riferimento essenziale di rigore e lucidità intellettuale. Il libro tuttavia, al quale attribuiva il massimo valore era sempre quello in fieri, in quanto incarnazione del suo incessante cammino creativo. In merito al nuovo romanzo, l'autrice affermava: «Ho la presunzione, la speranza di fare qualcosa di estremamente nuovo rimanendo me stessa. Non voglio fare acrobazie, ma sento che dentro di me sta succedendo qualcosa di grosso».²⁰¹ Si tratta di una confessione che illumina l'ansia di rinnovamento costante senza tradire la propria identità, aspirazione che segna in profondità il suo percorso di scrittrice. Infine, la consapevolezza della crisi come condizione intrinseca alla vita e alla creazione letteraria emerge con nettezza nel suo pensiero: «Crisi? Credo che il nostro cammino sia tutto percorso da crisi».²⁰² La crisi, lungi dall'essere un ostacolo, diventa per Manzini principio generativo, spazio di trasformazione e di rinascita artistica.

Il ritratto che Finzi traccia della scrittrice restituisce così una figura complessa, in cui disciplina creativa, introspezione esistenziale e affetto simbolico per gli animali si intrecciano in un disegno coerente. Ne risulta un profilo di rara autenticità, in cui la vita e la letteratura

¹⁹⁹ N. Finzi, *Gianna Manzini, preferisce Machiavelli e i gatti*, cit., p. 14.

²⁰⁰ Ivi, p. 14.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Ivi, p. 15.

appaiono come piani inseparabili, animati dalla stessa tensione etica e poetica verso la ricerca di verità.

In tale intreccio di voci, il dibattito su industria e letteratura si come campo dinamico in cui gli autori oscillano tra adesione, rielaborazione critica e resistenza simbolica. Le analogie risiedono nella consapevolezza comune che il progresso tecnico ed economico segna inevitabilmente la produzione letteraria, mentre le differenze emergono nella misura in cui ciascun autore, da Svevo a Gadda, da Salgari a Manzini, declina tale rapporto secondo sensibilità personali e strategie narrative specifiche.

2.4.4 Poesie e riflessioni sulla letteratura

Il *corpus* di testi poetici e riflessivi selezionati per il presente nucleo evidenzia come, nel pieno del processo di modernizzazione industriale, la letteratura si configuri quale spazio di resistenza simbolica e di rielaborazione critica. In un'epoca segnata dall'avanzata della tecnica e dall'affermazione dei valori produttivi, gli autori analizzati riaffermano il ruolo della poesia e della scrittura come strumenti insostituibili di conoscenza, memoria e umanizzazione.

In *Invito alla poesia moderna*,²⁰³ Giacinto Spagnoletti insiste sulla necessità di leggere la trasformazione della lirica italiana, dall'Ottocento al Novecento, non come semplice evoluzione formale, ma come testimonianza di una nuova sensibilità, più libera e umanistica, che trova in Ungaretti, Montale e Saba figure emblematiche. Proprio Giuseppe Ungaretti, con *Non gridate più*,²⁰⁴ offre una riflessione che, pur inscritta nell'orizzonte poetico, assume valore etico universale: il silenzio dei morti diventa monito contro la violenza e la frenesia della vita moderna. Spagnoletti avvia la sua riflessione osservando come la poesia contemporanea sia stata spesso percepita con sospetto o superficialità: «Durante questi ultimi anni molto ci si è preoccupati di accostare la poesia contemporanea alle persone che ne avevano un'idea piuttosto vaga e basata su pregiudizi».²⁰⁵ La modernità poetica, secondo l'autore, deve dunque essere compresa non come rottura sterile, bensì come risposta a una crisi culturale più ampia, che investe la funzione stessa del linguaggio lirico, superando l'ottimismo pedagogico e celebrativo che aveva dominato la stagione ottocentesca. Un momento essenziale di tale processo è rappresentato dal Crepuscolarismo, che l'autore descrive con un lessico preciso e suggestivo: «Che cosa è questa poesia crepuscolare, amante dei toni grigi e smorzati, delle cose umili e banali? Un invito alla tenerezza, alle gioie del ripiegamento interiore, al sentimentalismo».²⁰⁶ In questo quadro, la scelta di temi dimessi e quotidiani si configura come rifiuto della retorica e della grandiosità dannunziana, in favore di un linguaggio che pone al centro l'esperienza minuta e la vibrazione soggettiva. Il successivo approdo delle avanguardie, in particolare con il Futurismo e con gli autori gravitanti attorno alla rivista «La Voce»,²⁰⁷ accentua la tensione verso

²⁰³ G. Spagnoletti, *Invito alla poesia moderna*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. I, 1955, p. 9.

²⁰⁴ G. Ungaretti, *Non gridate più*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. I, 1955, p. 9. Pubblicata precedentemente in Id., *Il Dolore*, in Id., *L'Allegria*, cit.; da Edizione di riferimento, 2017, p. 276.

²⁰⁵ G. Spagnoletti, *Invito alla poesia moderna*, cit., p. 9.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ «La Voce», fondata nel 1908 da Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, la direzione passò in seguito a Giovanni Papini e poi a Giuseppe De Robertis.

una lirica franta, essenziale, tesa alla comunicazione immediata. Tale tensione trova la sua sintesi compiuta nella poesia di Giuseppe Ungaretti, il quale concepisce la parola poetica come evento totale e necessario, originante da una tensione espressiva tale da colmarla della pienezza del suo significato. La poetica ungarettiana inaugura così una nuova centralità della parola come nucleo di senso assoluto, capace di coniugare densità semantica ed essenzialità formale.²⁰⁸ Parallelamente, Montale, Saba e Cardarelli elaborano itinerari differenti ma convergenti nella ridefinizione del ruolo della poesia: Montale con la sua ironica e amara meditazione sull'«male di vivere», Saba con il suo autobiografismo limpido e privo di enfasi, Cardarelli con l'eleganza di una classicità rifondata. Tutti contribuiscono a delineare un quadro plurale, ma accomunato da un comune rifiuto dell'enfasi ottocentesca e dall'impegno a rappresentare con sincerità l'esperienza esistenziale. Emblematica, nel discorso di Spagnoletti, è la lirica ungarettiana *Non gridate più*, tratta dalla raccolta *Il Dolore*, la quale: «si ispira alla tragedia di quest'ultima guerra, ai tanti morti sparsi nel mondo. Bisognerebbe, al contrario, ascoltarli, se non si vuol perdere l'unica speranza che fa la vita degna d'esser vissuta».²⁰⁹ In questo esempio, la poesia non è soltanto espressione estetica, ma diventa testimonianza etica, ammonimento civile, gesto di pietà universale. La lettura di Spagnoletti permette dunque di riconoscere nella poesia moderna un luogo privilegiato in cui linguaggio e vita, tecnica e interiorità, estetica ed etica si incontrano. Essa si configura come strumento di conoscenza e di umanizzazione, capace di restituire alla parola la sua forza originaria di canto, di memoria e di speranza.

Il componimento ungarettiano è pubblicato nello stesso numero del precedente intervento presentandosi come una meditazione di profonda intensità etica e spirituale sul rapporto tra i vivi e i morti, fondato sul rispetto e sulla necessità della memoria. Il poeta si rivolge direttamente alla comunità dei viventi con un monito severo: «Cessate di uccidere i morti».²¹⁰ In tale esortazione si condensa la denuncia di ogni atto di oblio o di violenza simbolica perpetrata nei confronti di coloro che hanno lasciato la vita terrena, ma che permangono nella coscienza dei sopravvissuti come presenze silenziose e necessarie. A questo imperativo etico segue un invito alla sospensione del clamore, all'abbandono del fragore che appartiene all'esistenza terrena e che rischia di turbare la quiete dei defunti: «Non gridate più, non gridate». Qui Ungaretti riconosce nel silenzio non un vuoto sterile, bensì lo spazio privilegiato in cui la voce dei morti si fa ancora percepibile, purché l'uomo sappia abbandonare il frastuono delle passioni e della violenza. La percezione dei morti, infatti, si esprime per il poeta in forme sottili e quasi impercettibili: «Hanno l'impercettibile sussurro». Questa immagine suggerisce che la comunicazione con i defunti non è mai diretta o fragorosa, ma si offre soltanto come vibrazione tenue, avvertibile da chi sia disposto ad ascoltare con raccoglimento e rispetto. La morte, in tal modo, non viene descritta come frattura definitiva, bensì come transito verso una condizione altra, nella quale persiste un legame invisibile con i vivi. La meditazione si compie con una delle più celebri immagini della poesia ungarettiana, in cui la morte si fa natura, assimilata al ritmo lento e costante della vita vegetale: «Non fanno più rumore / Del crescere dell'erba». L'analogia con la crescita dell'erba non soltanto restituisce l'idea di un silenzio assoluto, ma al

²⁰⁸ G. Ungaretti, *Nota introduttiva a L'Allegria*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 560-577.

²⁰⁹ G. Spagnoletti, *Invito alla poesia moderna*, cit., p. 9.

²¹⁰ G. Ungaretti, *Non gridate più*, cit., p. 9. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

tempo stesso richiama un principio di continuità vitale: i morti non si dissolvono nel nulla, ma partecipano al ciclo cosmico, in un'armonia che trascende l'umano clamore. Con il componimento *Non gridate più*, Ungaretti offre dunque un paradigma esemplare della sua poetica ermetica: la parola si fa scarna, essenziale, eppure capace di condensare in immagini di rara intensità un'etica della memoria e del rispetto. La poesia diviene così atto civile e spirituale, ammonimento rivolto ai viventi perché sappiano custodire il silenzio dei morti, riconoscendo in esso la condizione stessa della speranza e della dignità umana.

Un ulteriore gruppo di contributi attesta il sentimento di resistenza culturale, così come si legge, ad esempio, nel contributo di Francesco Squarcia, *L'Italia e i premi Nobel*,²¹¹ in cui il dibattito sulla mancata consacrazione degli scrittori italiani a livello internazionale si intreccia con una riflessione sul riconoscimento del valore letterario in un contesto sempre più dominato da logiche extra-estetiche. Ancora, Giorgio Caproni, in *La poesia è necessaria*,²¹² sposta tale discorso alle sue estreme conseguenze: la poesia non è un lusso in un mondo governato dal materialismo tecnico, bensì il linguaggio originario attraverso cui l'uomo può riconciliarsi con se stesso, preservando la capacità di esprimere emozioni autentiche. In particolare, Squarcia affronta la questione del rapporto tra la letteratura italiana e il riconoscimento internazionale costituito dal Premio Nobel. L'analisi muove da una riflessione sul funzionamento stesso dell'Accademia di Svezia, istituzione che, pur nella consapevolezza dei propri limiti, esercita un'influenza decisiva nella legittimazione dei valori letterari a scala universale: «L'Accademia, che sa di non essere infallibile, fa di solito cadere la scelta su scrittori già universalmente noti e riconosciuti».²¹³ Ne emerge, dunque, una dinamica selettiva che privilegia la consacrazione di autori dotati di fama planetaria, tradotti nelle lingue maggiori e già accolti con autorevolezza nella comunità culturale internazionale. Squarcia osserva come l'Italia, pur avendo espresso figure di rilievo assoluto, non sia riuscita a inserirsi con continuità in questo circuito. La mancata assegnazione del premio a scrittori quali Pascoli, D'Annunzio o Croce si spiega, secondo l'autore, tanto con difficoltà di ricezione linguistica e stilistica, quanto con motivazioni extra letterarie legate a questioni morali, politiche o di opportunità. La conseguenza, afferma, è stata un progressivo indebolimento delle possibilità italiane di ottenere il riconoscimento: «Così, mancati quei nomi grossi, le nostre possibilità di vincere si sono assottigliate, come in una squadra ciclistica quando gli assi si danno malati». Lo sguardo di Squarcia si volge quindi agli autori contemporanei, attivi nel panorama letterario degli anni Cinquanta, valutandone meriti e limiti in rapporto alle esigenze dell'Accademia. Egli cita una serie di scrittori che potrebbero, in linea teorica, aspirare al Nobel, da Papini a Bacchelli, da Cecchi a Silone, da Ungaretti ad Alvaro, da Moretti a Moravia, senza tralasciare Palazzeschi, del quale scrive: «Anche Palazzeschi i numeri ce li ha. Le sue Stampe dell'800, i suoi racconti, il romanzo delle Sorelle Materassi hanno brio e vita da vendere; ma penso che per quei signori non basti». Qui emerge con chiarezza il disincanto dell'autore, che riconosce il valore letterario di tali opere, ma dubita della loro capacità di soddisfare le logiche internazionali di legittimazione. La

²¹¹ F. Squarcia, *L'Italia e i premi Nobel*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. I, 1955, p. 2.

²¹² G. Caproni, *La poesia è necessaria (testi di Lorca, Apollinaire, Prévert)*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. IV, 1958, pp. 15-18.

²¹³ F. Squarcia, *L'Italia e i premi Nobel*, cit., p. 2. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

conclusione del saggio assume un carattere insieme realistico e rivendicativo. Squarcia afferma infatti:

Ebbene, se fosse così incasseremmo ancora; dopo tutto non è che un premio. Eppure sentiremmo lo stesso che la nostra letteratura merita di essere alla ribalta come quella degli altri grandi popoli e che, premio o non premio, essa continua a vivere.

In questo passo si coglie con chiarezza la posizione dell'autore: il Nobel costituisce un riconoscimento prestigioso, ma non può esaurire né circoscrivere il valore intrinseco della tradizione letteraria italiana, che resta parte integrante del patrimonio culturale universale anche in assenza di consacrazioni ufficiali. L'intervento di Squarcia, nel suo complesso, si configura dunque come un'analisi critica delle dinamiche di legittimazione internazionale della letteratura, ma anche come un atto di fiducia e di rivendicazione nei confronti della vitalità della scrittura italiana, capace di vivere e rinnovarsi al di là delle contingenze dei premi e delle consacrazioni accademiche.

Nel saggio *La poesia è necessaria*, arricchito dai testi di Lorca, Apollinaire, Prévert, Caproni affronta uno dei nodi più controversi del rapporto tra letteratura e società contemporanea: la convinzione diffusa che la poesia abbia smarrito la propria funzione vitale in un'epoca dominata dalla tecnica e dal materialismo. Tale pregiudizio, secondo l'autore, risulta non solo superficiale ma anche profondamente erroneo, poiché misconosce la radice antropologica e universale dell'esperienza poetica. Caproni afferma con decisione che «la poesia non conosce interruzioni, e com'è stata sempre sarà in ogni dove e in ogni quando».²¹⁴ In questo enunciato si coglie la dimensione necessaria e permanente della poesia, che non è un prodotto culturale contingente, né un lusso per spiriti raffinati, bensì un tratto costitutivo dell'essere umano. La sua ininterrotta esistenza nel corso della storia delle civiltà dimostra come essa risponda a un bisogno originario e insopprimibile. La funzione essenziale della poesia risiede infatti nella possibilità di esprimere ciò che la prosa informativa, legata alla logica e alla funzionalità, non può comunicare. Scrive Caproni: «È la medesima necessità che l'uomo ha di far sentire con la parola espressiva ciò che la parola stessa, razionalmente usata come nella prosa di informazione, non potrebbe in alcun modo far capire».²¹⁵ La poesia si configura dunque come un linguaggio eccedente, capace di accogliere l'ineffabile, di dare forma all'emozione e di rivelare aspetti della verità interiore inaccessibili ad altri strumenti comunicativi. Di fronte a questa evidenza, appare paradossale e fuorviante la dichiarazione, tanto frequente nel dibattito moderno, secondo cui la poesia non esisterebbe più. A tale affermazione l'autore replica con una formula perentoria: «Per questo è assurdo dire: "Oggi non c'è più poesia". Giacché sarebbe come dire: "Oggi non ci sono più i sentimenti"».²¹⁶ La poesia, infatti, è inseparabile dalla vita emotiva dell'uomo e ne costituisce una manifestazione privilegiata: negarne l'esistenza equivarrebbe a negare la stessa condizione umana. L'oscurità attribuita alla poesia contemporanea non è, per Caproni, un difetto intrinseco del linguaggio poetico, ma il risultato di una pratica di lettura superficiale, viziata dall'abitudine

²¹⁴ G. Caproni, *La poesia è necessaria*, cit., p. 15.

²¹⁵ Ivi, p. 16.

²¹⁶ Ivi, p. 17.

a ridurre la parola al mero contenuto informativo. Per superare tale distorsione, egli invita a recuperare un approccio autentico: «Bisogna dunque tornare a leggere, a saper leggere, la poesia, se vogliamo che essa perda, ai nostri occhi e al nostro cuore, la propria “oscurità”». ²¹⁷ L'oscurità non appartiene al testo poetico in sé, ma allo sguardo distratto di chi non sa coglierne la tensione ritmica, simbolica ed emotiva. In questa prospettiva, la poesia rimane una forma di conoscenza imprescindibile, al pari della musica, della pittura o delle arti figurative, che comunicano non attraverso concetti, ma attraverso la forma, il suono, il colore, il ritmo. A sostegno di questa tesi, Caproni propone la lettura di tre autori rappresentativi della lirica europea moderna: Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire e Jacques Prévert. La loro opera dimostra come la poesia, pur rinnovando continuamente i propri linguaggi e strumenti, conservi la capacità di dare voce ai sentimenti universali dell'uomo, opponendosi all'alienazione del presente. L'intervento di Caproni riafferma la necessità della poesia in quanto esperienza conoscitiva ed estetica essenziale, strumento di verità interiore e di resistenza spirituale contro la riduzione materialistica del vivere. La poesia, lungi dall'essere un relitto del passato, permane come linguaggio vitale e insostituibile, destinato a custodire e trasmettere ciò che di più autentico e irriducibile appartiene all'uomo.

In questa prospettiva, gli autori condividono la convinzione che la letteratura, e in particolare la poesia, mantenga un valore imprescindibile di fronte al mutare dei tempi. Tuttavia, le loro posizioni divergono nella modalità di rappresentazione: Spagnoletti e Caproni insistono sulla funzione ontologica e salvifica della poesia, Ungaretti la declina come testimonianza morale, mentre Squarcia la pone in rapporto con le dinamiche istituzionali del riconoscimento culturale. Tale pluralità di voci contribuisce a delineare il dibattito più ampio sul nesso fra industria e letteratura, mostrando come la scrittura, lungi dall'essere marginalizzata, continui a costituire un luogo critico e fondativo per la comprensione dell'uomo contemporaneo.

2.5 L'uomo e la fabbrica

Nei contributi selezionati per questa sezione, il lavoro industriale non è mai ridotto a semplice fatto economico, bensì viene analizzato come fenomeno complesso, in cui si intrecciano condizioni materiali, dinamiche relazionali, aspirazioni individuali e responsabilità collettive.

Un primo nucleo di riflessione si concentra sull'analisi del rapporto tra uomo e ambiente di lavoro. Franco Briatico, in *Psicologia in fabbrica*,²¹⁸ sottolinea la centralità del benessere psicologico e sociale come fondamento delle relazioni umane in azienda, ponendo in rilievo il nesso diretto tra condizioni interiori del lavoratore ed efficienza produttiva. Al centro dell'analisi si colloca l'idea che il benessere psicologico e sociale del lavoratore non rappresenti un fattore accessorio o marginale, bensì costituisca la condizione necessaria per il

²¹⁷ Ivi, p. 18.

²¹⁸ F. Briatico, *Psicologia in fabbrica. L'accertamento del rapporto tra uomo e ambiente industriale costituisce la base delle "relazioni umane" nell'azienda moderna*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. I, 1955, p. 8. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

conseguimento di efficienza e produttività. L'autore afferma infatti che il punto di partenza di ogni seria considerazione debba essere «l'accertamento del rapporto tra l'uomo e l'ambiente industriale, sociale, civile, nel quale egli vive», riconoscendo come l'esperienza lavorativa non possa essere isolata dal più ampio orizzonte di vita dell'individuo. Briatico ricostruisce l'origine storica del concetto di relazioni umane, mostrando come esso non si sia sviluppato in maniera lineare o esclusivamente teorica, ma sia emerso in contesti drammatici, in cui si rivelò l'insufficienza di un modello puramente meccanicistico di organizzazione del lavoro. Così, egli rileva che:

le relazioni umane ebbero la loro prima origine in qualcosa che era ben lontano dal cuore dell'uomo: come spesso accade, fu la guerra, la prima guerra mondiale, che fece capire la necessità di uno stimolo e di un impegno che non potevano venire solo dalle lancette del tempo.

Tale osservazione attribuisce al conflitto bellico un ruolo paradossale di catalizzatore, in quanto proprio l'esperienza estrema della guerra mise in luce la necessità di tener conto della dimensione umana e motivazionale nel lavoro collettivo. L'autore mostra inoltre come la psicologia del lavoro abbia contribuito a rivelare l'impatto negativo di un ambiente dominato dal timore dell'autorità e da pressioni eccessive, con ricadute dirette sull'efficienza produttiva:

Il timore dell'autorità faceva lavorare molti lavoratori in condizioni anormali di tensione, che richiami poco opportuni riguardo alle loro iniziative li paralizzavano e che le difficoltà della loro vita quotidiana si ripercuotevano sulla loro «efficienza» in fabbrica.

Tale constatazione evidenzia come le tensioni psicologiche non siano semplici variabili marginali, ma fattori strutturali del processo produttivo. A fronte di ciò, Briatico mette in luce l'effetto positivo che un'attenzione individualizzata può esercitare sul lavoratore: «Ogni attenzione personale accordata al loro lavoro creava in ognuno di essi l'impressione di essere un'individualità e non semplicemente un numero o una rotella dell'ingranaggio». Questa sottolineatura testimonia il valore della personalizzazione e del riconoscimento del soggetto come antidoto alla spersonalizzazione tipica della fabbrica moderna. Infine, l'autore amplia la prospettiva, osservando come le pratiche manageriali sviluppate nel contesto industriale statunitense, dai questionari psicologici agli incentivi economici, fino ai sistemi di *counseling* e assistenza sociale, abbiano contribuito a consolidare l'idea secondo cui il rendimento dell'operaio è strettamente legato al suo equilibrio psicologico e relazionale. Pur riconoscendo l'utilità di tali strumenti, Briatico sottolinea tuttavia che essi non esauriscono la complessità delle «relazioni umane», le quali si estendono ben oltre la dimensione strettamente professionale, investendo l'intera esperienza esistenziale dell'individuo.

A questa prospettiva si affianca quella di Giuseppe Guarino, che in *La sicurezza nel lavoro. Tecnica e umanesimo alleati nella lotta contro gli infortuni*²¹⁹ mostra come la prevenzione degli

²¹⁹ G. Guarino, *La sicurezza nel lavoro. Tecnica e umanesimo alleati nella lotta contro gli infortuni*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. I, 1955, pp. 8-9.

infortuni non sia riducibile a un mero problema tecnico, ma costituisca un terreno di incontro tra formazione, responsabilità imprenditoriale e coscienza collettiva. L'autore afferma con chiarezza: «il problema della prevenzione degli infortuni interessa direttamente il datore di lavoro sotto due profili: la responsabilità umana e sociale, prima ancora che giuridica, e il pieno rendimento del lavoro».²²⁰ In questa prospettiva, la sicurezza appare dunque quale punto di convergenza tra il dovere morale di tutela della vita umana e la razionalità economica, inscritta nella logica produttiva. Guarino evidenzia come, in netta contrapposizione a una visione riduttiva che attribuirebbe le cause degli incidenti esclusivamente a carenze materiali o strutturali, la radice più frequente degli infortuni risieda in fattori soggettivi:

Le statistiche, infatti, ci dicono che la maggior parte degli infortuni non sono dovuti a fattori oggettivi, ma a fattori soggettivi, quali la disattenzione, l'eccessiva confidenza con la macchina o con l'attrezzo, l'automatismo dei gesti, la sottovalutazione del pericolo.²²¹

L'analisi, in tal senso, trasforma la prevenzione in un problema di educazione e di formazione continua, capace di incidere sulla condotta quotidiana del lavoratore. Particolare rilievo viene conferito alla dimensione organizzativa e comunicativa, laddove l'autore individua nella propaganda interna lo strumento decisivo per l'efficacia delle campagne di prevenzione:

Soprattutto sulla propaganda si basa il successo di una campagna antinfortunistica, esattamente come accade nel campo della pubblicità commerciale, ma con la notevole differenza che nel nostro caso non vi è una merce da collocare, ma qualcosa di incalcolabile valore da difendere: l'integrità della persona umana.²²²

La sicurezza, in tal modo, si configura come oggetto di una pedagogia industriale che utilizza strategie persuasive proprie del *marketing*, ma finalizzate a difendere la vita e la dignità del lavoratore. Emblematico, in questo contesto, è il ricorso a strumenti visivi di forte impatto, quali i manifesti realizzati dal pittore Paltrinieri per conto della SNAM:

Si vedono, nelle illustrazioni, esempi di manifesti che fanno parte di una serie organica completa di 12 quadri, opera del pittore Paltrinieri fatti eseguire dalla Direzione della SNAM ed esposti in tutti gli stabilimenti e impianti della Società.²²³

L'arte figurativa diventa, in questa prospettiva, veicolo di formazione e presa di coscienza collettiva, capace di incidere sulle abitudini e sull'atteggiamento mentale dei lavoratori più di quanto possa fare una norma astratta. Il contributo di Guarino dunque delinea un modello di sicurezza integrato, nel quale tecnica, psicologia e umanesimo convergono per costruire una

²²⁰ Ivi, p. 8.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Ivi, p. 9.

²²³ *Ibidem*.

coscienza antinfortunistica diffusa. La prevenzione non appare come semplice precauzione tecnica, ma come un processo culturale volto a interiorizzare il valore della vita e a coniugare produttività ed etica, efficienza industriale e rispetto della persona.

Analoga attenzione all'interazione fra uomo e macchina, nonché alle conseguenze psicologiche della monotonia del lavoro seriale, emerge nel contributo di Giorgio Granata, *L'uomo e l'ambiente di lavoro. L'officina di domani*,²²⁴ in cui la fabbrica appare come spazio in cui sperimentare nuove forme di organizzazione volte a recuperare motivazione e benessere. A titolo esemplificativo, egli richiama la nota rappresentazione cinematografica chapliniana: «Il film è *Tempi moderni* e l'operaio è Charlot, il quale si ricorderà costretto a compiere, in una fabbrica moderna e razionalizzata, invariabilmente i medesimi gesti». Tale immagine, divenuta icona della condizione alienante dell'operaio moderno, sintetizza efficacemente la percezione diffusa della fabbrica come spazio di spersonalizzazione e meccanizzazione dei comportamenti. Granata, tuttavia, si discosta da una visione rigidamente pessimistica del fenomeno, sostenendo che la crescente centralità della macchina nel processo produttivo non debba essere interpretata come una minaccia, bensì come occasione di rinnovamento antropologico: «Le macchine, al contrario, producono risultati del tutto benefici nei nostri riguardi, sono destinate, in definitiva, ad inaugurare un nuovo umanesimo». L'autore individua, dunque, nel progresso tecnologico non il luogo dell'alienazione, bensì la possibilità di una rifondazione dei rapporti di lavoro su basi più equilibrate e rispettose della dignità umana. Nella sua analisi, egli attribuisce particolare rilievo al problema della parcellizzazione delle mansioni, che priva l'operaio della percezione del significato complessivo della propria attività. Per ovviare a tale frammentazione, Granata richiama le esperienze maturate oltre oceano, dove si è cercato di restituire al lavoratore un senso di appartenenza e partecipazione al ciclo produttivo: «Un gruppo di studiosi, ad esempio, ha tentato di accreditare oltre Atlantico la formula della così detta “integrazione psicologica del lavoratore nella fabbrica”». Tale approccio si fonda sulla rotazione delle mansioni, sulla valorizzazione del contributo individuale e sulla comunicazione dei risultati finali, elementi che permettono di superare la monotonia e l'anonimato del lavoro ripetitivo. Infine, l'autore dedica attenzione alle prospettive di trasformazione dell'ambiente di lavoro, immaginando spazi industriali che, oltre a soddisfare esigenze funzionali, si pongano come luoghi di benessere e stimolo psicologico:

L'officina di domani sarà silenziosa, a pareti vivamente affrescate e secondo combinazioni di colore rinnovantesi ogni mattina, con l'aggiunta di musiche, le quali all'improvviso discenderanno come dal cielo, da invisibili microfoni.

In tale visione, l'armonia cromatica, la qualità acustica e la cura estetica dell'officina non costituiscono meri ornamenti, bensì strumenti essenziali per la costruzione di un ambiente di lavoro capace di accrescere motivazione, soddisfazione e rendimento. Ne risulta una concezione del lavoro che, lungi dal ridursi a semplice funzione produttiva, si configura come

²²⁴ G. Granata, *L'uomo e l'ambiente di lavoro. L'officina di domani*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. II, 1956, p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

esperienza integrale, nella quale il progresso tecnologico e le istanze umanistiche non sono in conflitto, ma convergono in un nuovo modello di civiltà industriale

Parallelamente, altri testi mettono al centro la questione delle relazioni umane come problema sociale e politico. È il caso di Giulio Santoro, *Il convegno di Roma sulle "relazioni umane"*,²²⁵ che interpreta il dialogo fra sindacalisti, imprenditori e studiosi come passaggio decisivo verso la costruzione di una pratica quotidiana delle relazioni industriali, fondata non su schemi teorici ma sull'esperienza concreta dei rapporti di lavoro. Nel saggio viene analizzato il carattere e la portata di un incontro internazionale dedicato al tema delle relazioni umane nel mondo del lavoro, che vide la partecipazione di sindacalisti, imprenditori e studiosi provenienti da diversi Paesi europei ed extraeuropei. L'autore sottolinea come l'iniziativa abbia avuto un valore soprattutto di confronto e di dialogo, priva di conclusioni vincolanti, ma significativa come «presa di contatto utile fra i sindacati ed il padronato e niente di più, poiché niente si doveva concludere e niente si è concluso».²²⁶ In questo quadro, Santoro osserva che le relazioni umane non possono essere ridotte a schemi teorici o a regolamenti astratti, ma vanno intese come processi concreti da costruire e consolidare quotidianamente all'interno della vita produttiva: «Le "relazioni umane" non si possono istituire, ma si debbono conquistare giorno per giorno nella realtà viva ed operante del mondo del lavoro».²²⁷ La riflessione si concentra così sulla necessità di considerare le relazioni industriali come una dinamica complessa, che intreccia dimensioni psicologiche, sociali e produttive. Al centro del dibattito emerge, infatti, la definizione delle relazioni umane come «le interrelazioni di ordine psicologico e sociale che assicurano le migliori condizioni di soddisfazione umana e di produttività».²²⁸ Il convegno, in questo senso, non si è limitato a discutere problematiche interne all'impresa, ma ha posto in rilievo anche le condizioni extra lavorative, mostrando come il benessere dei lavoratori debba essere tutelato nella sua interezza. Santoro riporta infatti l'insistenza di vari interventi sull'importanza di predisporre adeguate condizioni esistenziali al di fuori della fabbrica:

È, del pari, necessario determinare favorevoli condizioni di vita fuori del luogo di lavoro: condizioni che contribuiscano a dare all'operaio e all'impiegato il senso della dignità e della giustizia in questa nostra travagliata vita moderna.²²⁹

L'esperienza del Convegno di Roma, pur non giungendo a esiti operativi immediati, ha dunque consentito di mettere in comunicazione prospettive diverse e di favorire una riflessione comparativa, soprattutto grazie al riferimento a modelli nordeuropei caratterizzati da rapporti industriali più cooperativi e da un maggiore equilibrio tra produttività ed esigenze umane. Come rileva Santoro, il vero valore dell'incontro risiedette nell'aver mostrato che le relazioni umane non costituiscono un elemento accessorio, ma rappresentano una componente strutturale della

²²⁵ G. Santoro, *Il convegno di Roma sulle "relazioni umane"*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. II, 1956, pp. 8-9.

²²⁶ Ivi, p. 8.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Ivi, p. 9.

²²⁹ *Ibidem*.

vita aziendale, da conquistare progressivamente attraverso il dialogo, la cooperazione e l'attenzione costante alla dignità del lavoro.

Nella medesima direzione si colloca anche Augusto Frassinetti con il contributo *Si può cambiare mestiere?*,²³⁰ in cui il tema della mobilità professionale viene affrontato come diritto costituzionale ancora parzialmente ostacolato da vincoli legislativi e amministrativi, con particolare riferimento al passaggio dall'agricoltura all'industria. Nel saggio viene affrontato il tema cruciale della mobilità professionale dei lavoratori nell'Italia repubblicana, in un momento storico segnato dal difficile equilibrio tra i principi costituzionali di libertà e i vincoli ereditati dal precedente regime. L'autore definisce con precisione il significato di tale mobilità, chiarendo che:

la mobilità professionale della mano d'opera significa la possibilità del lavoratore di mutare professione o mestiere, senza che per questo il suo diritto di procacciarsi un lavoro... risulti diminuito e tanto meno annullato.²³¹

In questa prospettiva, Frassinetti richiama il dettato costituzionale quale fondamento normativo della questione, ricordando che:

il II comma dell'art. 4 stabilisce in particolare che ogni cittadino ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, un'attività o una funzione che concorra al progresso materiale e spirituale della società.²³²

L'analisi mette così in luce la distanza tra la visione della Carta costituzionale, orientata a valorizzare la libertà individuale e la dignità del lavoro, e le restrizioni ancora vigenti nella legislazione ordinaria. L'autore individua le radici di tali vincoli nella legge contro l'urbanesimo del 1939, dispositivo normativo volto a limitare il passaggio dei lavoratori dal settore agricolo a quello industriale.²³³ La *ratio* profonda di tale normativa, osserva Frassinetti, non era di natura economico-organizzativa, bensì politica: «Il vero scopo era di evitare una possibile minaccia alla stabilità del regime, determinata dall'accrescersi, nei centri urbani, di un proletariato socialmente depresso e politicamente sensibile».²³⁴ Viene così messo in evidenza come la limitazione della mobilità professionale fosse funzionale al controllo sociale e al mantenimento dell'ordine politico, più che alla regolazione del mercato del lavoro. Un parziale superamento di tali vincoli si ebbe con la Circolare 14 agosto 1954 del Ministro del

²³⁰ A. Frassinetti, *Si può cambiare mestiere?*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. II, 1956, p. 2.

²³¹ *Ibidem*.

²³² La Costituzione, Principi fondamentali, Art. 4., II comma. Senato della Repubblica: <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/principi-fondamentali/articolo-4>

²³³ Legge 6 luglio 1939, n. 1092, Provvedimenti contro l'urbanesimo. (039U1092). Presidenza del Consiglio dei Ministri <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1939-07-06;1092>.

²³⁴ A. Frassinetti, *Si può cambiare mestiere?*, cit., p. 2.

Lavoro Vigorelli,²³⁵ che ridefinì i criteri per il passaggio da un mestiere all'altro, riducendo l'intervento delle Commissioni Provinciali a un mero accertamento tecnico:

Unico adempimento delle Commissioni Provinciali, in sede di decisione dei detti ricorsi, deve essere quello di accertare se i lavoratori siano o non professionalmente idonei a svolgere le mansioni inerenti alla qualifica richiesta.²³⁶

Tale innovazione segnò un passo importante verso una maggiore libertà individuale, pur restando circoscritta nei suoi effetti a causa della persistente rigidità del mercato del lavoro e della scarsità di opportunità nei settori industriali emergenti. Il contributo di Frassinetti si configura dunque come un'analisi acuta della tensione tra norme costituzionali e prassi amministrative, mostrando come il diritto formale alla mobilità professionale si scontrasse con vincoli di natura politica, sociale ed economica. In questo quadro, la questione della possibilità di «cambiare mestiere» diventa emblematica del lento processo di democratizzazione delle strutture produttive italiane, in cui il riconoscimento dei diritti dei lavoratori si intreccia con le resistenze di un sistema ancora legato a logiche di controllo e di conservazione.

Accanto a tali riflessioni più generali, diversi contributi descrivono in modo vivace e narrativo la vita quotidiana nei luoghi del lavoro moderno, mostrando come anche attività apparentemente marginali diventino specchio di trasformazioni economiche e culturali. Così Nello Saito, in *Sosta con quattro chiacchiere in una stazione di servizio*,²³⁷ ricostruisce le dinamiche lavorative e relazionali di una stazione di servizio. L'autore delinea un'articolata riflessione sul funzionamento e sull'organizzazione di una moderna stazione di servizio, interpretata come microcosmo della nuova società industriale e dei suoi ritmi. L'autore pone l'accento, innanzitutto, sulla complessità e sulla responsabilità che gravano sul personale addetto, osservando come la gestione di una stazione richieda competenze che vanno ben al di là della mera erogazione di carburante:

Il mestiere del benzinaro è più difficile di quanto sembri a prima vista. Dirigere una stazione come questa è come dirigere un grande albergo o un ristorante dove ognuno va accontentato secondo il suo carattere, e perfino nelle sue manie.

Tale affermazione evidenzia l'affinità tra il servizio industriale e quello turistico-ricettivo, entrambi fondati sulla capacità di rispondere alle esigenze diversificate di una clientela eterogenea. La stazione di servizio, collocata all'imbocco della via Cassia, si distingue per il suo inserimento paesaggistico e per la sua architettura moderna, capace di fondere monumentalità e grazia: «Alla stazione di servizio si arriva per il nuovo ponte, monumentale ed elefantesco, che porta alla Cassia, mentre la stazione AGIP ha la grazia di una gazzella». In

²³⁵ Circolare Ministeriale 12 agosto 1954 n. 63/323236. Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana, https://www.gazzettaufficiale.it/ricercaArchivioCompleto/serie_generale/1954.

²³⁶ A. Frassinetti, *Si può cambiare mestiere?*, cit., p. 2.

²³⁷ N. Saito, *Sosta con quattro chiacchiere in una stazione di servizio*, cit., p. 7. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

tale descrizione, Saito mette in luce la dialettica tra la pesantezza imponente delle grandi opere pubbliche e l'eleganza leggera di una struttura concepita per accogliere, servire e fidelizzare l'utenza automobilistica. Non meno rilevante è la sottolineatura del fatto che il servizio non possa essere ridotto a un atto meramente commerciale. La vendita del carburante, scrive Saito, implica un lavoro capillare di costruzione di rapporti personali e di consolidamento di legami fiduciari: «Non si tratta di vendere benzina a chi capita: si tratta di formarsi una clientela affezionata. Il lavoro di penetrazione deve essere quindi capillare: i clienti vanno incoraggiati, consigliati, seguiti». La stazione di servizio si configura dunque come spazio di relazione, nel quale l'atto economico diventa occasione di interazione sociale e di fidelizzazione progressiva. L'autore restituisce inoltre con vivida precisione la varietà sociale e temporale della clientela, distinguendo fra i frequentatori del giorno e quelli della notte. In particolare, descrive con tono quasi narrativo l'arrivo dei nuovi avventori nelle ore serali:

Era l'ora in cui cominciano ad arrivare le macchine della notte: non sono più i commercianti del mattino, i camionisti, gli impiegati. Sono le auto delle coppie che vanno al Belvedere delle Rose o a mangiare il luccio a Bracciano, o i giornalisti e i professionisti che abitano nelle villette della Cassia.

Questa immagine restituisce la funzione della stazione come luogo di transito e, al tempo stesso, come osservatorio privilegiato delle trasformazioni sociali e culturali legate alla diffusione dell'automobile. Infine, il testo mostra come la stazione non si limiti al ruolo tradizionale di punto di rifornimento, ma si presenti quale struttura complessa, dotata di bar, officina e servizi collaterali, capace di diventare nodo di relazioni, scambio e promozione. L'analisi di Saito rivela dunque la portata paradigmatica della stazione di servizio moderna, che incarna una nuova sintesi fra impresa, socialità e cultura del consumo, rendendo evidente come anche negli spazi apparentemente marginali della modernità industriale si manifestino dinamiche profonde di organizzazione, innovazione e costruzione di legami comunitari.

Su scala più ampia, Cesare Vivaldi, in *Gli Olivetti: due fasi dell'industria moderna*,²³⁸ propone la vicenda dell'impresa come paradigma di trasformazione industriale: dalla fase pionieristica di Camillo Olivetti alla produzione di massa e all'internazionalizzazione di Adriano, ciò che emerge è la capacità di coniugare tecnica, cultura e responsabilità sociale, trasformando l'impresa in «laboratorio di civiltà».²³⁹ L'autore distingue due fasi chiaramente delineate nell'evoluzione dell'impresa: «Le due tappe dell'evoluzione industriale moderna sono molto facilmente individuabili perché esse possono identificarsi, anzi impersonarsi, in due uomini: Camillo Olivetti, fondatore della ditta, e il figlio Adriano». La prima fase, guidata da Camillo Olivetti, è caratterizzata da un'impostazione pionieristica e artigianale, fondata sull'attenzione alla qualità del lavoro e alla formazione diretta dei collaboratori: «Il gran valore dell'elemento uomo, a tutti i livelli». Camillo Olivetti, attraverso le sue esperienze negli Stati Uniti e il confronto con realtà tecnico-industriali avanzate, introduce innovazioni metodologiche a Ivrea, pur mantenendo una concezione di industria centrata sull'uomo e sulla

²³⁸ C. Vivaldi, *Gli Olivetti: due fasi dell'industria moderna*, «Il Gatto selvatico», n., 2, a. X, 1964, pp. 16-17.

²³⁹ C. Vivaldi, *Gli Olivetti: due fasi dell'industria moderna*, cit., p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

cura artigianale del prodotto. La gestione del lavoro, la formazione dei collaboratori e la valorizzazione della professionalità individuale sono elementi centrali di questa fase, in cui la produttività è strettamente intrecciata con la dimensione culturale e umana dell'impresa.²⁴⁰ La seconda fase, sotto la presidenza di Adriano Olivetti, segna il passaggio alla produzione industriale di massa e all'internazionalizzazione: «Con Adriano quindi, sulla base del principio della pianificazione e mediante la convergenza di tutte le forze più varie verso un unico fine, la Olivetti diviene il colosso che è oggi». In questa fase, la tecnologia viene integrata in un progetto più ampio, che unisce innovazione tecnica, estetica e responsabilità sociale: «Uno stile che va dalla macchina per scrivere e dai calcolatori elettronici al manifesto pubblicitario, dalla fabbrica ai villaggi per gli operai e all'arredamento dei negozi». L'autore sottolinea come la Olivetti diventi così un modello di industria moderna, in cui l'innovazione tecnica e produttiva si coniuga con la cultura e la responsabilità sociale, ponendo al centro la persona e la progettualità integrata. La storia dell'impresa, secondo Vivaldi, costituisce un esempio paradigmatico di sviluppo industriale evolutivo e umano, incarnato nelle figure complementari di Camillo e Adriano Olivetti, e dimostra come il progresso tecnico e produttivo possa coesistere con attenzione al capitale umano, cultura aziendale e responsabilità sociale.

Non meno significativa è la rappresentazione della fabbrica come spazio tecnico e sociale. In *Uno stabilimento in Versilia*,²⁴¹ Carlo Cassola descrive lo stabilimento del Nuovo Pignone di Massa sottolineandone l'efficienza produttiva, la modernità organizzativa e il rapporto di integrazione con il paesaggio circostante, senza trascurare l'impegno umano e professionale degli operai e dei dirigenti.

L'autore contrappone l'immagine stereotipata e ottocentesca della fabbrica alla realtà moderna dell'impianto, sottolineando come «Noi profani conserviamo ancora un'immagine ottocentesca del paesaggio industriale immagini di maniera, a cui ben poco corrisponde la moderna realtà dell'industria».²⁴² In tal senso, Cassola evidenzia l'integrazione armoniosa tra industria e paesaggio circostante, in cui elementi naturali e progettazione industriale coesistono senza conflitto. Lo stabilimento si estende su «un'area rettangolare di 32 ettari tra la strada e la ferrovia, una fabbrica di materiale refrattario e una vicinanza del fiume Frigido»,²⁴³ configurandosi come un complesso funzionale e razionalmente organizzato. L'autore descrive con precisione la produzione e le modalità operative, evidenziando componenti meccanici complessi e processi tecnologicamente avanzati, che richiedono competenze elevate da parte di operai e tecnici. Cassola sottolinea inoltre la dimensione organizzativa e sociale, con particolare attenzione al rapporto tra dirigenti e tecnici: «Ciò che mi colpisce è l'affiatamento di questa équipe dirigente, che pure è di recente costituzione: il modo franco con cui si discute, fuori da ogni soggezione gerarchica».²⁴⁴ Tale dinamica favorisce l'efficienza produttiva e la circolazione delle idee, dimostrando come la modernità industriale possa essere conciliata con un clima di collaborazione e rispetto reciproco. L'autore evidenzia l'armonizzazione tra operosità industriale e contesto naturale, sottolineando come l'ambiente circostante

²⁴⁰ Ivi, p. 17. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

²⁴¹ C. Cassola, *Uno stabilimento in Versilia*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. IV, 1958, pp. 14-15.

²⁴² Ivi, p. 14.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Ivi, p. 15.

contribuisca a conferire valore estetico e simbolico allo stabilimento: «Qualcosa almeno di quell'incanto della natura ci pareva che si fosse trasfuso qui, in questo centro di operosità intelligente e di progresso economico e sociale».²⁴⁵ In tal modo, Cassola propone una visione dell'industria moderna non come mero strumento produttivo, ma come spazio in cui efficienza tecnica, organizzazione umana e valorizzazione del paesaggio concorrono a una forma di progresso economico e sociale integrato.

Questi testi, pur distinti per stile, oggetto e prospettiva, convergono nell'evidenziare come il discorso sull'industria nel secondo dopoguerra italiano fosse inestricabilmente legato a una riflessione sulla condizione umana, sul rapporto tra individuo e collettività, tra progresso tecnico e responsabilità etica. In questo senso, «Il Gatto selvatico» si configura come luogo discorsivo privilegiato, in cui la modernità industriale non viene osservata unicamente attraverso le sue realizzazioni materiali, ma soprattutto nelle sue implicazioni antropologiche, culturali e morali.

2.6 Tecnica e innovazione

All'interno di questa sezione sono stati selezionati diversi contributi utili a mettere in risalto ancora una volta la pluralità delle voci che confluiscono nella rivista. Il tema che unisce gli articoli che seguono è l'impiego della tecnica e l'ingresso di essa nella quotidianità in rapida trasformazione.

Un primo nucleo tematico emerge da contributi come quello dedicato al *La cibernetica*,²⁴⁶ in cui l'autore riconosce nella nuova scienza uno strumento potente di dominio delle macchine, pur segnalando i limiti invalicabili rispetto alle facoltà umane della libertà e della creatività. Analogamente, Marcello Colitti in *I positivi aspetti dell'automazione*,²⁴⁷ pur con una prospettiva più orientata alle ricadute economiche e sociali, sottolinea l'importanza di un uso consapevole e graduale delle innovazioni, in vista di una maggiore produttività e di una diversa qualità della vita. In entrambi i casi la tecnologia appare come promessa di emancipazione, ma anche come ambito da governare con prudenza. Nel saggio *La cibernetica*, Beccaria si sofferma sulla natura della cibernetica come scienza nascente, recependo e divulgando le riflessioni di Norbert Wiener, il quale definisce:

Lo studio dei messaggi, e particolarmente dei messaggi effettivamente di comando, costituisce la scienza della cibernetica, come è stata da me chiamata in un libro precedente, con un termine greco che significa arte del pilota o timoniere.²⁴⁸

Beccaria individua nella cibernetica e nelle macchine elettroniche un avanzamento tecnico-scientifico capace di riorganizzare e potenziare le funzioni fisiche e nervose dell'uomo,

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ M. Beccaria, *La cibernetica*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. I, 1955, p. 1.

²⁴⁷ M. Colitti, *I positivi aspetti dell'automazione*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. XI, 1965, p. 14-15.

²⁴⁸ N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Einaudi, 1953.

inaugurando di fatto, a suo giudizio, una nuova stagione della civiltà tecnologica: «Non c'è alcun dubbio che, con le nuove tecniche delle comunicazioni, con le macchine elettroniche e con gli studi della cibernetica, si sta iniziando una nuova rivoluzione industriale».²⁴⁹ Tale processo viene da lui interpretato come un'inedita rivoluzione produttiva, paragonabile per portata alle trasformazioni socio-economiche avviate nel XIX secolo. L'autore, nondimeno, rimarca i limiti intrinseci di tale progresso tecnico, sottolineando come nessuna macchina, per quanto perfetta, possa mai invadere lo spazio proprio della libertà e della coscienza umana:

Quali che siano la portata veramente grandiosa di tali conquiste e gli sviluppi che ancora oggi non possiamo prevedere, è però certo che né queste né alcuna altra macchina potranno mai risolvere quesiti propriamente umani.

L'argomentazione di Beccaria mette dunque in luce la differenza ontologica tra la razionalità meccanica e l'esperienza umana, in cui si radicano la creatività, il giudizio e l'autonomia etica. Emblematica, a questo proposito, è l'osservazione secondo cui:

La macchina elettronica può far calcoli in pochi istanti per cui occorrerebbe un intero ufficio di calcolatori per molti mesi, può dirigere e coordinare una serie di macchine utensili e quindi governare tutta una intera gamma produttiva. Ma ciò che l'uomo ha da sapere del mondo visibile e invisibile per determinare la sua volontà, ciò che l'uomo ha da creare per affermare la sua libertà nel cosmo, nella società, non potrà mai essere affidato ad una macchina.

In questa prospettiva, l'autore prospetta una concezione equilibrata della cibernetica: essa non è un fine in sé, bensì uno strumento potentissimo, suscettibile di ampliare le capacità operative dell'uomo, senza però mai poterne soppiantare la dimensione propriamente spirituale ed esistenziale.

Nel saggio *I positivi aspetti dell'automazione*, pubblicato nel 1965, Colitti offre una riflessione sistematica sulle implicazioni economiche, sociali e produttive del fenomeno emergente dell'automazione. L'autore individua in tale processo una trasformazione radicale delle condizioni del lavoro e dell'organizzazione industriale, osservando come «la notizia dà un'idea abbastanza esatta del mutamento rivoluzionario che l'automazione sta portando nelle condizioni di lavoro e nella vita sociale del Lancashire».²⁵⁰ L'esperienza della fabbrica tessile inglese, nella quale la riduzione dell'orario lavorativo a tre giorni settimanali non ha comportato una diminuzione della retribuzione, diviene per Colitti l'emblema di una possibile conciliazione fra progresso tecnico, incremento della produttività e miglioramento della qualità della vita dei lavoratori. Il discorso teorico si articola a partire da una chiarificazione semantica e concettuale. Colitti richiama il contributo di Renato Teani, il quale precisa che «secondo il Teani la parola automazione è la traduzione letterale della parola americana "automation" coniata ex novo, secondo una abitudine molto diffusa negli Stati Uniti, per indicare un nuovo concetto».²⁵¹ In

²⁴⁹ M. Beccaria, *La cibernetica*, cit., p. 1. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

²⁵⁰ M. Colitti, *I positivi aspetti dell'automazione*, cit., p. 14.

²⁵¹ *Ibidem*.

questa prospettiva, il termine stesso si configura come segnale di un salto qualitativo rispetto alle precedenti fasi della meccanizzazione industriale, sottolineando l'ingresso di un paradigma inedito nella gestione dei processi produttivi. La definizione operativa dell'automazione, secondo Colitti, non può prescindere da due elementi cardine:

tutte le definizioni per quanto varie e complesse tengono conto di due fattori principali: il fatto che l'automazione costituisce semplicemente un ulteriore sviluppo del processo di meccanizzazione delle lavorazioni industriali, e che essa è caratterizzata in modo specifico dall'impiego di strumenti autoregolantisi.²⁵²

La presenza di macchine capaci di autoregolazione e di controllo dei propri processi rappresenta, per l'autore, il tratto distintivo di questa nuova fase tecnologica, destinata a incidere non soltanto sull'efficienza economica, ma anche sulla struttura stessa dei rapporti sociali e lavorativi. Consapevole delle resistenze e dei timori che storicamente hanno accompagnato ogni mutamento radicale, si pensi, ad esempio, alle reazioni all'introduzione del telaio meccanico in Inghilterra. Colitti sottolinea come tali processi siano stati assorbiti dalla società attraverso l'espansione della produzione e il conseguente aumento della domanda di beni e servizi. Proprio per questo, egli invita a non considerare l'automazione come una minaccia, bensì come un'opportunità di sviluppo, purché sia implementata in modo graduale, accompagnata da un'adeguata formazione tecnica e da un'attenta gestione delle implicazioni sociali. L'autore conclude ribadendo che «l'esempio della fabbrica inglese fa del resto pensare che anche ad automazione completa le cose potranno essere non solo non peggiori, ma molto migliori di quelle attuali».²⁵³ Questa considerazione finale illumina la prospettiva ottimistica di Colitti, per il quale l'automazione si configura non come una forza disumanizzante, ma come uno strumento in grado di elevare il lavoro umano, favorendo la riduzione dell'orario, la qualificazione delle mansioni e, in ultima analisi, un miglioramento complessivo del sistema economico e sociale.

Accanto a questi testi, che tematizzano in modo diretto la scienza e la tecnica, altri contributi si collocano su un piano narrativo e simbolico, conferendo all'industria una dimensione estetica e culturale. Così Giovanni Comisso, in *Un'acropoli d'acciaio nella pianura*,²⁵⁴ esalta l'armonia architettonica dei pozzi di Cortemaggiore paragonandoli a opere d'arte classica, mentre Ubaldo Bertoli, con *Lo "specialino", il più romantico dei mezzi*,²⁵⁵ celebra un veicolo a metano come simbolo di modernità e memoria collettiva.

Nel contributo *Un'acropoli d'acciaio nella pianura*, pubblicato nel 1955 offre una descrizione insieme lirica e analitica del complesso industriale dei pozzi di gas naturale di Cortemaggiore. La sua riflessione prende avvio dalla constatazione dell'eccezionalità dell'esperienza estetica suscitata da tali strutture, capaci di fondere in un'unica percezione la

²⁵² Ivi, p. 15.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ G. Comisso, *Un'acropoli d'acciaio nella pianura [sui pozzi di Cortemaggiore]*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. I, 1955, pp. 10-11.

²⁵⁵ U. Bertoli, *Lo "specialino", il più romantico dei mezzi [mezzo motorizzato a metano, cultura varia]*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. I, 1955, p. 9.

suggerzione del paesaggio, la funzionalità tecnica e la monumentalità artistica: «A Cortemaggiore ci si trova davanti a un prodigio che ricorre tanto nelle opere d'arte quanto negli aspetti della natura».²⁵⁶ In questo *incipit* è già racchiusa la chiave interpretativa del testo: l'industria moderna non viene descritta come un elemento dissonante rispetto al territorio rurale, ma come una sua trasfigurazione, in grado di evocare meraviglia e contemplazione.

L'autore indugia sull'atmosfera del luogo, resa particolarmente eloquente dal contrasto fra l'operosità implicita delle strutture e l'impressione di quiete che esse comunicano. Comisso annota, infatti, come esse trasmettano «un silenzio isolato, di riposo e di armonia insieme».²⁵⁷ Il silenzio industriale, lontano dall'essere assenza di vita, diviene per lo scrittore espressione di una calma compositiva, in cui il ritmo produttivo trova una forma estetica di equilibrio. A tale dimensione si accompagna un effetto psicologico e quasi catartico, che investe il corpo e la mente del visitatore. Comisso descrive come l'esperienza della visione dei pozzi cancelli la fatica accumulata, rigenerando interiormente l'osservatore: «Tutta la stanchezza per la giornata calda, per il viaggio lungo, sparisce come se il corpo si fosse disintegrato, lasciando libera la mente nel sollievo della contemplazione».²⁵⁸ L'architettura industriale assume, dunque, un valore spirituale, simile a quello che si attribuisce alle grandi opere dell'arte, le quali sollevano l'animo oltre la contingenza dell'esperienza quotidiana. Il passo forse più significativo è quello in cui Comisso istituisce un parallelo diretto con l'architettura classica, e in particolare con il Partenone, paradigma di perfezione e armonia formale. Osservando le geometrie lineari dei cilindri metallici e delle tubature, lo scrittore afferma: «Ogni tanto vi posavo lo sguardo, infine, come per un magico giuoco, tutti i suoi elementi architettonici si sostituirono con quelli che avevo visto a Cortemaggiore».²⁵⁹ In questo accostamento, l'industria moderna non appare in contrapposizione con la tradizione artistica, bensì in continuità ideale con essa, in quanto capace di incarnare la medesima tensione verso l'armonia e l'ordine. Il testo di Comisso si configura pertanto come un esercizio di trasfigurazione poetica del paesaggio industriale, dove le strutture produttive, lungi dal rappresentare un'alterazione del territorio, si rivelano elementi generatori di un'estetica inedita. Le «acropoli d'acciaio» che si innalzano nella pianura padana vengono così paragonate ai templi della classicità, testimoniando come la modernità tecnologica possa produrre non solo utilità economica, ma anche bellezza e contemplazione.

Nel contributo *Lo "specialino", il più romantico dei mezzi*, Ugo Bertoli elabora un elogio appassionato dello «specialino», veicolo motorizzato alimentato a metano, cui attribuisce non solo valore funzionale, ma anche pregnanza culturale e simbolica. L'autore dichiara sin dall'*incipit* la natura peculiare del proprio sguardo: «Abbiamo descritto un poco romanticamente lo specialino, il mezzo motorizzato più romantico dei nostri giorni».²⁶⁰ L'oggetto tecnico diventa così emblema di un'epoca, simbolo di resilienza e di sopravvivenza nell'Italia del secondo dopoguerra, quando la scarsità di risorse e la necessità di soluzioni alternative avevano reso il metano una risorsa fondamentale. Bertoli ne ricostruisce le origini

²⁵⁶ G. Comisso, *Un'acropoli d'acciaio nella pianura*, cit., p. 10.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 11.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ U. Bertoli, *Lo "specialino", il più romantico dei mezzi*, cit., p. 9. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

sottolineandone la marginalità storica: «La sua storia è umile, quasi misconosciuta, come quella di un figlio illegittimo, e cominciò molti anni fa». Tale definizione conferisce al mezzo una dimensione quasi narrativa, in cui la sua condizione periferica rispetto all'automobile di serie diviene il segno di un destino irregolare ma nondimeno significativo.

Il ritratto dello *specialino* si arricchisce poi di elementi descrittivi che sfumano nel registro poetico, rivelando la capacità dell'autore di trasfigurare il dato tecnico in immagine letteraria. L'automobile a metano appare come un'entità animata, dotata di prudenza e dignità:

La vecchia macchina si sposta al momento giusto, libera rispettosamente la strada, sfiora impassibile l'orlo di un precipizio, prosegue lenta per le rampe, solo un poco timorosa per il vortice d'aria che l'ha investita.

In queste parole, il veicolo è personificato e nobilitato, non ridotto a mero strumento, ma elevato a compagno di viaggio, custode di sicurezza e continuità. L'analisi di Bertoli si concentra anche sul ruolo storico del metano nella mobilità italiana, sottolineando come il carburante abbia contrassegnato le zone meno sviluppate del Paese:

La parte meno sofisticata e più redditizia d'Italia andava a metano. È andata a metano sino alla fine della guerra; e chi continua ad andarci, nonostante ora la benzina sia pari in quantità al vino, sono gli specialini: una specie d'impensata, imprevedibile sopravvivenza.

In questo passo, l'autore evidenzia la funzione dello «specialino» quale residuo vitale di un'epoca di necessità, trasformato in simbolo di continuità culturale e sociale. L'intero scritto, dunque, si configura come una celebrazione dello «specialino» non solo quale mezzo di trasporto, ma anche quale testimone di un periodo storico e di una sensibilità collettiva. Attraverso un linguaggio che intreccia memoria, poesia e analisi socio-economica, Bertoli attribuisce a questo veicolo «minore» un posto privilegiato nell'immaginario italiano, quale incarnazione romantica di resilienza tecnica e di appartenenza comunitaria.

Nel contributo *L'atomo apre un'era di pace e di prosperità*, Rinaldo De Benedetti offre una ricostruzione analitica della conferenza internazionale svoltasi a Ginevra nell'agosto del 1955, dedicata agli impieghi pacifici dell'energia atomica. L'autore sottolinea l'eccezionalità dell'evento, rimarcando come «la conferenza dello scorso agosto a Ginevra, sugli impieghi pacifici dell'energia atomica, è stata la più grande assise di scienziati mai tenutasi al mondo»,²⁶¹ poiché vi presero parte oltre 1.400 delegati provenienti da 73 nazioni, con la presentazione di circa un migliaio di memorie scientifiche. Tale contesto viene presentato non solo come un momento di scambio e confronto tecnico, ma come la consacrazione di un nuovo paradigma scientifico destinato a mutare radicalmente la società contemporanea. De Benedetti afferma con chiarezza che «l'energia nucleare resta il fatto più importante di questo nostro tempo. Si è riusciti a tradurre in realtà quella che già fu un'idea astratta di qualche fisico teorico: che la

²⁶¹ R. De Benedetti, *L'atomo apre un'era di pace e di prosperità*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. I, 1955, p. 8. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

materia sia una riserva di energia; anzi che sia essa stessa trasformabile in energia». In queste parole si coglie l'enfasi posta sull'inedito salto concettuale: il passaggio dalla teoria alla prassi, dalla speculazione scientifica alla concreta utilizzazione delle risorse energetiche insite nella struttura intima della materia. Particolare attenzione è riservata al funzionamento delle pile nucleari, le quali vengono illustrate con un linguaggio volutamente divulgativo ma rigoroso, così da renderne comprensibile il meccanismo anche ai non specialisti. L'autore scrive infatti:

Tre cose vengono fuori da una pila: anzitutto calore. Si procede all'incirca come col calore prodotto nel focolare di una caldaia: lo si adopera per vaporizzare dell'acqua, si manda il vapore a una turbina; e questa, ruotando, muove una macchina elettrica: un alternatore, che produce corrente.

Tale spiegazione, pur nella sua semplicità espositiva, mette in luce il principio fondamentale della conversione energetica che costituisce il nucleo stesso delle moderne centrali nucleari. Un ulteriore aspetto di grande rilievo trattato da De Benedetti riguarda le ricadute applicative degli isotopi radioattivi, la cui importanza travalica l'ambito strettamente energetico per abbracciare i campi della medicina e dell'industria. L'autore osserva come:

le applicazioni mediche, sia per la diagnosi, sia per la terapia di molte malattie, hanno dato a questi isotopi una meritata popolarità. Lo iodio radioattivo si è mostrato preziosissimo nella cura della ghiandola tiroide e per i sofferenti di angina pectoris.

Questa sottolineatura testimonia come l'atomo, lungi dal configurarsi esclusivamente come strumento di distruzione, possa divenire risorsa di progresso e di guarigione. Nel complesso, il saggio di De Benedetti delinea l'immagine di una scienza atomica al crocevia tra la ricerca teorica e le applicazioni concrete, tra la dimensione geopolitica e quella quotidiana, tra la minaccia distruttiva e la promessa di prosperità. L'atomo, investito di un'aura ambivalente, viene presentato quale cardine del futuro: una risorsa capace di generare un'era di pace e di sviluppo, purché incanalata entro usi civili e condivisi dall'intera comunità internazionale.

Nel saggio *L'atomo fonte di energia*, Alberto Mondini traccia un quadro dettagliato della genesi e dello sviluppo della prima centrale elettronucleare italiana, quella di Latina, affidata alla gestione dell'AGIP Nucleare, fondata l'anno precedente. L'autore sottolinea come, in un arco temporale brevissimo, l'Italia sia passata dalla progettualità alla concreta esecuzione, avviando un processo di modernizzazione energetica di portata epocale. La prospettiva italiana viene collocata in un orizzonte più ampio, ossia quello internazionale, con particolare riferimento al Regno Unito, che costituì il modello tecnico e scientifico per l'avvio dei lavori nel nostro Paese. Mondini ricorda, infatti, che:

a Calder Hall, nella contea del Cumberland, vicino al confine con la Scozia, funziona da oltre due anni la prima centrale nel mondo che abbia prodotto energia elettrica su scala industriale partendo dall'atomo.²⁶²

²⁶² A. Mondini, *L'atomo fonte di energia*, «Il Gatto selvatico», n. 12, a. IV, 1958, p. 10. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

L'esperienza britannica, maturata attraverso impianti pionieristici, si configura dunque come imprescindibile riferimento per l'Italia, che si avvia a replicarne le innovazioni adattandole al proprio contesto. In questo quadro, l'autore dedica ampio spazio alla descrizione tecnica del reattore destinato alla centrale di Latina. Egli specifica che «il “core” del reattore è contenuto in una grande sfera d'acciaio avente un diametro di 20,3 m e uno spessore di 86 millimetri», evidenziando la monumentalità ingegneristica della struttura. Tale nucleo, costituito da blocchi di grafite moderatrice e alimentato da elementi di uranio racchiusi in guaine di lega di magnesio, è attraversato da un flusso di anidride carbonica in pressione, che funge da fluido refrigerante. Mondini sintetizza con chiarezza il processo energetico sotteso:

Riassumendo: l'uranio fissionandosi genera calore; il gas asporta questo calore e lo porta negli scambiatori, dove si forma il vapore sotto pressione; il vapore fa girare le turbine, trasformando l'energia calorifica in energia di movimento; gli alternatori trasformano questa energia di movimento in energia elettrica.

Accanto all'attenzione tecnica, non meno rilevante risulta la trattazione degli aspetti legati alla sicurezza e al controllo della reazione nucleare. Mondini illustra il ruolo delle barre di boro, che consentono la regolazione della fissione e garantiscono l'arresto del reattore in situazioni di emergenza, nonché la funzione dei sistemi di monitoraggio della radioattività, indispensabili per assicurare l'affidabilità dell'impianto. Infine, l'autore amplia la riflessione dal piano tecnico a quello economico e sociale, ponendo l'accento sull'impatto occupazionale e produttivo del progetto. La costruzione della centrale di Latina, che impegna oltre duemila operai, produrrà una potenza di 200 Megawatt, sufficiente ad alimentare l'intero fabbisogno elettrico della capitale. Tale impresa viene interpretata da Mondini come una cesura storica, il segno tangibile dell'ingresso dell'Italia nell'era atomica: «Per merito dell'AGIP Nucleare si è iniziato in Italia l'anno uno dell'era atomica». L'articolo di Mondini assume, così, il valore di un manifesto di fiducia nel progresso scientifico e tecnologico, ove l'atomo non è più percepito come minaccia, ma come fonte sicura e potente di sviluppo industriale, energetico e civile, capace di ridefinire gli equilibri economici e culturali del Paese.

Non mancano infine contributi che esplorano la dimensione più propriamente culturale e simbolica della tecnica. Attilio Bertolucci, in *L'orologio universale*,²⁶³ intreccia l'elogio della precisione scientifica con il racconto della vita quotidiana degli operai, mentre Michele Parrella con *Invito alla fotografia*,²⁶⁴ e attribuiscono alla fotografia un ruolo conoscitivo e interpretativo del reale, capace di affiancare il linguaggio tecnico con una sensibilità estetica. Santo Cannavò, con *Destinazione luna*,²⁶⁵ porta lo sguardo verso lo spazio, simbolo per eccellenza di una modernità protesa oltre i confini terrestri.

²⁶³ A. Bertolucci, *L'orologio universale*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. II, 1956, p. 19.

²⁶⁴ M. Parrella, *Invito alla fotografia [cultura varia]*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. II, 1956, pp. 10-11.

²⁶⁵ S. Cannavò, *Destinazione luna [cultura varia]*, «Il Gatto selvatico», nn. 11-12, a. II, 1956, pp. 10-11.

Nel contributo *L'orologio universale*, pubblicato nel 1956, Bertolucci offre una riflessione sulla centralità dell'ingegno umano, della dedizione professionale e della vita quotidiana, articolando il discorso intorno a tre nuclei fondamentali: la precisione scientifica e tecnica, la competenza e la passione dei lavoratori, e il contesto familiare e sociale dei dipendenti. L'autore apre con una descrizione dell'«orologio astronomico» di Jens Olsen, installato nel palazzo comunale di Copenaghen, che costituisce un esempio straordinario di precisione tecnica e capacità ingegneristica. Bertolucci osserva che «tutte queste operazioni il mirabile orologio le esegue automaticamente, con uno scarto di 2 secondi ogni 300 anni»,²⁶⁶ sottolineando l'elevatissimo grado di accuratezza e la raffinatezza del dispositivo, simbolo dell'ingegno umano applicato alla misura del tempo e dei fenomeni astronomici. Accanto a questo esempio internazionale, l'autore presenta l'opera di Cesare Amoroso, realizzata a Roma, quale modello di invenzione pratica e innovativa, capace di indicare l'ora nei diversi fusi orari del pianeta. Bertolucci enfatizza il ruolo della perseveranza e della fiducia nelle proprie idee come fattori determinanti per il successo scientifico e tecnico: «Eppure è proprio la fede che ha spinto Cesare Amoroso, la fede nella propria idea e nell'utilità del suo strumento, che lo ha sorretto e lo ha messo in grado di superare ogni e qualsiasi difficoltà». Bertolucci dedica un ampio spazio alla figura di Spezzani, perforatore storico dell'AGIP Mineraria, il cui lavoro e la cui esperienza lo collocano al centro della memoria tecnica e sociale dell'azienda: «Spezzani fa parte ormai della storia della Mineraria, ma anche della cronaca». La descrizione della sua quotidianità lavorativa mette in luce l'ardore, la resistenza fisica e la passione con cui affronta le attività più impegnative, sottolineando il valore della dedizione individuale come patrimonio collettivo: «Come non si può voler bene a questo vecchio perforatore, pieno di ardore e di fede nel suo lavoro». Infine, l'autore integra la dimensione professionale con quella sociale, riportando eventi familiari e ricorrenze che contribuiscono a delineare il contesto umano in cui si inseriscono le esperienze lavorative. Nasce così un quadro complesso in cui eccellenza tecnica, passione professionale e legami comunitari si intrecciano, delineando una visione dell'impresa come spazio non solo produttivo, ma anche etico, sociale e culturale.

Nel contributo *Invito alla fotografia*, Parrella analizza il ruolo della fotografia come strumento privilegiato per rappresentare la realtà con precisione, autenticità e profondità. L'autore sottolinea come la fotografia consenta di cogliere la vita quotidiana, i riti, le consuetudini e le azioni dell'uomo senza artifici, deformazioni oedulcorazioni: «La fotografia costituisca oggi un mezzo prezioso per rappresentare la realtà, la natura, le cose, gli uomini insieme, senza trucchi, finzioni, senza edulcorare, senza travisare, senza creare false visioni».²⁶⁷ In questa prospettiva, la fotografia si configura come mezzo capace di trasmettere una verità immediata e documentata del mondo. Parrella osserva che la fotografia offre una rappresentazione spaziale e visiva precisa del reale, restituendo misure, proporzioni e rapporti accurati: «Una fotografia contiene uno spazio esatto, un'immagine precisa».²⁶⁸ Questa caratteristica rende la fotografia uno strumento unico, in grado di catturare dettagli e scene che potrebbero sfuggire all'occhio umano o alla percezione ordinaria. L'autore evidenzia inoltre

²⁶⁶ A. Bertolucci, *L'orologio universale*, cit., p. 19. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

²⁶⁷ M. Parrella, *Invito alla fotografia*, cit., p. 10.

²⁶⁸ *Ibidem*.

che il valore della fotografia non risiede nella tecnologia meccanica dello strumento, bensì nella capacità di visione e interpretazione del fotografo: «Il mezzo meccanico per la fotografia non costituisce assolutamente una remora. È principalmente un problema di visione».²⁶⁹ La competenza e la sensibilità dell'osservatore determinano dunque la capacità di rivelare aspetti della realtà altrimenti invisibili, trasformando l'atto fotografico in un esercizio di intelligenza visiva e conoscitiva. Parrella infine sottolinea la funzione conoscitiva e riflessiva della fotografia, capace di ampliare la comprensione della realtà e di correggere le percezioni incomplete o distorte: «Una buona fotografia ci fa rendere conto di ciò che ancora non sappiamo, serve a correggere la nostra miopia, ci apre uno spiraglio sugli aspetti più minuti della realtà».²⁷⁰ La fotografia si propone così non solo come documento visivo, ma come strumento di approfondimento e di indagine critica, rivelando dimensioni nascoste del mondo naturale e sociale.

Nel contributo *Destinazione luna*, Cannavò analizza lo sviluppo della tecnologia dei razzi e dei satelliti artificiali come strumenti fondamentali per l'esplorazione spaziale. L'autore descrive nei dettagli le fasi di progettazione, lancio e funzionamento dei razzi multipli stadi, sottolineando l'ingegneria sofisticata necessaria per il trasporto di satelliti: «Questo razzo alato è stato progettato per realizzare la costruzione del "satellite" a forma di ruota».²⁷¹ La struttura del razzo prevede stadi separabili che, una volta esaurito il carburante, si staccano e ricadono verso la Terra, consentendo all'ultimo stadio di portare la cabina di guida e il materiale scientifico fino alla destinazione prevista.

Cannavò evidenzia come il sogno umano di viaggiare nello spazio, un tempo confinato alla fantasia letteraria, stia rapidamente assumendo contorni concreti grazie ai progressi scientifici e tecnologici: «L'uomo ha sempre sognato di muoversi nello spazio, di visitare altri mondi. Ma quello che ieri era un sogno, o semplice fantasia di scrittori geniali, di anno in anno assume aspetti di realtà».²⁷² Questo passaggio dall'immaginazione alla realizzazione pratica è testimoniato dai programmi spaziali statunitensi e sovietici e dai progetti presentati durante il VII Congresso Internazionale Astronautico.

In relazione ai satelliti artificiali, l'autore fornisce una descrizione tecnica dei prototipi americani, evidenziandone le dimensioni, il peso e la strumentazione scientifica finalizzata alla raccolta e trasmissione dei dati alle stazioni terrestri: «Il satellite artificiale americano ha forma sferica, diametro di 50-75 centimetri, e peserà circa 10 chili. La strumentazione di cui sarà dotato invierà alle stazioni terrestri i dati rilevati».²⁷³ Questi dettagli sottolineano l'elevato grado di precisione e la complessità dei sistemi necessari per le missioni spaziali. Cannavò anticipa inoltre i progetti futuri di stazioni orbitanti a forma di ruota, concepite per generare gravità artificiale mediante forza centrifuga, garantendo così condizioni vitali per l'equipaggio umano: «La forza centrifuga, che risulterà da un ben dosato moto della ruota, produrrà la necessaria forza di gravità artificiale per gli uomini che si trovano all'interno».²⁷⁴ Tale

²⁶⁹ Ivi, p. 11.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ S. Cannavò, *Destinazione luna*, cit., p. 10.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Ivi, p. 11.

²⁷⁴ *Ibidem*.

prospettiva tecnologica evidenzia la capacità della ricerca astronautica di coniugare innovazione scientifica, ingegneria applicata e progettazione sperimentale. In conclusione, il contributo di Cannavò presenta un quadro articolato dell'evoluzione storica e tecnologica dell'astronautica, dal primo sviluppo dei razzi in Cina medievale fino ai moderni programmi americani e sovietici. Il testo sottolinea la relazione costante tra ricerca teorica e sperimentazione pratica, offrendo una visione completa dell'interconnessione tra scienza, tecnica e ambizioni umane nello spazio interplanetario.

Ciò che accomuna questi contributi, pur nella diversità dei registri, scientifico, narrativo, poetico, divulgativo è la volontà di pensare l'industria non solo come apparato produttivo, ma come dimensione culturale e simbolica, capace di trasformare la percezione del mondo e di ridefinire i confini della letteratura stessa. Le divergenze si collocano piuttosto sul piano dell'accento: talvolta prevale la fiducia entusiastica nel progresso tecnico, talaltra emerge la necessità di cautela e consapevolezza; in alcuni casi l'industria è rappresentata come artefice di bellezza e armonia, in altri come sfida da governare per non soccombere ai suoi stessi strumenti.

2.7 L'uomo e il progresso

Tra le pagine de «Il Gatto selvatico» sono stati pubblicate una serie di riflessioni e di *reportage* che, pur affrontando ambiti convergono nel delineare un rapporto complesso e dialettico tra progresso tecnico-scientifico, trasformazione sociale e ridefinizione culturale.

Nel *reportage* di Ubaldo Bertoli, *Uomini e macchine dal Po alle Alpi*,²⁷⁵ il racconto del VII Trofeo Cortemaggiore non si limita alla descrizione di una competizione automobilistica, ma si configura come un'indagine sulla relazione simbiotica fra abilità umana e prestazioni meccaniche. Il paesaggio, le comunità locali e la folla che assiste al passaggio dei bolidi costituiscono la cornice di una “festa popolare” che trasforma il *rally* in fenomeno sociale: l'automobile diventa emblema di modernità, ma al tempo stesso occasione di condivisione collettiva. La gara, dunque, si configura non solo come prova tecnica, ma anche come rito collettivo, in grado di riaffermare il connubio fra ingegno umano e progresso meccanico. La descrizione della fase iniziale si carica di suggestioni quasi sospese, dove il tempo sembra dilatarsi e l'attesa si trasforma in una dimensione quasi irreali: «Questa procedeva come dovesse compiere un'azione fuori del tempo, le due figure immobili guardavano l'oscurità come scaturita da chissà dove». Attraverso tale immagine, Bertoli evoca un'atmosfera che travalica la semplice cronaca sportiva, proiettando l'evento in una dimensione di spettacolarità visionaria, capace di catturare lo sguardo degli spettatori e di imprimersi come esperienza estetica oltre che sportiva.

Parallelamente, la manifestazione non si esaurisce nella competizione automobilistica, ma diventa occasione di incontro sociale e culturale. Bertoli osserva come il pubblico fosse eterogeneo e in parte estraneo al contesto rurale in cui la gara si svolgeva:

²⁷⁵ U. Bertoli, *Uomini e macchine dal Po alle Alpi*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. IV, 1958, pp. 9-10. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

Non era facile trovare un ritrovo meno paesano. Si trattava per lo più di giovani abituati alla “Santa Tecla” o alla “Rupe Tarpea”, per i quali il rally poteva anche offrire il modo di esplicitare sotto aspetti inconsueti la spavalda esperienza metropolitana.

Il Trofeo appare così come fenomeno di ibridazione culturale, in cui il mondo urbano e quello rurale si incontrano, generando nuove forme di partecipazione collettiva. La dimensione paesaggistica contribuisce a rafforzare l'intensità narrativa. La descrizione del percorso, che si snoda dalla pianura padana alle colline venete fino alle valli dolomitiche, non è mai neutrale, ma si carica di valenze simboliche. Lo stesso paesaggio, al calare della notte, assume tratti di estraneità perturbante: «Per un istante poté sembrare una visione kafkiana, con quei lumi spettrali, alti dentro il cielo notturno».²⁷⁶ In tale rappresentazione, l'automobile diventa veicolo di una percezione altra dello spazio, in cui la modernità tecnica trasfigura il paesaggio tradizionale in un'immagine di inquietante suggestione. La cronaca sportiva si conclude con la menzione dei risultati e con la sottolineatura della soddisfazione personale dei concorrenti, indipendentemente dalla prestazione conseguita. Ciò che permane è l'unità narrativa fra tecnica, sport e natura: l'esperienza del rally non solo mette alla prova uomini e motori, ma offre anche la possibilità di riscoprire la bellezza dei territori attraversati.²⁷⁷ Il racconto di Bertoli si configura così come testimonianza di un'Italia in trasformazione, in cui la modernità industriale e tecnologica si intreccia con la tradizione paesaggistica e culturale, generando un evento che è insieme spettacolo, rito e celebrazione collettiva.

La riflessione di Corrado Corradi, *L'uomo artificiale*,²⁷⁸ sposta il discorso dal piano tecnico a quello etico. L'autore interroga le implicazioni della biologia moderna e delle nuove possibilità offerte dalla scienza, dalla fecondazione artificiale ai trapianti, fino alle manipolazioni genetiche, sollevando dubbi sulla compatibilità tra progresso scientifico e dignità umana. Corradi mette così in luce il pericolo insito nella riduzione dell'uomo a oggetto di controllo e sperimentazione, inaugurando un dibattito che anticipa le odierne questioni di bioetica. A tal proposito richiama l'autorità di Jean Rostand²⁷⁹, il quale ammoniva circa i limiti invalicabili entro cui la scienza dovrebbe muoversi: «Questi, per il biologo Jean Rostand, dovrebbero essere e sono gli scopi di guerra e le tavole sacre della legge della scienza e della biologia».²⁸⁰ L'appello di Rostand viene letto da Corradi come fondamento imprescindibile di un'etica scientifica che sappia tutelare la dignità della vita in tutte le sue forme. Il saggio si sofferma quindi sulle potenzialità, tanto affascinanti quanto inquietanti, della biologia contemporanea, la quale sembra spalancare la prospettiva di un vero e proprio rifacimento artificiale dell'essere umano. Corradi osserva infatti che:

Prelevando sul cadavere fresco un minimo frammento di tessuto, il biologo può avviare una di quelle culture che noi sappiamo immortali; ed a rigore nulla gli vieta di immaginare che la scienza perfezionata

²⁷⁶ Ivi, p. 10.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ C. Corradi, *L'uomo artificiale*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. V, 1959, pp. 24-25.

²⁷⁹ J. Rostand, *L'Uomo artificiale*, Torino, Einaudi, 1959.

²⁸⁰ C. Corradi, *L'uomo artificiale*, «Il Gatto selvatico», cit., p. 24.

dell'avvenire possa, partendo da una cultura di questo genere, rifare tutta l'intera persona, strettamente identica a quella che ne ha fornito il principio.²⁸¹

Tale scenario, che oggi potremmo leggere come anticipazione del dibattito contemporaneo sulla clonazione, appare all'autore intriso di ambivalenza: se da un lato rivela il potere della scienza di intervenire in profondità sul vivente, dall'altro evidenzia i rischi di una riduzione meccanicistica dell'uomo a semplice oggetto riproducibile. Corradi si interroga quindi se tali ipotesi debbano essere considerate mere fantasie letterarie o proiezioni scientifiche plausibili. La risposta è volutamente sfumata, poiché «Utopia, sogno assurdo? Non completamente, perché “questa visione del futuro è basata su di una precisa conoscenza del presente”».²⁸² L'autore stabilisce così un nesso stringente tra le conquiste attuali della biologia e i futuri sviluppi della stessa, sottolineando la necessità di non relegare questi interrogativi al campo dell'immaginazione distopica, bensì di affrontarli già nell'immediato come problemi concreti di ordine morale e sociale. La riflessione si chiude con un monito che trascende la dimensione scientifica per investire quella spirituale. Se la scienza, infatti, viene praticata come fine a sé stessa, priva di un orientamento etico, essa rischia di degenerare in forza distruttiva, capace di minacciare non soltanto la vita fisica, ma la stessa integrità morale dell'umanità: «La scienza presa senza l'antidoto della carità non può non avere qualcosa di malefico e di velenoso per lo spirito».²⁸³ Corradi richiama pertanto la necessità di una costante vigilanza della coscienza morale affinché l'avanzamento tecnico non si trasformi in disumanizzazione. In tal modo, *L'uomo artificiale* si configura come un contributo di notevole spessore all'interno del dibattito novecentesco sui rapporti tra scienza e umanità, ponendo in primo piano il problema della responsabilità etica di fronte al progresso biotecnologico e riaffermando l'urgenza di un equilibrio fra potere della conoscenza e custodia della dignità umana.

Un diverso aspetto della modernizzazione tecnologica emerge nel contributo di Giuseppe Tonna, *Le macchine nella campagna*,²⁸⁴ in cui l'introduzione delle macchine agricole viene descritta come un passaggio epocale nella vita rurale italiana. Le macchine sostituiscono progressivamente la forza animale, modificano i ritmi stagionali e le abitudini di lavoro, ma non cancellano la dimensione comunitaria della campagna, che continua a costituire un tessuto di relazioni sociali e culturali. In tal senso, la meccanizzazione non è letta come rottura traumatica, bensì come processo di integrazione tra tradizione e innovazione. Tonna indaga il processo di meccanizzazione agricola in Italia, concentrandosi in particolare sulla realtà della Pianura Padana. L'autore osserva come l'avvento della tecnologia abbia segnato la fine di un modello di lavoro agricolo ciclico e lento, scandito dalla collaborazione fra uomini e animali da tiro: «La campagna che potremmo chiamare “arcaica”, nel senso che i lavori stagionali erano compiuti nel lento giro dei mesi dagli uomini e dai bovi, sta ormai scomparendo».²⁸⁵ In tale prospettiva, la meccanizzazione non appare come un fenomeno marginale, bensì come una vera

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ivi*, p. 25.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ G. Tonna, *Le macchine nella campagna*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. IX, 1963, pp. 28-29.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 28.

cesura storica che ha modificato radicalmente tempi e modalità del lavoro contadino. Nonostante questa trasformazione, Tonna sottolinea con forza la continuità della dimensione agricola, che mantiene la sua identità anche in presenza della tecnologia: «Eppure la campagna è rimasta pur sempre campagna: agli antichi gridi dei contadini, ai muggiti delle bestie si è sostituita la voce dei motori con una animazione più viva e alacre».²⁸⁶ L'introduzione delle macchine, infatti, non dissolve il paesaggio sonoro, culturale e sociale della campagna, ma lo trasfigura, immettendo nuove energie e imprimendo un ritmo più rapido e produttivo alla vita rurale.

Particolare rilievo viene dato alla trebbiatrice, simbolo della modernizzazione agricola, che non ha eliminato il lavoro umano, bensì lo ha trasformato, riconfigurandolo in chiave collettiva e corale: «La trebbiatrice non aboliva il lavoro degli uomini: anzi, esigeva come un accompagnamento corale, di opere e di mansioni variamente distribuite».²⁸⁷ Tale affermazione mostra come la macchina non si sostituisca completamente alla comunità contadina, ma piuttosto si innesti in essa, preservando la dimensione cooperativa che da secoli caratterizzava il lavoro agricolo. Infine, Tonna offre una riflessione di natura quasi antropologica, sottolineando il modo naturale e progressivo con cui la meccanizzazione si è inserita nel mondo rurale: «Così, con naturalezza, la macchina si è inserita nella vita della campagna, con il volto benefico di chi viene in aiuto e libera dalla fatica».²⁸⁸ La tecnologia, dunque, non viene rappresentata come forza estranea o minacciosa, ma come strumento di sollievo e di modernizzazione, capace di alleviare il peso della fatica fisica senza dissolvere l'identità culturale e sociale della civiltà contadina. L'articolo di Tonna in definitiva fornisce un quadro articolato della trasformazione agricola italiana, ponendo in luce il carattere dialettico della meccanizzazione: essa segna la fine di un mondo arcaico, ma nello stesso tempo si armonizza con la continuità dei valori comunitari e culturali della campagna, rappresentando un esempio di modernizzazione che non annulla, bensì rielabora, la tradizione.

Le trasformazioni introdotte dall'automazione e dall'elettronica sono anche oggetto di riflessione in Renzo Nessim. Nel contributo *Cupido sconfitto dal cervello elettronico*,²⁸⁹ viene presentato il calcolatore elettronico non più soltanto come strumento di calcolo tecnico, ma come dispositivo che penetra nel campo delle relazioni affettive. L'autore mostra come la razionalizzazione dei rapporti sentimentali, sottoposti a logiche di standardizzazione e di efficienza, metta in discussione l'idea stessa di spontaneità e di autenticità emotiva. La tecnologia, in questo quadro, appare al contempo forza di modernizzazione e minaccia di disumanizzazione. Nessim analizza con acume critico e ironia un fenomeno emergente negli Stati Uniti: l'impiego del calcolatore elettronico nella selezione dei *partner* sentimentali. L'autore, attraverso un resoconto diretto della sua visita al *Scientific Introduction Service* di Manhattan, mette in luce la tensione tra spontaneità umana e logica algoritmica, evidenziando come la tecnologia intervenga in un ambito tradizionalmente dominato dall'intuizione e dall'emozione. L'articolo si apre sottolineando la novità introdotta dall'informatica nel dominio

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 29.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ R. Nessim, *Cupido sconfitto dal cervello elettronico*, «Il Gatto selvatico», n. 8, a. IX, 1963, p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

dei sentimenti: «Li affari di cuore hanno oggi un nuovo alleato nella macchina». Tale premessa diventa spunto di una riflessione critica, laddove Nessim osserva: «La cosa più che mostruosa è, secondo me, triste», indicando come la meccanizzazione dell'amore produca non tanto shock morale, quanto malinconia, riducendo la complessità dei rapporti affettivi a una serie di schede, perforazioni e calcoli meccanici. La narrazione assume connotati da *reportage*: i dettagli ambientali, la mobilia artificiale, i testi psicologico-sentimentali, l'atmosfera clinica, contribuiscono a creare un contesto straniante, nel quale la promessa di scientificità si fonde con la stranezza quotidiana. Centrale è la figura del calcolatore elettronico UNIVAC, «al quale spettava il delicato compito di appaiare l'umanità in modo scientificamente perfetto», investito di un ruolo quasi oracolare nel determinare il destino amoroso dei clienti. Lo sguardo critico dell'autore tuttavia evidenzia i limiti di tale sistema, suggerendo che la macchina non può sostituire la dimensione imprevedibile e intersoggettiva dei rapporti sentimentali. Uno dei momenti più significativi del resoconto riguarda l'esperimento personale condotto da Nessim, che si sottopone al procedimento di selezione compilando i propri desiderata circa la "compagna ideale" e osservando il risultato generato dal calcolatore. L'esito, consistente in una rosa di dodici candidate, conduce a una riflessione essenziale: «Perché, ovviamente, nelle cose d'amore non basta scegliere, ma bisogna anche essere scelti». Con questa osservazione, l'autore riafferma la natura dialogica e imprevedibile dell'esperienza amorosa, opponendola all'illusione di controllo totale offerta dalla tecnologia. Dal punto di vista analitico, il testo si colloca all'incrocio tra cronaca culturale e riflessione critica sulla modernità tecnologica. L'adozione del calcolatore in ambito sentimentale non viene letta solo come curiosità sociologica, ma come indice di un mutamento profondo: la razionalizzazione dei rapporti interpersonali e la loro standardizzazione segnalano una società in cui l'efficienza tende a prevalere sull'autenticità. L'ironia e il distacco con cui Nessim racconta la vicenda non diminuiscono, anzi amplificano, la portata della riflessione, suggerendo che la tecnologia, pur facilitando procedure pratiche, non può sostituire la complessità delle emozioni e delle scelte individuali. In questo senso, *Cupido sconfitto dal cervello elettronico* anticipa questioni che, decenni più tardi, sarebbero divenute centrali nel dibattito sulla digitalizzazione dei rapporti affettivi, dalle agenzie matrimoniali computerizzate fino alle moderne piattaforme di incontri online. Il saggio costituisce così un documento significativo della percezione critica della razionalizzazione tecnologica applicata a una sfera della vita finora governata dal caos, dall'intuito e dal sentimento.

Sul versante storico-scientifico, Luca Lauriola, *I grandi artefici del progresso scientifico: Galileo Galilei*,²⁹⁰ propone la figura di Galilei non come icona astratta della scienza assolutistica, bensì come ingegnere-scienziato capace di unire osservazione sperimentale, rigore matematico e applicazioni pratiche. In questa prospettiva, Galilei non è un simbolo di razionalismo dogmatico, ma il mediatore tra empiria, tecnologia e una fede religiosa che permane come riconoscimento del mistero della realtà. L'autore insiste sul carattere bifronte di Galilei, capace di armonizzare convinzioni religiose profonde con l'indagine scientifica e con l'uso pragmatico della matematica, volta a finalità utilitarie per l'uomo. Scrive infatti:

²⁹⁰ L. Lauriola, *I grandi artefici del progresso scientifico*, "Galileo Galilei", «Il Gatto selvatico», n. 2, a. X, 1964, pp. 9-11.

Convinto credente in Dio, assertore del mistero della realtà e insieme scienziato, profondamente certo della possibilità di ridurre sotto forma matematica la fenomenologia naturale onde utilizzarla a beneficio degli uomini.²⁹¹

In questa prospettiva, la fede non si configura quale antagonista della scienza, bensì quale elemento complementare in un paradigma unitario, nel quale la dimensione spirituale si intreccia indissolubilmente con il rigore empirico. Lauriola sottolinea, inoltre, come la consueta rappresentazione di Galilei quale fondatore del metodo sperimentale e campione del sistema copernicano possa risultare fuorviante se interpretata quale legittimazione di una scienza assolutistica e autoreferenziale. Al contrario, le sue ricerche e scoperte, che spaziano dai fondamenti della meccanica alle applicazioni ingegneristiche, fino agli studi astronomici, riflettono un approccio pragmatico, volto alla risoluzione di problemi concreti. L'autore precisa:

In ciò è la grandezza di Galilei; e nell'approfondire questi nuovi concetti egli si comporta insieme da ingegnere e da fisico, cioè da uomo pratico, preoccupato di giovare soprattutto e immediatamente alla tecnica.²⁹²

La grandezza di Galilei, secondo Lauriola, risiede dunque nella capacità di coniugare osservazione sperimentale e applicazioni tecniche, incarnando l'archetipo dell'ingegnere-scienziato moderno. Particolarmente significativa è la trattazione della genesi delle scoperte astronomiche, che l'autore descrive come il frutto di un intreccio di curiosità tecnica e di fortuita casualità. Egli osserva infatti: «Così, quasi per caso, cominciò l'avventura astronomica di Galilei, la scoperta delle montagne e dei "mari" sulla Luna, dei satelliti di Giove, delle macchie solari».²⁹³ L'invenzione e l'uso del cannocchiale, motivati in origine da esigenze di ordine pratico e ingegneristico, divennero strumenti decisivi per l'osservazione di fenomeni celesti fino ad allora sconosciuti, aprendo nuove e feconde prospettive per lo sviluppo dell'astronomia moderna. Lauriola mette altresì in luce la peculiare posizione epistemologica di Galilei, fondata sulla fiducia nelle capacità descrittive della scienza, senza tuttavia la pretesa di sciogliere i nodi ultimi del senso dell'esistenza. A tal proposito afferma: «Fiducia nelle capacità descrittive della scienza, dunque, e non nella capacità di spiegare il senso ultimo dell'uomo e del mondo».²⁹⁴ La grandezza dello scienziato pisano non consiste nell'arrogarsi il compito di fornire spiegazioni metafisiche, ma nell'aver saputo organizzare i fenomeni naturali attraverso una rigorosa formalizzazione matematica, mantenendo al contempo il rispetto per l'ineffabile mistero dell'universo e per la dimensione etica dell'esperienza umana.

Il tema della responsabilità dello scienziato di fronte alle conseguenze sociali del sapere emerge con forza nel contributo di Roberto De Monticelli, *La "Vita di Galileo" di Bertolt*

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Ivi, pp. 9-10.

²⁹³ Ivi, p. 10.

²⁹⁴ Ivi, p. 11.

Brecht, responsabilità dello scienziato.²⁹⁵ Analizzando lo spettacolo diretto da Giorgio Strehler, l'autore sottolinea la capacità del teatro brechtiano di trasformare la vicenda di Galilei in un messaggio etico universale: lo scienziato non può sottrarsi alla responsabilità politica e morale derivante dall'uso delle sue scoperte, pena la complicità con il potere che quelle scoperte intende sfruttare. L'autore individua nella figura del Galileo brechtiano un simbolo della responsabilità etica dello scienziato di fronte alle conseguenze sociali delle proprie scoperte. A questo proposito osserva:

Nella scena finale col discepolo Andrea Sarti, venuto a trovare ad Arcetri il vecchio prigioniero dell'Inquisizione, il Galileo di Brecht si accusa di aver mancato la propria missione, non per l'abiura davanti al Sant'Uffizio, ma per non avere preso posizione, per aver messo la propria sapienza "a disposizione dei potenti perché la usassero o non la usassero o ne abusassero seconda dei propri fini".²⁹⁶

È dunque evidente come Brecht, pur introducendo deviazioni rispetto al dato storico, costruisca un Galileo esemplare, emblema di un dramma di coscienza che travalica i confini della biografia individuale per assumere un valore universale. De Monticelli rileva inoltre che la tragedia non deve essere letta in chiave riduttivamente anticlericale, bensì come una riflessione più ampia sul nesso fra scienza e potere politico. Egli infatti ricorda le parole dello stesso Brecht: «La scienza, aggiunge lo stesso Brecht, "è una figlia legittima della Chiesa". Soltanto che, a un certo punto, le si è rivolta contro».²⁹⁷ In questa prospettiva, il teatro diviene il luogo in cui si mette a fuoco la tensione costitutiva fra sapere e autorità, e in cui si prefigura il problema, tuttora attuale, dell'autonomia della scienza e della sua responsabilità nei confronti della società. Di particolare rilievo è anche l'attenzione riservata dall'autore all'innovazione formale introdotta dalla regia strehleriana, saldamente ancorata al modello del teatro epico. De Monticelli chiarisce:

Queste sono, evidentemente, le ragioni del successo di un testo che procede secondo i termini rigorosi del teatro epico, di un teatro, cioè, che alterna rappresentazione a narrazione, dà a ogni singola scena una forza dimostrativa autonoma, non lega gli avvenimenti con una progressione logica.²⁹⁸

Tale impianto drammaturgico consente di sottrarre il racconto alla linearità cronachistica per conferire a ogni quadro scenico un valore dimostrativo, trasformando la vicenda di Galileo in una parabola morale sulla responsabilità scientifica. Infine, l'autore insiste sull'attualità della riflessione brechtiana, la quale traduce la scienza da questione astratta a problema concreto e quotidiano, radicato nell'esperienza di ciascun individuo. Scrive infatti:

Uno dei più grossi problemi del nostro tempo, quello della scienza e del suo impiego, della sua incidenza sulla nostra vita di tutti i giorni e dunque sul nostro destino, veniva trattato alla ribalta;

²⁹⁵ R. De Monticelli, *La "Vita di Galileo" di Bertolt Brecht, responsabilità dello scienziato*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. X, 1964, pp. 12-13.

²⁹⁶ Ivi, p. 12.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Ivi, p. 13.

attraverso la parabola storica di Galileo, come para la questione di ognuno, in termini domestici, dimessi ma non per questo meno solenni e carichi di implicazioni.²⁹⁹

In questo modo, il dramma brechtiano, nella lettura di De Monticelli, si configura come uno strumento privilegiato di riflessione civile e morale, rendendo tangibile il legame inscindibile fra sapere scientifico, strutture di potere e responsabilità etica.

2.8 La società in trasformazione

Il *corpus* di testi selezionati per la presente sezione dedicata al quadro sociale degli anni Cinquanta e Sessanta riscontrabile attraverso le pagine de «Il Gatto selvatico» rivela con chiarezza la funzione culturale assunta dalla rivista, la quale si pone al crocevia tra divulgazione industriale, riflessione intellettuale e osservazione sociale. Un primo asse di riflessione relativo al viaggio come esperienza formativa attraverso i testi di Corradi e Saito i quali valorizzano la dimensione del muoversi come strumento di conoscenza culturale e sociale. Non si tratta di un turismo elitario, bensì di un viaggio autentico, economico, «pedagogico», capace di aprire orizzonti e superare pregiudizi, in linea con la missione di una società che si industrializza e che, al contempo, deve formare cittadini consapevoli. Nel saggio *I giovani viaggiano*,³⁰⁰ Egisto Corradi sottolinea come negli anni Cinquanta il desiderio di viaggiare, fortemente avvertito dalle nuove generazioni, trovi la sua concreta possibilità di realizzazione grazie all'«Associazione Italiana Alberghi per la Gioventù» e alla rete internazionale degli ostelli. L'autore evidenzia la differenza sostanziale fra il turismo tradizionale, elitario e costoso, e il viaggio giovanile, più autentico, essenziale e libero, reso possibile da formule economiche e da un'organizzazione collettiva che incoraggia l'incontro fra culture e popoli. In questa prospettiva, l'esperienza del viaggio non è ridotta a mero spostamento, ma si configura come strumento educativo e di emancipazione, capace di favorire lo scambio e la comprensione reciproca. Corradi osserva come, in seguito alla seconda guerra mondiale, il viaggio diventi per i giovani italiani non soltanto un'aspirazione individuale, ma un vero e proprio fenomeno sociale. Significativo, a questo proposito, è il dato empirico con cui l'autore apre la propria analisi: «Un sondaggio statistico recentemente condotto in Italia con un campione ha appurato che tra i più vivi desideri dei giovani e dei giovanissimi predomina di gran lunga quello di viaggiare».³⁰¹ Tale inclinazione naturale all'esplorazione si confronta con i limiti economici di una generazione che non dispone ancora delle risorse necessarie a sostenere i costi del turismo tradizionale. La funzione dell'«Associazione Italiana Alberghi per la Gioventù» appare, in questo contesto, decisiva, poiché consente l'accesso a una rete internazionale di ostelli e a modalità di viaggio radicalmente innovative per ampiezza e per sostenibilità economica. Corradi sottolinea infatti che «Vi sono giovani che hanno visitato una decina di paesi stranieri

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ E. Corradi, *I giovani viaggiano [con l'Associazione italiana alberghi per la gioventù]*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. II, 1956, pp. 8-9.

³⁰¹ *Ivi*, p. 8.

spendendo meno di mille lire per ogni giorno di viaggio».³⁰² Questo dato, oltre a esprimere l'entità del risparmio, evidenzia come il viaggio in economia non sia riduttivo né impoverente, bensì occasione di un'esperienza formativa fondata sul contatto diretto con i luoghi, con gli spazi e con le persone. Non a caso l'autore definisce questa comunità mobile come «questo mobile mondo di viaggiatori in economia è il mondo dei «nomadi» iscritti all'«Associazione Italiana degli Alberghi per la Gioventù»».³⁰³ L'uso del termine «nomadi» rivela un preciso orientamento semantico: non si tratta di turisti imbrigliati in percorsi confezionati, bensì di soggetti che abitano temporaneamente spazi diversi, adattandosi con flessibilità e spontaneità. L'esperienza del viaggio, così intesa, assume i tratti di un rito di formazione culturale e sociale, in cui la precarietà diventa apertura, e l'essenzialità materiale si traduce in ricchezza relazionale. In questo senso, Corradi giunge a formulare una riflessione di carattere più ampio sul significato stesso del viaggiare, affermando che «Più dunque il viaggio è preordinato, meno consente di vedere e conoscere».³⁰⁴ In tale proposizione si condensa la tesi centrale del saggio: il viaggio autentico non è quello rigidamente pianificato e mediato da strutture turistiche di massa, bensì quello che si apre all'imprevisto, alla scoperta e al confronto immediato. Il valore del viaggio, secondo l'autore, non risiede dunque nella quantità dei luoghi visitati né nell'ostentazione del prestigio sociale, ma nella possibilità di instaurare relazioni vive, di accogliere l'alterità e di formare una coscienza europea e cosmopolita. L'articolo di Corradi, pur nato in un contesto divulgativo, si rivela un prezioso documento per comprendere come negli anni Cinquanta il viaggio giovanile si configuri non solo come pratica economica e alternativa al turismo borghese, ma come autentica esperienza educativa e culturale, capace di riflettere i mutamenti sociali dell'Italia in trasformazione e di proiettarli entro una dimensione internazionale.

Anche Nello Saito, nel testo *L'arte del viaggiare*,³⁰⁵ propone una riflessione che eleva il viaggio a pratica formativa ed estetica, ponendolo in antitesi al mero spostamento geografico. L'autore insiste sull'importanza di una scelta consapevole delle mete e delle esperienze, sottolineando che solo il confronto diretto con culture e paesaggi diversi consente di superare i pregiudizi e di arricchire lo spirito. Il viaggio, in questa prospettiva, è inteso come disciplina interiore e come arte che educa lo sguardo, unendo conoscenza, apertura mentale e capacità di interpretare il mondo. Scrive a tal proposito Saito:

Un viaggio ben scelto, e scelto al momento giusto, può risultare a volte più fecondo di un libro, ma non è facile sceglierlo; è meglio lasciarsi consigliare o sconsigliare dalle persone che sono veramente in grado di farlo.³⁰⁶

Saito approfondisce il ruolo storico del viaggio, ricordando l'Ottocento e il *Grand Tour*, quando i giovani delle famiglie benestanti erano inviati a percorrere l'Europa per completare la propria formazione culturale e artistica. In questo contesto, l'autore sottolinea l'importanza

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ivi*, p. 9.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ N. Saito, *L'arte del viaggiare*, «Il Gatto selvatico», nn. 7-8, a. II, 1956, p. 16.

³⁰⁶ *Ibidem*.

delle esperienze di viaggio nel percorso spirituale e intellettuale di grandi figure come Goethe, il cui sviluppo culturale sarebbe stato inconcepibile senza il soggiorno in Italia:

Un Goethe, per esempio, è inconcepibile nel suo sviluppo spirituale senza il suo viaggio in Italia, e basta questo modello per convincersi del violento, anche se piacevolissimo, mutamento di rapporti geometrici che provoca qualsiasi viaggio.³⁰⁷

L'autore evidenzia anche il valore del viaggio nella formazione del pensiero critico e nel superamento di pregiudizi culturali e nazionali, richiamando un antico proverbio tedesco che sintetizza la funzione educativa dell'esperienza diretta: «Chi non esce mai dal proprio paese non vi torna mai». ³⁰⁸ Saito distingue tra viaggi autentici, che permettono la conoscenza diretta di culture e persone diverse, e viaggi compiuti senza reale motivazione o guida, i quali possono risultare sterili dal punto di vista educativo. Infine, l'articolo riflette sul ruolo sensoriale e fisico del viaggio, mostrando come l'esperienza diretta dello spazio e della geografia consenta di percepire con immediatezza la vastità del mondo e delle distanze:

Volevo scoprire il senso fisico della distanza, l'immensità del mare. E ci sono riuscito. Man mano che i giorni passavano sul mare, mi pareva di uscire, per così dire, dalla storia e di entrare nel più semplice ed ampio regno della geografia.³⁰⁹

In sintesi, Saito concepisce il viaggio come pratica educativa complessa, capace di stimolare la curiosità, ampliare la prospettiva mentale e offrire un'esperienza diretta della realtà, che integra e spesso supera la conoscenza fornita dai testi scritti, promuovendo la formazione di individui più consapevoli e culturalmente aperti.

Similmente nel saggio *Viaggio in Italia alla ricerca della salute perduta*,³¹⁰ Corrado Corradi ripercorre l'esperienza del viaggio compiuto da Michel de Montaigne tra il 1580 e il 1581, ponendo in luce la peculiare prospettiva del filosofo francese. Montaigne viaggia mosso dalla necessità di recuperare la salute, ma il suo diario non si limita a registrare cure e terapie: esso restituisce con vivacità la quotidianità dei luoghi visitati, i costumi, le abitudini e i caratteri delle persone incontrate. Ne emerge un modello di viaggio inteso non come contemplazione artistica o monumentale, bensì come strumento di conoscenza del mondo attraverso l'osservazione minuta della realtà e la riflessione filosofica sulla condizione umana. L'autore ricostruisce l'educazione peculiare di Montaigne, cresciuto con un precettore tedesco che lo istruisce: «sans art, sans livre, sans grammaire et sans larmes»,³¹¹ garantendogli al contempo una solida conoscenza del greco. Tale formazione, improntata all'autonomia e alla disciplina, permise allo scrittore di osservare la realtà circostante con attenzione critica e senza pregiudizi,

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ivi*, p. 17.

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ C. Corradi, *Viaggio in Italia alla ricerca della salute perduta*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. V, 1959, pp. 26.

³¹¹ *Ibidem.*

fondando il metodo del suo diario di viaggio sulla percezione diretta e sull'esperienza concreta. Il *Journal de Voyage*³¹² documenta quotidianamente le città e le persone incontrate lungo il percorso, da Trento a Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Firenze e Roma, privilegiando i costumi, le pratiche sociali e le differenze culturali rispetto alla mera ammirazione dei monumenti. Montaigne, ad esempio, definisce l'Arena di Verona «il più bell'edificio da lui veduto in vita sua»,³¹³ sottolineando la potenza emotiva e visiva degli spazi architettonici senza ridurli a simboli estetici astratti. A Roma, la città suscita un'impressione di grandiosità e ordine urbano, tanto che «Roma, per numero e vastità delle piazze pubbliche e per bellezza delle vie e delle case, la vince di molto su Parigi». ³¹⁴ Corradi evidenzia inoltre la particolare attenzione dello scrittore nei confronti delle persone incontrate. L'incontro con Gregorio XIII, ad esempio, fornisce l'occasione per un ritratto vivido e dettagliato del pontefice, definito come «un bellissimo vecchio, il viso pieno di maestà, d'età di oltre ottant'anni ma tuttavia sanissimo e vigoroso quanto si può desiderare, senza gotta, senza mal di stomaco, gran costruttore per cui lascerà di sé in Roma e altrove un ricordo eccezionalmente onorevole, gran benefattore oltre ogni dire». La precisione nella descrizione delle caratteristiche fisiche e della salute del papa riflette la combinazione di interesse umano e cura metodica che pervade tutto il diario di Montaigne. Infine, Corradi sottolinea come Montaigne, fedele al principio di rappresentarsi «nudo ed intero», ritraesse la realtà senza abbellimenti, annotando dettagli quotidiani, usi locali e proprie sofferenze fisiche, senza cedere a luoghi comuni o stereotipi culturali. Così, il viaggio, pur intrapreso per motivi di salute, diventa strumento di conoscenza filosofica e antropologica: la percezione del paese, dei suoi abitanti e della quotidianità si intreccia con la riflessione sul sé, trasformando il diario in un mezzo privilegiato per comprendere l'umanità e la condizione individuale.

Nel contributo *Villeggiature di ieri e di oggi*,³¹⁵ Fabrizio Dentice analizza l'evoluzione storica della villeggiatura in Italia, mettendo in luce il passaggio dai soggiorni esclusivi dell'aristocrazia e della borghesia ottocentesca alle forme più accessibili e democratiche del Novecento. L'autore mostra come l'introduzione di nuove comodità, l'ampliarsi delle reti di trasporto e la diversa organizzazione del tempo libero abbiano trasformato la villeggiatura in un fenomeno sociale diffuso. Lungi dall'essere soltanto svago, essa diventa così specchio delle trasformazioni sociali e della progressiva modernizzazione del Paese. L'autore osserva come la ricerca di svago, di aria pura, di sole e di acque termali, una volta riservata a periodi rigidamente stabiliti dal calendario e dall'autorità del capofamiglia, sia progressivamente divenuta parte integrante della vita quotidiana dei cittadini: «Ogni anno più la ricerca del sole, dell'aria, dell'acqua, della neve diventa impresa quotidiana dei cittadini, non più rimandata ad epoca fissa dal calendario delle stagioni o dall'arbitrio del capufficio». ³¹⁶ Dentice sottolinea come la diffusione dei mezzi di trasporto e l'ampliamento delle infrastrutture abbiano trasformato le località turistiche, rendendole prolungamenti della città d'origine: «La spiaggia tirrenica,

³¹² M. de Montaigne, *Il Diario di un viaggio in Italia*, [1580-1581], pubblicato da Meusnier de Querlon, 1774.

³¹³ C. Corradi, *Viaggio in Italia alla ricerca della salute perduta*, cit., p. 26.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ F. Dentice, *Villeggiature di ieri e di oggi*, «Il Gatto selvatico», nn. 7-8, a. II, 1956, pp. 17-18.

³¹⁶ Ivi, p. 17.

dall'Argentario al Circeo, per un tratto di duecentocinquanta chilometri, è diventata una succursale di Roma, un lungo borgo di periferia».³¹⁷ Questo processo di urbanizzazione e di integrazione dei luoghi di villeggiatura ha modificato la percezione dello spazio e la fruizione del tempo libero, accentuando la continuità tra città e località di svago. L'autore ricostruisce inoltre le radici aristocratiche e borghesi della villeggiatura. Fino ai primi decenni dell'Ottocento, la villeggiatura era appannaggio di pochi privilegiati, che si trasferivano dalle residenze urbane alle proprie ville di campagna, «che non era un villino, ma un villone»,³¹⁸ portando con sé numeroso personale domestico e dedicandosi alla contemplazione della natura e alla vita agreste. Solo successivamente, con l'accesso progressivo dei ceti medi e il miglioramento dei trasporti, la villeggiatura iniziò a trasformarsi in un fenomeno più diffuso, con spazi più contenuti e regolamentati, segnando la nascita di una cultura turistica più moderna. Dentice conclude evidenziando che la diffusione della villeggiatura come pratica sociale e popolare si realizza soprattutto a partire dagli anni Venti del Novecento, quando la possibilità di trascorrere periodi di svago non è più vincolata al privilegio economico dei pochi: «È solo dopo il '20, tuttavia, che la villeggiatura comincia ad essere veramente popolare, non più un privilegio di persone relativamente benestanti».³¹⁹ La villeggiatura, dunque, evolve da esperienza elitaria e stagionale a fenomeno sociale diffuso, strettamente legato alle trasformazioni dei ritmi di vita, dei trasporti e della mobilità della società italiana, riflettendo le mutate esigenze culturali ed economiche del Paese.

Un secondo asse riguarda la riflessione sulle dinamiche sociali e demografiche. Marcello Boldrini con *La popolazione mondiale e il suo sostentamento*³²⁰ inserisce nella rivista un discorso di respiro globale, anticipando questioni legate alla sostenibilità alimentare e alla gestione delle risorse; Andrea Rapisarda in *Scuola problema urgente*³²¹ denuncia le contraddizioni del sistema educativo italiano, soprattutto nel Mezzogiorno; Natalia Ginzburg, con i suoi scritti sull'infanzia e l'adolescenza, porta invece l'attenzione sullo sviluppo affettivo e psicologico dell'individuo.³²² Tutti questi testi, pur diversi per metodo e approccio, condividono la consapevolezza che il progresso industriale e tecnico non possa prescindere da un equilibrio tra formazione, crescita demografica e sviluppo culturale.

Marcello Boldrini, nel saggio *La popolazione mondiale e il suo sostentamento*, affronta un tema di portata globale e di stringente attualità: la crescita demografica e le implicazioni legate alla capacità della Terra di sostenere l'umanità futura. L'autore mette in rilievo come l'aumento della popolazione ponga interrogativi non solo economici, ma soprattutto scientifici e politici, sottolineando la necessità di un intervento razionale e pianificato per evitare crisi alimentari e squilibri sociali. La riflessione non si limita a un'analisi quantitativa, ma evidenzia la

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ivi*, p. 18.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ M. Boldrini, *La popolazione mondiale e il suo sostentamento. Il problema dell'alimentazione dell'umanità futura esiste ed è grave, benché non sia ancora imminente* [dall'opera di Marcello Boldrini: "Demografia", pubblicata integralmente dall'editore Giuffrè di Milano], «Il Gatto selvatico», n. 5, a. II, 1956, pp. 6-7.

³²¹ A. Rapisarda, *Scuola problema urgente*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. V, 1959, pp. 18-19.

³²² N. Ginzburg, *I rapporti umani: L'infanzia, L'adolescenza*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. III, 1957, p. 10-11.

complessità di un problema che interseca dinamiche naturali, tecnologiche e culturali, ponendo al centro la responsabilità dell'uomo nel garantire l'equilibrio tra risorse e bisogni. L'autore sottolinea la gravità del fenomeno, pur precisando che esso non si manifesta ancora con urgenza immediata: «Il problema del sostentamento dell'umanità futura, adunque, esiste ed è grave, benché non sia ancora incombente».³²³ Boldrini richiama quindi l'attenzione sulle stime demografiche e sulle proiezioni internazionali, mettendo in rilievo come la rapidità con cui aumenta il numero delle bocche da nutrire costituisca una questione di eccezionale rilevanza politica, sociale ed economica:

Predizioni di questo tipo sono sempre false. Ma su un punto tutti sono d'accordo, e cioè che l'aumento del numero delle bocche da nutrire, oggi procede con ritmo più rapido e costituisce un problema politico, sociale e economico assai più grave di tutti quelli che il mondo ha conosciuto finora.³²⁴

L'autore analizza altresì il ruolo delle innovazioni tecnologiche e scientifiche nel mitigare i rischi legati alla crescita demografica. In particolare, osserva come molte coltivazioni industriali non destinate all'alimentazione umana stiano progressivamente venendo abbandonate, poiché:

Molte delle coltivazioni industriali non alimentari, infatti, tendono gradatamente ad essere abbandonate, perché ai bisogni che erano destinate a soddisfare provvede la chimica con più vari ed efficaci sistemi.³²⁵

Questo fenomeno consente di liberare risorse e di ottimizzare la produzione agricola a fini alimentari, riducendo il rischio di crisi. Boldrini propone infine una prospettiva di equilibrio temporaneo tra incremento demografico e disponibilità di risorse:

Tenendo presente tutto ciò, appare molto probabile che l'incremento demografico attribuito al trentennio 1950-1980 potrà essere sopportato, e forse un ulteriore periodo di equilibrio fra uomini e sussistenze gli farà seguito.³²⁶

Tale affermazione sottolinea sia l'importanza della pianificazione scientifica e tecnica, sia la necessità di interventi politici coordinati per garantire la sostenibilità del sistema alimentare globale. L'autore in definitiva pone in evidenza il ruolo del demografo non solo come analista dei fenomeni, ma anche come promotore di strategie integrate tra scienza, economia e politica, fondamentali per prevenire crisi future e garantire la sicurezza alimentare dell'umanità.

³²³ M. Boldrini, *La popolazione mondiale e il suo sostentamento*, cit., p. 6.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ivi*, p. 7.

³²⁶ *Ibidem*.

Nel contributo *Scuola problema urgente*,³²⁷ Andrea Rapisarda affronta con toni critici la questione del sistema scolastico italiano, denunciando lo squilibrio tra il numero crescente di laureati e diplomati in discipline umanistiche e la grave scarsità di personale tecnico qualificato. L'autore sottolinea come tale disparità sia particolarmente evidente nel Mezzogiorno, dove il ritardo nello sviluppo industriale si accompagna a una debolezza strutturale della formazione, ostacolando così la crescita economica e sociale. La scuola, in questa analisi, diventa non solo luogo di istruzione, ma nodo strategico per lo sviluppo del Paese, la cui riforma appare come urgenza inderogabile. L'autore sostiene che «in un rapido sviluppo dell'istruzione tecnica sta la garanzia dell'avvenire sociale, economico e politico del nostro paese»,³²⁸ evidenziando come la formazione tecnica sia direttamente correlata alla crescita industriale, economica e civile del Paese. Attraverso un espediente narrativo, l'ipotetico sguardo di un osservatore esterno che, leggendo i dati statistici, potrebbe ritenere l'Italia già avanzata industrialmente, Rapisarda mette in luce il divario tra apparenza e realtà. Nonostante l'ampio numero di laureati e diplomati, persistono aree vaste caratterizzate da scarsa preparazione tecnica, in particolare nel Mezzogiorno. In queste regioni, l'orientamento culturale favorisce ancora studi classici e giuridici, tanto che «i laureati sono quasi tutti dottori in giurisprudenza aspiranti a un impiego pubblico, e i diplomati hanno studiato greco e latino».³²⁹ Rapisarda individua le cause di tale squilibrio nella storia e nella geografia, che hanno isolato il Sud d'Italia dai centri di sviluppo industriale e scientifico. Egli sottolinea tuttavia che «le scuse e le attenuanti valgono solo per il passato, perché il progresso tecnico oggi si diffonde più o meno veloce per l'Italia intera».³³⁰ La modernizzazione, con la diffusione di nuove industrie, mezzi di trasporto, radio e televisione, richiede figure professionali qualificate, che non possono essere formate esclusivamente attraverso i canali tradizionali dell'istruzione classica. La critica di Rapisarda si estende ai programmi scolastici governativi, che privilegiano licei e istituti magistrali a discapito delle scuole professionali, creando un disallineamento tra domanda e offerta di competenze. L'autore ricorre alla celebre metafora dell'«uovo e della gallina» per descrivere la relazione tra istruzione e industria: «non si possono avere dubbi sulla precedenza che spetta all'uovo, cioè alle industrie», poiché solo la presenza di un tessuto industriale dinamico può giustificare e sostenere la formazione tecnica necessaria. Infine, Rapisarda osserva che i pregiudizi culturali contro l'istruzione tecnica sono destinati a cadere rapidamente di fronte alla realtà economica: gli stipendi degli operai specializzati spesso superano quelli di molti laureati e diplomati tradizionali. In questa prospettiva, la scuola non è più soltanto un'istituzione educativa, ma un nodo strategico per la crescita sociale, economica e politica dell'Italia contemporanea.

Nel saggio *I rapporti umani: l'infanzia, l'adolescenza*, Natalia Ginzburg indaga con sensibilità letteraria e rigore psicologico le fasi evolutive dell'individuo, soffermandosi in particolare sulla percezione dei rapporti umani. L'infanzia è descritta come età segnata dall'intensità degli affetti e dalla dipendenza dalle figure familiari, mentre l'adolescenza appare

³²⁷ A. Rapisarda, *Scuola problema urgente*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. V, 1959, pp. 18-19.

³²⁸ Ivi, p. 18.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Ivi, p. 19. Le citazioni successive sono estratte dal testo e dalla pagina qui menzionati.

come periodo di transizione, segnato dalla scoperta della propria identità e dal progressivo distacco dall'autorità genitoriale. L'autrice illumina con chiarezza la complessità del processo di formazione della coscienza di sé e degli altri, mostrando come i rapporti umani plasmino in profondità la crescita individuale. Ginzburg descrive la percezione del mondo adulto come complessa e spesso opprimente: le azioni e le parole degli adulti, inizialmente confuse, assumono significato solo quando il bambino ne diventa pienamente consapevole, ossia «appena ne diventiamo consapevoli, cioè appena ci si presenta come un chiaro problema, e non più come confusa sofferenza».³³¹ L'autrice evidenzia la progressiva perdita della innocenza e della delicatezza dell'infanzia: «il nostro viso ha perduto la vellutata delicatezza dell'infanzia»,³³² segnando il passaggio a una percezione più consapevole della propria corporeità e delle relazioni sociali. La riflessione di Ginzburg sottolinea la tensione tra l'esperienza individuale e le aspettative sociali: l'individuo si confronta con la complessità dei rapporti umani, in una condizione definita come «umani, troppo umano»,³³³ in cui la consapevolezza della propria posizione sociale e della vulnerabilità emotiva diventa centrale. Tale processo conduce a interrogativi fondamentali sull'identità e sulla relazione con gli altri: «chi sono gli altri e chi siamo noi?».³³⁴ L'adolescenza è descritta come una fase di crescente autonomia psicologica, in cui le emozioni si strutturano in forme più articolate e il soggetto inizia a modulare il proprio comportamento in relazione al giudizio dei coetanei e alla percezione degli adulti. La consapevolezza dei conflitti interni e delle dinamiche esterne favorisce un processo di introspezione che permette di sviluppare strumenti cognitivi e affettivi per affrontare il mondo sociale, integrando l'esperienza diretta con la riflessione interiore. Ginzburg interpreta l'infanzia e l'adolescenza come fasi cruciali per la formazione della coscienza di sé e della comprensione dei rapporti umani, in cui la crescita emotiva e sociale si manifesta attraverso la maturazione della percezione dei propri limiti, delle aspettative altrui e delle possibilità di azione all'interno della società.

Un ulteriore filone riguarda la dimensione simbolica e culturale di massa. Ciccardini, con l'analisi del fumetto «Topolino», mostra come persino i prodotti della cultura popolare riflettano i mutamenti della società, mentre Carini, in *Società e cultura di massa*,³³⁵ sottolinea le ambivalenze della comunicazione di massa: strumento di emancipazione e democratizzazione, ma anche veicolo di conformismo.

Nel contributo *Topolino e la società americana*,³³⁶ Bartolo Ciccardini analizza la trasformazione del personaggio *disneyano* come specchio dei mutamenti sociali e culturali degli Stati Uniti. L'autore mette in evidenza come Topolino, nato negli anni della Grande Depressione, abbia inizialmente incarnato lo spirito di resistenza e di ottimismo di fronte alle difficoltà economiche, per poi evolversi in figura capace di riflettere la complessità della società postbellica. La narrazione fumettistica, lungi dall'essere mero intrattenimento, diventa per

³³¹ N. Ginzburg, *I rapporti umani: L'infanzia, L'adolescenza*, cit., p. 10.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ivi*, p. 11.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ T. Carini, *Società e cultura di massa*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. VI, 1960, pp. 17-27.

³³⁶ B. Ciccardini, *Topolino e la società americana [cultura varia]*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. II, 1956, pp. 14-15.

Ciccardini uno strumento di interpretazione dei cambiamenti collettivi: dal passaggio a un mondo sempre più tecnologico fino all'emergere di nuove tensioni sociali e psicologiche. In questa prospettiva, «Topolino» assume il valore di indicatore culturale, capace di restituire le metamorfosi profonde della società americana. Il personaggio, originariamente concepito come giovane modesto e ottimista, affronta con spirito e ingegno le difficoltà quotidiane, incarnando un modello di normalità positiva: «Topolino nasce durante la grande crisi del '28-'32. Egli è un giovane modesto, ottimista, alle prese con gli incidenti comici e familiari della vita comune». ³³⁷ Ciccardini osserva come il personaggio si sia sviluppato parallelamente ai mutamenti della società americana, divenendo portavoce degli ideali collettivi e rappresentando in ciascuna fase storica «l'ideale tipo dell'opinione»: «Topolino infatti si è via via sviluppato, col cambiar degli ideali della società americana, impersonificando volta a volta l'ideale tipo dell'opinione». ³³⁸ Con il consolidarsi del ruolo guida degli Stati Uniti nel contesto internazionale, Topolino assume caratteristiche sempre più eroiche e irreali, divenendo simbolo della proiezione fantastica del dominio sull'esistente:

Ormai l'uomo americano prende coscienza della sua funzione di guida nel mondo. Topolino perde sempre più le caratteristiche dell'ideale di uomo medio, nella tipica media città americana, per diventare l'eroe degli impossibili, la proiezione fantastica del dominio sul reale e sull'irreale. ³³⁹

Nel periodo postbellico, Ciccardini evidenzia come il personaggio subisca una trasformazione simbolica attraverso il rapporto con Eta Beta, figura che incarna desideri e aspirazioni irrealizzabili, rappresentando la subordinazione dell'individuo al proprio ideale collettivo: «Topolino diviene lo schiavo di Eta Beta, il suo partner, la sua spalla: perde la sua personalità. L'uomo americano diviene lo schiavo del suo ideale». ³⁴⁰ L'analisi di Ciccardini mette in luce come il percorso di Topolino, da semplice giovane di provincia a figura eroica e fantastica, rifletta la progressiva complessità della società americana e la sua evoluzione culturale, trasformando il cartoon in uno specchio critico e psicologico dei tempi in cui viene concepito e sviluppato.

Nel saggio *Società e cultura di massa*, Tommaso Carini analizza l'evoluzione della cultura dall'età moderna fino alla contemporaneità, mettendo in rilievo il predominio della massa sull'*élites* e i conseguenti mutamenti nella vita sociale. L'autore osserva come l'avvento dei moderni strumenti di comunicazione quali radio, cinema, televisione, abbia determinato la nascita di un pubblico universale, favorendo da un lato l'integrazione dell'individuo nella collettività, dall'altro l'omologazione e il rischio del conformismo. Carini sottolinea la natura ambivalente della cultura di massa: essa rappresenta infatti un'opportunità di emancipazione, consentendo l'accesso diffuso all'informazione e ai beni culturali, ma porta con sé anche i rischi di manipolazione e di perdita della coscienza individuale. Carini evidenzia come l'industrializzazione e la democratizzazione dei beni culturali abbiano reso l'individuo parte di

³³⁷ Ivi, p. 14.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Ivi, p. 15.

³⁴⁰ *Ibidem*.

una massa anonima, attenuando la percezione della propria identità e del ruolo soggettivo nella società: il singolo è sempre più immerso in una realtà in cui le relazioni e le esperienze individuali sono mediate da strumenti di comunicazione collettiva. Allo stesso tempo, la cultura di massa offre opportunità di emancipazione e di accesso all'informazione, consentendo all'individuo di acquisire strumenti di conoscenza e consapevolezza critica. L'autore osserva che la complessità di questo fenomeno implica che la responsabilità ultima ricada sull'individuo stesso, nella sua capacità di esercitare autonomia e discernimento di fronte alle pressioni e agli stimoli della collettività. La preservazione della coscienza individuale diventa così un elemento essenziale per evitare l'omologazione e valorizzare il potenziale creativo di ciascun soggetto. In tal senso, Carini richiama il giudizio di Shakespeare pronunciato attraverso le parole del principe di Danimarca: «Quale capolavoro è l'uomo! Quanto nobile nella sua ragione! Quanto sito infinito nelle sue facoltà! Un angelo nell'azione. Quasi simile a un Dio nella sua comprensione!»,³⁴¹ sottolineando la necessità di riconoscere e proteggere la dignità e la complessità dell'individuo anche in una società dominata dai meccanismi della cultura di massa. Il contributo di Carini offre quindi una riflessione profonda sull'equilibrio tra massa e individuo, tra omologazione e libertà di pensiero, evidenziando come la cultura di massa, pur comportando rischi di manipolazione e appiattimento, possa diventare uno strumento di crescita personale e collettiva se affrontata con consapevolezza critica.

La natura effimera, ma pervasiva delle mode e delle manie sociali, sono indagate nel saggio *Breve la vita delle infatuazioni collettive*,³⁴² in cui Franco Desideri mette in rilievo come tali fenomeni, apparentemente frivoli e marginali, si diffondano con rapidità su larga scala fino a trasformarsi in vere e proprie «epidemie sociali». Attraverso l'analisi dei meccanismi di ripetizione, abitudine e imitazione, Desideri sottolinea la fragilità dell'individuo di fronte alle dinamiche della massa, ma al tempo stesso illumina la funzione sociologica di tali manifestazioni, che rivelano i desideri, le ansie e le aspirazioni di un'epoca. L'autore introduce la sua riflessione mediante una metafora medica, secondo cui gli episodi collettivi possono essere paragonati a febbri o infiammazioni che colpiscono l'organismo sociale: «Se a molti episodi di follia collettiva e d'uomini in gara fra loro si applica un metaforico termometro e si parla di febbre ecco che il prontuario medico ad uso delle folle si arricchisce di tante altre voci». Per descrivere la natura apparentemente innocua ma ricorrente di tali fenomeni, Desideri propone un'immagine efficace: il foruncolo, piccolo e insignificante, ma periodicamente presente, simbolo di manifestazioni collettive passeggere che attraversano la società:

Sul filo di questo discorso, si può osservare come i tessuti della società umana siano periodicamente interessati da strani fatti infiammatori, vistosi quanto superficiali, cui forse meglio d'ogni altro ci può prestare un'immagine il comune, l'umile, l'innocuo foruncolo.

³⁴¹ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto II, Scena 2; Edizione di riferimento trad. it. E. Montale, a cura di A.L. Zazo, Milano, Mondadori, 2017

³⁴² F. Desideri, *Breve la vita delle infatuazioni collettive*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. II, 1956, p. 10. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

L'autore illustra esempi concreti di infatuazioni collettive, evidenziando sia fenomeni contemporanei che storici. Tra quelli moderni, la mania dello yo-yo negli anni Trenta rappresenta un fenomeno globale che contagiò individui di ogni età e condizione sociale: «Il virus dello yo-yo fu uno dei più misteriosi che serpeggiassero per una intera stagione nelle vene di tutto il mondo». In parallelo, il *perfilage* nel Settecento mitteleuropeo testimonia come tali mode potessero interessare intere classi sociali, trasformando il gioco e la ripetizione in una «delicata e graziosa epidemia»: «Il perfilage godette una lunga voga, fu un piccolo segno di un'epoca, una delicata e graziosa epidemia da cui si lasciarono contagiare i contemporanei di Mozart». Desideri dunque evidenza che le infatuazioni collettive non scaturiscono da ragioni pratiche o economiche, ma dalla ripetizione meccanica, dall'abitudine e dall'imitazione, capaci di trasformare comportamenti individuali in dinamiche di massa effimere ma intensamente condivise. Tali fenomeni, pur transitori, lasciano tracce durature nella memoria culturale e nella percezione sociale, rivelando la vulnerabilità e la plasticità dell'organismo collettivo.

2.8.1 La donna e il suo nuovo ruolo sociale

All'interno de «Il Gatto selvatico», rivista capace di riflettere con immediatezza tanto le trasformazioni socio-economiche quanto le loro rappresentazioni culturali, la questione del lavoro femminile, della modernizzazione e della ridefinizione dei ruoli sociali si intreccia costantemente con le dinamiche della produzione industriale e con le narrazioni letterarie che ne veicolano significati e valori. Emblematico, in tal senso, è il numero di maggio 1956, la cui copertina ritrae una giovane donna alla guida di una decappottabile, i capelli sciolti al vento: una rappresentazione distante dallo stereotipo domestico della figura femminile, e più vicina invece al ricordo delle donne partigiane, che durante la Resistenza avevano condiviso con gli uomini un ruolo attivo e paritario nella lotta al nazifascismo.

Un primo esempio significativo è offerto dal contributo di Attilio Bertolucci, *Strade aperte alle donne che lavorano*,³⁴³ in cui si mette in rilievo come le opportunità lavorative offerte alle donne negli anni Cinquanta rappresentino non soltanto una conquista di indipendenza economica, ma anche un elemento decisivo di emancipazione sociale. Il lavoro industriale e impiegatizio, lungi dall'essere ridotto a mera necessità, appare come una via di trasformazione dei costumi e di ridefinizione dei rapporti di genere. Il direttore della rivista sottolinea sin dalle prime battute come il lavoro femminile si configuri quale strumento privilegiato per affermare l'autonomia individuale: «C'è posto per le ragazze che vogliono rendersi economicamente indipendenti. Si tratta di scegliere, e soprattutto di scegliere bene». A partire dai dati disponibili, Bertolucci evidenzia che, su ventiquattro milioni di donne presenti in Italia, circa cinque milioni svolgono un'attività lavorativa retribuita al di fuori dell'ambito domestico. Tale fenomeno, osserva l'autore, si inserisce in un processo di trasformazione che, nell'arco di settantacinque anni, ha visto un incremento delle occupazioni accessibili, fino a contemplare ben centocinquantomotto mestieri e professioni tra cui le donne possono orientare le proprie aspirazioni. Nell'analisi, l'autore distingue tra occupazioni tradizionalmente femminili, sarte, maestre, dattilografe, professoresse, e professioni di nuova generazione, collocate in ambiti

³⁴³ A. Bertolucci, *Strade aperte alle donne che lavorano*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. II, 1956, p. 8. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

tecnico-scientifici come l'odontoiatria e la chimica. Accanto a queste, vengono valorizzate anche quelle che, per caratteristiche intrinseche, risultano più aderenti a competenze estetiche, relazionali o assistenziali. In tal senso, Bertolucci menziona in modo esemplificativo «il mestiere di hostess, ad esempio, o di costumista di teatro, o di indossatrice, o di infermiera specializzata, o di assistente sociale, o di estetista». Il testo, inoltre, insiste sui requisiti personali e professionali necessari per eccellere in ciascun ambito. Nel caso delle segretarie di azienda, ad esempio, l'autore descrive con precisione la prossimità di tale figura al vertice decisionale dell'impresa: «La segretaria è la persona più vicina al capo dell'azienda, è quella che gli apre la corrispondenza, che gli fa molte volte le telefonate anche personali». Similmente, per la professione infermieristica, viene posta in rilievo non soltanto la competenza tecnica, ma anche la sua dimensione etica e vocazionale: «La professione di infermiera non è solo un mezzo per guadagnarsi la vita, ma una vera missione al servizio dell'umanità». Bertolucci mostra così come le nuove opportunità professionali non si riducano a mere possibilità di guadagno, bensì si configurino quali percorsi di crescita personale e sociale, in cui la formazione specialistica, la disciplina interiore e le qualità caratteriali assumono un ruolo decisivo. Ne emerge un quadro complesso e dinamico, in cui la donna è chiamata a esercitare una scelta consapevole, non solo per definire il proprio ruolo nella società, ma anche per imprimere un segno di modernità al tessuto lavorativo nazionale.

Tale prospettiva trova un interessante riscontro, seppur in ambito differente, nel testo di Efesto, *Irene Curie*.³⁴⁴ Qui il lavoro femminile si emancipa dalla dimensione nazionale e quotidiana per collocarsi nella sfera della ricerca scientifica, mostrando come l'apporto delle donne alla modernità industriale non si esaurisca nell'inserimento nelle strutture produttive, ma si manifesti anche nella capacità di incidere sul progresso tecnologico e medico. La celebrazione della figura di Irene Curie non solo ribadisce il valore universale della ricerca scientifica, ma evidenzia altresì la funzione della donna come protagonista di un nuovo rapporto tra industria, scienza e società. Efesto celebra la figura della scienziata come pioniera nella produzione artificiale di isotopi radioattivi, riconoscendole un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della fisica nucleare contemporanea. L'autore illustra con chiarezza come le ricerche condotte da Curie insieme al marito Frédéric Joliot abbiano aperto un capitolo decisivo nella storia della radioattività: «Fu così dimostrato che si può avere una radioattività "indotta" o artificiale in elementi che normalmente sono stabili». La scoperta dell'induzione artificiale della radioattività, originariamente perseguita a fini puramente conoscitivi, si rivelò immediatamente feconda di implicazioni applicative. Efesto sottolinea infatti che «la scoperta ha avuto una grande importanza scientifica e pratica», evidenziando come l'esperimento non soltanto arricchisse la comprensione della struttura atomica, ma aprisse altresì nuove prospettive nella medicina, nella chimica e nell'industria. Un esempio paradigmatico viene offerto dal carbonio, il quale, reso radioattivo attraverso bombardamento nucleare, si presta a impieghi sperimentali di grande rilievo: «Una delle sostanze che si possono ottenere allo stato radioattivo è il carbonio: questa sostanza, come è noto, è presente in tutti i processi vitali». La possibilità di seguire i percorsi metabolici del carbonio radioattivo negli organismi viventi

³⁴⁴ Efesto, *Irene Curie*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. II, 1956, p. 20. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

consenti infatti di studiare con strumenti del tutto inediti le dinamiche fisiologiche, mentre altri isotopi, quali il radioiodio, il fosforo e il cobalto, trovarono applicazioni decisive nel trattamento delle malattie della tiroide, nella cura dei tumori cerebrali e nella produzione di raggi X. L'autore rileva, inoltre, l'importanza dei radioisotopi anche in campo industriale, ove essi risultano strumenti preziosi per la radiografia dei materiali, per la misurazione di precisione e per il monitoraggio dei flussi in impianti complessi. In tal modo, la scoperta di Irene Curie si staglia non solo come traguardo della ricerca di base, ma anche come fattore propulsivo di un progresso tecnologico destinato a incidere profondamente sulla società contemporanea. Il testo si chiude con un omaggio vibrante alla figura della scienziata, la cui opera viene riconosciuta come patrimonio universale della conoscenza: «È giusto che vada alla scopritrice un grato e riconoscente saluto». In questa prospettiva, Irene Curie viene presentata da Efesto non soltanto quale erede di un illustre lignaggio scientifico, ma come protagonista autonoma di una rivoluzione epistemologica, il cui lascito ha contribuito in maniera essenziale alla definizione della scienza moderna.

L'analisi di Anna Banti in *Le donne guidano*,³⁴⁵ sposta ulteriormente il baricentro della riflessione: l'autrice, con un tono insieme ironico e sociologico, individua nella pratica della guida automobilistica il segno di un mutamento dei costumi e di un accesso femminile alla modernità tecnica. Se nel testo di Bertolucci l'autonomia era cercata principalmente nell'ambito lavorativo e in quello di Efesto nella dimensione scientifica, Banti mostra come anche un gesto quotidiano e apparentemente marginale, la donna al volante, possa costituire un simbolo di emancipazione e insieme svelare la persistenza di pregiudizi e stereotipi. Banti affronta con tono ironico e al contempo sociologico la questione della guida automobilistica femminile, interpretandola come un banco di prova dei rapporti di genere e come segnale tangibile di mutamento dei costumi. La scrittrice osserva che il momento dell'apprendimento alla guida rappresenta spesso un terreno di tensione all'interno della coppia coniugale, poiché la giovane moglie, affiancata dal marito, si trova sovente al centro di conflitti caratteriali più che tecnici. Ella afferma, infatti: «Nove volte su dieci, infatti, la passeggiata di prova finirà in litigio, sicché il loro diplomino si dimostrerà inefficace senza il collaudo di un certificato di buon carattere e di comprensiva docilità, assai più difficile da ottenere». Ripercorrendo il periodo antecedente la guerra, Banti ricorda come la società fascista avesse imposto una visione rigidamente tradizionale e subordinata della femminilità, con conseguente riduzione degli spazi di autonomia personale. La scrittrice rammenta, a tal proposito, che «non bisogna dimenticare che, specie negli ultimi anni prima della guerra, il fascismo celebrava la donna “femminile”: un agente ti poteva portare al commissariato se osavate circolare in pantaloni». L'esperienza bellica e le difficoltà legate ai trasporti determinarono tuttavia un ampliamento della mobilità femminile: dapprima attraverso la bicicletta, che assunse anche un valore simbolico e politico nella Resistenza, e successivamente mediante il ricorso a motorini, vespe e automobili, strumenti che sancirono una nuova forma di indipendenza quotidiana. Negli anni Cinquanta, osserva Banti, la presenza femminile al volante divenne un fenomeno diffuso e in costante

³⁴⁵ A. Banti, *Le donne guidano*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. V, 1959, pp. 17. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

crescita, nonostante l'accoglienza sociale fosse spesso contrassegnata da sospetto e ostilità. La scrittrice ammette senza reticenze:

Purtroppo, bisogna confessarlo, con scarsa simpatia. È lontano il tempo delle indulgenze cavalleresche; anzi, si direbbe che all'invasione delle autiste si affianchi, nei pedoni, nei colleghi motorizzati, qualcosa come un rancoroso controllo delle loro mosse, della loro perizia.

Tale giudizio mette in evidenza la persistenza di stereotipi di genere, che riducono la competenza femminile a un oggetto di sorveglianza quasi punitiva. La scrittrice sottolinea, inoltre, come l'automobile divenga per molte donne un bene di cura e di responsabilità assimilabile, per modalità di gestione, allo spazio domestico: essa viene amministrata con ordine e con attenzione, a differenza del modello maschile improntato più al prestigio o alla velocità. Anche le difficoltà legate a pratiche come il parcheggio, lungi dall'essere interpretate come limiti insuperabili, sono da Banti lette come spia di una differente relazione con le regole e con la socialità urbana. Pur tra pregiudizi e diffidenze, la scrittrice riconosce come nelle dinamiche familiari emerga una solida fiducia nella capacità delle donne di guidare. È in questo senso che ella registra la tipica dichiarazione maschile, pronunciata con serietà e convinzione: «“Mia moglie guida benissimo”, affermano seri. E sarà la pura verità». Tale affermazione, al di là della sua apparente semplicità, diviene per Banti il segno di un riconoscimento simbolico del ruolo femminile nella modernità. Il testo si configura come un'analisi acuta del nesso tra emancipazione femminile e trasformazione dei costumi sociali. La guida automobilistica, lungi dall'essere un mero atto tecnico, assume il valore di pratica culturale e identitaria: essa sancisce l'ingresso delle donne in uno spazio pubblico da cui erano state a lungo escluse, rivelando insieme la resistenza degli stereotipi e la forza di un processo di autonomia irreversibile.

Infine, il contributo di Pietro Glorioso, *La donna in Italia*,³⁴⁶ offre una sintesi di più ampio respiro, collocando la condizione femminile entro un quadro storico, legislativo e culturale complesso. Qui l'industria e il lavoro diventano parti di un processo di lungo periodo, fatto di conquiste e resistenze, di aperture e di contraddizioni. Se nei testi precedenti prevale la dimensione esemplare o simbolica, il posto di lavoro, il laboratorio scientifico, l'automobile, Glorioso evidenzia la necessità di un'analisi sistematica delle strutture sociali e politiche che determinano l'effettiva possibilità di emancipazione.³⁴⁷ L'autore affronta con approccio analitico l'evoluzione della condizione femminile nel contesto nazionale, mettendo in rilievo i progressi conseguiti in seguito all'entrata in vigore della Costituzione repubblicana e, al contempo, le contraddizioni e le resistenze che ne rallentano la piena attuazione. L'autore ricorda infatti come la Carta fondamentale, all'articolo 29, stabilisca con chiarezza che «il matrimonio è ordinato sulla uguaglianza morale e giuridica dei coniugi con i limiti stabiliti dalla legge a garanzia dell'unità familiare».³⁴⁸ Tale disposizione, inserita nel quadro più ampio dei principi costituzionali, si fonda a sua volta sull'affermazione che «la Repubblica riconosce i

³⁴⁶ P. Glorioso, *La donna in Italia*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. VIII, 1962, pp. 17-27.

³⁴⁷ Ivi, pp. 17-18.

³⁴⁸ La Costituzione, Titolo II, Rapporti etico-sociali, Art. 29, <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/parte-i/titolo-ii/articolo-29>

diritti della famiglia come società naturale fondata sul matrimonio». ³⁴⁹ Glorioso mette tuttavia in evidenza come tali affermazioni di principio rimangano, nella prassi quotidiana, parzialmente disattese a causa di tradizioni radicate e di un'applicazione legislativa ancora incompleta. Lo sviluppo dell'emancipazione femminile è presentato come effetto congiunto della trasformazione economica e della modernizzazione sociale, che hanno reso possibile una più ampia partecipazione delle donne al lavoro, sia agricolo sia urbano. ³⁵⁰ L'autore rileva come, negli anni Cinquanta e Sessanta, il numero delle lavoratrici sia cresciuto sensibilmente, avvicinando i salari femminili a quelli maschili, sebbene permangano disuguaglianze. La partecipazione al lavoro retribuito diviene così un elemento che, al tempo stesso, riflette e stimola la trasformazione della struttura familiare e sociale. ³⁵¹ Parallelamente, Glorioso osserva le persistenti contraddizioni della società italiana, segnalando come le aspettative maschili risultino ambivalenti: da un lato, il desiderio di avere accanto una moglie colta e istruita; dall'altro, la preferenza per una buona massaia, custode della tradizione domestica. A tale ambivalenza corrisponde una percezione diffusa della donna come essere inferiore dal punto di vista razionale e decisionale. Egli riporta, con tono critico, i risultati di alcune indagini che mettono in luce stereotipi radicati:

Sebbene queste risposte non abbiano valore universale esse danno abbastanza chiaramente l'idea di come sia classificato l'esemplare donna. Essa viene giudicata illogica, cioè incapace di giudizi obiettivi, incapace di farsi centro della propria esperienza, si muove come se vedesse doppio: confonde i piani d'azione. ³⁵²

A fronte di tali pregiudizi, Glorioso richiama le evidenze fornite dalle scienze psicologiche e biologiche, le quali smentiscono l'idea di un'inferiorità intellettuale femminile. Egli osserva infatti che:

le dimensioni pressoché uguali del cervello fra i due sessi offrono una base anatomica per affermare analogia di funzioni intellettuali. Che ciò risponda al vero è confermato dai risultati ottenuti nei tests dell'intelligenza, che dimostrano che, se pur si può stabilire qualche differenza tra i sessi, essa è ben piccola. ³⁵³

In questa prospettiva, le differenze non appaiono come dati naturali, ma piuttosto come il frutto di processi educativi e culturali che continuano a riprodurre gerarchie di genere. Glorioso dunque delinea un quadro caratterizzato da tensioni tra principi normativi di uguaglianza e persistenze culturali di subordinazione, tra innovazione sociale e resistenze tradizionali. Egli interpreta il progresso economico e culturale come forza storica capace di condurre inevitabilmente la donna italiana verso una piena emancipazione, pur riconoscendo che tale cammino rimane segnato da ostacoli, pregiudizi e contraddizioni strutturali.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ P. Glorioso, *La donna in Italia*, cit., pp. 20-21.

³⁵¹ *Ivi*, p. 22.

³⁵² *Ivi*, pp. 22-23.

³⁵³ *Ivi*, pp. 25-26.

Le quattro testimonianze, pur diverse per registro e per ambito di indagine, si rivelano dunque accomunate da un filo conduttore: la rappresentazione della donna come soggetto attivo di un processo di modernizzazione che passa attraverso il lavoro, la tecnica e la cultura. Esse mostrano altresì un movimento dialettico: dal caso specifico all'analisi generale, dalla descrizione di situazioni concrete alla riflessione critica sulle strutture sociali. Tale dinamica, oltre a illuminare le sfaccettature del dibattito sull'emancipazione femminile, consente di collocare in prospettiva più ampia il nesso centrale della tesi: il modo in cui la letteratura e il discorso culturale, all'interno di una rivista industriale come «Il Gatto selvatico», contribuiscono a costruire e a problematizzare la relazione tra industria e società.

2.9 Cultura della tradizione e immaginari del futuro

La rivista «Il Gatto selvatico», organo culturale dell'ENI diretto da Attilio Bertolucci, si presenta come un laboratorio discorsivo in cui l'industria dialoga con la letteratura, la storia, le arti e le scienze sociali, generando una polifonia di voci e di temi che riflettono sul rapporto tra progresso economico e produzione culturale. L'analisi dei testi qui raccolti consente di ricostruire non solo una mappa dei generi e dei registri presenti nella rivista, ma anche un orizzonte intellettuale che oscilla tra memoria storica e tensione verso la modernità, tra salvaguardia del patrimonio e apertura a nuove forme di sapere e di consumo.

Un primo nucleo tematico riguarda biblioteche, libri e strumenti del sapere, in cui la funzione dell'industria culturale appare traslata nell'organizzazione, produzione e diffusione della conoscenza. In *Pronto, biblioteca?*³⁵⁴ Attilio Bertolucci restituisce la quotidianità operosa e spesso problematica della gestione di una biblioteca specializzata, insistendo sul nesso tra strumenti tecnici e accessibilità del sapere. Il contributo, articolato attraverso la voce di Laura Beltrame, offre una descrizione vivida e concreta delle attività quotidiane di una biblioteca, la quale si configura come luogo di snodo tra sapere tecnico e bisogni informativi di una comunità eterogenea di utenti. L'autrice mette in luce le difficoltà e le tensioni che si generano nella gestione delle richieste bibliografiche, soprattutto quando esse provengono da interlocutori esigenti e in cerca di volumi rari o difficilmente reperibili. Non a caso osserva: «Non sempre possiamo essere così brillanti nel rispondere alle richieste che da ogni parte piovono in biblioteca», un'ammissione che rivela la distanza tra l'ideale di efficienza assoluta e la realtà operativa, fatta di carenze strutturali e imprevisti quotidiani. La dimensione quantitativa del patrimonio librario viene al contempo valorizzata come testimonianza del progresso compiuto dall'istituzione. Dopo un triennio di attività, infatti, la biblioteca aveva già raggiunto una consistenza considerevole, come precisa la stessa Beltrame: «Ormai, dopo tre anni di attività: 11.000 volumi negli scaffali e 1.000 riviste in abbonamento, abbiamo tutti fatto una certa esperienza». La consistenza del fondo non solo conferisce autorevolezza alla biblioteca, ma riflette altresì la necessità di elaborare strategie organizzative per la catalogazione, la schedatura

³⁵⁴ A. Bertolucci, *Pronto, biblioteca?*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. II, 1956, p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

e il prestito, in un contesto in cui la crescita quantitativa rischia di generare inefficienze se non accompagnata da un adeguato ordine sistematico.

Al centro dell'analisi vi è tuttavia un ideale di servizio che trascende la mera gestione tecnica. La biblioteca, secondo Bertolucci, tende a configurarsi come un'istituzione in grado di soddisfare, nei limiti del proprio ambito disciplinare, ogni tipo di richiesta intellettuale: «Il nostro ideale sarebbe proprio quello di rispondere a qualsiasi richiesta da qualunque parte ci venga, sempreché riguardi gli argomenti di cui ci interessiamo». Questa aspirazione, lungi dall'essere una semplice dichiarazione di principio, rivela la tensione etica e professionale che anima il personale, chiamato a conciliare i vincoli pratici con l'obiettivo di offrire un servizio il più possibile universale. La conclusione del testo mostra con chiarezza la consapevolezza del carattere artigianale e insieme vocazionale del mestiere bibliotecario. In un passaggio di straordinaria efficacia, Beltrame afferma: «Ma queste possiamo dirle al Capo Servizio: dobbiamo trovare il libro e poche storie! Questo, del resto, è il nostro mestiere e non è peggiore di tanti altri». Tale dichiarazione non solo restituisce la concretezza di un lavoro spesso misconosciuto, ma riafferma la dignità di una professione che, pur lontana dai clamori pubblici, svolge una funzione imprescindibile nella trasmissione e nella circolazione del sapere. In conclusione il contributo non si limita a registrare episodi di ordinaria amministrazione, ma diventa una riflessione più ampia sul ruolo delle biblioteche specializzate nell'Italia del secondo dopoguerra, testimoniando la loro centralità nel processo di mediazione tra industria culturale, esigenze di conoscenza e aspirazioni intellettuali della società contemporanea.

Su un piano complementare Giorgio Cusatelli, in *Fortuna delle enciclopedie*,³⁵⁵ analizza l'evoluzione dell'enciclopedia come medium di massa, capace di rispondere alle esigenze informative di una società industriale sempre più accelerata. Le enciclopedie vanno collocate in un orizzonte che va dalle grandi compilazioni settecentesche alle più agili edizioni del XX secolo. L'autore sottolinea come la trasformazione di tali opere rifletta il mutamento delle pratiche culturali e delle necessità informative della società moderna:

La parola “enciclopedia” ha cessato ormai di richiamare alla memoria polverosi e austeri volumi dal formato gigantesco: adesso possiamo leggerla sulla copertina libretti così agili e svelti da trovar posto senza difficoltà in una delle nostre tasche.³⁵⁶

In questa osservazione si coglie l'abbandono della monumentalità libraria a favore della portabilità e della fruizione immediata, in linea con i ritmi accelerati della vita industriale e urbana. Cusatelli evidenzia inoltre la funzione epistemologica delle enciclopedie, concepite non soltanto come repertori statici di informazioni, ma come dispositivi dinamici di conoscenza, capaci di stimolare un percorso graduale e progressivo di apprendimento: «Ogni notizia, in questo caso, va concepita come ponte di passaggio verso un'altra notizia già più complessa e differenziata, in un processo di progressivo approfondimento dei temi proposti».³⁵⁷ L'enciclopedia, pertanto, non si configura come un semplice archivio, bensì come strumento

³⁵⁵ G. Cusatelli, *Fortuna delle enciclopedie*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. X, 1964, pp. 8-9.

³⁵⁶ Ivi, p. 8.

³⁵⁷ *Ibidem*.

che educa alla connessione, alla correlazione e all'approfondimento sistematico del sapere. L'autore richiama poi la genesi stessa di tali opere, rimarcandone la vocazione originaria: «Le enciclopedie sono nate per tenere informato l'uomo di ciò che il suo cervello viene di continuo producendo».³⁵⁸ Tale affermazione mette in luce la natura intrinsecamente storica e culturale dell'enciclopedia, la quale si pone come specchio della produzione intellettuale collettiva, registrandone in forma ordinata e sintetica i risultati. L'enciclopedia diventa così emblema della modernità, in quanto garante di una memoria culturale diffusa e continuamente rinnovata. La riflessione di Cusatelli approda infine all'analisi delle enciclopedie del XX secolo, nelle quali si manifesta con evidenza il trionfo di criteri pratici e funzionali: «La sua struttura si fa più semplice e pratica: notizie secche, scattanti, numerosissime illustrazioni in cui nulla è concesso al lirismo ma tutto è in funzione dell'informazione».³⁵⁹ L'assetto editoriale appare così profondamente trasformato: riduzione della retorica, essenzialità della forma, centralità dell'apparato iconografico. In questo processo si riflette non solo la razionalizzazione tipica dell'industria culturale, ma anche la necessità di fornire risposte rapide e accessibili a un pubblico sempre più vasto e differenziato. Il presente contributo individua nelle enciclopedie moderne non più un privilegio dell'*élite* colte, ma un autentico strumento di democratizzazione della conoscenza. Esse si presentano come ponti tra la tradizione culturale e le esigenze del lettore contemporaneo, incarnando la tensione tra la memoria storica e le urgenze della modernità industriale e tecnologica.

Se Bertolucci e Cusatelli mostrano l'impatto delle infrastrutture moderne sul sapere, Giani e Corradi riflettono sulle radici storiche e simboliche del libro, delineando un continuum tra artigianato tipografico e società industriale. Diversa infatti è la prospettiva di Renato Giani con *Bodoni principe dei tipografi*,³⁶⁰ in cui il perfezionismo artigianale del tipografo settecentesco è collocato entro un discorso più ampio sulla standardizzazione e diffusione dei caratteri a stampa. L'autore ricostruisce con attenzione critica la parabola biografica e professionale di Giovanni Battista Bodoni, sottolineandone il contributo decisivo all'evoluzione della tipografia moderna e al consolidamento di un modello editoriale fondato sulla perfezione tecnica e sull'elevato valore estetico. Nato a Saluzzo nel 1740 in una famiglia di stampatori, Bodoni si formò dapprima in Piemonte e successivamente a Roma, dove approfondì le competenze nella composizione tipografica e nell'incisione dei caratteri. La svolta della sua carriera avvenne nel 1768, quando, su invito del Cardinale Paolo Maria Paciaudi, si stabilì a Parma, sede in cui fondò la sua celebre stamperia reale, destinata a diventare un centro propulsore della cultura grafica europea. Non a caso Giani annota che «stanno allestendo a Parma, in una delle splendide gallerie della Biblioteca Palatina, il museo dell'opera grafica di Giovanni Battista Bodoni»,³⁶¹ testimonianza postuma della centralità e della durata del suo lascito. L'originalità di Bodoni non risiedeva unicamente nella qualità dei caratteri da lui incisi, ma soprattutto nell'elaborazione di una vera e propria estetica della pagina stampata. Il tipografo seppe trasformare l'arte del libro in architettura, equilibrando pieni e vuoti, dosando proporzioni e

³⁵⁸ Ivi, p. 9.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ R. Giani, *Bodoni principe dei tipografi*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. V, 1959, pp. 22-23.

³⁶¹ Ivi, p. 22.

spaziature con un metodo improntato a rigorosa disciplina artigianale. In proposito, Giani osserva:

introdusse elementi d'architettura e d'arte nella composizione e nell'impaginazione, dosando ed equilibrando gli spazi, i pieni, i vuoti, i corpi dei caratteri, in un lavoro assiduo e artigianale di singolare probità e nobiltà.³⁶²

Tale impostazione segna una svolta nella concezione del libro non più come semplice supporto testuale, ma come oggetto estetico e culturale, sintesi armonica di funzione e bellezza. L'impegno di Bodoni si orientò in particolare verso la riproduzione dei classici, nei quali egli vedeva il terreno più consono per esprimere la sua tensione verso la perfezione tipografica. Emblematico, a questo riguardo, è il caso della *Iliade*, che lo occupò per sei anni, imponendogli un lavoro di straordinaria precisione e meticolosità: «Era davvero impegnato con l'*Iliade*, che gli costava gran fatica. Impiegò sei anni a stamparla, e giustamente è stimata un'esemplare di tiratura a copie limitate».³⁶³ L'opera, concepita per un pubblico colto e selezionato, diventa il paradigma della tensione bodoniana tra esclusività aristocratica e universalità simbolica del sapere classico. Questa raffinatezza estrema, che lo condusse a privilegiare l'eccellenza tecnica e la rarità materiale rispetto alla diffusione di massa, contribuì a forgiare la sua fama internazionale, tanto che, come scrive Giani, «tanta raffinatezza gli procurò il titolo di "legislatore del libro"».³⁶⁴ Tale epiteto non solo riconosce il ruolo normativo esercitato da Bodoni sulla tipografia europea tra Sette e Ottocento, ma restituisce la misura della sua influenza nel definire un canone estetico e culturale destinato a orientare le scelte editoriali per generazioni. L'analisi proposta da Giani delinea Bodoni come figura di confine tra tradizione artigianale e modernità tipografica, capace di coniugare rigore tecnico e finezza estetica, imponendo un modello di libro che, pur destinato a un pubblico elitario, si affermò come punto di riferimento imprescindibile per l'editoria europea e come emblema della civiltà tipografica dell'età moderna.

Infine, Corrado Corradi, in *Il trionfo dell'alfabeto*,³⁶⁵ sposta l'attenzione sull'origine stessa della scrittura, fondamento di ogni comunicazione tecnica e letteraria, sottolineando come la grafia alfabetica rappresenti la condizione primaria della trasmissione culturale. L'autore apre la sua riflessione ricordando come l'assenza di scrittura comporti la fragilità estrema della memoria culturale dei popoli, destinata a dissolversi con essi:

Esistono ancora oggi molti popoli appartenenti a gruppi linguistici diversi che non hanno mai conosciuto la scrittura, e tutto ciò che appartiene alla loro tradizione è stato tramandato oralmente: se dovessero scomparire, scomparirebbe anche il loro ricordo.³⁶⁶

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ivi*, p. 23.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ C. Corradi, *Il trionfo, dell'alfabeto*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. V, 1959, p. 27.

³⁶⁶ *Ibidem*.

La scrittura, dunque, si configura non soltanto come strumento tecnico, ma come fondamento imprescindibile della memoria collettiva e della continuità storica. Corradi ricostruisce poi le tappe essenziali della nascita dell'alfabeto, dalle forme pittografiche e ideografiche alle più complesse strutture geroglifiche, fino alla creazione dell'alfabeto semitico, vera soglia della modernità. Su questo punto egli si richiama alle ricerche di Alfred Moorhouse, il quale afferma con nettezza che esiste un'origine unica di tutti gli alfabeti, cioè l'alfabeto è singolo ed unico, pur avendo assunto molte forme differenti.³⁶⁷ Tale considerazione consente di cogliere l'alfabeto non come esito di sviluppi paralleli, ma come principio unitario che ha trovato, nelle varie civiltà, declinazioni differenti. Un passaggio cruciale di questa evoluzione è individuato da Corradi nell'invenzione delle vocali, vera conquista tecnica e culturale che ha trasformato l'alfabeto in un sistema fonetico compiuto e universalmente funzionale: «Il più grande dei cambiamenti, e tale da meritare la gratitudine del mondo, fu la creazione delle vocali, una scoperta vitale che diede all'alfabeto la possibilità di essere un mezzo fonetico soddisfacente».³⁶⁸ In questa innovazione si misura la differenza sostanziale tra sistemi grafici arcaici e la scrittura alfabetica, che si impose progressivamente come strumento di precisione e di diffusione del sapere. L'autore mette inoltre in rilievo come la diffusione dell'alfabeto latino, risultato di una lunga tradizione di adattamenti e perfezionamenti, abbia reso possibile lo sviluppo della letteratura, della scienza e delle strutture politiche e amministrative complesse, ponendo le basi della civiltà europea. A questo proposito, egli sottolinea con forza il nesso tra alfabetizzazione e progresso: «Senza di essa non ci saremmo mai sollevati da una condizione di primitiva barbarie».³⁶⁹ La scrittura, e in particolare l'alfabeto, diviene così non soltanto il mezzo privilegiato di comunicazione, ma anche la condizione necessaria per il superamento dello stadio preistorico e per l'ingresso nell'orizzonte della civiltà. Il contributo di Corradi in definitiva riconosce nell'alfabeto non solo un'invenzione tecnica, bensì un fattore strutturante della storia culturale, politica e scientifica dell'umanità. Esso si configura, al tempo stesso, come custode della memoria e motore del progresso, sancendo il suo ruolo di conquista decisiva nel processo di civilizzazione.

Il secondo blocco riguarda archeologia, storia antica e civiltà perdute, ove l'industria editoriale assume la funzione di mediazione tra erudizione e divulgazione. Nei contributi che seguono, la storia antica non è mero oggetto antiquario, ma viene riletta come strumento per comprendere identità collettive e trasformazioni culturali di lungo periodo.

In *Storia e preistoria del Capo Circeo*,³⁷⁰ Giovanni Comisso intreccia il tema della villeggiatura moderna con la scoperta archeologica, suggerendo una dialettica tra consumo turistico e sedimentazione storica. L'autore sviluppa una duplice linea d'indagine che intreccia la dimensione sociale della villeggiatura italiana nel periodo compreso tra le due guerre e i decenni successivi, con l'analisi storico-archeologica del promontorio del Circeo. Sul versante socio-culturale, l'autore individua nella villeggiatura un fenomeno non meramente ricreativo,

³⁶⁷ Cfr. A. C. Moorhouse, *Il trionfo dell'alfabeto*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

³⁶⁸ C. Corradi, *Il trionfo, dell'alfabeto*, cit., p. 27.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ G. Comisso, *Storia e preistoria del Capo Circeo*, «Il Gatto selvatico», nn. 7-8, a. II, 1956, p. 18. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

ma intrinsecamente legato ai bisogni di evasione e di trasformazione temporanea dell'identità. Essa era animata, secondo Comisso, da:

uno spirito d'avventura, un bisogno di evadere dalla vita di tutti i giorni, di conoscere nuova gente, di essere, per qualche settimana, degli altri; e soprattutto la scoperta che la villeggiatura è una colossale agenzia matrimoniale.

In tale quadro, la villeggiatura si configura come un laboratorio sociale, capace di favorire dinamiche di interazione e di mobilità relazionale soprattutto tra i giovani. Tuttavia, questo modello, vitale nei decenni precedenti, è progressivamente entrato in declino sotto l'urto della modernizzazione dei trasporti e della diffusione dei mezzi a motore: «Senza rimpianto la vediamo ora declinare, trasformarsi, insidiata dai micromotori, in una serie di giornate staccate, di andate e ritorni brevi dalle mura domestiche». La villeggiatura tradizionale, con i suoi rituali e le sue temporalità, cede così il passo a forme più brevi e meno coese di svago collettivo. Accanto a questa riflessione, Comisso apre un secondo fronte d'analisi, di carattere storico-archeologico, dedicato al monte Circeo. Egli lo descrive con accenti quasi epici, collocandolo «appena novanta chilometri da Roma, dopo la vasta pianura di Latina, si eleva il monte Circeo che precipita tra dirupi e grotte fantastiche sul mare Tirreno». Questo luogo, a lungo marginale e noto soltanto a pastori e cacciatori, rivela, alla luce delle scoperte archeologiche del Novecento, un valore straordinario per la ricostruzione della preistoria. La sua rilevanza si fonda sulla presenza di un'abbondante documentazione paleontologica e antropologica, testimoniata dal fatto che:

la documentazione di questo avvenimento preistorico è data dalla scoperta nelle innumerevoli grotte di ossa di animali nordici ed equatoriali e del teschio, più completo che si abbia, dell'uomo di Neanderthal.

Tali reperti non solo illuminano aspetti essenziali della vita quotidiana e delle pratiche funerarie, ma restituiscono anche un'immagine del Circeo come crocevia di specie animali e umane, in un intreccio di geografia, biologia e cultura. Comisso, dunque, costruisce un discorso che salda insieme la trasformazione dei costumi sociali contemporanei e la scoperta del patrimonio preistorico del territorio, offrendo una lettura integrata del Circeo come spazio di continuità tra la dimensione storica della modernità e quella arcaica delle origini.

L'anonimo autore de *I misteri degli Etruschi*³⁷¹ insiste invece sul carattere enigmatico di una civiltà che, pur inscritta nelle radici della cultura europea, rimane in parte indecifrabile. L'autore affronta la complessità di una delle civiltà più enigmatiche del Mediterraneo antico, stabilendo un parallelismo con altre culture della protostoria, dagli Hittiti agli Inca fino ai Garamanti che, pur avendo lasciato tracce materiali e testimonianze storiche, continuano a interrogare gli studiosi per la difficoltà di decifrarne appieno l'universo culturale e simbolico. Gli Etruschi si

³⁷¹ *I misteri degli Etruschi*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. VI, 1960, p. 34. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

distinguono come precursori dell'unificazione politico-culturale della penisola italica, antecedente alla potenza di Roma, ed emergono dalle fonti letterarie antiche, tra cui gli *Annales* di Livio e gli scritti di Seneca, Plinio il Vecchio e Virgilio, quali protagonisti di un processo storico di straordinaria rilevanza. L'indagine sulle origini etrusche si concentra sulle tre principali ipotesi tramandate dalla tradizione antica: la migrazione dall'Asia Minore, sostenuta da Erodoto; l'autoctonia, difesa da Dionisio di Alicarnasso; e, infine, la provenienza da genti nordiche attorno al II millennio a.C. Gli studi linguistici e archeologici moderni, corroborati dal ritrovamento della stele di Lemno, sembrano confermare soprattutto la tesi orientale. Come riporta l'autore, «pare che sotto il regno di Ati, figlio di Mani, una grande carestia colpisse l'intera Lidia», costringendo parte di quella popolazione a migrare verso le coste tirreniche. Tale episodio mitico-storico si carica di valore fondativo, inscrivendo l'origine degli Etruschi all'interno di una dinamica di crisi e rinnovamento che ne spiega l'identità ibrida e il carattere di mediazione culturale. Sul piano religioso e artistico, la civiltà etrusca appare intrisa di influssi medio-orientali, sia nelle pratiche divinatorie, che includono l'aruspicina e la lettura dei segni cosmici nel fegato degli animali sacrificati, sia nella monumentalità funeraria. L'autore sottolinea infatti come «le stesse tombe etrusche, spesso sormontate da cippi decorati o lisci, sono di origine medio-orientale». Tale continuità con il mondo orientale non si esaurisce nei modelli formali, ma si estende al simbolismo religioso, ove il microcosmo epatico riproduce l'ordine universale, attestando una concezione sacrale dell'esistenza e del destino umano. La questione linguistica rappresenta tuttavia il nodo più arduo e ancora oggi irrisolto. Nonostante il patrimonio epigrafico sia vastissimo, dalle migliaia di iscrizioni funerarie fino alle celebri fasce di lino della cosiddetta "mummia di Zagabria", il lessico etrusco rimane in larga parte oscuro e privo di corrispondenze sistematiche con le grandi famiglie linguistiche indoeuropee o semitiche. A tal proposito l'autore osserva con lucidità: «fino a quando però non avremo in nostro possesso l'equivalente etrusco della stele di Rosetta, potremo leggere ma non comprendere la lingua etrusca». La scrittura, pur leggibile sul piano grafico, resta dunque in larga parte indecifrabile sul piano semantico, e ciò costituisce la principale barriera a una conoscenza integrale di questa civiltà. L'opera di Raymond Bloch,³⁷² a cui si deve la trattazione qui presentata, si caratterizza per rigore scientifico e chiarezza espositiva, rendendo accessibili a un pubblico non specialistico questioni archeologiche e filologiche di grande complessità, senza tuttavia rinunciare alla profondità dell'analisi. Essa contribuisce a mantenere vivo il fascino degli Etruschi, civiltà che rimane sospesa tra il noto e l'ignoto, tra la solidità dei reperti e l'enigma della lingua, tra la ricchezza dei segni materiali e l'irrisolta decifrazione del loro messaggio simbolico.

Corrado Corradi, con *I Celti distrussero Roma edificarono Milano*,³⁷³ amplia l'orizzonte, mostrando come le migrazioni e i processi sociali collettivi abbiano inciso sulla formazione delle città e delle lingue. Il saggio offre una ricostruzione organica della civiltà celtica, presentandola come una delle prime grandi culture europee sviluppatasi nella fascia temperata a nord delle Alpi. L'autore afferma con decisione che «i Celti furono i primi popoli europei

³⁷² R. Bloch, *Les Étrusques*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1954, trad. it. F. Bernardini, *Gli Etruschi*, Milano, Garzanti, 1955; Cfr. Id., *L'Art et la civilisation étrusques*, Paris, Plon, 1955;

³⁷³ C. Corradi, *I Celti distrussero Roma edificarono Milano*, «Il Gatto selvatico», n. 8, a. V, 1959, p. 19. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

degni di questo nome a creare una grande civiltà nella zona temperata a nord delle Alpi», riconoscendo loro un ruolo pionieristico nella definizione dei tratti costitutivi dell'Europa antica. Tale valutazione, corroborata dagli studi di G. E. Powell,³⁷⁴ definisce i Celti non soltanto come un popolo di guerrieri e conquistatori, ma anche come attori di un processo culturale e politico di lunga durata. La dinamica delle migrazioni costituisce un momento cruciale dell'analisi corradiana. L'autore ricorda come gli Insubri, una delle più rilevanti tribù celtiche, abbiano dato origine a uno dei centri urbani destinati a rivestire un ruolo fondamentale nella storia italiana ed europea: «gli Insubri, una delle principali tribù celtiche, si stabilirono nel cuore della pianura in un luogo che successivamente chiamarono Mediolanum, cioè Milano». Questo episodio esemplifica la capacità dei Celti non solo di distruggere, come nel celebre sacco di Roma del 390 a.C., ma anche di edificare, lasciando tracce urbanistiche e culturali che sopravvivono fino all'età contemporanea. La loro espansione verso sud e verso ovest, dalle coste mediterranee fino alla penisola iberica e alle isole britanniche, testimonia una vitalità migratoria e un dinamismo politico che segnarono profondamente la geografia del mondo antico. Corradi dedica ampio spazio alla trasmissione culturale e letteraria dei Celti, soffermandosi sul caso dell'Irlanda, ove la tradizione orale, trasposta in forma scritta nei secoli successivi, mantenne una straordinaria continuità linguistica e stilistica. In questo senso egli sottolinea che:

L'accurata recitazione degli insegnamenti orali continuò ad assicurare grande precisione alla versione scritta e, in tale modo, linguaggio e forma di un testo trascritto nel VII secolo si possono ritrovare con piccole varianti in manoscritti del XV e XVI secolo.

Tale dato dimostra non solo la resilienza della cultura celtica, ma anche la capacità delle sue élites intellettuali di coniugare oralità e scrittura in un sistema di lunga durata, destinato a influenzare la letteratura medievale europea. Un ulteriore aspetto, cruciale per comprendere la mentalità celtica, riguarda la religiosità. Corradi mette in luce come essa non si configurasse propriamente come un sistema dogmatico strutturato, bensì come un insieme di pratiche rituali e magiche che permeavano l'intera vita quotidiana. Non a caso egli osserva che «più che credere in una religione, i Celti erano ossessionati dalla magia e dall'osservanza dei riti; credevano cioè che i mezzi magici invadessero ogni fatto essenziale della loro vita e ciò che li circondava». Tale caratterizzazione restituisce un'immagine di una società in cui il sacro non era confinato a spazi o tempi determinati, ma rappresentava una dimensione costante e pervasiva dell'esperienza collettiva. L'analisi di Corradi restituisce una visione complessa e stratificata della civiltà celtica: non soltanto una potenza bellica capace di assediare Roma, ma anche un popolo costruttore di città, custode di una tradizione orale di straordinaria longevità e interprete di un sistema magico-rituale che esprime un rapporto peculiare con il mondo e con il trascendente. Lo studio dei Celti si rivela dunque essenziale per comprendere le radici più profonde della civiltà europea e per riconoscere l'apporto di culture spesso marginalizzate nella narrazione storiografica tradizionale, ma decisive nella costruzione dell'identità storica del continente.

³⁷⁴ T.G.E. Powell, *The Celts*, London, Thames and Hudson, 1958, trad. it. B. Renna, *I Celti*, Milano, Il Saggiatore, 1959

Analogo movimento si ritrova nei saggi dedicati a paesaggi, città e luoghi della memoria. Giorgio Bassani, in *Il mistero di Ninfa*,³⁷⁵ trasforma un giardino in rovina in allegoria di continuità storica e metamorfosi naturale; Bertolucci, in *Le "villes d'eau"*,³⁷⁶ mette in luce l'evoluzione delle città balneari moderne come segno di mutamento sociale e culturale. Giorgio Bassani, nel saggio *Bella Italia. Il mistero di Ninfa*, apparso nel 1958 sulla rivista «Il Gatto selvatico», offre una rappresentazione di Ninfa quale luogo sospeso tra storia, leggenda e natura, un unicum paesaggistico e culturale in cui le tracce di un passato medievale si fondono con l'opera trasfigurante della natura e con l'intervento umano. L'autore, rievocando l'accessibilità del sito fino a pochi decenni or sono tramite la ferrovia Velletri-Terracina, oggi dismessa, non si limita a registrare la dimensione geografica del percorso, ma ne coglie il carattere estetico e memoriale: esso si snodava, infatti, tra «strade secondarie poetiche e silenziose»,³⁷⁷ capaci di evocare suggestioni classiche e romantiche, riconducibili, per sensibilità figurativa e visione del paesaggio, alle opere di Poussin, Goethe e Corot. Ninfa, nella definizione di Ferdinand Gregorovius, viene accostata a una «Pompei del Medioevo».³⁷⁸ Tale espressione, ripresa e valorizzata da Bassani, funge da chiave interpretativa del sito, configurandolo come città della memoria, sospesa fra la vita e la rovina, il ricordo e l'oblio. L'autore amplifica questa percezione con una descrizione dal forte impianto lirico e immaginifico: Ninfa è «la città leggendaria mezzo sepolta negli acquitrini, con le sue mura, i suoi duomi, le sue chiese, i suoi chiostri, le sue case drappeggiate di edera».³⁷⁹ In tali parole si coglie l'intreccio tra la concretezza delle rovine e la dimensione poetica di una città che, pur caduta in rovina, non ha mai smesso di alimentare suggestioni e narrazioni. Sul piano storico, Bassani ricostruisce le alterne vicende della città, segnata dalle contese interne alla famiglia Caetani fino alla fine del XIV secolo, senza tuttavia riuscire a determinare con precisione le cause della sua irreversibile decadenza. A tale incertezza si affianca l'eco della voce contemporanea della casata, che invita a un'indagine archivistica ancora incompiuta: «Bisognerebbe scartabellare nelle filze dell'archivio di famiglia. Chissà che col tempo non salti fuori qualcosa di più».³⁸⁰ Questo rimando alla necessità della ricerca documentaria ribadisce l'intreccio tra memoria storica e attualità, fra la persistenza del mito e il lavoro dello storico. Infine, l'autore celebra la metamorfosi di Ninfa da rovina a giardino, da testimonianza di un Medioevo perduto a paesaggio rigenerato dall'armonia tra natura e cultura. Il giardino dei Caetani appare, nelle sue parole, come una realizzazione quasi onirica, in cui la vita vegetale sovrasta e redime la morte delle pietre: «Come in quei sogni, le rose vi fioriscono perpetuamente».³⁸¹ In questa immagine conclusiva si cristallizza l'essenza del luogo, dove le rovine medievali e la vitalità del giardino si fondono in un *continuum* atemporale, generando una suggestione che supera i confini della storia e si eleva a simbolo universale di bellezza e resurrezione. Il contributo di Bassani, come quello di Bertolucci che segue, esaltano lo spazio

³⁷⁵ G. Bassani, *Bella Italia. Il mistero di Ninfa*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. IV, 1958, p. 15-17.

³⁷⁶ A. Bertolucci, *Le "villes d'eau"*, «Il Gatto selvatico», n. 7, a. VI, 1960, pp. 19-23.

³⁷⁷ G. Bassani, *Bella Italia. Il mistero di Ninfa*, cit., p. 15.

³⁷⁸ Cfr. F. Gregorovius, *Römische Tage und Spaziergänge*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1856, trad. it. F. Spinosi, *Passeggiate romane*, 1965,

³⁷⁹ G. Bassani, *Bella Italia. Il mistero di Ninfa*, cit., p. 15.

³⁸⁰ Ivi, p. 16.

³⁸¹ Ivi, p. 17.

come dispositivo narrativo e testimoniale: tuttavia, mentre Bassani accentua il carattere elegiaco e memoriale, Bertolucci riflette quello mondano e borghese, ma in entrambi i casi la natura appare filtrata da una riflessione sul tempo storico e sul consumo culturale dei luoghi.

Nel contributo intitolato *Le "villes d'eau"*, pubblicato nel 1960, Attilio Bertolucci indaga la genesi e lo sviluppo delle città termali e balneari tra XVIII e XIX secolo, mettendo in luce come esse abbiano progressivamente ridefinito il concetto stesso di villeggiatura. L'autore sottolinea come queste nuove forme di soggiorno abbiano generato un fenomeno che non si limita alla dimensione del *loisir*, ma si configura piuttosto come esperienza mondana, sentimentale e persino letteraria: «Insomma un itinerario obbligato di carattere mondano sentimentale, un piccolo mondo a sé molto diverso dalle patriarcali villeggiature di una volta».³⁸² Il nucleo di tale trasformazione risiede, secondo Bertolucci, nel mutato rapporto fra l'uomo moderno e la natura, in particolare con l'elemento marino. Se per gli antichi Romani il piacere dell'acqua si consumava esclusivamente all'interno delle terme o delle piscine private, per l'uomo dell'età moderna esso assume un carattere radicalmente diverso, fondato sull'esposizione al sole e sul contatto diretto con il mare: «Questo amore del sole, questa fissazione per la tintarella, sono miti moderni che gli antichi romani ignoravano; e ignoravano anche il piacere del bagno nell'acqua del mare».³⁸³ L'attenzione di Bertolucci si concentra così sulla modernità del gesto balneare, che inaugura una nuova sensibilità corporea, liberata dalle consuetudini aristocratiche e patriarcali. Emblematico, in tal senso, è il caso dell'inglese Tobias Smollett, scrittore e medico del XVIII secolo, considerato dall'autore il primo a essersi immerso coscientemente nelle acque marine con finalità puramente ricreative e salutistiche. Bertolucci lo descrive con ironico distacco, sottolineandone al contempo la singolare importanza storica:

Il primo bagnante che la storia ricordi, colui che per primo, consapevolmente si immerse nelle acque marine allo scopo dichiarato e preciso di fare il bagno, doveva apparire molti secoli dopo, nella persona di uno scrittore inglese, un tipo scorbutico e piuttosto originale: Tobia Smollet.³⁸⁴

L'analisi si conclude con la celebrazione della scoperta, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, di quelle località balneari che, pur sconosciute fino ad allora al grande pubblico, divennero veri e propri centri privilegiati di esperienze sensoriali e di evasione sociale. In questi luoghi, avvolti da un'aura di sacralità pagana, si sperimentava la percezione del paradiso terreno, inteso come spazio in cui la natura, l'arte e il costume si intrecciano in una dimensione unica:

Ben presto lo stesso ringraziamento doveva essere rivolto a più pagani numi che proteggevano alcuni luoghi magici rimasti quasi del tutto sconosciuti fino alla seconda metà del secolo, e che apparvero a chi ebbe la fortuna di frequentarli, dei veri e propri Paradisi Terrestri.³⁸⁵

³⁸² Ivi, p. 19.

³⁸³ Ivi, p. 20.

³⁸⁴ Ivi, p. 21.

³⁸⁵ Ivi, p. 23.

Numerosi sono i contributi pubblicati nella rivista in questione dedicati a **teatro, spettacolo e cultura scenica** in grado di mostrare l'intreccio tra tradizione e innovazione. Anton Giulio Bragaglia, in *La commedia dell'Arte*,³⁸⁶ rievoca la funzione sociale e improvvisativa delle maschere italiane, mentre *Dario, Fò, "svitato" da legare*³⁸⁷ e Franca Rame, coglie la carica innovativa del loro teatro comico, in cui creatività e rapporto diretto con il pubblico rispondono a un contesto di consumo culturale di massa. La dialettica tra continuità e rottura, tra eredità storica e sperimentazione moderna, costituisce il filo conduttore che lega i due contributi.

Nel saggio *Gli ultimi cantastorie*, apparso nel 1960, Ferrante Azzali offre un'analisi lucida e insieme partecipe della crisi che investe la tradizione dei cantastorie italiani nel contesto della modernizzazione culturale del secondo dopoguerra. In un'epoca in cui cinema, radio e televisione stanno progressivamente ridefinendo l'immaginario collettivo, lo spettacolo dei cantastorie, per secoli legato alle classi subalterne e alle culture popolari, appare relegato a una fase terminale, affidato a pochi superstiti che tentano di resistere alla marginalità. Azzali coglie con precisione la distanza che separa i cantastorie moderni dai nuovi protagonisti della scena musicale nazionale, i divi della canzone, legati a circuiti istituzionalizzati come il Festival di Sanremo. La distinzione tra le due categorie è resa esplicita attraverso un parallelismo suggestivo: «Poeti di corte della borghesia sono in certo senso i divi della canzone; menestrelli, gli estemporanei cantastorie».³⁸⁸ Se da un lato i primi incarnano il gusto e le aspirazioni della nascente borghesia consumistica, dall'altro i secondi rimangono ancorati a una funzione di cronaca popolare, prossima a quella di antichi rimatori come Giulio Cesare Croce, ma priva dell'aura poetica che caratterizzava i predecessori. La difficoltà di adattarsi ai mutamenti del gusto appare evidente anche nella scelta dei repertori. I cantastorie continuano a proporre temi tradizionali, ma tali motivi non rispondono più alle attese del pubblico contemporaneo: «Storie pietose di amanti delusi, gentili vicende d'amor fatti e misfatti che accadono al mondo non interessano più come una volta».³⁸⁹ Questo progressivo disinteresse spinge gli interpreti popolari verso una contaminazione inevitabile con il linguaggio dominante della canzone leggera e delle melodie festivalieri, fino a includere parodie di brani noti, che rappresentano un compromesso tra la fedeltà alla tradizione e la necessità di sopravvivere al mercato. Il quadro delineato da Azzali si arricchisce delle voci dirette dei protagonisti. Particolarmente significativa è la testimonianza di Marino Piazza, che rivela la precarietà economica e la percezione di marginalità sociale che contraddistingue la professione: «Noi andiamo sulle piazze a portare il buon umore per pochi soldi. Perché a volte tanta diffidenza nei nostri confronti come fossimo degli accattoni o suonatori ambulanti?».³⁹⁰ Questa dichiarazione non soltanto illumina le difficoltà materiali della categoria, ma evidenzia altresì lo scarto tra l'intenzione dei cantastorie di svolgere una funzione comunitaria e la loro riduzione a figure folkloriche guardate con sospetto o condiscendenza. Infine, Azzali individua il nodo centrale della crisi in una contraddizione insanabile: da un lato i cantastorie si autodefiniscono «umili

³⁸⁶ A. G. Barbaglia, *La commedia dell'Arte*, «Il Gatto selvatico», n. 7, a. III, 1957, pp. 9-10.

³⁸⁷ E. A., *D. Fo, "Svitato" da legare*, «Il Gatto selvatico», n. 8, a. III, 1957, 14.

³⁸⁸ A. G. Barbaglia, *La commedia dell'Arte*, cit., p. 9.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Ivi, pp. 9-10.

“lavoratori della canzone”»,³⁹¹ custodi di una tradizione popolare che rischia di estinguersi; dall’altro, non possono fare a meno di guardare «con segreta ammirazione ai divi delle canzonette come a un modello».³⁹² È in questa tensione, tra resistenza culturale e attrazione verso i linguaggi egemoni della modernità, che si consuma il destino dei cantastorie, figure residuali di un mondo arcaico costretto a misurarsi, con armi impari, con l’irresistibile avanzata della cultura di massa.

Particolarmente significativi sono i testi che affrontano il rapporto tra tradizioni popolari e trasformazioni moderne. In *Gli ultimi cantastorie*,³⁹³ Ferrante Azzali evidenzia la crisi della figura popolare, progressivamente soppiantata dalla cultura di massa, mentre Massimo Ferretti, in *Tradizione e realtà nuova nei cantastorie siciliani*,³⁹⁴ rileva come tale forma narrativa sappia ancora rinnovarsi attingendo a cronache contemporanee e modelli teatrali. La tradizione orale si misura così con l’industria culturale, oscillando tra resistenza e adattamento.

Nel saggio *Gli ultimi cantastorie* del 1960 Azzali riflette sulla crisi strutturale e sul progressivo declino di una tradizione che, per secoli, aveva costituito una forma espressiva privilegiata delle classi popolari. L’autore osserva come i cantastorie, figure un tempo centrali nella trasmissione orale della cultura e delle memorie collettive, si trovino ormai a sopravvivere ai margini della modernità, nel momento in cui cinema, radio e televisione ridefiniscono radicalmente le modalità di fruizione culturale e l’immaginario sociale. In tale prospettiva, Azzali istituisce un confronto significativo tra i divi della canzone, celebrati protagonisti della nascente industria musicale, e gli estemporanei interpreti popolari, relegati a un ruolo residuale. La sua formula è lapidaria e illuminante: «Poeti di corte della borghesia sono in certo senso i divi della canzone; menestrelli, gli estemporanei cantastorie».³⁹⁵ L’antitesi mette in luce la frattura tra due mondi: da un lato lo spettacolo mediatico, perfettamente integrato con le logiche del consumo borghese; dall’altro la residuale oralità popolare, che pure tenta di difendere la propria legittimità organizzandosi in associazioni come l’AICA, Associazione Italiana Canzonettisti Ambulanti. I repertori tradizionali faticano tuttavia a trovare risponidenza presso il nuovo pubblico, sempre più attratto dalle melodie commerciali. Come osserva Azzali, «storie pietose di amanti delusi, gentili vicende d’amor fatti e misfatti che accadono al mondo non interessano più come una volta».³⁹⁶ La perdita di interesse per i temi narrativi classici costringe i cantastorie a contaminarsi con modelli estranei alla loro tradizione, introducendo parodie di successi sanremesi o rielaborazioni di canzoni di largo consumo, in un tentativo di mediazione che, lungi dal rivitalizzarli, ne accelera l’assimilazione ai linguaggi egemoni della cultura di massa. Non meno rilevante è la percezione che i protagonisti stessi hanno del proprio ruolo. Marino Piazza, figura esemplare di questa stagione di transizione, dichiara con amarezza: «Noi andiamo sulle piazze a portare il buon umore per pochi soldi. Perché a volte tanta diffidenza nei nostri confronti come fossimo degli accattoni o suonatori ambulanti?».³⁹⁷ Questa

³⁹¹ Ivi, p. 10.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ F. Azzali, *Gli ultimi cantastorie*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. VI, 1960, pp. 26-27.

³⁹⁴ M. Ferretti, *Tradizione e realtà nuova nei cantastorie siciliani*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. IX, 1963, pp. 16-17.

³⁹⁵ Ivi, p. 16.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Ivi, p. 17.

testimonianza restituisce la condizione di marginalità sociale ed economica in cui si trovano confinati i cantastorie, nonostante la consapevolezza di svolgere un compito culturale ancora significativo, seppure non più riconosciuto.

Il paradosso che attraversa l'intero fenomeno si condensa nelle parole conclusive di Azzali, laddove egli sottolinea l'ammirazione, non priva di ambiguità, che i cantastorie riservano ai protagonisti della canzone di consumo: «Meglio magari le parodie di *Romantica* o di *Liberò*. Gli umili “lavoratori della canzone” guardano con segreta ammirazione ai divi delle canzonette come a un modello».³⁹⁸ Tale affermazione evidenzia come la sopravvivenza stessa di questa forma artistica sia minata dall'attrazione verso i modelli dominanti, in una tensione irrisolta tra rivendicazione di autenticità popolare e fascinazione per il successo mediatico. Ne emerge un quadro di profonda trasformazione culturale: i cantastorie, custodi di un patrimonio secolare di oralità e di narrazione collettiva, appaiono ormai come epigoni di una tradizione in via di estinzione, costretti a rinegoziare la propria identità entro i confini imposti dalla società dello spettacolo e inevitabilmente segnati dalla supremazia dei linguaggi della cultura di massa.

Lo stesso discorso vale per le arti performative. Filippo Sacchi, in *Puccini nel centenario*,³⁹⁹ celebra la sopravvivenza di una memoria musicale che resiste ai mutamenti del gusto, mentre Sergio Saviane, in *Il divismo*,⁴⁰⁰ decifra la costruzione mediatica della star cinematografica, prodotto tipico dell'industria culturale.

Il saggio di Sacchi del 1958 riflette sul significato storico e culturale delle celebrazioni dedicate a Giacomo Puccini, delineando un quadro in cui la memoria del compositore si intreccia con la vitalità della sua ricezione popolare e con la rivalutazione critica che, a partire dalla metà del Novecento, ne ha consolidato definitivamente il ruolo all'interno della storia musicale italiana. L'autore afferma con chiarezza che «si può dire che, nel sentimento popolare, il 1958 è stato realmente in Italia l'anno di Puccini»,⁴⁰¹ riconoscendo dunque nella ricorrenza del centenario non una semplice occasione celebrativa, ma un momento in cui la voce del Maestro si è nuovamente imposta, viva e attuale, tanto nel cuore del pubblico quanto nel discorso musicologico. Particolarmente rilevante, in questa prospettiva, è la sottolineatura della dimensione umana del compositore, la cui forza poetica non risiede nell'astrazione metafisica o nella ricerca di simbolismi ermetici, bensì nella capacità di tradurre in musica le emozioni comuni, la quotidianità dei sentimenti e la verità dell'esperienza vissuta. Sacchi lo definisce infatti «un genio che, prima di essere genio, è nostro amico, che non ascolta il linguaggio delle stelle e degli abissi, ma quello umile e familiare del nostro cuore, e lo trasforma in canto per noi».⁴⁰² Questa formulazione evidenzia la peculiare posizione di Puccini nella tradizione operistica: un artista che, pur raggiungendo vertici di raffinatezza musicale, non ha mai reciso il legame con l'affettività del suo pubblico. Il saggio non elude, peraltro, i momenti di crisi che hanno contrassegnato la fortuna critica pucciniana. Sacchi richiama l'atteggiamento ostile di Fausto Torrefranca, autore di dure stroncature che accusavano l'opera pucciniana di decadenza, e ricorda come l'affermazione del sinfonismo di Ildebrando Pizzetti avesse contribuito a

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ F. Sacchi, *Puccini nel centenario*, «Il Gatto selvatico», n. 12, a. IV, 1958, pp. 18-19.

⁴⁰⁰ S. Saviane, *Il divismo*, «Il Gatto selvatico», n. 6-7, a. IX, 1963, pp. 11-17.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 18.

⁴⁰² *Ibidem*.

marginalizzare temporaneamente il nome di Puccini negli anni Venti e Trenta. La voce stessa del Maestro, riportata tuttavia da Azzali, ribadisce la consapevolezza e la fermezza della propria posizione estetica: «Mi rimproverano la mia teatralità, ma non è vero che per questo io sia musicalmente superato».⁴⁰³ L'autodifesa del compositore testimonia non soltanto la sua volontà di rivendicare la legittimità del teatro musicale come forma d'arte moderna, ma anche la lucidità con cui egli interpretava il proprio ruolo entro la tradizione operistica. A distanza di oltre tre decenni dalla morte, Sacchi constata la definitiva affermazione di Puccini quale figura cardine della musica italiana. Non a caso, osserva che:

decisamente, Puccini si colloca come uno dei grandi creatori della nostra storia musicale, l'operista che non soltanto conclude e corona il melodramma ottocentesco, ma lo aggancia alle emozioni e intuizioni del nuovo secolo.⁴⁰⁴

In queste parole si coglie la prospettiva storica che consente di leggere l'opera pucciniana non come semplice epilogo della tradizione, bensì come punto di cerniera fra due epoche, in grado di saldare il patrimonio ottocentesco con le inquietudini, le sensibilità e le novità espressive del Novecento. Sacchi mette dunque in rilievo come le celebrazioni del 1958 abbiano sancito la piena legittimazione di Puccini sia sul piano critico che su quello popolare. La sua musica, lungi dall'essere relegata a un repertorio di consumo, si è imposta come patrimonio durevole, capace di unire pubblico e specialisti, tradizione e modernità, rafforzando la convinzione che il Maestro lucchese occupi, a pieno titolo, un posto eminente nella storia della musica universale.

Se Puccini rappresenta il mito consolidato della tradizione, il divismo incarna la nuova mitologia della modernità. Sebastiano Saviane affronta il tema del divismo cinematografico, offrendone una ricostruzione storica, culturale e sociologica che si estende dalle sue origini italiane fino al compimento sistematico all'interno dell'industria hollywoodiana. L'analisi mette in evidenza non soltanto i meccanismi produttivi e mediatici che hanno alimentato la nascita delle "dive" e delle "star", ma anche le implicazioni psicologiche e sociali che hanno reso il divismo un fenomeno peculiare del Novecento. Secondo l'autore, il divismo nasce in Italia in un contesto ancora intriso di sensibilità ottocentesche, caratterizzato da un pubblico incline allo spettacolo passionale e alla fascinazione per figure femminili dotate di forte carica sensuale. Le prime attrici del muto, come Lyda Borelli e Francesca Bertini, contribuirono in maniera decisiva a definire i tratti fondativi del mito divistico. Non a caso, osserva Saviane, esse apparivano «fatali solo sullo schermo»,⁴⁰⁵ per citare l'efficace definizione del regista Augusto Genina. Tale constatazione rivela l'ambivalenza costitutiva della diva: da un lato costruzione tecnica dell'immagine cinematografica, dall'altro prodotto dell'immaginario collettivo che tendeva progressivamente a invadere anche la vita privata delle interpreti.⁴⁰⁶ La riflessione si concentra poi sul diverso modo in cui Borelli e Bertini incarnarono il modello della diva. La prima, fragile ed eterea, influenzò la moda e i comportamenti femminili,

⁴⁰³ Ivi, p. 19.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ S. Saviane, *Il divismo*, cit., p. 11.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 12.

inaugurando una tipologia di donna elegante e distante; la seconda, invece, rappresentò la figura dell'attrice volitiva e consapevole della propria influenza sociale, capace di trasformare lo stile in un paradigma esistenziale. Saviane riporta le parole che il maestro Ermete Novelli rivolse alla giovane Bertini, e che avrebbero guidato l'intera sua carriera: «La naturalezza è la mèta più difficile da raggiungere. Non pretendere di recitare come recitano le altre. Senza lo stile non si conquista la gloria; e lo stile è il riflesso della personalità».⁴⁰⁷ Questo passaggio chiarisce come il divismo, fin dai suoi inizi, si sia definito come tensione fra tecnica attoriale e autenticità personale, fra rappresentazione e verità interiore. Il divismo, sottolinea Saviane, si distingue radicalmente dalla recitazione in senso stretto. L'attore tradizionale tende infatti a trasformarsi nel personaggio, cercando di occultare se stesso dietro la maschera scenica; il divo, al contrario, potenzia la propria identità, facendone il fulcro stesso della rappresentazione. In tal senso, scrive Saviane, «gli attori recitano, i divi interpretano se stessi».⁴⁰⁸ Il divismo, dunque, non è soltanto un fenomeno estetico o narrativo, ma un dispositivo sociale che trasforma l'individualità in mito, incidendo profondamente sulla costruzione dell'immaginario collettivo. Il confronto con lo *starsystem* hollywoodiano consente all'autore di mettere in luce la distanza tra la dimensione italiana, spontanea e quasi provinciale, e quella statunitense, organizzata secondo una logica industriale di *marketing* e consumo culturale. Attrici come Mary Pickford, Pola Negri e Gloria Swanson, accanto a figure maschili quali Rodolfo Valentino, testimoniano il passaggio da una mitologia aristocratica ed estetizzante a una forma di culto popolare capace di assumere i tratti del fanatismo collettivo.⁴⁰⁹ Il culmine del divismo, secondo Saviane, si realizza con la parabola di Greta Garbo, emblema assoluto della diva cinematografica, ma al tempo stesso contraddizione vivente del divismo stesso: «La più grande "diva" che Hollywood e il mondo abbiano avuto, è nemica del divismo fino all'ossessione».⁴¹⁰ Questa tensione tra l'immagine pubblica e il rifiuto individuale esemplifica la natura paradossale del divismo, costantemente sospeso tra l'imposizione della macchina spettacolare e il tentativo, spesso disperato, di sottrarsi al mito. Saviane, nel presente saggio definisce il divismo non come semplice categoria estetica, ma come fenomeno culturale complesso, in grado di incidere sulle dinamiche sociali, sulle mode e persino sui processi di costruzione identitaria. Il suo contributo mostra come il divismo, nato dalla magia della proiezione cinematografica, abbia saputo trasformarsi in una forza simbolica che segna in profondità l'immaginario del XX secolo, restituendoci la misura di un mito insieme fragile e indistruttibile.

In questi ultimi nuclei emerge con chiarezza la centralità del dibattito industria-letteratura: dall'oggetto industriale che diventa simbolo estetico e sociale, fino al consumo festivo e pubblicitario come nuove forme di narrazione collettiva. In conclusione, i testi pubblicati su «Il Gatto selvatico» compongono un mosaico complesso e articolato, in cui la letteratura non è mai isolata dal contesto produttivo e sociale, ma dialoga costantemente con le trasformazioni dell'industria, della tecnica e della comunicazione di massa. La rivista diviene così non solo testimone di un'epoca, ma anche dispositivo critico capace di mettere in relazione saperi diversi, riconfigurando in chiave moderna l'antico nesso tra cultura e produzione materiale.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 13.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 14.

⁴⁰⁹ Ivi, pp. 15-16.

⁴¹⁰ Ivi, p. 17.

2.9.1 Pubblicità e linguaggi della persuasione

La riflessione intorno alla pubblicità si configura come terreno privilegiato di indagine, poiché essa rappresenta, al tempo stesso, strumento produttivo, linguaggio estetico e fenomeno sociale. I due contributi selezionati per il nucleo dedicato alla pubblicità costituiscono una testimonianza significativa di tale intreccio, offrendo chiavi interpretative che oscillano fra la valorizzazione della funzione comunicativa della pubblicità e l'attenzione ai suoi riflessi culturali e simbolici.

Carlo Balestra, nel contributo *Pubblicità, fenomeno di tutti i tempi*,⁴¹¹ pone l'accento sul carattere storico e universale della pubblicità, sottolineandone l'impatto tanto sul piano dell'opinione pubblica quanto sul paesaggio urbano e rurale, trasformato dalla sua presenza dinamica ed estetizzante. La pubblicità, in questa prospettiva, appare come fenomeno imprescindibile della modernità, destinato a incidere profondamente sulla percezione collettiva. L'autore afferma con decisione che «l'annuncio pubblicitario è ormai entrato nella vita moderna come ingrediente necessario»,⁴¹² individuando in esso un elemento imprescindibile della quotidianità, capace di ridefinire tanto il paesaggio urbano quanto quello rurale, imprimendo segni, immagini e colori che si integrano alla percezione collettiva. Balestra coglie nella pubblicità una forza non meramente commerciale, bensì anche estetica ed emotiva, capace di instaurare una relazione familiare con il pubblico. Egli osserva infatti: «Quante volte, vedendo il cane a sei zampe "Supercortemaggiore" balzarvi incontro, non avete avuto l'impressione di incontrare un vecchio amico?». ⁴¹³ Tale immagine diviene emblematica della capacità della pubblicità di suscitare un senso di riconoscimento, di appartenenza e persino di affettività, ponendo così in luce la dimensione interattiva e partecipativa che essa introduce nel tessuto sociale. L'indagine di Balestra si estende poi al versante storico, riconoscendo il ruolo pionieristico svolto da Felice Bisleri nell'Italia di fine Ottocento. Egli scrive: «La pubblicità moderna, che ricorre a tutti i mezzi propagandistici dal manifesto alla trovata sorprendente, in Italia fu Bisleri ad impiegarla per primo su vasta scala, nel 1895». ⁴¹⁴ L'analisi viene ulteriormente esemplificata attraverso il richiamo al celebre leone simbolo della Ferro-China: «Il suo leone, con lo slogan famoso: "Volete la salute? Bevete Ferro-China", non fu il primo affiche che apparisse sui muri d'Italia, ma fu il primo simbolo pubblicitario di una casa industriale». ⁴¹⁵ Qui la pubblicità si configura non più come semplice orpello estetico, bensì come marchio identitario e veicolo di riconoscibilità industriale, capace di instaurare un legame simbolico tra impresa e consumatore. L'elaborazione di Balestra restituisce la pubblicità quale fenomeno complesso, che unisce dimensioni storiche, sociali ed estetiche. Essa emerge come forza dinamica, capace di adattarsi ai mutamenti culturali, di influenzare l'opinione pubblica e

⁴¹¹ C. Balestra, *Pubblicità, fenomeno di tutti i tempi [la pubblicità come mezzo di opinione]*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. I, 1955, pp. 6-7.

⁴¹² Ivi, p. 6.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 6.

⁴¹⁴ Ivi, p. 7.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

di ridefinire l'esperienza quotidiana del paesaggio, anticipando riflessioni che troveranno ulteriore sviluppo nel dibattito successivo sul rapporto tra industria e cultura.

Su un versante affine ma più evoluto, Cesare Vivaldi, in *Libri: La forza della pubblicità*,⁴¹⁶ interpreta la pubblicità come forza strutturante della civiltà contemporanea, in grado di influenzare gusti, comportamenti e sistemi di prestigio sociale. Attraverso la presentazione del volume di Giancarlo Buzzi, *La tigre domestica*,⁴¹⁷ il discorso si amplia fino a riconoscere alla pubblicità non solo un valore economico e comunicativo, ma anche un ruolo di ridefinizione simbolica del rapporto tra industria e consumatore, collocandola al crocevia tra dinamiche produttive e modelli culturali. L'autore sottolinea inoltre la sua capacità di incidere profondamente sul paesaggio urbano e culturale, osservando come le manifestazioni visive della comunicazione pubblicitaria, dai manifesti ai *neon*, abbiano la forza di ridefinire lo spazio collettivo, conferendogli una fisionomia nuova e riconoscibile. In particolare, Vivaldi mette in evidenza la funzione persuasiva che la pubblicità assume nel mondo industriale, sottolineando che «il messaggio pubblicitario, in altri termini, non si limita come un tempo a reclamizzare un prodotto, ma deve prima di tutto convincere il pubblico che esso ha bisogno di un tale prodotto».⁴¹⁸ Ciò implica che la pubblicità non si limiti a veicolare beni di consumo, ma intervenga nella formazione stessa dei desideri, orientando aspirazioni, stili di vita e simboli di prestigio, fino a costituire una forza normativa nella società dei consumi. Al tempo stesso, Vivaldi ne indaga la dimensione estetica e culturale, sottolineando la sua capacità di costruire modelli collettivi e di rispondere a dinamiche di emulazione. In tal senso, egli osserva: «La pubblicità non appaga la sete di bellezza che si annida nel cuore dell'uomo, né aiuta a capire la bellezza che è singola e irripetibile, ma soddisfa la voglia o alimenta la speranza di imitazione». La pubblicità, dunque, non ambisce a rivelare il valore intrinseco della bellezza, bensì si configura come un linguaggio capace di alimentare desideri imitativi e di proporre simboli attraverso i quali le masse si orientano verso modelli di élite, costruendo così una nuova estetica collettiva. L'analisi raggiunge il suo punto più significativo laddove l'autore definisce la pubblicità come elemento unificante tra dimensione produttiva e consumistica: «Civiltà industriale e civiltà dei consumi sono due termini che coincidono appunto grazie alla pubblicità». In tale prospettiva, essa non si riduce a mero strumento di mediazione commerciale, ma assume il ruolo di vero e proprio ponte culturale, attraverso il quale la produzione industriale trova il proprio compimento nella diffusione e nell'assimilazione dei beni da parte dei consumatori. Infine, Vivaldi mette in luce un paradosso che rivela la complessità intrinseca del fenomeno: «La pubblicità finisce per essere paradossalmente e anche contro le sue stesse intenzioni una forza di libertà». Se da un lato essa appare come strumento di condizionamento e di controllo sociale, dall'altro apre possibilità inedite di scelta e di autodeterminazione, poiché, pur nell'imposizione dei modelli, consente al singolo di confrontarsi con una pluralità di offerte e di costruire attraverso di esse la propria identità. Vivaldi interpreta dunque la pubblicità come una forza totalizzante e al contempo ambivalente: dispositivo persuasivo e

⁴¹⁶ C. Vivaldi, *Libri: La forza della pubblicità*, «Il Gatto selvatico», n. 11-12, a. X, 1964, p. 17.

⁴¹⁷ G. Buzzi, *La tigre domestica*, Firenze, Vallecchi, 1964.

⁴¹⁸ C. Vivaldi, *Libri: La forza della pubblicità*, cit., p. 17. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

strumento di condizionamento, ma anche veicolo estetico e fattore di libertà. La sua analisi mostra come la pubblicità si configuri quale attore fondamentale nella ridefinizione dei rapporti tra industria e consumatore, incarnando al massimo grado la centralità del consumo nella civiltà contemporanea.

Se da un lato entrambi gli autori condividono la consapevolezza del potere pervasivo della pubblicità nella società industriale, dall'altro emergono differenze di prospettiva: Balestra privilegia la dimensione storico-sociale ed estetica, mentre Vivaldi accentua la portata economico-culturale e la capacità di generare nuovi codici di prestigio. Tali analogie e divergenze delineano un quadro complesso, nel quale la pubblicità si afferma come luogo emblematico della tensione fra utilità industriale ed elaborazione culturale, nucleo teorico attorno al quale si articola il dibattito più ampio sul rapporto tra industria e letteratura.

2.9.2 Cinema e televisione: spazi di mediazione culturale

L'analisi dei contributi apparsi su «Il Gatto selvatico» nel periodo preso in esame, si sposta in questa sezione sul rapporto tra industria culturale e forme artistiche, con particolare attenzione al cinema e alla televisione. La centralità di questi media, entrambi prodotti della modernità tecnica e al contempo veicoli di immaginario collettivo, permette di leggere nelle pagine della rivista un confronto sfaccettato che oscilla tra celebrazione della capacità diffusiva dei nuovi strumenti e critica dei loro meccanismi di standardizzazione.

Già nel contributo di Goffredo Parise, *Era nato il cinema*,⁴¹⁹ si avverte l'interesse per l'aspetto intuitivo e individuale della creazione cinematografica: la scoperta di un attore sconosciuto, Rino Bertaglia, diventa occasione per riflettere sul ruolo dello sguardo artistico all'interno di un sistema destinato a trasformare persone comuni in figure carismatiche. A questa prospettiva più lirica e personale si contrappone quella di Attilio Bertolucci dal titolo *Cinema. La realtà e i film*,⁴²⁰ in cui il problema centrale è la distinzione tra opere di autentico valore artistico e prodotti costruiti ad uso del mercato: qui si evidenzia già la tensione fra autonomia dell'arte e logiche industriali. Un passaggio ulteriore si rintraccia nel contributo di Santo Cannavò, *Così funziona la televisione*,⁴²¹ che, con taglio tecnico e divulgativo, esplicita il funzionamento della nuova macchina televisiva. La televisione viene così descritta innanzitutto come prodotto industriale e tecnologico, ma il suo potenziale culturale emerge in modo più netto in Angelo Merlin, *TV, fabbrica dei divi*,⁴²² dove è sottolineata la capacità del *medium* di costruire figure carismatiche e di generare un nuovo divismo di massa. L'analisi di Sergio Saviane, *Il divismo*,⁴²³ riprende e approfondisce questo tema, ampliandolo sul versante storico e psicologico: il fenomeno delle «dive» e delle «star» è letto come costruzione complessa che intreccia industria, società e mito collettivo.

⁴¹⁹ G. Parise, *Era nato il cinema*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. I, 1955, p. 9.

⁴²⁰ A. Bertolucci, *Cinema. La realtà e i film*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. I, 1955, p. 16.

⁴²¹ S. Cannavò, *Così funziona la televisione*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. II, 1956, pp. 18-19.

⁴²² A. Merlin, *TV, fabbrica dei divi*, «Il Gatto selvatico», n. 4, a. IV, 1958, pp. 13-14.

⁴²³ S. Saviane, *Il divismo*, «Il Gatto selvatico», n. 6-7, a. IX, 1963, pp. 11-17.

Se i testi citati mettono al centro i meccanismi produttivi e spettacolari, altri spostano l'attenzione verso i generi e le forme narrative. È il caso di Pietro Pintus, *Arrivano i nostri*,⁴²⁴ che analizza l'evoluzione del *western*, mostrando come l'industria cinematografica sappia rinnovare modelli apparentemente logori, trasformandoli in strumenti di riflessione psicologica e nostalgica. Analoga tensione tra letteratura e cinema si ritrova nel contributo di Pietro Bianchi, *L'immortale di Alain Robe-Grillet*,⁴²⁵ dove la sperimentazione narrativa e la destrutturazione cronologica dimostrano come il cinema possa farsi laboratorio di ricerca filosofica e letteraria, sottraendosi almeno in parte alla logica industriale della riproducibilità. Un contributo di particolare rilievo nel quadro del rapporto tra industria culturale e tradizione letteraria è *La letteratura è entrata in TV*,⁴²⁶ in cui si osserva come la televisione, attraverso programmi quali *L'Approdo*,⁴²⁷ abbia saputo proporre contenuti letterari a un pubblico vasto, conciliare rigore critico e diffusione popolare, e inaugurare una nuova forma di mediazione culturale.

L'insieme di questi testi mostra analogie e divergenze rilevanti: da un lato, essi condividono la consapevolezza che cinema e televisione siano espressioni centrali della modernità e strumenti ineludibili della società di massa; dall'altro, divergono nelle valutazioni: talvolta prevale la celebrazione dell'efficacia comunicativa e del rinnovamento dei linguaggi come nel caso di Merlin e Saviane, altre volte, ed è il caso di Bertolucci, emerge la preoccupazione per il rischio di omologazione o, al contrario, la valorizzazione del potenziale innovativo e artistico di queste forme, come in Parise e Bianchi. In tal modo, le pagine de «Il Gatto selvatico» offrono un laboratorio critico sul nesso tra industria e letteratura, evidenziando come i media audiovisivi possano diventare terreno di conflitto ma anche di contaminazione feconda tra produzione culturale e logiche produttive.

Nel contributo *Era nato il cinema*, Goffredo Parise narra l'incontro con Rino Bertaglia, futuro attore noto come Rik Battaglia, avvenuto presso la mensa della S.N.A.M. a Milano. Lo scrittore osserva come fin dal primo incontro abbia percepito nel giovane una presenza fisica e un carisma tali da prefigurare una carriera cinematografica, affermando che «era un ragazzo destinato sicuramente a fare carriera».⁴²⁸ Bertaglia emergeva come «l'eroe» di un film non ancora girato, incarnando un fascino e una capacità comunicativa tali da suscitare interesse e ammirazione tra i frequentatori della mensa.

Parise descrive il processo attraverso cui, conoscendo le esigenze della produzione del film *La Donna del Fiume*,⁴²⁹ suggerì a Mario Soldati di considerare Bertaglia come protagonista,

⁴²⁴ P. Pintus, *Arrivano i nostri (il genere western)*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. VI, 1960, pp. 13-15.

⁴²⁵ P. Bianchi, *Cinema: L'immortale di Alain Robe-Grillet*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. X, 1964, pp. 16-17.

⁴²⁶ *Cronache della TV. La letteratura è entrata in TV*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. IX, 1963, p. 18.

⁴²⁷ «L'Approdo - settimanale di Lettere e Arti», è stato uno dei più longevi programmi culturali della televisione italiana. Si ispirava alla trasmissione radiofonica omonima che, ideata da Adriano Seroni e Leone Piccioni, era andata in onda dagli studi RAI di Firenze dalla fine del 1944 alla metà degli anni Cinquanta. La prima puntata andò in onda il 2 febbraio 1963, mentre l'ultima fu trasmessa il 28 dicembre 1972.

Cfr. Teche Rai: <https://www.teche.rai.it/?s=1%27approdo+settimanale+di+lettere+e+arti&offset=0>.

⁴²⁸ G. Parise, *Era nato il cinema*, cit., p. 9. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

⁴²⁹ *La Donna del Fiume* è un film diretto da Mario Soldati nel 1954. «Il film, che consacrò definitivamente Sophia Loren, al suo debutto come attrice in un ruolo drammatico, è un melodramma imperniato sulla figura di Nives, personaggio femminile che solo all'apparenza corrisponde allo stereotipo dell'epoca, ma che in realtà svetta per autodeterminazione e coraggio. Alla pellicola parteciparono Moravia e Flaiano, ideatori del soggetto, Bassani, Franchina e Pasolini, autori della sceneggiatura, e Florestano Vancini in qualità di aiuto regista (e i cui documentari

affermando: «Lo proposi subito a Mario Soldati e insistetti perché venisse con me alla mensa della S.N.A.M.». L'autore, pur senza ricorrere a tecniche formali di selezione, guidò la scoperta e la preparazione del giovane attore, anticipando in certo modo la regia dei suoi movimenti e l'espressività necessaria sul *set*. Il testo evidenzia, inoltre, come la mensa e i suoi frequentatori abbiano svolto un ruolo significativo nel formare il contesto sociale e umano che rese Bertaglia percepibile come protagonista naturale: «Molte ragazze del personale ce l'hanno e tutti mi informano precipitosamente delle nuove avventure di Rino». Parise sottolinea la dimensione quasi fatale del destino artistico, osservando come l'intuizione iniziale abbia trovato conferma nel successo delle prove e della successiva carriera cinematografica di Bertaglia, che assunse il nome artistico di Rik Battaglia.

Nel contributo del direttore Bertolucci *La realtà e i film*,⁴³⁰ Bertolucci analizza il rapporto tra il cinema e la realtà, evidenziando come la maggior parte del pubblico italiano non abbia accesso diretto alla formazione culturale che permetterebbe di apprezzare pienamente i film di qualità. L'autore osserva che l'industria cinematografica, pur animata dalle migliori intenzioni, è spesso dominata dalla pubblicità e dal sensazionalismo, proponendo film che si allontanano dalla realtà contemporanea: «Cominciate intanto a diffidare, in linea di massima, di quei film che troppo s'allontanano dalla realtà del tempo in cui viviamo». Bertolucci sostiene che i film meritevoli derivano essenzialmente dall'osservazione e dallo studio della realtà, pur con un trattamento poetico e creativo: «La maggior parte dei film buoni di ieri, di oggi e, state certi, di domani, necessariamente deriva dall'osservazione e dallo studio, poeticamente ispirati, si capisce, dalla realtà». L'autore sottolinea inoltre come la rappresentazione della realtà differisca a seconda delle tradizioni cinematografiche nazionali, con gli inglesi orientati a un umorismo sottile, gli americani all'avventura serrata, i francesi all'intelligenza raffinata e gli italiani a una rappresentazione umanistica della vita quotidiana:

Così gli inglesi la trasporteranno su un piano di sottile umorismo, gli americani di avventura serrata e veloce, i francesi di intelligenza raffinata, mentre noi italiani, quando seguiremo la buona strada aperta da Paisà e da Ladri di biciclette, daremo della vita nostra di tutti i giorni un quadro semplice e attento, umanissimo.

Infine, Bertolucci riconosce che il cinema può anche allontanarsi dalla realtà quotidiana, offrendo esperienze coerenti e fantastiche come nel caso dei western o dei documentari di qualità, capaci di stimolare l'immaginazione senza tradire la verosimiglianza interna:

Questa polverosa percorsa dai carri coperti dei pionieri e dai cavalli degli sceriffi nei western ci dà quasi sempre la soddisfazione di evadere, sì, dalla realtà, ma per farci entrare in un mondo con una sua coerenza e verità fantastica.

“Uomini della palude” e “Tre canne un soldo” fornirono l'ispirazione per le ambientazioni del film)». Cfr. Destinazione Parchi delta del Po – Centro di documentazione Cinematografica: <http://cdoc.parcodeltapo.it/movie/la-donna-del-fiume/>.

⁴³⁰ A. Bertolucci, *Cinema. La realtà e i film*, cit., p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

In sintesi, il saggio propone criteri di discernimento per il pubblico cinematografico, privilegiando film che riflettano l'esperienza umana, la realtà storica o sociale, e sottolinea il ruolo educativo e culturale del cinema, sia nella rappresentazione della quotidianità sia nella creazione di mondi coerenti e immaginifici.

Santo Cannavò analizza nel suo contributo il funzionamento della televisione,⁴³¹ con particolare attenzione agli aspetti tecnici relativi alla cattura, alla trasmissione e alla ricezione delle immagini e dei suoni. L'autore descrive il posizionamento delle macchine da presa sul campo sportivo e il ruolo dello specialista, definito «direttore di trasmissione», che seleziona le immagini in tempo reale, svolgendo un'operazione paragonabile al montaggio cinematografico:

Uno specialista, il direttore di trasmissione, nell'interno dell'impianto mobile, sceglie fra le immagini ricevute dalle macchine da presa quelle che ritiene migliori; esegue, insomma, una selezione istantanea che ha la funzione di «montaggio» di una pellicola cinematografica.

Cannavò spiega inoltre i principi di funzionamento del tubo a raggi catodici, attraverso il quale le immagini vengono convertite in impulsi elettrici dall'iconoscopio e successivamente ricostruite nel cinescopio: «Il tubo a raggi catodici della televisione applica lo stesso principio. L'immagine esposta all'obiettivo viene proiettata da questo sulla piastra dell'iconoscopio». In tal modo, i segnali elettrici irradiati dalle antenne trasmettenti raggiungono i televisori domestici, permettendo la fruizione di eventi a distanza. La descrizione tecnica evidenzia la perfetta sincronizzazione tra «iconoscopio» e «cinescopio», considerati «i due congegni simili e perfettamente sincronizzati tra loro che racchiudono il segreto del fenomeno televisivo».⁴³² L'autore discute anche l'evoluzione tecnologica, osservando il progressivo incremento del numero di linee di analisi per migliorare la definizione delle immagini e la diffusione di televisori portatili e impianti di grande schermo in sale pubbliche. Infine, Cannavò accenna alla televisione a colori, spiegando la scomposizione dei colori fondamentali e le prime esperienze europee dopo la sperimentazione americana:

L'America ha risolto sin dal 1953 il problema della TV a colori dopo lunghi anni di studi e costose esperienze. In Europa si sono iniziate di recente prove sperimentali per TV a colori a cura della BBC inglese.⁴³³

In sintesi, il contributo fornisce una panoramica esaustiva dei principi scientifici alla base della televisione, della sua strutturazione tecnica e delle innovazioni tecnologiche che ne hanno permesso la diffusione e l'evoluzione verso la trasmissione a colori.

⁴³¹ S. Cannavò, *Così funziona la televisione*, cit., p. 18. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

⁴³² Ivi, p. 19.

⁴³³ *Ibidem*.

Angelo Merlin, in *TV: fabbrica di divi*, descrive la televisione italiana degli anni Cinquanta come un fenomeno capace di trasformare radicalmente il panorama dello spettacolo. Attraverso la narrazione delle esperienze di attrici come Monica Vitti e Ilaria Occhini, Merlin evidenzia come il mezzo televisivo possa conferire notorietà immediata a interpreti sino ad allora sconosciuti:

In febbraio facevo parte di una formazione teatrale diretta da Michelangelo Antonioni. [...] Oggi, a distanza di poche settimane, sono la Cristina di Mont Oriol, il teleromanzo tratto da Maupassant, e ricevo tutti i giorni una media di cinquanta lettere.⁴³⁴

L'autrice sottolinea anche il ruolo della televisione come trampolino di lancio per attori già affermati, in grado di ampliare la loro platea e di accrescere il prestigio teatrale o cinematografico: «Confesso che non ho mai ricevuto tante lettere di plauso e di incoraggiamento in dieci anni di vita del mio teatro come dopo la ripresa di ieri sera».⁴³⁵ Merlin approfondisce il meccanismo della «fabbricazione del divo», comparabile ai sistemi hollywoodiani, in cui i nuovi talenti vengono accuratamente selezionati, sperimentati e lanciati al grande pubblico: «È il tuo turno», dice: «o sfondi adesso o mai più».⁴³⁶ Il testo evidenzia infine come questa logica di produzione televisiva abbia creato un vero e proprio fenomeno di massa, dove la popolarità degli interpreti diventa immediata e diffusa, spesso surclassando il teatro e il cinema: «Numerosissimi ormai i casi di attori arrivati alla fama attraverso il video». Merlin conclude sottolineando che la televisione non solo lancia nuovi «volti», ma offre anche agli attori già noti un mezzo efficace di rilancio, consolidando il proprio ruolo centrale nella cultura e nell'intrattenimento italiani del periodo.

Nel saggio *Arrivano i nostri*, Pietro Pintus esamina la nascita e lo sviluppo del genere *western*, individuandone le ragioni del successo e le trasformazioni che lo hanno accompagnato nel tempo. Egli osserva come, «fra tutti i generi cinematografici quello che gode le maggiori preferenze degli spettatori è ancora il Western», fenomeno che va spiegato non soltanto con la funzione di evasione, ma anche con la capacità del genere di stimolare l'immaginazione e di rispondere a un bisogno profondo di mito e avventura. Pintus richiama l'analisi di Jacques Chevallier, secondo il quale:

Si potrebbe studiarlo su due temi centrali: il movimento, l'attività fisica incessante, la rapidità dell'azione da una parte e dall'altra il mito della disponibilità perpetua dei suoi eroi, corrispondente all'instabilità dello spettatore.

A partire da queste coordinate, egli ricostruisce le tappe della formazione del western, dal celebre *The great train robbery* di Porter del 1903, che segnò l'inizio ufficiale del genere, fino alla sua piena codificazione attraverso i film muti e i primi divi della prateria come Broncho Billy e William S. Hart. Successivamente, il genere si è arricchito di nuove sfumature grazie

⁴³⁴ A. Merlin, *TV, fabbrica dei divi*, cit., p. 13.

⁴³⁵ Ivi, pp. 13-14.

⁴³⁶ Ivi, p. 14. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

all'opera di registi come John Ford, il cui *Ombre rosse* del 1939 introdusse un protagonista complesso e psicologicamente articolato, inaugurando il filone del western moderno, crepuscolare e intriso di malinconia. Tale evoluzione ha condotto a figure di eroi sempre più ambigui e problematici, distanti dall'immagine lineare e manichea dei primi *cowboy* del cinema muto. Il saggio si conclude sottolineando come il western continui a esercitare un fascino persistente, pur nel mutare dei tempi e dei registri narrativi: «Arrivano i nostri, si gridava una volta, nell'entusiasmo delle ultime irruenti cavalcate. Oggi i nostri arrivano in un'aureola di eloquente silenzio». La riflessione di Pintus mostra dunque come il genere, lungi dall'essere un semplice intrattenimento, sia divenuto una forma di mitologia moderna, capace di adattarsi a nuove sensibilità culturali e di mantenere vivo il legame tra memoria storica e immaginario collettivo.

Nel contributo *La letteratura è entrata in TV*,⁴³⁷ pubblicato all'interno della rubrica *Cronache della TV* nel 1963, viene analizzato il ruolo delle nuove rubriche televisive nel panorama culturale italiano. In particolare, l'attenzione è rivolta a *L'Approdo*, curata da Leone Piccioni, e ad *Almanacco di lettere, scienze ed arti*. *L'Approdo* viene descritto come un esperimento ambizioso che ha saputo superare la fase iniziale di incertezza per affermarsi come una delle trasmissioni più «dignitose» del palinsesto nazionale. La difficoltà iniziale consisteva nel trovare un linguaggio adeguato: da un lato evitare l'eccessivo tecnicismo tipico dell'*élite* letterarie, dall'altro scongiurare la banalizzazione divulgativa. L'articolo riconosce che la rubrica è riuscita a coniugare «un programma rigoroso, senza concessione demagogica alla platea» con la capacità di attrarre un pubblico fedele, segnando un momento significativo nella diffusione culturale attraverso un mezzo di massa. L'elemento più innovativo, secondo l'autore, risiede nel rovesciamento del rapporto tra cultura e televisione: «non è la cultura che si fa ancella della televisione [...], ma la televisione, al contrario, che mette a disposizione le sue enormi possibilità per un'opera di proselitismo culturale». La trasmissione ha così contribuito al successo editoriale di opere letterarie e favorito la circolazione di contenuti critici presso un pubblico più vasto, portando sugli schermi figure come Ungaretti, Gadda e Longhi.

Accanto a *L'Approdo*, anche *Almanacco di lettere, scienze ed arti* viene indicato come esempio virtuoso di sperimentazione culturale televisiva, capace di dimostrare «che cultura e TV non sono affatto quei termini contraddittori che molti vogliono far credere». Attraverso rapide inchieste monografiche e un uso innovativo del repertorio fotografico, *Almanacco* ha reso visibile un modello alternativo di comunicazione culturale. Nel complesso, l'articolo testimonia il tentativo di ridefinire la funzione pedagogica e divulgativa della televisione nell'Italia del *boom* economico, opponendosi alla visione riduttiva che la confinava al mero intrattenimento popolare. In questo senso, la riflessione proposta anticipa uno dei nodi centrali del dibattito novecentesco: la possibilità di utilizzare i media di massa come strumenti di emancipazione culturale.

Nel contributo intitolato *Il divismo*, pubblicato su «Il Gatto selvatico» nel 1963, Sergio Saviane offre una ricostruzione storica e culturale del fenomeno del divismo, evidenziandone

⁴³⁷ *Cronache della TV. La letteratura è entrata in TV*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. IX, 1963, p. 18. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

le peculiarità nell'Italia del primo Novecento e la successiva trasformazione all'interno dello *starsystem* hollywoodiano. Secondo l'autore, il divismo nacque in Italia in un contesto ancora «all'antica», caratterizzato da un pubblico incline allo spettacolo passionale e alle figure femminili di forte carica sensuale, ben rappresentate dalle prime attrici del muto. In tale fase, le interpreti venivano percepite come «fatali solo sullo schermo», per riprendere la celebre osservazione del regista Augusto Genina.⁴³⁸ Questo passaggio mette in luce la dimensione ambivalente del mito della diva: costruito dalla tecnica cinematografica e dalla ricezione collettiva, ma destinato progressivamente a influenzare anche la vita privata delle attrici. Il ruolo delle pioniere Lyda Borelli e Francesca Bertini appare centrale nella definizione del modello divistico.⁴³⁹ Borelli, fragile ed eterea, influenzò fortemente la moda e l'immaginario femminile, mentre Bertini incarnò la figura dell'attrice volitiva e consapevole della propria influenza sociale, elaborando uno stile che si impose come vero e proprio paradigma culturale. Non a caso, il maestro Ermete Novelli le trasmise una lezione metodologica che divenne principio guida della sua carriera: «La naturalezza è la mèta più difficile da raggiungere. Senza lo stile non si conquista la gloria; e lo stile è il riflesso della personalità».⁴⁴⁰ Saviane sottolinea inoltre come il divismo si distingua dall'attorialità in senso stretto. Se l'attore tende a trasformarsi nel personaggio, il divo si limita a potenziare la propria identità, esponendola in modo tale da renderla mito. È qui che si colloca la celebre distinzione: «Gli attori recitano, i divi interpretano se stessi».⁴⁴¹ Il divismo, pertanto, appare come un fenomeno non puramente estetico o narrativo, ma profondamente sociale, in grado di influenzare mode, comportamenti e persino la costruzione dell'identità collettiva. Il confronto con Hollywood consente all'autore di evidenziare la distanza tra l'esperienza italiana, spontanea e provinciale, e quella statunitense, che trasforma il divismo in un sistema organizzato di produzione e *marketing*.⁴⁴² La parabola di figure come Mary Pickford, Pola Negri, Gloria Swanson o Rodolfo Valentino illustra il passaggio da una mitologia estetizzante a una forma di culto popolare, fino ad assumere le connotazioni di vero fanatismo collettivo. Nella lettura di Saviane, il culmine del divismo si realizza con Greta Garbo, «la più grande "diva" che Hollywood e il mondo abbiano avuto»,⁴⁴³ ma al contempo «nemica del divismo fino all'ossessione».⁴⁴⁴ In questa contraddizione si coglie la dimensione paradossale del fenomeno: il divismo vive di un equilibrio precario tra costruzione pubblica e rifiuto individuale, tra immagine proiettata e vita privata occultata.⁴⁴⁵

In definitiva, il saggio di Saviane si configura come un'analisi storica e sociologica del divismo, che mostra come tale fenomeno non sia riducibile a semplice estetica cinematografica, bensì a una vera e propria categoria culturale, capace di incidere profondamente sull'immaginario del Novecento.

⁴³⁸ S. Saviane, *Il divismo*, cit., pp. 11-12.

⁴³⁹ Ivi, p. 13.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 14.

⁴⁴¹ Ivi, p. 15.

⁴⁴² Ivi, pp. 15-16.

⁴⁴³ Ivi, p. 16.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 17.

Nel saggio *L'immortale di Alain Robbe-Grillet*, all'interno della rubrica *Cinema*, Pietro Bianchi analizza la pellicola come un'opera che trascende la mera narrazione cinematografica, inserendosi nel solco della letteratura contemporanea e della sperimentazione formale. Secondo l'autore, il cinema internazionale degli anni Sessanta manifesta una tendenza alla complessità e all'introspezione:

Mentre abbandona sempre più la produzione volgare, salvando i film *Kolossal* [...] la cinematografia internazionale cede sempre più a una tendenza «difficile», fatta di introspezione e di concorrenza alla buona letteratura.⁴⁴⁶

Il film di Robbe-Grillet si distingue per l'assenza di un ordine cronologico lineare e per l'uso simbolico degli oggetti e dei luoghi, che diventano strumenti di riflessione e introspezione: la misteriosa donna protagonista, definita «Immortale», rappresenta una riflessione sulla continuità tra vita e morte, e il protagonista segue la sua presenza tra il mondo dei vivi e quello dei morti, annullando i confini tra realtà e simbolo.⁴⁴⁷ In tal modo, «Immortale è la donna misteriosa del film, che può significare tutto; ma in sostanza, facendosi seguire nella tomba dal compagno, vanifica l'apparenza vitale».⁴⁴⁸ Bianchi sottolinea inoltre l'originalità del regista nell'integrare letteratura e cinema, eliminando la separazione tra concetto e oggetto, tra parola e immagine: «Alain Robbe-Grillet ha voluto eliminare la barriera che separa le idee dalle cose».⁴⁴⁹ Questo approccio consente al film di offrire modalità espressive nuove, spesso più incisive della letteratura stessa, come evidenziato dall'autore: «Il cinema può offrire, in certe direzioni della ricerca espressiva, soluzioni più favorevoli e persuasive di quelle ricavabili dalla letteratura».⁴⁵⁰ *L'immortale* si configura dunque come un'opera sperimentale che fonde introspezione psicologica, simbolismo e ricerca narrativa, contribuendo significativamente allo sviluppo di un cinema autonomo e riflessivo, capace di dialogare con la letteratura senza subordinarsi ad essa.

2.10 L'Urbanistica e la città moderna

L'insieme dei contributi pubblicati su «Il Gatto selvatico» e selezionati in questa sezione, rivela la costante tensione tra sviluppo industriale e identità urbana, configurando un dibattito che, pur nelle diverse declinazioni, si colloca entro il più ampio orizzonte della modernizzazione dell'Italia di quegli anni.

Le riflessioni di Giovanni Comisso in *La città nuova*⁴⁵¹ pongono al centro il fervore della ricostruzione, celebrando la vitalità degli ingegneri e dei tecnici chiamati a edificare una nuova Italia industriale ed energetica. Al contempo l'autore offre una riflessione densa e appassionata

⁴⁴⁶ P. Bianchi, *Cinema: L'immortale di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 16.

⁴⁴⁷ Ivi, pp. 16-17.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 16.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ G. Comisso, *La città nuova*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. I, 1955, p. 5. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

sulla capacità dell'Italia del secondo dopoguerra di risorgere dalle macerie del conflitto attraverso un processo di rinascita urbana e industriale che assume i tratti di un vero e proprio riscatto nazionale. L'autore individua nella fondazione di nuove città non solo un risultato concreto dell'ingegno collettivo, ma anche un motivo di orgoglio identitario, come dichiara con enfasi:

Bisogna assolutamente convenire che noi italiani dobbiamo avere un orgoglio: quello di essere fondatori di città nuove, mentre si esce da un'esperienza recente in cui altri popoli sono stati distruttori di città.

In questa contrapposizione tra la distruzione portata da altri e la vocazione italiana alla costruzione, Comisso riconosce la cifra morale e culturale di una nazione che, pur ferita, ha saputo rinnovarsi. Emblematica, in tal senso, è la visita a San Donato Milanese, che segna per Comisso una sorta di epifania sul ruolo dell'E.N.I. e sul valore simbolico del cane a sei zampe, divenuto metafora di un destino tutelare che accompagna l'Italia nella sua rinascita:

Ora tutto l'occulto mistero simboleggiato dal cane a sei zampe è stato per me rivelato, dopo una visita a San Donato Milanese, ridandomi un orgoglio e un profondo senso che per noi esiste un destino tutelare tra le infinite disgrazie che ci colpiscono.

Il motivo dell'orgoglio nazionale si intreccia qui con una dimensione quasi provvidenziale, in cui la modernità industriale appare non solo come esito di competenze tecniche, ma come segno di una protezione superiore. Particolare attenzione è dedicata alle scoperte energetiche che hanno sostenuto l'ascesa industriale del Paese. Comisso ricorda come, subito dopo il trauma bellico, siano stati individuati importanti giacimenti di gas naturale, capaci di alimentare il cuore produttivo della Pianura Padana e, con esso, la crescita del settore industriale:

Non eravamo ancora usciti dalla tragica situazione di una guerra orrenda, che nel 1946 si scopre a Caviaga, vicino Lodi, il primo giacimento di gas naturale. Nel 1949 si scopre quello di Cortemaggiore e da allora altri, situati proprio nel centro della pianura Padana, cioè a portata di mano dalla nostra maggiore zona industriale.

Tale passaggio sottolinea la contiguità tra risorse naturali, localizzazione industriale e sviluppo urbano, rivelando la visione organica di un Paese che si riallaccia alla modernità attraverso una sinergia fra geografia, economia ed energia. Il nucleo concettuale del testo si concentra infine sull'entusiasmo pionieristico che anima i protagonisti della ricostruzione: ingegneri, tecnici e studiosi. Essi incarnano lo spirito vitale della rinascita, congiungendo razionalità scientifica e tensione ideale:

Non è da escludere che, in questa vicenda di speranze, di sottomissioni, di ansie e di raggiungimenti sempre più confortanti, per opera della mente umana allacciata alla provvidenza della Natura, ne sia derivato, nella vasta schiera dei tecnici, degli ingegneri e degli studiosi, quel particolare entusiasmo, l'entusiasmo dei pionieri, che li anima tutti e che subito colpisce quando si abbia l'occasione di conoscerli.

In questo slancio, Comisso riconosce il motore autentico della modernizzazione italiana: un'energia intellettuale e morale che, radicandosi nel lavoro dei professionisti, diviene patrimonio collettivo. *La città nuova* configura complessivamente un quadro fortemente ottimistico della condizione italiana nel dopoguerra, in cui il binomio industria–città non è soltanto il segno di un progresso materiale, ma la rappresentazione di una rinascita spirituale e civile. La costruzione di nuove città, la valorizzazione delle risorse energetiche e l'entusiasmo degli operatori tecnici delineano un'Italia che, pur uscita dal trauma della distruzione, afferma con decisione la propria vocazione alla creazione, inscrivendo la modernizzazione industriale all'interno di una prospettiva identitaria e culturale di lungo periodo.

A tale visione entusiastica, che esalta il progresso come rinascita collettiva, fa da contrappunto il testo di Andrea Rapisarda, *Il fonometro*,⁴⁵² in cui l'attenzione si sposta sugli effetti collaterali del medesimo sviluppo: il rumore, cifra del disordine urbano e sociale, diventa oggetto di misurazione tecnica, segnalando il rovescio problematico di un avanzamento tecnologico altrimenti percepito come incondizionato. L'autore sottolinea la valenza non meramente tecnica, ma anche simbolica dell'apparecchio, affermando che «Il fonometro è uno strumento di civiltà che abbiamo imparato a conoscere da poco tempo». Tale definizione non si limita a riconoscerne l'efficacia operativa, ma ne colloca l'uso entro un quadro di progresso civile, in cui la misurazione oggettiva del rumore diviene parte integrante della regolazione dei comportamenti collettivi. Rapisarda analizza il ruolo dello strumento nella disciplina del traffico urbano, evidenziando come esso consenta di individuare i veicoli che superano i limiti acustici tollerabili e sottolineando la responsabilità specifica dei motociclisti, spesso indicati come i principali fautori del disordine sonoro cittadino. La questione, tuttavia, non si esaurisce nell'ambito della mobilità: il fenomeno del rumore, nella lettura dell'autore, si radica più profondamente nelle dinamiche psicologiche e sociali. Egli osserva infatti che «Per tutti i piccoli, il rumore è un modo di alzarsi sulla punta dei piedi», formula che trasmette con efficacia la dimensione simbolica del frastuono, inteso come strumento di autoaffermazione e di conquista di visibilità da parte di chi, in senso letterale o figurato, occupa una posizione marginale. Il rumore, dunque, diventa una modalità attraverso la quale gli individui cercano di compensare una condizione di inferiorità o di compressione spaziale, caratteristica delle aree urbane densamente popolate. Rapisarda riconduce questa tendenza a fattori ambientali e strutturali, affermando senza esitazione che «Facciamo chiasso perché siamo stretti». Tale affermazione pone in evidenza la connessione diretta tra le condizioni materiali dell'abitare e le manifestazioni comportamentali, suggerendo come l'affollamento e la mancanza di spazi adeguati alimentino la propensione collettiva al rumore. Cionondimeno, l'autore si preoccupa di chiarire la distinzione tra cause e responsabilità, tra spiegazione e giustificazione, e in tal senso precisa: «Questa è una spiegazione, ma non una giustificazione». Con questa puntualizzazione, Rapisarda ribadisce che i fattori esterni, pur condizionando i comportamenti, non esonerano i singoli dalla responsabilità etica e civile di mantenere un equilibrio sonoro

⁴⁵² A. Rapisarda, *Il fonometro*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. II, 1956, p. 2. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

rispettoso della convivenza sociale. Il testo si caratterizza dunque per la capacità di coniugare l'analisi tecnico-scientifica dello strumento di rilevazione con una riflessione sociologica e psicologica di più ampio respiro. *Il fonometro* non è presentato soltanto come un dispositivo utile a reprimere i comportamenti rumorosi, ma come indice di una civiltà che intende misurarsi con i propri limiti, non solo materiali, ma anche morali. In tal senso, l'articolo di Rapisarda mostra come la gestione del rumore urbano costituisca un terreno di intersezione tra progresso tecnologico e responsabilità individuale, offrendo un esempio significativo del modo in cui industria e cultura possano dialogare nel quadro della modernizzazione italiana del secondo dopoguerra.

Il dualismo tra modernizzazione e permanenza della tradizione emerge con forza anche in altri testi. Così in *Due piccole città del Veneto: Feltre e Asolo*,⁴⁵³ Comisso, esegue una descrizione lirica di centri storici e paesaggi veneti si confronta con le trasformazioni imposte dal turismo e dalla modernità, mentre in *Ritratto di Noto. Piccola città di Sicilia*,⁴⁵⁴ Corrado Sofia pone in dialogo il barocco siciliano con la nuova stagione economica aperta dalla scoperta del petrolio, segno tangibile della compresenza di eredità culturale e prospettive di sviluppo.

Nel contributo *Due piccole città del Veneto: Feltre e Asolo*, Comisso offre una riflessione densa e articolata sul destino delle città venete, oscillanti fra la necessità di preservare la propria identità storica e l'urgenza della modernizzazione. L'autore apre la sua analisi con una considerazione di carattere generale sullo stato delle città italiane, denunciando i processi di degrado estetico e sociale legati alla crescita disordinata del traffico e alla periferizzazione urbana: «Le nostre più belle città stanno perdendo il loro fascino, particolarmente a causa del traffico degli autocarri, che trasforma la periferia in cantieri farraginosi e disarmonici».⁴⁵⁵ In questa affermazione si coglie l'allarme per una modernizzazione che, pur necessaria, rischia di compromettere il patrimonio architettonico e paesaggistico sedimentato nei secoli.⁴⁵⁶ Nella descrizione di Feltre, Comisso si sofferma sulla peculiarità del suo impianto urbanistico e sulla forza scenografica del suo paesaggio naturale, scrivendo: «Feltre è costruita su di un colle, in mezzo a una breve pianura e subito dopo la cingono alte montagne».⁴⁵⁷ L'immagine restituisce l'armonia di una città in cui natura e architettura si fondono, generando un equilibrio fra struttura urbana e contesto ambientale. La città si distingue non solo per il valore artistico dei suoi edifici, ma anche per le tracce della vita sociale che ne hanno segnato la storia. Particolare rilievo assume la figura delle balie feltrine, che Comisso evoca con accenti quasi sacrali: «Quelle balie, nella nuova casa, diventavano come divinità, come simboli della salute e certezza della vita del figlio delicato».⁴⁵⁸ Qui il discorso si sposta dal piano urbanistico a quello antropologico, mostrando come l'identità di Feltre sia plasmata non soltanto dai suoi spazi architettonici, ma anche dalle pratiche sociali e dai legami comunitari che ne hanno garantito continuità e vitalità. Asolo, a sua volta, appare nel racconto di Comisso come luogo di incontro privilegiato tra bellezza paesaggistica, patrimonio architettonico e vitalità culturale. Situata in

⁴⁵³ G. Comisso, *Due piccole città del Veneto: Feltre e Asolo*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. III, 1957, pp. 9-11.

⁴⁵⁴ C. Sofia, *Ritratto di Noto. Piccola città di Sicilia*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. IV, 1958, pp. 20-21.

⁴⁵⁵ G. Comisso, *Due piccole città del Veneto: Feltre e Asolo*, cit., p. 9.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 10.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

un paesaggio collinare di straordinario fascino, la città ha saputo attrarre, nel corso del tempo, artisti, intellettuali e viaggiatori, divenendo crocevia di esperienze estetiche e creative. Non si tratta tuttavia di un'attrazione passiva: Comisso sottolinea come la presenza di stranieri e italiani abbia avuto un ruolo attivo nel restauro e nella conservazione del tessuto edilizio storico, scrivendo: «Questi ospiti stranieri, e molti anche italiani, hanno apportato lavoro e denaro per restauri dei palazzi abbandonati e pericolanti che sono venuti ad abitare». ⁴⁵⁹ In questo passo si riflette una visione dinamica della città, in cui l'apporto esterno diviene motore di rigenerazione culturale e materiale. L'articolo mette così in dialogo due realtà urbane, Feltre e Asolo, che, pur diverse per geografia e storia, condividono la capacità di mantenere un'identità peculiare pur nella trasformazione dei tempi. Comisso individua in esse un modello alternativo alla modernizzazione caotica delle grandi città, un modello che coniuga armonicamente paesaggio, architettura e vita sociale. *Due piccole città del Veneto* si configura pertanto come un elogio della tradizione urbana veneta, capace di resistere alle spinte omologanti della modernità, senza tuttavia rinunciare a un'apertura culturale che ne garantisce la vitalità nel presente.

Nel saggio *Ritratto di Noto. Piccola città di Sicilia*, Corrado Sofia restituisce un affresco vivace e stratificato della città barocca, intrecciando l'osservazione storica, urbanistica e antropologica con la riflessione sul destino economico e sociale di una comunità sospesa fra tradizione e modernità. L'autore apre il suo racconto con una dichiarazione che traduce in immagine la densità della memoria locale: «Di storia avrebbe da venderne, se la storia si potesse commerciare». ⁴⁶⁰ In questa formula si condensa l'idea di una città che custodisce un patrimonio culturale di straordinaria ricchezza, al punto da poterlo quasi trasformare in merce di scambio, e al contempo emerge l'impossibilità di ridurre tale ricchezza a valore puramente economico. Sofia si sofferma quindi sulla configurazione urbanistica di Noto, ricostruita dopo il terremoto del 1693 secondo un piano unitario che ne esalta l'armonia architettonica. Egli osserva che «La città è costruita a tre piani, che sono uniti tra loro da lunghe e ripide scalee, da straducce e vicoli acciottolati con le pietre bianche del fiume». ⁴⁶¹ La descrizione evidenzia la fusione fra struttura urbana e paesaggio naturale, sottolineando come l'uso della pietra locale e la disposizione gerarchica degli spazi restituiscano un senso di continuità e di organicità difficilmente riscontrabile altrove. L'architettura barocca, che qui trova una delle sue massime espressioni, viene definita dall'autore «per così dire il canto del cigno del barocco in ordine di tempo, l'ultima meravigliosa espressione», ⁴⁶² a conferma del carattere conclusivo ma insieme apicale di una stagione artistica che a Noto si dispiega con una purezza formale di eccezionale rilievo. Accanto alla dimensione estetica e storica, Sofia non trascura le trasformazioni socioeconomiche che, negli anni Cinquanta, stavano ridefinendo il volto della città e dei suoi abitanti. La recente scoperta di giacimenti petroliferi costituisce, in tal senso, un evento di portata epocale: «Adesso è stato trovato il petrolio e il morale di tutti, contadini e signori del circolo, sembra rianimato dalla scoperta». ⁴⁶³ In questa osservazione si coglie il riflesso

⁴⁵⁹ Ivi, p. 11.

⁴⁶⁰ C. Sofia, *Ritratto di Noto. Piccola città di Sicilia*, cit., p. 20.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Ivi, p. 21.

⁴⁶³ *Ibidem*.

immediato di un mutamento collettivo: la risorsa naturale, lungi dall'essere soltanto fattore economico, diventa occasione di rinascita morale, capace di unire in un comune entusiasmo ceti tradizionalmente separati. L'autore intreccia infine la descrizione del tessuto urbano e delle risorse con quella della vita quotidiana, offrendo un ritratto di Noto in cui la bellezza architettonica si accompagna alla vitalità sociale, alla creatività dei cittadini e al loro senso ludico. L'immagine complessiva restituisce così una città che, pur radicata nella propria storia, si apre al futuro senza smarrire la propria identità. *Ritratto di Noto* si configura pertanto come un elogio della capacità di conciliare memoria storica, eccellenza artistica e nuove prospettive di sviluppo, delineando Noto quale paradigma di un equilibrio possibile fra eredità culturale e modernizzazione.

Similmente lo stesso autore, in *Napoli al magnesio*,⁴⁶⁴ la città partenopea appare insieme come luogo immaginato e come realtà viva, in cui la persistenza della tradizione si intreccia con i mutamenti del tempo, smentendo i luoghi comuni attraverso la testimonianza di John Fante, scrittore americano di origine italiana, il quale aveva intrapreso un viaggio nella città partenopea con l'intento di confrontare l'immagine letteraria e cinematografica già abbozzata nei suoi testi con la realtà concreta. Sofia chiarisce sin dall'inizio il metodo di lavoro dello scrittore, ponendo in parallelo il suo approccio con quello dello storico antico:

Prendendo esempio dallo storico greco Tucidide, che descrisse gli avvenimenti della guerra del Peloponneso deducendoli dai resoconti dei reduci, lo scrittore americano di origine italiana John Fante aveva raccolto dalla viva voce dei militari dell'ultima guerra i racconti per imbastire una storia su Napoli, un romanzetto sceneggiato da trasferire in un film.⁴⁶⁵

La scelta di affidarsi alla testimonianza diretta non risponde soltanto a un'esigenza documentaria, ma rivela anche l'intento di misurare la distanza fra memoria, mito e osservazione diretta. Giunto a Napoli, Fante si rivolge a Sofia con un interrogativo che traduce la sua aspettativa e, insieme, la sua incertezza: «Mi chiese se a Napoli avrebbe ancora trovato il colore, la fantasia, la miseria di cui gli avevano parlato».⁴⁶⁶ Tale domanda si fa emblematica dell'intero viaggio, che diventa un esperimento di verifica della corrispondenza fra la città narrata e la città vissuta, fra un'immagine sedimentata dall'immaginario collettivo e la concretezza di un tessuto urbano in trasformazione. Sofia insiste, infatti, sulla capacità di Napoli di sorprendere e rovesciare gli stereotipi che la riguardano: «La maggiore sorpresa di Napoli consiste nel fatto che essa rovescia l'immagine che, standone lontani o avendone soltanto sentito parlare, possiamo esserci fatta di lei».⁴⁶⁷ In questa inversione di prospettiva si manifesta la vitalità di una città che non può essere ridotta a cliché pittoresco, ma che rivela una complessità in grado di disorientare e affascinare allo stesso tempo. L'autore non trascura, inoltre, di sottolineare il ruolo dell'architettura storica, che si affianca ai quartieri popolari e alle

⁴⁶⁴ C. Sofia, *Napoli al magnesio*, cit., p. 18.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 19.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

figure emblematiche della quotidianità napoletana, componendo un quadro di straordinaria ricchezza visiva:

Se c'è ancora lo sciuscià, la sua seggiola è diventata un trono; se i bassi e i vicoli scuri con la biancheria appesa alle finestre fanno parte del colore di Napoli, c'è pure un'architettura che ha il suo peso, che merita d'esser vista: facciate, frontali di chiese, chiostri, palazzi barocchi che rimangono i pilastri di un passato memorabile.⁴⁶⁸

L'osservazione di Sofia restituisce, dunque, la duplice anima della città: da un lato, la dimensione popolare e quotidiana, dall'altro, l'imponenza di un patrimonio monumentale che ancora oggi costituisce la spina dorsale della sua identità. Il testo si configura così come una riflessione critica sulla dialettica fra mito e realtà, fra Napoli romanzata e Napoli concreta, nella quale il viaggio di John Fante si trasforma in occasione per rinnovare la narrazione di una città che non smette di sorprendere. L'analisi di Sofia mostra, in definitiva, come la vitalità partenopea si radichi in un equilibrio dinamico tra eredità storica, energia sociale e costante reinvenzione, tracciando il profilo di una Napoli che resiste a ogni riduzione folklorica e si impone come esperienza viva e irripetibile.

La riflessione sullo spazio urbano si amplia poi verso dimensioni simboliche e infrastrutturali. Emilio Valcurone, in *Le vie della civiltà*,⁴⁶⁹ individua nelle strade il paradigma stesso del progresso, sottolineandone il ruolo storico e funzionale come arterie della modernità. In *Venezia salvata*⁴⁷⁰ di Giovanni Vicentini e Comisso invece, l'accento cade sulla necessità di tutelare un patrimonio unico al mondo, Venezia, senza sacrificare alle esigenze del presente né la sua identità storica né il suo equilibrio ambientale.

Nel saggio *Le vie della civiltà*, Valcurone affronta il tema delle strade come infrastrutture fondative della civiltà e, al contempo, come simboli del progresso umano nelle sue diverse fasi storiche. L'autore si sofferma su come il significato delle vie di comunicazione travalichi la dimensione meramente tecnica, configurandosi piuttosto quale emblema di continuità storica, di integrazione sociale e di dinamica economica. Nella contemporaneità, tuttavia, la funzione della strada appare compromessa da una crisi sistemica che nasce dall'eccesso di traffico e dalla sproporzione tra capacità infrastrutturale e numero crescente di utenti:

La conoscenza dell'antichissimo significato della strada è più che mai necessaria nell'epoca presente in cui il traffico stradale attraversa la sua più grave crisi e le strade minacciano di soccombere alle eccessive esigenze dei loro utenti.⁴⁷¹

Questa constatazione non conduce Valcurone a un giudizio meramente pessimistico, bensì alla formulazione di una prospettiva di rinnovamento. Egli invita a considerare la strada come un organismo vivente che deve costantemente adattarsi alle trasformazioni sociali e

⁴⁶⁸ Ivi, p. 20.

⁴⁶⁹ E. Valcurone, *Le vie della civiltà*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. VII, 1961, p. 16.

⁴⁷⁰ G. Vicentini, G. Comisso, *Venezia salvata*, «Il Gatto selvatico», n. 5, a. VIII, 1962, pp. 14-16.

⁴⁷¹ E. Valcurone, *Le vie della civiltà*, cit., p. 16. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

tecnologiche: «Rinnoviamo la strada secondo le esigenze del presente, in modo che essa possa essere anche per il nostro tempo l'arteria vitale come è stata infaticabilmente per tante epoche e per tanti popoli». La metafora dell'«arteria vitale» mette in luce la natura pulsante e dinamica delle vie di comunicazione, le quali non sono soltanto supporti logistici, ma anche elementi di coesione e vitalità collettiva. Il discorso si amplia in chiave storica attraverso un *excursus* che ricorda i grandi itinerari dell'antichità, dalle vie dell'ambra a quelle della seta, fino al compimento tecnico e simbolico rappresentato dalle strade romane. In un passaggio denso di suggestione quantitativa e immaginifica, Valcurone sottolinea:

Se poi teniamo presente che le sole strade romane di prim'ordine, messe di seguito l'una all'altra, basterebbero a fare due volte il giro dell'equatore, e che tutte le strade lastricate dell'impero romano, messe assieme, formerebbero un percorso dieci volte più lungo, possiamo farci un'idea dell'ampiezza che dovrebbe assumere questo capitolo se volesse rendere il dovuto omaggio al prodigio delle strade romane.

Tale osservazione restituisce la misura non soltanto della grandiosità tecnica dell'ingegneria antica, ma anche della capacità delle strade di incarnare il potere, l'ordine e la coesione di un intero impero. Nella parte conclusiva, l'autore riconduce la riflessione al presente, rimarcando l'urgenza di un'azione concreta che possa rispondere al ritmo accelerato della modernità:

Il miglior costruttore di strade fu sempre nella storia colui che costruì più in fretta. Le esigenze nei riguardi della strada crescono con spaventosa velocità. La strada dell'avvenire è reclamata d'urgenza dal nostro presente, poiché anche nel campo della circolazione l'avvenire è già iniziato.

Questa dichiarazione sintetizza l'essenza del contributo: la strada non è solo un lascito del passato, ma una sfida costante che interpella la società nel suo presente e nel suo futuro. In definitiva, *Le vie della civiltà* si configura come un testo che intreccia prospettiva storica, sensibilità sociale e tensione proiettiva. Valcurone restituisce così la strada nella sua duplice dimensione: monumento di civiltà e insieme strumento di progresso, da preservare e reinventare per garantire continuità e vitalità al tessuto della modernità.

Nel contributo *Venezia salvata*, Vicentini e Comisso affrontano con lucidità critica la questione della conservazione e del risanamento urbano della città lagunare, ponendo al centro del dibattito il difficile equilibrio tra tutela del patrimonio storico-artistico e necessità di adeguamento funzionale alle esigenze della modernità. La riflessione prende le mosse dalla consapevolezza che Venezia, patrimonio unico e irripetibile, si trovi in un momento cruciale della propria storia, sospesa fra l'urgenza di interventi strutturali e il timore di snaturarne l'identità. Da qui la constatazione, densa di urgenza etica e civile, secondo cui «bisogna pensare a salvare quello che si può salvare». Gli autori ricordano come la città, miracolosamente preservata persino dalla furia dei conflitti bellici, sia stata tuttavia messa in pericolo da scelte urbanistiche e speculative miopi: «La città più straordinaria del mondo, che sinora anche le guerre avevano rispettato, ha corso il rischio di venire rovinata». Tale affermazione mette in luce l'ampiezza del pericolo: ciò che non era stato distrutto dalle armi rischiava di soccombere

di fronte a un'idea di progresso priva di senso storico e di misura estetica. Particolare attenzione è dedicata al discusso progetto del centro direzionale, concepito come elemento di mediazione tra il nucleo storico e le nuove esigenze funzionali. Gli autori avvertono che, lungi dal costituire una protezione per la città antica, esso potrebbe rivelarsi un intervento devastante, poiché «il paravento del centro direzionale [...] finirebbe per ingoiare alcune zone il cui carattere ambientale va difeso». Il rischio, in questo senso, non è soltanto materiale, ma simbolico: la perdita di porzioni urbane di valore storico e ambientale comporterebbe una mutilazione irreparabile del volto della città. Il saggio si chiude con una riflessione sulla fragilità intrinseca del tessuto urbano veneziano, la cui bellezza appare inseparabile dalla sua precarietà strutturale. Ogni tentativo di intervento porta con sé la minaccia di una trasformazione irreversibile: «risulta chiara la difficoltà, quasi l'impossibilità di toccare senza distruggerne il fragile volto di Venezia». È in questa tensione, tra necessità di adeguamento e consapevolezza della delicatezza dell'oggetto urbano, che Vicentini e Comisso situano la loro proposta: un restauro conservativo, capace di conciliare risanamento funzionale e rispetto della singolarità storica e artistica della città. *Venezia salvata* si configura dunque come un testo emblematico della riflessione urbanistica e culturale del secondo Novecento, in cui Venezia non è soltanto oggetto di studio ma simbolo universale del rapporto problematico tra modernità e tradizione, tra sviluppo e tutela del patrimonio.

Infine, Sandro Salvatori in *Ricordi del passato della città dell'avvenire*⁴⁷² offre una prospettiva transatlantica: le città americane, simbolo della modernità industriale, vengono lette non più come incubi distopici, ma come esempi di armonia tra industria, natura e memoria storica, con Detroit e Dearborn a incarnare l'ideale fordista di un progresso capace di integrare tradizione e innovazione. L'autore sottolinea sin dall'inizio come «le città del duemila sono ormai una realtà negli Stati Uniti, con mezzo secolo di anticipo», affermando così che la modernità americana non costituisce un'utopia avveniristica, bensì un fenomeno già pienamente realizzato. In questa prospettiva, Salvatori contrappone la vitalità urbana delle città statunitensi alle cupe rappresentazioni cinematografiche degli anni Venti e Trenta, che immaginavano il futuro come un incubo di automazione e disumanizzazione. L'autore precisa infatti che «di freddo automatismo, di sconcertante, di pauroso, nemmeno l'ombra»:⁴⁷³ la realtà americana appare animata, funzionale, armonizzata con ampie zone verdi e quartieri residenziali che smentiscono i modelli alienanti ipotizzati dalla fantascienza europea. La modernità, lungi dal minacciare il fattore umano, sembra piuttosto esaltarlo, offrendo nuove forme di vivibilità urbana e un equilibrio tra efficienza tecnica e qualità sociale. Il cuore dell'analisi è rappresentato da Dearborn, dove Henry Ford, nel 1929, diede vita a un progetto museale di straordinaria originalità, volto a celebrare insieme la modernità tecnologica e le radici storiche della civiltà americana. Salvatori insiste sul carattere complesso e integrato di questa istituzione, sottolineando che si tratta di un «duplice museo, perché si compone in effetti di due raccolte di testimonianze storiche: una all'aperto, il Greenfield Village [...] l'altra in una

⁴⁷² S. Salvatori, *Ricordi del passato della città dell'avvenire (le città del duemila negli Stati Uniti)*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. X, 1964, pp. 9-11.

⁴⁷³ Ivi, p. 9.

severa costruzione del settecento inglese». ⁴⁷⁴ Il Greenfield Village, vero e proprio museo all'aperto, ripropone edifici, laboratori e officine dell'Ottocento americano, tra cui il laboratorio di Menlo Park di Thomas Edison e la bottega dei fratelli Wright, simboli della creatività e dell'ingegno individuale. L'Henry Ford Museum, invece, raccoglie strumenti, macchinari e opere provenienti non solo dagli Stati Uniti ma anche dall'Europa, a dimostrazione di una modernità che riconosce le proprie radici culturali e scientifiche. In questo senso, Salvatori mette in rilievo come «il museo Ford non esalta soltanto trecento anni di progresso americano, ma ricorda altresì, e con riconoscenza, l'apporto europeo a tal progresso». ⁴⁷⁵ L'esperienza museale di Dearborn appare dunque non come un mero luogo della memoria, ma come un dispositivo educativo, volto a trasmettere alle nuove generazioni un ethos fondato sul lavoro, sulla perseveranza e sulla creatività. Dal punto di vista interpretativo, l'articolo di Salvatori assume un valore emblematico nel dibattito novecentesco sul rapporto tra tradizione e modernità. Le città americane, da lui descritte, non incarnano soltanto l'anticipo di un futuro tecnologico, ma rappresentano piuttosto un modello di modernità «memoriale», capace di integrare progresso industriale e radici storiche, innovazione urbanistica e valori umanistici. L'esempio di Dearborn, con il suo intreccio di memoria europea e identità americana, testimonia la possibilità di un progresso che non recide il legame con il passato, ma lo assume come fondamento per costruire un futuro equilibrato e consapevole.

In tale intreccio di voci e prospettive, appare evidente come il nucleo tematico condiviso sia la dialettica fra industria e letteratura, intesa come confronto costante tra le dinamiche della modernizzazione e la necessità di salvaguardare l'identità storica, estetica e sociale delle città. Le analogie risiedono nell'attenzione al rapporto fra trasformazione economico-industriale e configurazione dello spazio urbano, mentre le differenze si rivelano nel grado di adesione o di resistenza al paradigma del progresso: dall'entusiasmo pionieristico di Comisso alla prudenza di Rapisarda, dalla celebrazione estetica di Comisso e Sofia alla visione progettuale di Valcurone, Vicentini e Salvatori. Ne emerge un mosaico critico che, pur nella varietà dei registri, offre un contributo prezioso alla comprensione del nesso problematico tra letteratura, urbanistica e industria nel panorama culturale italiano del secondo dopoguerra.

2.11 L'automobile e la civiltà veloce

L'insieme dei contributi pubblicati su «Il Gatto selvatico» tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta costituisce un osservatorio privilegiato per comprendere come la letteratura e il discorso culturale abbiano accompagnato, interpretato e talvolta messo in discussione il mito della modernizzazione industriale italiana. In particolare, la centralità dell'automobile, simbolo di progresso tecnologico, mobilità sociale e mutamento antropologico, diviene il filo rosso che lega scrittori, giornalisti e intellettuali in un dialogo complesso con l'industria e con le trasformazioni del paesaggio materiale e culturale del Paese. Già nel contributo

⁴⁷⁴ Ivi, p. 10.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 11.

dell'automobilista anonimo *Il trionfo dell'utilitaria*,⁴⁷⁶ emerge l'entusiasmo per il rinnovamento del parco automobilistico europeo, che viene letto come segno tangibile della democratizzazione della mobilità. A questo slancio ottimistico si affianca, tuttavia, la voce più introspettiva di Giuseppe Dessì, nel contributo *Antologia: L'utilitaria*,⁴⁷⁷ in cui il possesso dell'automobile diventa occasione di autorappresentazione, di tensioni familiari e di meditazione sul rapporto tra individuo e tecnologia. Similmente Giorgio Bassani in *Scrittore in macchina*⁴⁷⁸ interpreta l'esperienza automobilistica come occasione letteraria, intrecciando la descrizione del viaggio con una riflessione sulla trasformazione del paesaggio e sull'ispirazione artistica che la nuova modernità può ancora generare. Un diverso approccio è quello di Ubaldo Bertoli nel contributo *Una nuova moda: le vecchie automobili*,⁴⁷⁹ che valorizza la dimensione memoriale e collezionistica, sottraendo l'automobile alla pura dimensione utilitaria per reinserirla in una genealogia culturale e affettiva. In tensione con questa prospettiva si colloca invece il contributo di Pier Maria Paoletti, *Nasce nella nebbia l'Autostrada del Sole*,⁴⁸⁰ che celebra l'inaugurazione dell'opera infrastrutturale più significativa del dopoguerra come emblema del trionfo della tecnica e del progresso nazionale.

Alla dimensione socio-psicologica guarda invece l'articolo *L'automobile e noi* di Giovanni Bruno⁴⁸¹ che coglie nella relazione uomo-macchina una trasformazione profonda delle dinamiche identitarie, della virilità e delle relazioni di genere, con un confronto tra Italia e Stati Uniti che rivela l'ibridazione culturale in atto. Sul versante più tecnico e divulgativo si colloca Eraldo Sculati con *Novità automobilistiche del 1961*,⁴⁸² che rende conto delle innovazioni del mercato, riflettendo implicitamente sull'accelerazione incessante del progresso meccanico. Il viaggio come esperienza culturale e sociale riemerge in *La lunga strada che va in Sicilia*,⁴⁸³ in cui l'autore intreccia paesaggio, divari territoriali e urgenza di modernizzazione, mostrando come l'automobile e le infrastrutture diventino strumenti di lettura critica delle contraddizioni nazionali. Di diversa natura, ma complementare, è la prospettiva di Franco Lefèvre,⁴⁸⁴ che illumina il legame tra tecnologia e tradizione, evidenziando come l'elemento irrazionale e simbolico continui a permeare l'immaginario automobilistico. L'esperienza diretta della nuova mobilità ritorna con Ubaldo Bertoli, *Da Roma a Napoli in due ore*,⁴⁸⁵ che celebra la rapidità e l'efficienza dei nuovi percorsi autostradali, contrapponendosi implicitamente al gusto *rétro* già evidenziato in altri suoi scritti. In *Un'auto del 1900*,⁴⁸⁶ invece, il confronto tra passato e presente si incarna nella riproposizione di una vettura d'epoca, che solleva interrogativi sulle logiche di

⁴⁷⁶ L'Automobilista, *Il trionfo dell'utilitaria*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. III, 1957, pp. 8-9.

⁴⁷⁷ G. Dessì, *Antologia: L'utilitaria*, «Il Gatto selvatico», n. 2, a. IV, 1958, pp. 18-19. Da Id., *La ballerina di carta*, Bologna, Cappelli editore, 1957. Il volume raccoglie tutti i racconti brevi dell'autore sardo.

⁴⁷⁸ G. Bassani, *Scrittore in macchina. Da Ferrara a Roma con sosta e cena in Umbria*, «Il Gatto selvatico», n. 8, a. IV, 1958, pp. 16-17.

⁴⁷⁹ U. Bertoli, *Una nuova moda: le vecchie automobili*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. IV, 1958, pp. 13-14.

⁴⁸⁰ P. M. Paoletti, *Nasce nella nebbia l'Autostrada del Sole*, «Il Gatto selvatico», n. 12, a. IV, 1958, pp. 16-17, 30.

⁴⁸¹ S. Bruno, *L'automobile e noi*, «Il Gatto selvatico», n. 8, a. VI, 1960, p. 22.

⁴⁸² E. Sculati, *Novità automobilistiche del 1961*, «Il Gatto selvatico», n. 3, a. VII, 1961, pp. 34, 47.

⁴⁸³ C. Sofia, *La lunga strada che va in Sicilia*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. VII, 1961, pp. 10-11.

⁴⁸⁴ F. Lefèvre, *Gli automobilisti sono superstiziosi*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. VIII, 1962, pp. 14-16.

⁴⁸⁵ U. Bertoli, *Da Roma a Napoli in due ore. Autostrada del Sole*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. VIII, 1962, pp. 8-10.

⁴⁸⁶ S. Angeloni, *Un'auto del 1900*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. IX, 1963, pp. 32-33.

mercato e sull'equilibrio tra nostalgia e modernità. Infine, Vittorio Caruso, *Come nacque l'idea dell'Autostrada del Sole*,⁴⁸⁷ restituisce, a posteriori, il valore simbolico e politico di un'opera infrastrutturale che ha ridefinito non solo la mobilità, ma anche l'immaginario nazionale.

Se da un lato le analogie tra questi testi emergono nella comune attenzione per l'automobile come oggetto culturale totale, mezzo tecnico, strumento sociale, simbolo identitario, dall'altro le differenze si manifestano nelle sfumature interpretative: ora celebrazione del progresso, ora resistenza nostalgica; ora lettura estetico-letteraria, ora esaltazione tecnica; ora introspezione individuale, ora riflessione collettiva. Ne scaturisce un quadro plurivoco, che mostra come il dibattito su industria e letteratura non si riduca a una dicotomia, ma si configuri piuttosto come uno spazio di mediazione, conflitto e invenzione, in cui la scrittura funge da dispositivo critico capace di restituire le ambivalenze della modernità industriale.

Tra la fine di settembre agli inizi di ottobre 1957 si sono svolti in Europa quattro Saloni internazionali dell'Automobile, e precisamente quello tedesco di Francoforte, quello francese di Parigi, quello inglese di Londra e quello italiano di Torino. Ce ne dà notizia L'Automobilista anonimo del contributo *Il trionfo dell'utilitaria* pubblicato su «Il Gatto selvatico» circa un mese dopo l'evento espositivo. L'esposizione torinese, essendo venuta cronologicamente quarta e ultima, è stata in grado di presentare al pubblico dei visitatori un panorama completo del progresso automobilistico del 1957: in altri termini, mentre ognuna delle nazioni interessate ha esposto le proprie novità nel proprio Salone, Torino le ha presentate tutte insieme, aggiungendovi quelle italiane.⁴⁸⁸ Sempre riferendosi ad automobili apparse per la prima volta nei Saloni di quell'anno, dopo un rapido sguardo ai listini prezzi ed alle caratteristiche delle varie case costruttrici europee, L'Automobilista trae le seguenti riflessioni pratiche: anzitutto per acquistare un autoveicolo a «due posti», occorre una cifra che aggira sul mezzo milione, nella valuta dei rispettivi paesi europei di produzione e, logicamente, per una immatricolazione nell'ambito dei vari territori nazionali. Oltre ai due posti normali, questa vetturina ne possiede due di fortuna posteriormente aggiudicandosi in tal senso il nome di «superutilitaria». Per una «quattro posti» invece, la cifra minima si aggira sulle settecentomila lire se si vuole restare nel campo delle «utilitarie»; supera di qualche migliaio di lire il milione se si desidera acquistare una «vettura media», di cilindrata attorno ai 1100 cm³.⁴⁸⁹ Durante quel giro di anni sulle vetture estere, oltre ad un ristrettissimo contingentamento nell'importazione, grava una tassa doganale per circa il 50% del loro prezzo originario, pertanto le vetture straniere, sul mercato italiano, risultano «fuori prezzo» in confronto con la produzione nazionale. Questo stato di cose dura tuttavia fino all'entrata in vigore del Mercato Comune il quale prevede tre tappe principali che possono essere così suddivise: nel 1964 i diritti doganali di vetture importazione sono diminuiti del 30% ed il contingente ammesso all'importazione in ogni singolo Stato della comunità è fissato al 5% della produzione nazionale. Dopo altri quattro anni, e cioè nel 1968, si verifica un'ulteriore diminuzione del 30% dei diritti doganali ed aumento dei veicoli di importazione del 15% della produzione nazionale. Infine, nel 1972, si auspica in quegli anni, l'abolizione completa di ogni imposta doganale e libertà assoluta nei contingenti di importazione. La

⁴⁸⁷ V. Caruso, *Come nacque l'idea dell'Autostrada del Sole*, «Il Gatto selvatico», n. 10, a. X, 1964, pp. 14-15.

⁴⁸⁸ L'Automobilista, *Il trionfo dell'utilitaria*, cit., p. 8.

⁴⁸⁹ Ivi, pp. 8-9.

riflessione dell'Automobilista anonimo è dunque del tutto ottimista e rivolta ad una futura libertà di scelta in favore dell'acquirente che potrà, dopo quindici anni, fare la sua scelta in una vasta gamma di modelli italiani o stranieri.⁴⁹⁰

Nel suo racconto, Giuseppe Dessì analizza il rapporto del narratore con la sua utilitaria, sottolineando il piacere e la soddisfazione derivanti dal possesso e dalla cura meticolosa dell'automobile, evidenziando come questo legame influisca sulle dinamiche familiari e sulle esperienze di guida, tra prudenza, orgoglio e momenti di tensione. L'entusiasmo del proprietario dell'autovettura è ben decifrabile a partire da una delle sue prime dichiarazioni: «L'avevo comprato nuovo fiammante, l'avevo, si può dire, scartato con le mie mani. Conservava ancora l'odore delle macchine appena uscite dalla fabbrica».⁴⁹¹ La macchina diventa uno strumento di autonomia e uno spazio di esercizio della competenza tecnica, in cui il protagonista trasferisce la propria abilità e disciplina sviluppata in altre esperienze, come l'equitazione. Il contributo evidenzia, come preannunciato, le tensioni familiari che emergono durante le gite con la moglie Alma e il figlio Dario, durante le quali piccoli incidenti quotidiani, come la distribuzione della merenda, assumono significati simbolici nella relazione: «Tra me e Alma c'è stata, in tutti quegli anni, una barriera di fette di pane imburrito, di pane e miele, di pane e marmellata».⁴⁹² Parallelamente, la guida è descritta come un atto di equilibrio tra prudenza e padronanza, attraverso il quale il narratore esercita una forma di controllo e di rispetto verso gli altri: «Guidavo con misura, tempismo, con attiva prudenza; guidavo con dolcezza, con arte, e senza mai lasciarmi prendere da quel genere particolare di ebbrezza che dà la velocità».⁴⁹³ Infine, Dessì riflette sull'importanza della pazienza e dell'esperienza pratica nella gestione di una macchina, sia nuova che vecchia, come metafora di una crescita personale e di una maggiore consapevolezza: «Una macchina vecchia è un'ottima scuola di pazienza, e in questo campo non se ne sa mai abbastanza».⁴⁹⁴ L'opera combina così una narrazione intimista con una riflessione sulla tecnica, sull'attenzione ai dettagli e sulle relazioni interpersonali, mostrando la complessità emotiva e psicologica dei gesti quotidiani.

Giorgio Bassani nel contributo *Scrittore in macchina* narra il viaggio compiuto da Ferrara a Roma, soffermandosi sulle decisioni riguardanti il percorso da intraprendere, tra le strade Flaminia e Tiberina, e sulle soste in Umbria. L'autore descrive con acume l'incertezza e la riflessione interiore che precedono le scelte di itinerario: «Urge la scelta tremenda: dire sì, dire no a qualcosa che so».⁴⁹⁵ La sosta a San Sepolcro consente di ammirare l'affresco della Resurrezione di Piero della Francesca, la cui figura del Cristo incarna una presenza morale e spirituale che induce al raccoglimento:

⁴⁹⁰ Ivi, p. 9.

⁴⁹¹ G. Dessì, *Antologia: L'utilitaria*, cit., p. 18.

⁴⁹² Ivi, pp. 18-19.

⁴⁹³ Ivi, p. 19.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ G. Bassani, *Scrittore in macchina*, cit., p. 16.

Il Cristo contadino, col suo calmo, terribile sguardo, invita i turisti di passaggio, in vena di mettere il capo di qua dalla soglia, a deporre almeno per poco la loro inquieta frivolezza, a mostrarsi, almeno per poco, degni di lui.⁴⁹⁶

Bassani evidenzia, inoltre, la continuità tra antico e moderno nel paesaggio italiano e nella vita quotidiana, sottolineando l'attenzione di artisti come Marino Ceccarelli nel catturare i colori e i traffici delle strade umbre:

Non badate se la prospettiva è sommaria, se le figurette umane sono un tantino buffe, se il nostro cane si regge su zampe piuttosto approssimative. L'insieme però, a modo suo, funziona: c'è nei quadrucci di Marino Ceccarelli, di Spoleto, il senso delle giornate vive di traffici e dei colori lungo le strade d'Italia, ed è già qualcosa.⁴⁹⁷

La narrazione culmina con la descrizione della sosta presso una stazione di servizio AGIP, dove Bassani coglie la modernità e l'innovazione tecnologica dei luoghi di ristoro lungo il viaggio, elementi che coesistono con la tradizione storica dei paesi umbri:

Tutto nuovo, sulla tolda: la televisione issata sopra la sua gruccia metallica, il lino delle tovaglie, la macchina dell'espresso straordinariamente aerodinamica, baluginante dall'interno attraverso i cristalli delle pareti: ogni cosa, lì, sembrava da principio non parlare che del futuro, del mondo futuro (pulito, funzionale, asettico) che non vedremo, e che ci dimenticherà.⁴⁹⁸

Il racconto di Bassani mette in luce la percezione soggettiva del viaggio, il dialogo tra memoria e osservazione diretta e la capacità di cogliere la vita quotidiana italiana come fonte di riflessione estetica e narrativa, intrecciando dimensioni temporali e culturali diverse lungo l'itinerario.

Giorgio Bassani.

Nel contributo intitolato *Una nuova moda: le vecchie automobili*, pubblicato su «Il Gatto selvatico» nel 1958, Bertoli presenta la figura di Idonino Previ, mercante di cavalli originario di Cortemaggiore e residente a Soresina, la cui esistenza è profondamente segnata da una passione peculiare: la raccolta e il restauro di automobili e motociclette d'epoca. La «mania» di Previ, come egli stesso la definisce, si distingue per l'intensità e la dedizione con cui viene perseguita. Egli afferma infatti: «C'è chi fa collezione di francobolli, di monete, di farfalle. Io ho la passione, dica pure la mania, per le vecchie automobili».⁴⁹⁹ Tale inclinazione non è mero passatempo, bensì una vera e propria attività di ricerca che lo conduce attraverso la pianura padana alla scoperta di esemplari rari, talvolta considerati irrimediabilmente compromessi, ma che nelle sue mani ritrovano piena funzionalità. Il collezionista non si limita a conservare veicoli, ma li mantiene in condizioni tali da restituire la memoria estetica e tecnica della

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 17.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ U. Bertoli, *Una nuova moda: le vecchie automobili*, cit. p. 13.

meccanica del passato. Emblematico, in tal senso, è l'esempio della Fiat 501 del 1920, descritta dall'autore come integra nella vernice e negli elementi originari, che Previ ammira con un entusiasmo quasi estetizzante, dichiarando: «È una gran macchina. Guardi che linea».⁵⁰⁰ L'orizzonte del suo collezionismo non si esaurisce nelle automobili, ma si estende anche a motociclette di varie marche, alcune rarissime, e a cimeli collegati all'industria petrolifera nazionale. Egli stesso dichiara con orgoglio: «Vede, io conservo ancora le prime latte dell'AGIP, quelle a tricolore, del 1934. Ne ho parecchie, fanno parte della mia collezione».⁵⁰¹ Previ si confronta anche con la dimensione pubblica della sua passione presentandosi alla trasmissione *Lascia o raddoppia*⁵⁰² con il tema «Il motore attraverso i tempi», non fu selezionato, ma continuò a inseguire il sogno di una partecipazione attiva alle grandi rievocazioni automobilistiche, come un raid Pechino-Parigi. A questo proposito dichiara: «Sono sicuro che lo porterei a termine senza mettere fuori uso una sola vite della mia macchina. Ma purtroppo mi mancano i mezzi».⁵⁰³ La figura di Idonino Previ emerge dunque come esempio paradigmatico di come, negli anni Cinquanta, il collezionismo motoristico iniziasse a configurarsi non soltanto come conservazione materiale, ma anche come testimonianza culturale, intrecciando memoria personale, identità territoriale e riconoscimento sociale.

Nel saggio *Nasce nella nebbia l'Autostrada del Sole*, pubblicato su «Il Gatto selvatico» nel 1958, Pier Maria Paoletti illustra l'avvio della grande infrastruttura viaria che avrebbe unito Milano a Napoli, trasformando radicalmente i collegamenti tra Nord e Sud Italia. L'autore sottolinea che il primo tratto della nuova arteria, inaugurato dal Presidente del Consiglio Amintore Fanfani, apre prospettive di progresso e benessere per l'intera nazione. Come afferma l'articolo, «L'Autostrada del Sole, dunque, questa immensa arteria destinata ad accorciare le distanze fra le due capitali d'Italia fino a raggiungere il grande porto del Tirreno, è ormai una realtà».⁵⁰⁴ Paoletti mette in risalto sia l'impatto paesaggistico e sociale dell'opera, che segnerà il tramonto del tradizionale «paesaggio stradale», sia l'innovazione tecnologica che la caratterizza. In particolare, egli evidenzia come «per la prima volta in Italia, sono state applicate su un lavoro di così grande mole le più moderne conoscenze della tecnica per quanto riguarda il consolidamento delle terre».⁵⁰⁵ L'autostrada, larga complessivamente 24 metri, si distingue per l'impiego di moderne soluzioni ingegneristiche, tra cui la pavimentazione industrializzata, i parapetti protettivi in acciaio e gli svincoli a «trombetta», definiti come «il complicato e razionalissimo insieme di allacciamenti che garantisce la più assoluta sicurezza del traffico».⁵⁰⁶ La narrazione valorizza inoltre i principali manufatti ingegneristici lungo il tracciato, come il ponte in cemento precompresso sul Lambro e il ponte sul Po presso Piacenza, un'opera monumentale in fase di completamento. Particolare attenzione è riservata anche agli aspetti

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 13-14.

⁵⁰¹ Ivi, p. 14.

⁵⁰² *Lascia o raddoppia?* è stato uno dei più famosi programmi televisivi a quiz della Rai. Condotta da Mike Bongiorno, andò in onda a partire dal 26 novembre 1955 fino al 16 luglio 1959. Il programma andava in onda in diretta dallo Studio 3 della Fiera di Milano. Cfr. Rai Teche: <https://www.teche.rai.it/2015/11/26-novembre-1955-prima-puntata-di-lascia-o-raddoppia/>.

⁵⁰³ P. M. Paoletti, *Nasce nella nebbia l'Autostrada del Sole*, cit., p. 16.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ Ivi, pp. 16-17.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 17.

della sicurezza stradale, come dimostra lo studio delle condizioni di nebbia nella Pianura Padana: «La presenza della nebbia, da autunno a primavera nelle terre del Po, è stata studiata in tutti i suoi aspetti per garantire la sicurezza delle operazioni di inserimento nel traffico». ⁵⁰⁷ Infine, l'autore sottolinea che l'Autostrada del Sole non rappresenta soltanto un'infrastruttura destinata a ridurre i tempi di percorrenza, ma segna una tappa fondamentale nel processo di modernizzazione italiana, simbolo di progresso tecnico e di rinnovata fiducia nello sviluppo economico e sociale del Paese.

Nel saggio *L'automobile e noi*, pubblicato su «Il Gatto selvatico» nel 1960, Salvatore Bruno esplora il complesso legame tra l'individuo e l'automobile, sottolineando come quest'ultima diventi proiezione della personalità e del ruolo sociale di chi la possiede. Egli evidenzia come, in particolare negli Stati Uniti, le scelte automobilistiche siano influenzate da dinamiche psicologiche profonde, al punto che l'acquisto di un determinato modello viene interpretato come manifestazione del carattere e delle aspirazioni del proprietario. Non a caso, uno studio riportava che «l'auto rappresenta un mezzo d'espressione del carattere, del temperamento e dell'idea che il proprietario e guidatore si fa di se stesso». ⁵⁰⁸ Bruno mostra come le preferenze dei consumatori possano essere decodificate in categorie: le berline scure a quattro porte esprimerebbero serietà e responsabilità, le *coupé* dai colori chiari una moderata disinvoltura, le vetture bicolori un'indole dinamica e moderna, mentre le decapottabili indicherebbero eccentricità e impulsività. Tuttavia, la scelta non è mai del tutto libera, poiché l'acquirente si scontra con vincoli interiori legati al desiderio e alla censura sociale. È emblematico il caso analizzato dalla Chrysler, che notava come, pur preferendo le vetture aperte, la maggioranza degli uomini acquistasse berline chiuse. Uno psicologo incaricato spiegò che il consumatore, attratto dall'idea di avventura rappresentata dalla decapottabile, finiva tuttavia per «scegliere simbolicamente di sposare una berlina chiusa». L'autore pone inoltre attenzione al ruolo dell'automobile nella società italiana del tempo, evidenziando come la minore disponibilità economica limitasse le possibilità di scelta rispetto al mercato americano, pur non eliminando il valore simbolico e sociale del veicolo. Un'ulteriore dimensione affrontata riguarda la prospettiva femminile: dopo la bicicletta, che favorì le prime conquiste di emancipazione, fu l'automobile a garantire alla donna moderna una libertà piena, proteggendola dagli sguardi esterni e consentendole una nuova indipendenza. «Quando arriverà il giorno in cui la donna sarà finalmente libera, scelga il suo monumento: una bicicletta inghirlandata di lauro!», si diceva alla fine dell'Ottocento, tuttavia osserva Bruno, fu l'auto, soprattutto chiusa, a conferire alle donne uno spazio privato e autonomo. Infine, l'autore analizza come l'automobile abbia trasformato le relazioni giovanili, diventando un «salotto mobile», luogo intimo di socialità e affettività. In questo senso, la diffusione dei modelli a due posti rispondeva al bisogno di sottrarsi alla presenza degli adulti, favorendo un uso generazionale dell'auto che travalicava la semplice funzione di trasporto.

Nel contributo *Novità automobilistiche del 1961*, Eraldo Sculati illustra le principali innovazioni previste nel panorama automobilistico italiano ed europeo. L'autore sottolinea

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ S. Bruno, *L'automobile e noi*, cit., p. 22. Le citazioni successive sono estratte dal testo qui menzionato.

l'attesa generata dal lancio della Fiat 1300, previsto per il primo maggio a Torino in occasione delle celebrazioni di Italia per l'anno 1961: «La macchina più attesa dal pubblico italiano è la Fiat 1300, il cui lancio avverrà, con ogni probabilità, a Torino, il primo maggio, in occasione dell'inizio delle celebrazioni di Italia '61».⁵⁰⁹ L'autore descrive le caratteristiche tecniche e stilistiche della nuova vettura, evidenziando in particolare la discussione tra due tipologie di calandra, una tradizionale e una più moderna con fari gemellati, destinata a definire l'aspetto esteriore della vettura: «Oggi gli esteti della Fiat discutono su due calandre base; una dall'aspetto tradizionale atta a richiamare alla mente la 1800 Fiat; l'altra con fari gemellati, di caratteristiche più differenziate».⁵¹⁰ La Fiat 1300 sarà disponibile con motori da 1300 o 1500 cmc, entrambi a quattro cilindri in linea, con raffreddamento ad acqua e trazione posteriore, e potrà includere dispositivi come frizione automatica o cambio elettrico. In aggiunta, Sculati segnala lo sviluppo di nuovi modelli da parte di altre case automobilistiche italiane e straniere, come la futura Fiat 920, in collaborazione con Simca, e vetture francesi e tedesche come Renault, Citroën, Mercedes e Volkswagen. Rileva inoltre l'introduzione di innovazioni tecnologiche come l'*overdrive*, un moltiplicatore di giri che aumenta l'efficienza della trasmissione: «Unitamente a queste vetture, una novità per gli automobilisti italiani sarà costituita da un apparecchio chiamato *overdrive* che verrà costruito dalla Edoardo Bianchi di Milano su licenza inglese».⁵¹¹ L'articolo di Sculati offre dunque una panoramica dettagliata sulle prospettive del mercato automobilistico, con un focus sulle innovazioni tecniche, sulle strategie produttive e sull'evoluzione estetica delle vetture, anticipando le tendenze dell'industria automobilistica italiana ed europea per il 1961.

Nel saggio giornalistico *La lunga strada che va in Sicilia*, pubblicato su «Il Gatto selvatico» nel 1961, Corrado Sofia propone una riflessione sul viaggio verso la Sicilia e, più in generale, sulla condizione infrastrutturale e culturale del Mezzogiorno italiano. L'autore parte dai ricordi infantili dei viaggi in treno, quando il fumo delle locomotive a carbone impregnava i vestiti e perfino le bevande, per giungere a descrivere la propria scelta di intraprendere un viaggio in automobile alla scoperta del Sud: «Pezzetti di carbone galleggiavano nel caffelatte che bevevamo la mattina, dopo Paola, nella vettura ristorante, dopo una lunga notte di gallerie».⁵¹² Il resoconto del percorso mette in luce paesaggi suggestivi, soprattutto in Calabria, ma anche la pericolosità e l'arretratezza delle strade, definite come «una specie di estenuante gimkana».⁵¹³ Da qui l'urgenza di realizzare una grande arteria moderna, capace di collegare efficacemente il Nord alla Sicilia e di valorizzare spiagge e territori rimasti improduttivi a causa della mancanza di comunicazioni adeguate. La descrizione del viaggio prosegue con i consueti toni di stupori dei non addetti ai lavori: «Un viaggio magnifico dal punto di vista panoramico, la strada non è ingombra come la Cassia o l'Aurelia, però disseminata di trabocchetti e svolte pericolose».⁵¹⁴ Sofia sottolinea però che la costruzione materiale delle strade non basta: «non basta costruire

⁵⁰⁹ E. Sculati, *Novità automobilistiche del 1961*, cit., p. 34.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ivi*, p. 47.

⁵¹² C. Sofia, *La lunga strada che va in Sicilia*, cit., p. 10.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

la strada che va in Sicilia, occorre nel frattempo educare l'animo della gente». ⁵¹⁵ Egli individua la necessità di diffondere una cultura dell'accoglienza e del turismo, da insegnare perfino «ai trattori, alle guardie municipali, ai sindaci», affinché l'ospitalità meridionale possa trasformarsi in una vera risorsa economica. L'articolo si conclude con un aneddoto sullo Stretto di Messina, dove, rimasto in attesa del traghetto, l'autore ascolta l'ironico commento di un ferroviere a proposito del futuro «ponte sullo stretto». A questo dialogo si lega la metafora finale: se «è per la porta stretta che si entra in paradiso», presto sarà necessario aprire una «porta più larga» per consentire al Sud di accedere a uno sviluppo moderno e condiviso. ⁵¹⁶

Franco Lefèvre nel contributo *Gli automobilisti sono superstiziosi*, analizza la persistente superstizione tra gli automobilisti, rilevando come la presenza di portafortuna sia un fenomeno diffuso sia tra i guidatori comuni sia tra i piloti professionisti: «I guidatori d'automobili, da coloro che posseggono soltanto una scassata topolino ai campioni dei 300 all'ora, ben raramente rinunciano alla compagnia di un portafortuna». ⁵¹⁷ L'autore invita a non deridere tali pratiche, considerate un supporto psicologico consolidato: «Non deridiamoli, questi automobilisti che non riescono a sottrarsi al contagio del portafortuna». ⁵¹⁸ Il saggio traccia un panorama storico e culturale dell'uso dei portafortuna in Italia e in Europa, dalle tradizioni mediterranee come il corno di corallo e lo scarabeo egizio, fino ai rituali arabi del Corano, evidenziando come questi oggetti svolgano una funzione di rassicurazione simbolica durante i viaggi e le competizioni. Lefèvre documenta anche episodi emblematici di superstizione tra campioni automobilistici, come Alberto Ascari, che subì ritiri in gare importanti a causa di un gatto nero: «Per tre volte fu costretto al ritiro da gare importanti dopo che l'odiatissimo gatto nero gli ebbe attraversato la strada». ⁵¹⁹ L'autore conclude sottolineando che l'uso dei portafortuna non è mero capriccio, ma un «innocente sostegno psicologico» necessario per affrontare rischi e tensioni legati alla guida:

Piccoli e grandi piloti di tutti i tempi, alla guida di una rumorosa biga sulle vie consolari o di un'argentea "3000" sulle piste moderne, sembrano tutti preda di un'indefinibile mania; che in realtà risulta solo un innocente sostegno psicologico. ⁵²⁰

Lefèvre collega così il fenomeno contemporaneo alle tradizioni culturali e storiche, dimostrando come il portafortuna continui a esercitare un ruolo significativo nella vita quotidiana e nelle pratiche sportive.

Ubaldo Bertoli nel contributo dedicato alla nascente *Autostrada del Sole*, analizza il nuovo tratto autostradale che collega la capitale alla città partenopea, evidenziando le potenzialità di rapidità e sicurezza dei viaggi, nonché le innovazioni infrastrutturali introdotte lungo il

⁵¹⁵ Ivi, p. 11.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Ivi, p. 14.

⁵¹⁸ Ivi, p. 15.

⁵¹⁹ Ivi, p. 16.

⁵²⁰ *Ibidem*.

percorso. La realizzazione dell'Autostrada, pur privilegiando la velocità, non trascura il contatto con il paesaggio e i centri storici attraversati, offrendo scorci suggestivi di borghi, vigneti e testimonianze architettoniche come Aquino, Montecassino e Caserta. Bertoli riflette inoltre sul circostanziale «del Sole»:

Il nuovo tratto dell'Autostrada dimostra che l'aggiunta decorativa «del Sole» alla definizione tecnica non è stato uno dei frequenti abusi di presunzione mediterranea, bensì una specie di riconoscimento alla generosa stabilità meteorologica di questi luoghi.⁵²¹

L'attenzione al *comfort* del viaggiatore è assicurata dalle stazioni di servizio e dai moderni Motel, progettati dall'AGIP, che forniscono ristorazione, alloggio e servizi vari. L'autore osserva come la nuova arteria, pur alterando la percezione dei vecchi paesi e dei percorsi tradizionali, valorizzi la continuità storica e la bellezza naturale della regione, integrando l'esperienza della mobilità moderna con la memoria culturale del territorio. Bertoli sottolinea infine l'importanza di conciliare efficienza e contemplazione del paesaggio, rendendo l'Autostrada del Sole un simbolo di progresso tecnologico armonizzato con la storia e l'ambiente:

La nuda navata induce muovere il passo, a trattenere persino il respiro, e quando si torna all'aperto è come avere ricevuto una spiegazione serena e inequivocabile di un tempo che si nutre di mistiche meditazioni.⁵²²

Sergio Angeloni, in *Un'auto del 1900*, descrive la presentazione al Salone dell'Auto di Torino del 1963 della vettura «Venturina», progettata da Franco Venturi: «La Venturina recentemente presentata al pubblico del Salone di Torino ha interessato e divertito tutti con la sua linea *fin de siècle*».⁵²³ L'autore sottolinea come la piccola vettura, con un motore da 500 c.c. e una velocità massima di 90 km/h, fosse caratterizzata da una linea estetica *fin de siècle* e da una notevole maneggevolezza, ideale per il traffico cittadino. Angeloni evidenzia l'attenzione al minimo ingombro, che consente di parcheggiare tre «Venturine» nello spazio occupato da una normale 1100, e l'originalità del *design* che armonizza modernità e stile retrò. Tuttavia, l'articolo segnala come il prezzo elevato rappresenti un ostacolo alla diffusione commerciale, se non intervenissero soluzioni come le scatole di montaggio prefabbricate.

A meno che non sopravvivano fattori nuovi le scatole di montaggio, ad esempio, e non si riesca a superare le obiettive difficoltà organizzative che rendano possibile ai molti potenziali simpatizzanti della "Venturina" il possesso della vetturetta senza essere costretti a sborsare una cifra a sei zeri.⁵²⁴

⁵²¹ U. Bertoli, *Da Roma a Napoli in due ore. Autostrada del Sole*, cit., p. 8.

⁵²² Ivi, pp. 9-10.

⁵²³ S. Angeloni, *Un'auto del 1900*, cit., p. 32.

⁵²⁴ Ivi, p. 33.

L'autore conclude che, pur nelle incertezze del mercato, la vettura possiede un potenziale significativo per la mobilità urbana:

La sua minima capacità di ingombro potrebbe essere una soluzione ideale per il convulso traffico cittadino dei giorni in cui viviamo. [...] Perché solo così una vettura tanto piccola può essere accettata. Una macchina moderna lunga appena un metro e ottantacinque centimetri sarebbe soltanto una bruttura.⁵²⁵

Nel saggio *Come nacque l'idea dell'Autostrada del Sole*, Vittorio Caruso descrive la complessa e lungimirante genesi dell'Autostrada Milano-Napoli, enfatizzando il connubio tra visione privata e progettazione tecnica come fattore determinante per la realizzazione dell'opera. L'autore ricostruisce la fase iniziale del progetto, definita «Fase romantica», caratterizzata da una progettazione pionieristica e da un impegno condiviso tra pochi visionari:

L'idea originaria dell'Autostrada del Sole è dell'Eccellenza Boldrini, presidente dell'AGIP, che trovò nel compianto ministro Vanoni e nel prof. Valletta, presidente della FIAT, dei preziosi alleati. [...] Si andava a poco a poco definendo sui bisunti tavoli delle osterie di campagna, o su quelli delle fumose cucine dei cascinali; e qui avevo sempre attorno una corona di ragazzini con gli occhi spalancati.⁵²⁶

Caruso sottolinea il ruolo fondamentale dei principali protagonisti, in particolare dell'Eccellenza Boldrini e del Professor Jelmoni, nel concepire l'autostrada come «arteria vitale di una pacifica rivoluzione»,⁵²⁷ cioè uno strumento di modernizzazione e integrazione nazionale che riducesse simbolicamente e materialmente le distanze tra le regioni italiane. L'autostrada non rappresenta solo un avanzamento infrastrutturale, ma un progetto di trasformazione sociale ed economica, volto a rendere più efficienti le comunicazioni e a liberare le strade locali dal traffico pesante: «Solo liberandole dal grande traffico le strade attuali risulteranno automaticamente idonee al movimento locale, al transito dei pedoni, dei ciclisti, delle carrette».⁵²⁸ Il testo evidenzia altresì la dimensione simbolica dell'opera, sintetizzata nella scelta del nome «Autostrada del Sole», che coniuga la visione ottimistica dei progettisti con l'ideale di progresso luminoso e dinamico dell'Italia del dopoguerra: «Fu il prof. Boldrini che a Milano, in una giornata particolarmente nebbiosa, aveva battezzato Autostrada del Sole».⁵²⁹ In conclusione, Caruso interpreta l'Autostrada del Sole non solo come una grande opera ingegneristica, ma come emblema di una trasformazione culturale, sociale e tecnologica, testimoniando come la determinazione e la lungimiranza dei promotori possano generare risultati che incidono profondamente sulla struttura e sulla percezione dello spazio nazionale.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ V. Caruso, *Come nacque l'idea dell'Autostrada del Sole*, cit., p. 14.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ Ivi, pp. 14-15.

⁵²⁹ Ivi, p. 15.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- A.A. V.V., *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli, Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982*, Matera, Liantonio, 1987.
- Agosti, A., *Togliatti*, Torino, Utet, 1996.
- Alberoni, A., Baglioni, G., *L'integrazione dell'immigrato nella società industriale*, Bologna, il Mulino, 1965.
- Allum, P., *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Torino, Einaudi, 1975.
- Antonello, P., *Contro il materialismo, Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.
- Annibaldi C., Ossola C. (a cura di), *Scritture di fabbrica*, Torino, Scriptorium, 1994.
- Assemblea Costituente, *Introduzione al Rapporto della commissione economica, parte II: Industria*, vol. I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1946.
- Bagnasco, A., *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, il Mulino, 1977.
- Barbagallo F., *Storia dell'Italia repubblicana, La costruzione della democrazia*, Torino, Einaudi, 1994.
- Barberi Squarotti, G., Ossola, C. (a cura di) *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I.*, Torino, 15-19 maggio 1994, Torino, Leo S. Olschki Editore, 1997.
- Barucci, P., *La politica economica internazionale e le scelte di politica economica dell'Italia*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 1973.
- Id., *L'Italia del dopoguerra: la ricostruzione economica (1943-1947)*, Firenze, Le Monnier, 1978.
- Battistini, A., *Lingua, letteratura e scienza da Dante a Calvino. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienza. Ottava appendice della Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 2013.
- Berta, G., *Le idee al potere. Adriano Olivetti e il progetto comunitario tra fabbrica e territorio sullo sfondo della società italiana del «miracolo economico»*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.
- Bertolucci, A., *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Palli Baroni, G., Milano, Garzanti, 1994.
- Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G., Palli Baroni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1997.
- Id., *Fuochi in novembre*, a cura di G. Palli Baroni, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.
- Bertoni, A., *Poesia italiana del Novecento a oggi*, Bologna, Marietti, 2019.
- Bianciardi, L., *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962.
- Bigatti, G., Lupo, G., *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- Bocca, G., *Miracolo all'italiana*, Milano, Edizioni Avanti, 1962.
- Calvino, I., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengi, B. Falcetto, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2022.
- Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2022.

- Carino de' Liguori, B., *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2008.
- Castronovo, V. (a cura di), *Storia dell'Iri*, a cura di, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012.
- Cavazza, C., *Consumi e politica nell'Italia repubblicana*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Cavazza, S. Scarpellini, E. (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Crainz, G., *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma, 2003.
- Cheli, E., *Il problema storico della Costituente, in Italia 1943-1950. La ricostruzione*, a cura di S.J. Woolf, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- Id., *Costituzione e sviluppo delle istituzioni in Italia*, Bologna, il Mulino, 1978.
- Colarizi, S., *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Milano, Bur-Rizzoli, 2011.
- Curino, L., Vacis, G., *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno*, Milano, Ipoc Press, 2009.
- Daneo, C., *La politica economica della ricostruzione (1945-1949)*, Torino, Einaudi, 1975.
- De Cecco, M. (a cura di), *Saggi di politica monetaria*, Milano, Giuffrè, 1968.
- Di Sabatucci, G., Vidotto, V., *Storia Contemporanea. Dalla Grande Guerra ad oggi*, Bari-Roma, Laterza, 2019.
- Dolfi, A., *Bertolucci e il lavoro redazionale*, in *Letteratura e industria culturale*, Firenze, Olschki, 2009.
- Donnarumma F., *Energia e civiltà: l'ENI e l'immaginario italiano del boom economico*, Roma, Carocci, 2021.
- Ferretti G., *Eni e l'immagine aziendale: un laboratorio di cultura visiva*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Lanaro, S., *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Latour, B., *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera, 1996.
- Leonardi, A., Cova, A., Galea, P., *Il Novecento economico italiano. Dalla grande guerra al miracolo economico, 1914-1962*, Milano, Monduzzi, 1997.
- Lisi G., *Letteratura e industria nell'Italia del dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Mafai, M., *Il sorpasso. Gli straordinari anni del miracolo economico 1958-1963*, Milano, Mondadori, 1997.
- Maggia, G., *Bibliografia degli scritti di Adriano Olivetti*, Siena, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Scienze Economiche e Bancarie, 1983.
- Manacorda G., *Letteratura e lavoro nell'Italia del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Marino, G. C., *Guerra fredda e conflitto sociale in Italia, 1947-1953*, Caltanissetta, Sciascia, 1991.
- Martelli, S., Vitelli, F. (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Salerno, Edisud, 2012.
- Mattei E., *Relazione annuale ENI*, Roma, Ente Nazionale Idrocarburi, 1958.
- Id., *Il ruolo dell'Eni nel mondo moderno*, Roma, ENI, 1961.
- Id., *Tutti i discorsi (1945-1962)*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Mattina, L., *Gli industriali nella formazione dell'Italia repubblicana*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Melis G., *Burocrazia e impresa pubblica in Italia: il caso ENI (1953-1962)*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Muraro L., *La cultura visiva dell'Eni e il linguaggio delle riviste aziendali*, Padova, CLEUP, 2015.
- Nanni M., *Enrico Mattei e il Mezzogiorno: la strategia energetica e le politiche sociali dell'ENI (1953-1962)*, Napoli, ESI, 2018.

- Nera L. (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017.
- Olivetti, A., *L'ordine politico delle Comunità. Le garanzie di libertà in uno Stato socialista*, Ivrea, Nuove Edizioni Ivrea, 1945.
- Id., *L'ordine politico delle Comunità. Dello Stato secondo le leggi dello spirito*, Roma, Edizioni di Comunità, 1946.
- Id., *Società Stato Comunità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1952.
- Id., *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960.
- Id., *Il capitalismo responsabile*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960.
- Ossola C. (a cura di), *Scritture di fabbrica. Dal vocabolario alla società*, Torino, Scriptorium, 1994.
- Pampaloni G., *L'industria e gli scrittori italiani*, Firenze, Vallecchi, 1971.
- Petruciani, M., *Scienza e letteratura nel secondo novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Milano, Mursia, 1978.
- Piovene, G., *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957.
- Pirelli A., *L'uomo, la macchina e la libertà*, Milano, Franco Angeli, 1961.
- Piva S., *La cultura industriale italiana: ENI, Olivetti e l'estetica del lavoro*, Venezia, Marsilio, 2019.
- Pogliano, C., *Le culture scientifiche e tecnologiche*, in *Storia dell'Italia repubblicana. La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, Torino, Einaudi, 1995.
- Pombeni, P., *La Costituente un problema storico-politico*, Bologna, il Mulino, 1995.
- Preti, G., *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Ramat, S., *Attilio Bertolucci e la cultura del lavoro*, Parma, Guanda, 1995.
- Id., *Il Gatto selvatico e il neorealismo culturale*, in *Letteratura e impresa*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- Scheiwiller, V., *«Pirelli». Antologia di una rivista, (1948-1972)*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.
- Id., *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista (1953-1957)*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.
- Salinari C., *La letteratura e la società industriale*, Roma, Editori Riuniti, 1960.
- Sinisgalli, L., *Ritratti di macchine*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1935.
- Id., *Furor mathematicus*, Milano, Mondadori, 1944.
- Id., *La matematica e la poesia*, Milano, Mondadori, 1959.
- Id., *Calcoli e fandonie*, Milano, Mondadori, 1970.
- Id., *Pagine milanesi*, Matelica, Hacca, 2010.
- Id., *Tutte le poesie*, Milano, Edizioni Mondadori, 2020.
- Soavi G., *Il Gatto selvatico: una rivista dell'Eni*, Milano, Mondadori, 1995.
- Id., *Mattei e la cultura dell'impresa*, Milano, Skira, 2002.
- Snow, C. P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
- Spagnoletti G., *Poeti e industria*, Milano, Mondadori, 1960.
- Spirito, U., *Dal mito alla scienza*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Id., *Nuovo umanesimo*, Roma, Armando, 1968.
- Toniolo, G., *Storia economica dell'Italia liberale*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Vitelli, A. (a cura di), *La cultura dimezzata*, Milano, Giordano, 1965.
- Vittorini, E., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.
- Id., *Le due tensioni: appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, vol. II, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

Wiener, N., *Cybernetics: Or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, MIT Press, 1948.

Id., *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Einaudi, 1953.

Woolf, S. J. (a cura di), *Italia 1943-1950. La ricostruzione*, Bari-Roma, Laterza, 1975.

Zamagni, V., *Lo Stato italiano e l'economia. Storia dell'intervento pubblico dall'unificazione ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier, 1981.

Id., *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia (1861-1990)*, Bologna, il Mulino, 2003.

Zorzi, R., *Catalogo generale delle Edizioni di Comunità 1946-1982*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

Bibliografia critica

Accame, F. (a cura di), *Studi in memoria di Silvio Ceccato. Quaderni di Methodologia*, Roma, Società Stampa Sportiva, 1999.

Accrocca, E. F., *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

Alegi, G., *Leonardo, 1948-2018*, Roma, Leonardo S.p.A., 2018.

Alessi, G., Barcaioli, L., *Scrittori e pubblicità*, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2011.

Andreoli, A., Raimondi, G., Solmi, S., Gavazzeni, F., Palmieri, E.F., Contini, G., Blasucci, L., Ronga, L., Segre, C., Fubini, M., Vitale, M. (a cura di), *Discorrendo di Riccardo Bachelli*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1966.

Antonello, P., *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta*, in A. Peruzzi (a cura di), *Pianeta Galileo*, Consiglio Regionale della Toscana, 2009, pp. 519-529.

Id., *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Aragno, 2012.

Argan, G. C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.

Id., *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Id., *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

Ariosto, L., *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

Arpino, G., *Una nuvola d'ira*, Milano, Mondadori, 1974.

Ashby, W. R., *Statistical Machinery*, Paris, Thalès, 1953.

Asor Rosa, A., *Storia europea della letteratura italiana*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2009.

Assemblea Costituente, *Introduzione al Rapporto della commissione economica, parte II: Industria*, vol. I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1946.

Bacchelli, R., *Confessioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1973.

Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962.

Bagnasco, A., *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, il Mulino, 1977.

Bagnato, B., *Petrolio e politica: Mattei in Marocco*, Firenze, Polistampa, 2004.

Baldacci, L., *Letteratura e industria*, «Letteratura», n. 56, a. XIV, 1962, p. 139.

Ballò, A., Bigiaretti, L., Hartmann, E., Mulas, U., Roiter, F., *Olivetti 1908-1958*, Ivrea, Olivetti SpA, 1958.

Banti, A.M., *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996.

Barbato, A., *Sta per cadere il diaframma fra nord e sud. A primavera l'Italia sarà accorciata*, «Il Giorno», 8 luglio 1963.

- Barbero, G., *La Costituzione del 1948 e la politica agraria italiana negli anni Cinquanta e Sessanta*, «QA Rivista dell'Associazione Rossi-Doria», n. 1, a. XI, 2010, pp. 37-64.
- Barca, F., *Storia del capitalismo italiano*, Roma, Donzelli, 1997.
- Beccalli, B., *Società e sociologia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Parolechiave», n. 38, a. VII, 2007.
- Bello Minciocchi, C., Martignoni, C., Miola, A., Ciminari, S., Cucchiella, A., Yehya, G., (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini*, Ministero per i Beni e le attività culturali, Dipartimento per i Beni archivistici e librari, Pisa, Litografia Varo, 2006.
- Benedetti P., *Così nacque la rivista dell'ENI. Colloquio con Attilio Bertolucci*, «Ecos», n. 6, a. XXIII, 1994, pp. 34-40.
- Berardinelli, A., *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Bertolucci, A., *Recensione a "Parliamo tanto di me" di Cesare Zavattini*, «La Fiamma», 3 aprile 1933.
- Id., *Alla ricerca di Marcel Proust*, a cura di Ungarelli, G., Torino, Rai-Eri, 1995.
- Bigiaretti, L., *I figli*, Firenze, Vallecchi, 1955.
- Bigiaretti, L., De Libero, L., *Pintori Giovanni*, Milano, «Quaderni di Imago», Bassoli Fotoincisioni, 1967.
- Bini E., *La potente benzina italiana. Guerra fredda e consumi di massa tra Italia, Stati Uniti e Terzo Mondo (1945-1973)*, Roma, Carocci Editore, 2013.
- Bischi, G. I., Nastasi, P., *Un Leonardo del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Milano, Centro Pristem Eleusi, 2009.
- Bismara, C., Chiappa, B., Varanini, G.M., *Oppeano: il territorio e le comunità*, Verona, Scripta Edizioni, 2013.
- Bloch R., *Les Étrusques*, Paris, Plon, 1954.
- Id., *L'Art et la civilisation étrusques*, Paris, Plon, 1955.
- Bo, C., *Siamo ancora cristiani?*, Firenze, Vallecchi, 1964.
- Bocci M., *Cultura in azione. L'Eni e l'Università Cattolica per lo sviluppo dei popoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1917.
- Bollati, G., *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- Bonino, G. D., Marinetti, F.T., *Manifesti futuristi*, Milano, Bur, 2013.
- Bonomi, A., *Editoriale*, «Communitas», n. 17, a. III, 2007, p. 8.
- Bontempelli, M., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938.
- Borghesi, R., *Leonardo Sinisgalli o del «gradiente espressivo»*, «Liguria e stile», n. 3, a. XXXVII, 1986, pp. 77-104.
- Borraro, P., D'Episcopo, F. (a cura di), *Stratigrafia di un poeta, atti del convegno nazionale su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978)*, Galatina, Congedo, 1980.
- Bouyer, L., Roger, A. (a cura di), *Tolérance et communauté humaine*, Paris, Casterman, 1952.
- Brancati, V., *Il bell'Antonio*, Milano, Bompiani, 1949.
- Bricco, P., *Leonardo. Motore industriale e frontiera tecnologica dell'Italia*, Bologna, il Mulino, 2023.
- Brignetti, R., *La deriva*, Torino, Einaudi, 1955.
- Buzzi G., *Il canto quotidiano*, Milano, La Pora, 1933.
- Id., *La tigre domestica*, Firenze, Vallecchi, 1964.
- Caimmi-Lamoureux, A., *Calvino e Vittorini: "modo di rifare la nuova realtà"*, «Canadian Journal of Italian Studies», n. 1, a. III, 1979, pp. 8-13.
- Calvino, I., *Adesso viene Micheli, l'uomo di massa*, «L'Unità», 12 maggio 1946.
- Id., *La "tematica industriale"*, «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 18-21.
- Cafagna, L., *Il Nord nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, 1962, pp. 26-51.

- Camboni, M., *Le Foglie d'erba di Walt Whitman e la ricezione italiana fra Papini, i Futuristi e Dino Campana: ovvero sangue sulla scena della translatio*, «Nuova antologia», vol. 616, Aprile-Giugno 2016.
- Camon, F., *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici Editore, 1965.
- Canestrini, G., *Leonardo costruttore di macchine e di veicoli*, Milano e Roma, Tumminelli & C., 1939.
- Caprara, M., *L'attentato a Togliatti. 14 luglio 1948: il Pci tra insurrezione e programma democratico*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Caputo, V., *Domenico Rea e il Novecento italiano*. Napoli, Federico II University Press, 2023.
- Caramel, L., *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni Trenta*, Electa, Milano, 1989.
- Id., Pirovano, C., *Costantino Nivola. Sculture dipinti disegni. Catalogo della mostra. Milano, PAC, 28 ottobre 1999-30 gennaio 2000*, Milano, Electa, 1999.
- Carducci G., *Poesie, Giambi ed Epodi*, Bologna, Zanichelli, 1906.
- Carli, G., *Intervista sul capitalismo italiano*, a cura di E. Scalfari, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- Carocci, A., *Inchiesta alla Fiat*, Milano, Parenti, 1960.
- Casella, M., *18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche*, Galatina, Congedo, 1992.
- Cascone A., *Un poeta alla Biennale. Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"*, «Saggi e memorie dell'arte», vol. 44, 2020, pp. 232-255.
- Cassanelli, R., Collu, U., Selvafoita O., *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno. Dalle arti applicate all'industrial design*, Milano, Wide-Jaca Book, 2003.
- Cassieri, G., *Dove abita il prossimo*, Firenze, Vallecchi 1954.
- Castronovo, V., *Storia economica dall'Ottocento ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995.
- Cavalli, S., *«Il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, Torino, Arago, 2016.
- Ead., *Indagine sul «mondo imposseduto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in «Nótoς», n. 4, a. IV, 2017, pp. 62-75.
- Ead., *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.
- Cavalli, S., Savio, D., Van den Bergh, C., (a cura di), *Fabrica in fabula: industria e editoria culturale nel Novecento*, Firenze, Franco Casati Editore, 2022.
- Ceccato, S., *Il Teocono o "della via che porta alla verità"*, «Methodos», n. 1, a. I, 1949, pp. 96-101.
- Id., *Costruzione di un soggetto celebre o «della via che porta all'io creatore»*, «Methodos», n. 2, a. I, 1949, pp. 157-169.
- Id., *La mente vista da un cibernetico*, Torino, ERI, 1972.
- Id., *C'era una volta la filosofia*, Milano, Spirali, 1996.
- Colarizi, S., *Intervista sulla storia del Pci*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- Colombo, G., *Industria e politica nella storia d'Italia. Scritti scelti: 1861-1916*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario dalla nascita, (a cura di), *Leonardo, saggi e ricerche*, Roma, Libreria dello Stato, 1954.
- Compagna, F., *Il Mezzogiorno davanti agli anni sessanta*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.
- Confalonieri, A., *Banca e industria in Italia dal 1907 al 1914*, Milano, Banca Commerciale Italiana.
- Conte, G., *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.
- Contorbia, F., *Giornalismo italiano, 1939-1968*, vol. 3, Milano, Mondadori, 2009.
- Crainz, G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003.
- Craveri, P., Quagliariello, G. (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

- Cremaschi, I., *Intervista con Elio Vittorini*, «Futuro», n. 2, a. I, 1963, pp. 53-54.
- Crovi, R., *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998.
- D'Alba, A., *Baionette: versi liberi e parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1915.
- D'Annunzio, G., *Poesie*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, BUR, 2022.
- Davì, L., *Gymkhana-cross*, Torino, Einaudi, 1957.
- De Balzac, H., *La ragazza dagli occhi d'oro*, trad. it. Bertolucci, A., Collana "Il Castello", n. 18, Parma, Guanda, 1946.
- De Castris, M. (a cura di), *Cibo e società: una relazione da esplorare*, Roma, Roma TrE-Press, 2018.
- De Cecco, M., *Economic Policy in the Reconstruction Period, 1945-51*, in S. J. Woolf (a cura di), *The Rebirth of Italy*, New York, Humanities Press, 1972.
- D'Episcopo, F., Sinisgalli, L., *Macchine celibi*, «Il Mattino», 29 agosto 1976.
- Decleva, E., *Milano industriale e l'esposizione del 1881*, in Id., *L'Italia industriale nel 1881*, Milano, Banca del Monte di Milano, 1984.
- De Latil, P., *La pensée artificielle*, Paris, Gallimard, 1953.
- Id., *Les libertés cybernétiques*, Bruxelles, Actes du X Congrès int. de Philosophie, 1953, vol. VI.
- De Luca G., *L'ENI e la cultura visiva: grafica e fotografia nella comunicazione aziendale 1950-1960*, Roma, Gangemi Editore, 2012.
- De Michelis C., *Letteratura e industria*, Milano, Mursia, 1962.
- De Santis A., *Cinema e industria culturale negli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2009.
- De Seta E., *L'architettura dell'industria italiana nel secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi Editore, 2008.
- Dewey, J., *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Company, 1934.
- Di Benedetto P., *Le copertine di "Il Gatto selvatico": un laboratorio grafico dell'Italia industriale*, Milano, Silvana Editoriale, 2016.
- Di Castro, F., *La linea astratta dell'incisione italiana. Stamperia Romero 1960-1986, Calcografia Roma, 19 ottobre - 30 novembre 1989*, Milano, Electa, 1990.
- Di Martino, V., *"In questo mezzo sonno": temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni*, «Sinestesie», n. 24, a. VII, 2019, pp. 513-522.
- Di Nolfo, E., Muzzi, G., *La ricostituzione del Psi. Resistenza, Repubblica e Costituente. 1943-1948*, in R. Zangheri, *Storia del socialismo italiano*, V, Roma, Il Poligono, 1981.
- Di Silvestro, A., *Leonardo Sinisgalli. Fra scrittura e trascrizione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.
- D'Ors, E., *L'arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948.
- Donini, F., *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1948.
- Dorfles G., *Fenomenologia delle arti contemporanee*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Id., *Il disegno industriale e la cultura moderna*, Milano, Einaudi, 1963.
- Drucker, P. F., *The New Society: The Anatomy of the Industrial Order*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1950.
- Elia, L., *La Commissione dei 75, il dibattito costituzionale e l'elaborazione dello schema di costituzione*, in *Il Parlamento italiano*, vol. XIV, Milano, Nuova CEI, 1990.
- Erbani, F., *L'espresso 50 anni: 1955-1964*, vol. 1, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2005.
- Esposito, E., (a cura di), *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura editoria in Elio Vittorini*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Fabbris, F., *Gillo Dorfles e Civiltà delle Macchine: la fondazione di un'estetica industriale? (1953-1957)*, «Materiali di Estetica», n. 6., a. 1, 2019, pp. 42-55.
- Faldi, I., *Giorgio de Chirico*, Venezia, Alfieri, 1949.
- Farassino A., *L'auto e la modernità*, Torino, Einaudi, 1972.

- Fedele, S., *Fronte popolare. Le sinistre e le elezioni del 18 aprile 1948*, Milano, Bompiani, 1978.
- Fiaccarini Marchi, D., *Il Menabò (1959-1967)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973.
- Fiedler, J., Feierabend, P., *Bauhaus*, Köln, Könemann, 1999.
- Foà, F., *Monetary Reconstruction in Italy*, New York, King's Crown Press, 1948.
- Folgore, L., *Il canto dei motori*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912.
- Fontana, S., *I cattolici e l'unità sindacale 1943-1947*, Bologna, il Mulino, 1978.
- Fortini F., *Letteratura e ideologia*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Fossati, P., *Venturi, Persico e i futuristi*, in Id., *Torino 1920-1936*, Torino, Edizioni Progetto, 1976.
- Frateili A., *La pubblicità nell'Italia del miracolo economico*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.
- Fuà, G., *Italian economic growth 1961-1964*, Milano, Giuffrè, 1966.
- Gabrielli, P., *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Gadda C. E., *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1963.
- Galeotti, G., *I movimenti migratori interni in Italia*, Bari, Cacucci, 1971.
- Gallino, L., *L'impresa responsabile. Un'intervista su Adriano Olivetti*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.
- Gastaldi, F., Dalla Costa, N., *Il dibattito sulle autostrade in Veneto negli anni del boom economico*, in «Urbanistica Informazioni», n. 297, a. XLVIII, 2021.
- Gatto, A., *Tenga il manubrio leggero mi diceva Coppi*, «l'Unità», 8 giugno 1947, p. 3.
- Id., *La forza degli occhi*, Milano, Mondadori, 1954.
- Id., *Uno scrittore allo stadio*, «L'approdo letterario», n. 3, a. VIII, 1959, p. 89-92.
- Id., *Osteria flegrea*, Milano, Mondadori, 1962.
- Occhio che vede dentro il suo vedere*, in *L'opera completa di Cézanne*, Milano, Rizzoli, 1970.
- Id., *Guida sentimentale di Milano (1937)*, a cura di A. Modena, con disegni di D. Cantatore, Milano, Libri Scheiwiller, 1988.
- Geymonat, L., *Le origini della metodologia moderna*, in Id., *Fondamenti logici della scienza*, Torino, Da Silva, 1947.
- Giacomelli, R., *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul Volo*, Roma, Tipografia G. Bardi Editore, 1936.
- Giannini E., *La televisione educativa in Italia*, Roma, RAI-ERI, 1964.
- Giedion, S., *Mechanisation takes command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, 1948.
- Ginsborg, P., *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan, 1990.
- Ginesi, A. (a cura di), *Le Marche e il XX Secolo. Atlante degli artisti*, Milano, Federico Motta Editore, 2006.
- Ginzburg, N., *È stato così*, Torino, Einaudi, 1947.
- Ead., *Valentino*, Torino, Einaudi, 1957;
- Ead., *Sagittario*, Torino, Einaudi, 1957.
- Giordano, L., *Sognando di volare. Alfonso Gatto al Giro e al Tour*, Salerno, Il catalogo, 1983.
- Giorgino, S., «Un grido troppo tempo un noi represso». *Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni*, in Id., *Poeti in rivolta*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014.
- Giovagnoli, A., *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Giudici, G., *Poesie 1953-1990*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991.
- Id., *Tutti sui cigli bruni della sera*, in R. Zucco (a cura di), *I versi della vita*, Milano, Mondadori, 2000.

- Giudici, G., Sereni, V., *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, a cura di L. Massari, Milano, Archinto, 2021.
- Giulio, R., Pace, G., *Percorsi interdisciplinari tra letteratura e matematica. Da Eratostene a Sinisgalli*, Trieste Scienza Express, 2022.
- Gobetti, P., *Visita alla Fiat*, in Id., *Scritti politici*, Torino, Einaudi, 1960.
- Goethe, J. W., *Elegie von Marienbad*, a cura di J. Behrens e C. Michel, Berlino, Insel Verlag, 1991.
- Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954.
- Gregorietti G., *La grafica italiana e l'industria*, Milano, Electa, 1961.
- Grieco, R., *I comunisti e la lotta per la riforma agraria*, Roma, La Stampa moderna, 1949.
- Grifone, G., *Il capitale finanziario in Italia*, Torino, Einaudi, 1971.
- Guerra, A., *Gli anni del Cominform*, Milano, Mazzotta, 1977.
- Guidi, F., *La storia dei primi 40 anni dell'AGIP (1926-1966)*, San Donato Milanese, Associazione Pionieri e Veterani AGIP, 1995.
- Harper, J. L., Barbara, C., *L'America e la ricostruzione dell'Italia, 1945-1948*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Heisenberg, W., *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*, New York, Harper & Brothers 1958.
- Hellens, F., *Simplicité*, «La Revue de Paris», n. 1, a. III, 1913.
- Hemingway, E., *Verdi colline d'Africa*, trad. it. Bertolucci, A., Rossi, A., Torino, Einaudi, 1948.
- Hobsbawm, E. J., *Il secolo breve, 1914-1991*, trad. it. B. Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.
- Husserl, E., *Idee per una fenomenologia pura*, trad. it. Giulio Alliney, Torino, Einaudi, 1950.
- Kant, I., *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, 2023.
- Kerényi, K., *Figlie del Sole*, Torino, Einaudi, 1949.
- Kline, M., *La matematica nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Lamberti G., *Il lavoro e l'immagine: la cultura industriale italiana 1950-1970*, Roma, Donzelli, 2001.
- Langella, G., *Il canto fioco: Ungaretti, Sinisgalli, Gatto*, «Otto/ Novecento », n. 1, a. XXIX, 2005.
- Lanzardo, L., *Classe operaia e partito comunista alla Fiat (1945-1949)*, Torino, Einaudi, 1971.
- Le Goff, J., *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1981.
- Lejeune, P., *Il patto autobiografico*, trad. it. F. Santini, Bologna, il Mulino, 1986.
- Levi C., *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945.
- Longhi R., *Arte e tecnica del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1956.
- Lucchetti C., *Energia e cultura aziendale*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- Lupo, G., *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita&Pensiero, 1996.
- Id., *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana*, Milano, Vita&Pensiero, 2002.
- Id., *Le utopie della ragione. Raffaele Crovi intellettuale e scrittore*, Roma, Aliberti, 2003.
- Id., *Storia della mafia dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Donzelli, 2004.
- Id., *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- Id., *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma, Edizioni di Comunità, 2016.
- Id., *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*, Venezia, Marsilio, 2023.
- Lupo, S., Lacorazza, G., *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)*, Roma, Avagliano Editore, 2008.
- Lupo, S., Mancini M., *Architettura e industria petrolifera: i centri direzionali dell'Eni*, Roma, Gangemi Editore, 2009.
- Mariani, G., *L'orologio del Pincio: Leonardo Sinisgalli tra certezza e illusione*, Torino, Bonacci, 1981.
- Mariani, R., *Razionalismo e architettura moderna*, Torino, Edizioni Comunità, 1989.
- Marinetti, F.T., Buzzi, P. *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1912.

- Marini, P., Scaffai, N., *Montale*, Roma, Carocci editore, 2020.
- Marino, G. C., *La repubblica della forza. Mario Scelba e le passioni del suo tempo*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- Id., *Storia del separatismo siciliano*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- Marniti, B., *Più forte è la vita*, Milano, Mondadori, 1957.
- Martelli, S., Vitelli, F., (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi per Leonardo Sinisgalli*, Salerno-Stony Brook, Edisud-Forum Italicum Publishing, 2012.
- Martinelli, R., *La politica del Pci nel periodo costituente*, in «Studi storici», n. 2, a. 32, 1991.
- Masi A., *La grafica pubblicitaria dell'Eni tra arte e industria*, Milano, Skira, 2003.
- Melino, M., Salinari, C., *L'educazione del tempo libero*, «Il contemporaneo», 5 novembre 1955.
- Mencarelli A., *Industria culturale e letteratura nel secondo dopoguerra italiano*, Firenze, Le Lettere, 2018.
- Mengaldo, P. V., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- Mercuri, L., *18 aprile 1948. La grande svolta elettorale*, Milano, Marzorati, 1991.
- Meroni A., *Fotografia industriale e identità visiva dell'Eni*, Milano, Electa, 2007.
- Migone, G. G., *Stati Uniti, Fiat e repressione antioperaia negli anni Cinquanta*, «Rivista di storia contemporanea», n. 2, a. III, 1974, pp. 231-281.
- Milani, L. *Esperienze pastorali*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1958.
- Ministero del Tesoro, *Relazione del Direttore Generale alla Commissione Parlamentare di vigilanza. Il debito pubblico in Italia 1861-1987*, pp. 43-49.
- Misiani, S., *Prometeo e Orfeo. Comunicazione d'impresa e legittimazione del benessere nell'Italia dell'ENI di Enrico Mattei*, in Sirimarco, M. (a cura di), *Itinerari di cultura giuridica e politica. Omaggio a Francesco Tritto*, Roma, Aracne, 2006, pp. 167-204.
- Modiano, G., *Il posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, «Campo Grafico», nn. 3-5, a. VII, 1939, pp. 103-105.
- Montale, E., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1996.
- Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2020.
- Montella, L., *Italo Calvino tra innovazione e tradizione*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016.
- Moorhouse, A. C., *Il trionfo dell'alfabeto*, Milano, Il Saggiatore, 1959.
- Moravia, A., *Gli Indifferenti*, Milano Edizioni Alpes, 1929.
- Id., *Racconti romani*, Milano, Bompiani, 1954.
- Id., *L'industria come mito e come realtà*, Milano, Bompiani, 1962.
- Moretti, M., *I puri di cuore*, Milano, Milano, 1923.
- Id., *La vedova Fioravanti*, Milano, Mondadori, 1941.
- Id., *Uomini soli*, Milano, Mondadori, 1954.
- Id., *1945*, Milano, Mondadori, 1955.
- Id., *Il treno degli Appennini*, Torino, Einaudi, 1956.
- Morin, E., *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.
- Mumford, L., *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace, 1938.
- Id., *The Condition of Man*, London, Secker & Warburg, 1944.
- Id., *Man takes command: Notes on Siegfried Giedion's Comprehensive Study of Mechanization*, Londra, Routledge, 1948.
- Munari B., *Design e comunicazione visiva*, Milano, Laterza, 1963.
- Muracciole, J. F., *Histoire économique et sociale du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2002.
- Nascimbeni, G., *Rubò dall'archivio del «Corriere» l'articolo scritto per la sua morte*, in 1976/1986. *Dieci anni e un secolo: Montale e il Corriere*, supplemento del «Corriere della sera», 27 giugno 1986.
- Negri A., *Energia, potere e capitale: l'eredità dell'Eni di Mattei*, Roma, Derive Approdi, 2000.

Neri M., *L'arte come strumento di identità aziendale: il caso ENI*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Ochetto, V., *Adriano Olivetti. La biografia*, Milano, Edizioni di Comunità, 2013.

Id., *Adriano Olivetti. Industriale e utopista*, Ivrea, Cossavella Editore, 2000.

Olivetti, M., Ossola, C., *Per viver meglio. Proposta per un sistema economico-sociale*, Milano, Bollati-Boringhieri, 1994.

Orlando, F., *18 aprile. Così ci salvammo*, Roma, Cinque Lune, 1988.

Ottieri O., *Tempi stretti*, Milano, Garzanti, 1957.

Id., *Donnarumma all'assalto*, Torino, Einaudi, 1959.

Pampaloni G., *L'Eni e la cultura del boom economico*, Firenze, Vallecchi, 1988.

Pannunzio M., *La stampa italiana e l'Eni di Mattei*, Roma, Laterza, 1975.

Pantaleone, P., *Mafia e politica*, Torino, Einaudi, 1978.

Pasolini, P.P., *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955.

Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.

Pasini, G., *Le Acli delle origini*, Roma, Coines, 1974.

Pavese C., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.

Id., *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948.

Id., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

Id., *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952.

Id., *Poesie del disamore*, Torino, Einaudi, 1953.

Persico, E., *Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, Edizioni Comunità, 1964.

Peterson, E., *Il mistero degli ebrei e dei gentili nella Chiesa*, Milano, Edizioni di Comunità, 1946.

Petrilli, G., *Lo stato imprenditore*, Bologna, Cappelli, 1967.

Pini, M., *I giorni dell'IRI. Storie e misfatti da Beneduce a Prodi*, Milano, Mondadori, 2004.

Pirella, A., *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*, «Il Menabò», n. 5, a. IV, 1962, pp. 115-119.

Pirelli, A., *La Pirelli. Vita di un'azienda industriale*, Milano, Industrie Grafiche A. Nicola & C. 1946.

Piscitelli, E., *Del cambio della moneta o meglio del mancato cambio della moneta nel secondo dopoguerra*, in «Quaderni dell'Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla resistenza», n. 1, a. I, 1969, pp. 9-88.

Pogliano, C., *Civiltà delle macchine*, «Il Mattino», 10 giugno 1978, p. 3.

Id., *Leonardo Sinisgalli*, «Belfagor», vol. 48, n. 6, 1993, pp. 667-686.

Id., *Alla periferia del nascente Impero: il caso Italia (1945-1968)*, in «Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale», n. 1, a. XVII, 2007, pp. 85-120.

Pombeni, P., *Il gruppo dossettiano e la fondazione della democrazia cristiana (1938-1948)*, Bologna, il Mulino, 1979.

Porta, C., *Poesie (1955-1956)*, Milano, Feltrinelli, 1956.

Powell, T.G.E., *The Celts*, London, Thames and Hudson, 1958.

Pozzi, A., Sereni, V., *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni trenta*, a cura di A. Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995.

Pozzi, D., *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe*, Venezia, Marsilio Editore, 2009.

Pratolini, V., *Un eroe del nostro tempo*, Milano, Bompiani, 1949.

Prini, P., *Umanesimo programmatico*, Roma, Armando, 1965.

Prisco, M., *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 1949.

Id., *Fuochi a mare*, Milano, Rizzoli, 1957.

Id., *Qui «non è cambiato nulla»*, «Il Mattino», 31 ottobre 1986, p. 14.

Quaroni L., *Architettura e civiltà industriale*, Torino, Einaudi, 1961.

Ragghianti C. L., *Arte e industria in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1962.

Ragone, G., *Un secolo di libri*, Torino, Einaudi, 1999.

Ravasi P., *Design e modernità*, Milano, Electa, 1999.

Rea, D., *Opere*, a cura di F. Durante, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2005.

Read, H., *Art and Industry*, London, Faber & Faber, 1934.

Id., *Art and Society*, London, Faber & Faber, 1967.

Reina, L., Acanfora, N. (a cura di), *Alfonso Gatto l'uomo, il poeta. Atti del convegno di studi promosso nel quadro delle celebrazioni per il 25° anniversario della morte. Fisciano-Salerno, 30-31 maggio 2001*, a cura di L. Reina, N. Acanfora, Napoli, Liguori, 2014.

Rensi G., *Filosofia dell'industria*, Torino, Einaudi, 1955.

Romano, L., *Opere*, a cura di C. Segre, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1991.

Rossi A., *L'architettura dell'Eni come immagine del progresso*, «Casabella», n. 240, 1960, pp. 22-27.

Id., *Scritti scelti sull'architettura industriale*, Milano, Electa, 1965.

Rossi, E., Zaslavski, V., *Togliatti e Stalin. Il Pci e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Bologna, il Mulino, 1997.

Rosa, G., *Il mito della capitale morale*, Milano, Edizioni Comunità, 1980.

Rossi, P., *Avventure e disavventure della filosofia. Saggi sul pensiero italiano del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2009.

Rossi Doria, P., *Giuseppe Eugenio Luraghi e Giovanni Pirelli, due amici tra vocazioni re scelte di vita*, Milano, Mimesis Edizioni, 2016.

Rostand, J., *L'Uomo artificiale*, Torino, Einaudi, 1959.

Saba U., *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014.

Saccone, A., *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979.

Id., *Marinetti e il futurismo*, Napoli, Liguori, 1984.

Id., «*La trincea avanzata*» e «*La città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000.

Id., «*Qui vive sepolto un poeta*». *Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri*, Napoli, Liguori Editore, 2008.

Id., *Ungaretti*, Roma, Salerno, 2012.

Id., «*Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Salerno, V., Bellissimo, O., Rimolo, E., (a cura di), *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofì*, Napoli, Federico II University Press, 2022.

Salvatorelli L., *Storia del pensiero italiano contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1964.

Samuel, V., Ayer, A. J., Ryle, G., *Le basi fisiche del pensiero*, Torino, Einaudi, 1953.

Sanminiatielli, B., *Le proibizioni*, Firenze, Vallecchi, 1954.

Sapegno N., *Letteratura e società moderna*, Milano, Mondadori, 1958.

Saraceno, P., *Il meridionalismo dopo la ricostruzione (1948-1957)*, Milano, Giuffrè, 1974.

Id., *Il sistema delle imprese a partecipazione statale nell'esperienza italiana*, Milano, Giuffrè, 1975.

Id., *Intervista sulla ricostruzione*, a cura di L. Villari, Roma-Bari, Laterza, 1977.

Sartre J.P., *Critica della ragione dialettica*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Sassoon, D., *Cento anni di socialismo. La sinistra nell'Europa occidentale del XX secolo*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

Scalia, G., *Dalla natura all'industria*, «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 95-103.

Schiavone, A. (a cura di), *Stato e cultura giuridica in Italia dall'unità alla Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Scoppola, P., *La proposta politica di De Gasperi*, Bologna, il Mulino, 1977.

Silone, I., *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1945.

- Id., *Uscita di sicurezza*, Milano, Mondadori, 1965.
- Selva, S., Bini, E., *Petrolio e risorse energetiche nell'età contemporanea*, «900. Per una storia del tempo presente», n. 4, a. XIII, 2011, pp. 227-253.
- Sereni, V., *Una visita in fabbrica*, «Il Menabò», n. 4, a. III, 1961, pp. 7-11.
- Id., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.
- Servello, A., *Le considerazioni di Leonardo sulla resistenza al moto delle carene*, «Rivista Marittima», n. 10, 1952.
- Soavi, G., *Le spalle coperte*, Milano, Neri Pozza, 1951.
- Id., *Il vuoto*, in Id., *I genitori a teatro*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 1953.
- Id., *Un banco di nebbia*, Milano, Mondadori, 1955.
- Id., *Il sogno di Adriano*, in *Italiani anche questi*, Milano, Rizzoli, 1979.
- Id., *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Sorcinelli, P., *Dalla "via Gluck" al "Miracolo economico": uno sguardo sull'Italia che cambia*, vol. I, Bologna, il Mulino, 2006.
- Spriano, P., *«L'ordine nuovo» e i consigli di fabbrica*, Torino, Einaudi, 1971.
- Id., *I comunisti europei e Stalin*, Torino, Einaudi, 1983.
- Stajano, C., *Il sogno italiano dell'Eni*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Taddei, F., *Il socialismo italiano del dopoguerra: correnti ideologiche e scelte politiche, 1943-1947*, Milano, Franco Angeli, 1984.
- Testori, G., *La realtà dell'arte e l'industria moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Timpanaro, S., *Sul materialismo*, Pisa, Nistri Lischi, 1970.
- Tranfaglia, N., *Un "Romanzo industriale e marinaro". La formazione di Alberto Pirelli e la Pirelli nei primi trent'anni*, in *Studi Storici*, vol. 49, n. 3, 2008.
- Tranfaglia, N., Vittoria, A., *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Traniello, F., *Da Gioberti a Moro. Percorsi di una cultura politica*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- Triglia, C., *Grandi partiti e piccole imprese*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Trotta, F., *La palla al balzo. Un poeta allo stadio*, Arezzo, Limina, 2006, p. IX.
- Turone, S., *Storia del sindacato in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- Ungaretti, G., *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2025.
- Valeri, D., *Letteratura e civiltà moderna*, Roma, Studium, 1965.
- Id., *Cronache e visioni dell'Italia industriale*, Roma, Edizioni dell'Asino, 1968.
- Valéry, P., *Eupalinos ou l'Architecte*, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923.
- Id., *Tre dialoghi*, trad. it., V. Sereni, Torino, Einaudi, 1990.
- Vanoni, E., *La politica economica degli anni degasperiani*, Firenze, Le Monnier, 1977.
- Verlaine, P., *Poesie saturniane*, Parigi, Le Livre de poche, 1996.
- Vergani, O., *Raffaele Calzini. Un lutto del giornalismo e della letteratura*, in «Corriere della Sera», 3 settembre 1953, p. 3.
- Verri, C., *L'isola del «Gatto selvatico». La Sicilia nella rivista dell'ENI (1955-65)*, in «Meridiana», n. 98, a. II, 2020.
- Viesti, G., *Come nascono i distretti industriali*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Viano, C. A., *La filosofia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Vitelli, A. (a cura di), *La cultura dimezzata*, Milano, Giordano, 1965.
- Vittorini E., *Conversazioni in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1941.
- Id., *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945.
- Id., *Erica e i suoi fratelli - La Garibaldina*, Milano, Bompiani, 1956.
- Volponi, P., *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.
- Weil, S., *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951.

Weiner, N., *Cybernetics, or control and communication in the animal and the machine*, Cambridge, MIT Press, 1948.
 Whitehead, A. N., *Science and the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1925.
 Zamagni, V., *Finmeccanica. Competenze che vengono da lontano*, Bologna, il Mulino, 2008.
 Zanzotto, A., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.
 Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2025.
 Zavattini C., *L'Italia di Mattei: visioni e cinema del dopoguerra*, Roma, Donzelli, 2005.
 Zucco, R. (a cura di), *I versi della vita*, Milano, Mondadori, 2000.
 Zuliani, S., *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Milano, Guerini Studio, 1997.

Articoli delle riviste oggetto di ricerca

«Pirelli»

Altichieri, G., *Taccuino laziale*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 28-30.
 Arredi, A., *Leonardo e la macchina dei solidi e dei liquidi*, n. 6, a. IV, 1951, pp. 18-19.
 Bacchelli, R., *Tre divinità sull'Appennino*, n. 2, a. III, 1950, p. 48.
 Bailo, G., *Sironi fuori porta*, n. 3, a. III, 1950, p. 27.
 Bernari, C., *Un mondo silenzioso e senza scosse*, n. 1, a. I, 1948, pp. 28-29.
 Id., *Imbronciati i Giovi aspettano*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 24-25.
 Id., *La benzinara di campagna*, n. 2, a. XIII, 1960, pp. 56-57.
 Bonicelli, V., *Chi ha inventato l'impermeabile*, n. 1, a. I, 1948, pp. 50-51.
 Id., *Il telefono di domani*, n. 1, a. II, 1949, pp. 32-35.
 Id., *In un tubo di gomma la vita dell'uomo*, n. 2, a. II, 1949, pp. 37-40.
 Id., *Romanzo di una invenzione che ha fatto correre il mondo*, n. 3, a. II, 1949, pp. 14-17.
 Id., *Le braccia che camminano*, n. 1, a. III, 1950, p. 30.
 Id., *Sognatori fra le zolle*, n. 2, a. III, 1950, pp. 12-14.
 Id., *Gli "scooters" e il piacere del vento in faccia*, n. 3, a. III, 1950, pp. 16-17.
 Id., *Garages per povera gente*, n. 5, a. III, 1950, pp. 41-43.
 Id., *Gli anni felici di Edoardo Bianchi*, n. 6, a. III, 1950, p. 16.
 Id., *Il fascino delle piccole comodità*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 33-34.
 Id., *Architettura pubblicitaria*, n. 2, a. IV, 1951, pp. 21-22.
 Id., *Sulle rotaie corrono i salotti*, n. 3, a. IV, 1951, pp. 17-18.
 Id., *Tra Scilla e Cariddi*, n. 6, a. IV, 1951, pp. 58-59.
 Id., *Considerazioni sul film pubblicitario*, n. 3, a. V, 1952, pp. 33-35.
 Borgese, L., *Pittura d'ogni tendenza per onorare il lavoro*, n. 5, a. IV, 1951, pp. 46-47.
 Buzzati, D., *Sconfitti dai bimbi genitori e maestri*, n. 5, a. II, 1949, pp. 27-29.
 Id., *Stupidità della montagna*, n. 5, a. IV, 1951, pp. 52-53.
 Id., *La spedizione italiana al K2*, n. 1, a. VII, 1954, pp. 30-35.
 Id., *La scoperta della gomma*, n. 6, a. X, 1957, pp. 62-64.
 Id., *Visita con tradimento ad una mostra di francobolli*, n. 5, a. XIV, 1961, pp. 55-58.
 Id., *Piccole storie del grattacielo*, n. 9, a. XXII, 1970, pp. 30-33.
 Calzini, R., *Il paradiso perduto*, n. 1, a. I, 1948, pp. 46-49.
 Canestrini, G., *L'autodromo di Monza e i problemi dell'alta velocità*, a. 1, a. I, 1948, pp. 9-13.
 Id., *Dopo le grandi giornate di Monza*, n. 5, a. II, 1949, pp. 8-11.
 Id., *Le macchine di Leonardo*, n. 1, a. V, 1952, pp. 40-41.

Carrieri, R., *Il dinamismo plastico*, n. 2, a. II, 1949, pp. 34-36.
 Id., *L'importanza di sedersi bene*, n. 5, a. II, 1949, p. 38.
 Colonnetti, G., *L'uomo e la macchina*, n. 2, a. V, 1952, pp. 10-12.
 De Chiara, G., *Il romanzo dell'acustica*, n. 1, a. V, 1952, pp. 38-39.
 Id., *Un pioniere dell'energia nucleare*, n. 3, a. IV, 1951, pp. 8-11.
 De Cousandier, G., *L'Adrianella*, n. 6, a. II, 1949, p. 38.
 Ead., *La massaia automatica*, n. 6, a. III, 1950, pp. 10-11.
 Dicorato, G., *Il pneumatico amico dei cavalli*, n. 1, a. I, 1948, p. 17.
 Id., *La gomma mangia le scosse*, n. 1, a. II, 1949, pp. 22-25.
 Id., *Parata delle vecchie glorie*, n. 1, a. II, 1949, p. 30.
 Id., *La voce sotto il mare*, n. 2, a. II, 1949, pp. 16-18.
 Id., *La cinghia omicida*, n. 3, a. II, 1949, pp. 24-25.
 Id., *Eravamo felici*, n. 3, a. II, 1949, pp. 53-55.
 Id., *Epidermidi artificiali*, n. 1, a. III, 1950, pp. 52-54.
 Id., *L'inutile pioggia*, n. 5, a. III, 1950, p. 52.
 Id., *Nell'aria è la sua vita*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 19-21.
 Id., *Lo scultore della natura*, n. 2, a. IV, 1951, pp. 8-12.
 Id., *Dà vita ai treni "la terra del diavolo"*, n. 3, a. IV, 1951, pp. 31-32.
 Id., *Giro d'Italia della gomma*, n. 4, a. IV, 1951, pp. 20-21.
 Id., *Il mondo corre su un fiume di benzina*, n. 5, a. IV, 1951, pp. 36-38.
 Id., *Metano = elettricità*, n. 3, a. V, 1952, p. 22.
 Id., *L'elettricità non conosce frontiere*, n. 4, a. V, 1952, p. 24.
 Id., *Sui ghiacci del Polo i fiori del "Girfalco"*, n. 6, a. V, 1952, pp. 22-23.
 Id., *L'arte di viaggiare comodi*, n. 1, a. VI, 1953, pp. 44-45.
 Id., *Il primo costruttore italiano di rotative rotocalcografiche*, n. 3, a. VI, 1953, pp. 23-25.
 Gaia, F., *Il futuro è già fra noi*, n. 3, a. II, 1949, pp. 16-18.
 Galbiati, G., *Il codice atlantico*, n. 2, a. IV, 1951, pp. 13-15.
 Gatto, A., *Il bambino di gommapiuma*, n. 2, a. III, 1950, p. 21.
 Id., *Le case in fiore*, n. 1, a. V, 1952, p. 19.
 Gennarini, P. E., *Il cavo respira olio*, n. 1, a. I, 1948, pp. 19-21.
 Id., *Nel cervello di uno studente romantico il progetto di una industria nuova*, n. 1, a. II, 1949, pp. 50-53.
 Id., *Quei famosi cinque minuti*, n. 2, a. II, 1949, pp. 53-55.
 Id., *L'azienda è viva: deve crescere*, n. 3, a. II, 1949, p. 54.
 Id., *Il mito dell'età dell'oro*, n. 4, a. II, 1949, p. 58.
 Id., *Passaporto per l'avvenire*, n. 5, a. II, 1949, pp. 55-57.
 Id., *Una nuova potenza per le macchine*, n. 1, a. III, 1950, pp. 8-10.
 Id., *Il paradiso delle automobili*, n. 2, a. III, 1950, pp. 8-11.
 Id., *L'alfa è tornata alle corse*, n. 3, a. III, 1950, pp. 13-15.
 Id., *Il P. 286 sulle strade*, n. 5, a. III, 1950, pp. 8-9.
 Id., *Lattice nel ventre del vecchio squalo*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 29-30.
 Id., *L'Africa non è ancora uno scherzo ma sta per cedere alle macchine che forzano la mano al progresso*, n. 2, a. IV, 1951, pp. 48-49.
 Id., *Gio Ponti: dall'architettura al disegno industriale*, n. 5, a. IV, 1951, pp. 8-9.
 Lacorazza, V., *Macchine come giraffe*, n. 6, a. III, 1950, pp. 30-31.
 Id., *Le sedie italiane sono piaciute agli americani*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 31-34.
 Id., *Una lezione sui lubrificanti*, n. 2, IV, 1951, pp. 23-24.
 Id., *Una via dall'artigianato all'industria*, n. 3, a. VI, 1951, pp. 14-16.
 Id., *Un maestro delle acque*, n. 5, a. IV, 1951, pp. 8-10.
 Id., *La motorizzazione militare in Italia*, n. 6, a. IV, 1951, pp. 28-29.

Id., *Monaco e Luccichenti*, n. 1, a. V, 1952, pp. 30-31.
 Id., *Tra Wright e Nervi*, n. 2, a. V, 1952, pp. 38-39.
 Id., *Grattacieli di Milano*, n. 3, a. V, 1952, pp. 30-32.
 Id., *Architettura per l'industria*, n. 4, a. V, 1952, pp. 58-59.
 Id., *La rinascita del Mezzogiorno*, n. 5, a. V, 1952, pp. 18-19.
 Luraghi, G., *Questa nostra rivista*, n. 6, a. II, 1949, p. 8.
 Id., *Un grido d'allarme per le strade italiane*, n. 4, a. III, 1950, pp. 8-9.
 Migliorini, B., *L'era moderna è parlante*, n. 4, a. IV, 1951, pp. 30-31.
 Milani, U., *Fanno la dote alla televisione*, n. 3, a. IV, 1951, pp. 22-24.
 Mondadori, A., *La mosca di fuoco*, n. 1, a. II, 1949, pp. 45-46.
 Montale, E., *Vacanze in Versilia*, n. 4, a. II, 1949, p. 18.
 Monticelli, F., *Il cinema nell'indagine tecnico-scientifica*, n. 1, a. III, 1950, pp. 40-41.
 Munari, B., *Il piacere di riposare*, n. 1, a. I, 1948, p. 25.
 Id., *Il gatto di gommapiuma ha i baffi di nailon*, n. 4, a. II, 1949, p. 25.
 Id., *C'era una volta un re...*, n. 6, a. IX, 1956, p. 42.
 Prisco, M., *Domeniche per l'automobilista italiano*, n. 1, a. V, 1952, pp. 43-45.
 Quasimodo, S., *Muri siciliani*, n. 5, a. IV, 1951, p. 45.
 Ramelli-Cassi, A., *La difesa dei rumori*, n. 2, a. III, 1950, pp. 15-16.
 Sereni, S., *Case lombarde*, n. 2, a. V, 1952, pp. 22-23.
 Id., *Una P lunga cinquant'anni*, n. 2, a. XI, 1958, pp. 43-45.
 Id., *I creatori condizionati*, n. 6, a. XI, 1958, pp. 46-49.
 Id., *La cattura*, n. 1, a. XVI, 1963, p. 86.
 Id., *Ritorno dalla notte*, n. 1, a. XVII, 1964, pp. 76-80.
 Id., *Due autoritratti*, n. 2, a. XVII, 1964, pp. 84-87.
 Id., *In quale secolo?*, n. 3, a. XVII, 1964, pp. 78-81.
 Id., *Il fantasma nerazzurro*, n. 5, a. XVII, 1964, pp. 62-66.
 Id., *Un genere per pochi*, n. 5, a. XVII, 1964, pp. 104-105.
 Id., *L'onore della cronaca*, n. 1, a. XVIII, 1965, pp. 102-104.
 Id., *Un caso e un libro*, n. 2, a. XVIII, 1965, pp. 114-116.
 Id., *Che cosa premiano i premi?*, n. 4, a. XVIII, 1965, pp. 88-90.
 Id., *Prove per un ritratto*, n. 9, a. XXI, 1968, pp. 49-56.
 Id., *Due voci veneziane*, n. 5, a. XXIII, 1970, pp. 84-87.
 Severgnini, S., *Musica e macchine*, n. 4, a. II, 1949, pp. 38-39.
 Id., *La macchina prima attrice*, n. 1, a. III, 1950, pp. 55-56.
 Id., *La cultura come il pane*, n. 1, a. IV, 1951, pp. 26-28.
 Id., *Il cinema esalta la macchina*, n. 3, a. IV, 1951, pp. 25-26.
 Id., *Il cinema accusa la macchina*, n. 4, a. IV, 1951, pp. 27-29.
 Id., *Documentari a Venezia*, n. 5, a. IV, 1951, pp. 18-20.
 Id., *Zuidersee: un grande film per una grande impresa*, n. 1, a. V, 1952, pp. 36-37.
 Id., *Da Cappiello ad Apelle*, n. 3, a. V, 1952, pp. 25-26.
 Id., *Itinerario belga*, n. 4, a. V, 1952, pp. 13-15.
 Id., *Documentari scientifici a Venezia*, n. 5, a. V, 1952, pp. 48-49.
 Id., *Taccuino d'Olanda*, n. 6, a. V, 1952, pp. 58-59.
 Sinisgalli, L., *Il demone dell'analogia*, n. 1, a. II, 1949, pp. 11-13.
 Id., *L'operaio e la macchina*, n. 2, a. II, 1949, pp. 27.
 Id., *Soggetto per un documentario*, n. 4, a. II, 1949, pp. 51-54.
 Id., *Cattedrali dei motori*, n. 6, a. II, 1949, pp. 22-24.
 Id., *Le idee pubblicitarie*, n. 2, a. III, 1950, p. 38.
 Id., *Geometria barocca*, n. 3, a. III, 1950, pp. 44-45.
 Id., *Natura, calcolo, fantasia*, n. 3, a. IV, 1951, pp. 54-55.

Id., *L'intelligenza e la mano*, n. 6, a. IV, 1951, pp. 22-23.
 Id., *Il lavoro e lo svago*, n. 1, a. V, 1952, pp. 42.
 Id., *La mano mancina*, n. 2, a. V, 1952, pp. 30-31.
 Id., *Bassorilievi sui pneumatici*, n. 4, a. V, 1952, pp. 18-19.
 Id., *La ruota*, n. 5, a. V, 1952, pp. 22-23.
 Id., 1948-1952, n. 6, a. V, 1952, pp. 8-9.
 Valsecchi, M., *Le spie contemporanee*, n. 1, a. II, 1949, p. 38.
 Id., *Sotto il segno di Duccio il 1953*, n. 6, a. V, 1952, pp. 30-32.
 Id., *I paesaggi industriali di Sironi*, n. 2, a. VII, 1954, p. 38.

«Civiltà delle macchine»

Argan, G. C., *A chi spetta il comando*, n. 1, a. I, 1953, pp. 31-32.
 Id., *Gropius e la metodologia*, n. 2, a. IV, 1954, pp. 40-42.
 Id., *Planning e design*, n. 6, a. II, 1954, pp. 11-13.
 Assunto, R., *Orfeo e Prometeo*, n. 6, a. IV, 1956, pp. 11-12.
 Boggeri, A., *Un segno, un tabù*, n. 2, a. I, 1953, p. 23.
 Bo, C., *Il poeta e la macchina*, n. 1, a. I, 1953, p. 1.
 Boschi, V., *Vetustà delle macchine*, n. 1, a. I, 1953, pp. 41-47.
 Buzzati, D., *Lettera*, n. 1, a. IV, 1956, p. 6.
 Cantatore, D., *Impressioni di fonderia*, n. 2, a. I, pp. 54-56.
 Caproni, G., *La centrale di Monte Argento*, n. 6, a. I, 1953, pp. 60-64.
 Id., *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo*, n. 2, a. I, 1953, pp. 27-30.
 Comisso, G., *I giocolieri dell'officina*, n. 3, a. IV, 1956, p. 33.
 Ceccato, S., *La grammatica insegnata alle macchine*, n. 1, a. IV, 1956, pp. 46-51.
 Dorfles, G., *Tecnica e arte*, n. 5, a. I, 1953, pp. 30-32.
 Ferrata, G., *Lettera*, n. 4, a. I, 1953.
 Id., *La velocità in automobile*, n. 4, a. I, 1953, p. 11.
 Fortini, F., *La vecchiaia difficile*, n. 2, a. I, 1953, pp. 62-62.
 Gadda, C. E., *Lettera*, n. 2, a. I, 1953, p. 11.
 Id., *Quartieri suburbani*, n. 6, a. III, 1955, pp. 72-75.
 Geymonat, L., *Verso una nuova cultura*, n. 2, a. XIII, 1965, pp. 22-30.
 Lacorazza, V., *Nizzoli e la forma standard*, n. 1, a. I, 1953, pp. 36-38.
 Id., *Le scoperte di Bruno Munari*, n. 2, a. I, 1953, pp. 29-31.
 Luraghi, G., *Lettera*, n. 1, a. II, 1954, p. 1.
 Id., *Quali frutti ha dato la civiltà meccanica*, n. 6, a. III, 1955, p. 11.
 Mafai, M., *Sono stato a Pozzuoli*, n. 5, a. I, 1953, pp. 51-53.
 Moravia, A., *Lettera*, n. 3, a. I, 1953, p. 1.
 Pampaloni, G., *La fabbrica, casa dell'uomo*, n. 2, a. I, 1953, pp. 60-61.
 Portoghesi, P., *Un nuovo Leonardo*, n. 6, a. II, 1954, pp. 24-26.
 Id., *I disegni tecnici di Leonardo*, n. 1, a. III, 1955, pp. 30-48.
 Prisco, M., *Una realtà e una retorica*, n. 5, a. I, 1953, pp. 62-63.
 Raimondi, G., *Officina bolognese*, n. 2, a. II, 1954, pp. 9-12.
 Rapisarda, A., Turcato, G., *Termomeccanica*, n. 2, a. II, 1954, pp. 24-25.
 Razzi, A., *La stella sale quando c'è il vento*, n. 2, a. II, 1954, pp. 58-60.
 Id., *Il taccuino del reporter*, n. 3, a. II, 1954, pp. 58-60.
 Id., *Via Panisperna e la preistoria dell'atomica*, n. 5, a. IV, 1956, pp. 40-47.
 Rea, D., *Uomini e macchine in riva al mare*, n. 3, a. I, 1953, pp. 29-30.
 Rebuffo, G., R. Scanavino, *Due genovesi all'Ansaldo Fossati*, n. 2, a. III, 1955, pp. 28-30.

Saraceno, P., *L'industria meccanica italiana*, n. 1, a. I, 1953, pp. 8-11.
 Scognamiglio, G., *Piccola storia dell'industria meridionale*, n. 2, a. III, 1955, pp. 65-69.
 Sinisgalli, L., *Calder scultore ingegnoso*, n. 1, a. I, 1953, pp. 39-40.
 Id., *Un'ala battezzata*, n. 4, a. III, 1955, pp. 47-54.
 Id., *Le mie stagioni milanesi*, n. 5, a. III, 1955, pp. 23-25.
 Solari, L., *Il capo operaio*, n. 1, a. I, 1953, pp. 52-54.
 Somenzi, V., *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, n. 1, a. III, 1955, pp. 25-29.
 Tadini, E., *Ritorno alla S. Eustacchio*, n. 5, a. IV, 1956, pp. 50-53.
 Tofanelli, A., *Lettera*, n. 5, a. I, 1953, pp. 11.
 Ungaretti, G., *Lettera*, n. 1, a. I, 1953, p. 7.
 Vaccarino, G., *Costruzione di un homunculus*, n. 3, a. II, 1954, pp. 73-74.

«Comunità»

Anceschi, L., *Avvertimento del fanatismo*, n. 1, a. III, 1949, pp. 48-49.
 Arpino, G., *Il lettore enciclopedico*, n. 40, a. X, 1956, pp. 68-70.
 Argan, G. C., *Arte, Artigianato, Industria*, n. 5, a. III, 1949, pp. 60-61.
 Id., *Pittori della Bauhaus*, n. 10, a. V, 1951, pp. 64-65.
 Arpino, G., *Il lettore enciclopedico*, n. 40, a. X, 1956, pp. 68-70.
 Bertolucci, A., *Una poesia*, n. 4, a. III, 1949, p. 59.
 Bonfante, B., *Le arti figurative nell'architettura*, n. 3, a. III, 1949, pp. 46-47.
 Id., *Bibliografia d'arte*, n. 4, a. III, 1949, p. 63.
 Brezzi, P., *La fine dei tempi*, n. 3, a. III, 1949, pp. 52-54.
 Bo, C., *Fine del dialogo?*, n. 50, a. XI, 1957, pp. 40-43.
 Id., *Una cultura senza nome*, n. 60, a. XII, 1958, pp. 1-2.
 Buzzi, G., *Vecchio e nuovo Vittorini*, n. 43, a. X, 1956, pp. 78-80.
 Id., *Saba prosatore*, n. 49, a. XI, 1957, p. 88.
 Cassola, C., *Ideologia o poesia?*, n. 60, a. XII, 1958, pp. 55-58.
 Cintioli, G., *L'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia*, n. 24, a. VIII, 1954, p. 68.
 Croce, B., *Una lettera*, n. 1, a. III, 1949, p. 7.
 Del Papa, N., G. Marcuzzi, *Pescatori senza mare a Napoli*, n. 9, a. IV, 1950, pp. 36-37.
 Eliot, T. S., *Due cori da "The Rock"*, n. 7, a. IV, 1950, pp. 53-55.
 Fortini, F., *Bibliografia letteraria*, n. 7, a. IV, 1950, pp. 48-50.
 Id., *Un'annata di poesia*, n. 24, a. VIII, 1954, pp. 64-65.
 Id., *Tre narratori*, n. 31, a. IX, 1955, pp. 54-56.
 Forcella, E., *Ritratto del 1951*, n. 13, a. VI, 1952, pp. 6-7.
 Gallino, L., *Condizione operaia e relazioni umane*, n. 40, a. X, 1956, pp. 30-31.
 Garufi, B., *Una poesia*, n. 5, a. III, 1949, p. 43.
 Giudici, G., *Potere culturale e linguaggio democratico*, n. 68, a. XIII, 1959, pp. 90-92.
 Jaspers, K., *Marx e Freud*, n. 11, a. V, 1951, pp. 50-53.
 Labò, M., *La meccanizzazione prende il comando?*, n. 2, a. III, 1949, pp. 39-41.
 Id., *Note sul Congresso di urbanistica a Napoli*, n. 6, a. IV, 1950, pp. 43-45.
 Loria, A., *Due poesie*, n. 4, a. III, 1949, p. 56.
 Luzi, M., *Una poesia*, n. 9, a. IV, 1950, p. 62.
 Moravia, A., *Il conformista*, n. 10, a. V, 1951, p. 58.
 Montale, E., *Col rovescio del binocolo*, n. 13, a. VI, 1952, pp. 73-74.
 Noventa, G., *Una poesia*, n. 1, a. III, 1949, p. 52.
 Olivetti, A., *Società e stato*, n. 1, a. III, 1949, p. 1.
 Id., *Un piano per l'industrializzazione del Mezzogiorno*, n. 34, a. IX, 1955, pp. 1-2.

Pampaloni, G., *Bibliografia letteraria*, n. 2, a. III, 1949, pp. 58-60.
 Id., *Bibliografia letteraria*, n. 3, a. III, 1949, pp. 57-59.
 Id., *Bibliografia letteraria*, n. 4, a. III, 1949, pp. 57-59.
 Id., *Le occasioni di Moravia*, n. 10, a. V, 1951, pp. 52-53.
 Id., *Eugenio Montale o della poesia militante*, n. 13, a. VI, 1952, p. 72.
 Id., *Gli ultimi "Gettoni"*, n. 40, a. X, 1956, pp. 66-67.
 Pavese, C., *Viaggio di nozze*, n. 9, a. IV, 1950, pp. 58-59.
 Pullini, G., *Padri e figli nell'ultima narrativa*, n. 31, a. IX, 1955, pp. 71-73.
 Id., *Soffici autobiografico*, n. 35, a. IX, 1955, pp. 53-54.
 Id., *Moretti, Parise, Venturi*, n. 39, a. X, 1956, pp. 58-59.
 Id., *Classici e critica*, n. 41, a. X, 1956, pp. 67-68.
 Id., *Cronache letterarie*, n. 50, a. XI, 1957, pp. 91-93.
 Id., *Cronache letterarie*, n. 53, a. XI, 1957, pp. 92-94.
 Id., *Cronache letterarie*, n. 55, a. XI, 1957, pp. 94-95.
 Id., *Cronache letterarie*, n. 58, a. XII, 1958, pp. 90-92.
 Quaroni, G., *L'urbanistica per l'unità della cultura*, n. 13, a. VI, 1952, pp. 1-2.
 Raimondi, G., *L'arte: il lavoro di Jean Dubuffet*, n. 67, a. XIII, 1959, pp. 70-73.
 Ravazzi, G., *Le relazioni umane nell'economia industriale*, n. 42, a. X, 1956, pp. 41-43.
 Rilke, R. M., *Una lettera sulla guerra*, n. 1, a. III, 1949, p. 49.
 Romagnoli, S., *Lecture di classici*, n. 46, a. XI, 1957, pp. 72-74.
 Id., *Le fiabe di Italo Calvino*, n. 47, a. XI, 1957, pp. 87-89.
 Id., *Filologia per Carlo Porta*, n. 55, a. XI, 1957, pp. 92-93.
 Id., *Lecture di classici*, n. 65, a. XII, 1958, pp. 96-98.
 Scotellaro, R., *Due poesie*, n. 6, a. IV, 1950, p. 63.
 Scoppola, P., *Tolleranza o libertà?*, n. 24, a. VIII, 1954, pp. 37-38.
 Sinisgalli, L., *Faccia a faccia*, n. 4, a. III, 1949, pp. 64-66.
 Silone, I., *Il mondo che nasce*, n. 1, a. I, 1946, p. 1.
 Id., *Aver fede*, n. 1, a. I, 1946, p. 1.
 Id., *Ritorno a Fontamara*, n. 2, a. III, 1949, pp. 50-55.
 Id., *Un'uscita di sicurezza*, n. 5, a. III, 1949, pp. 44-46.
 Id., *Per le vie polverose e dietro le siepi*, n. 8, a. IV, 1950, pp. 58-61.
 Soavi, G., *Le spalle coperte*, n. 1, a. III, 1949, pp. 55-57.
 Id., *Una poesia*, n. 5, a. III, 1949, p. 56.
 Solmi, S., *Dalla torre Eiffel*, n. 11, a. V, 1951, p. 65.
 Strausz-Hupé, R., *"Masse" come macchine*, n. 63, a. XII, 1958, pp. 73-75.
 Veronesi, G., *Toulouse Lautrec a Parigi*, n. 11, a. V, 1951, pp. 74-75.
 Zanzotto, A., *Poesia femminile*, n. 62, a. XII, 1958, pp. 109-111.
 Id., *I settant'anni di Ungaretti*, n. 64, a. XII, 1958, pp. 42-43.

«Il Gatto selvatico»

Accrocca E. F., *I gatti non selvatici di Giuseppe Ungaretti*, n. 12, a. VII, 1961, pp. 28-29.
 Angeloni S., *Un'auto del 1900*, n. 1, a. IX, 1963, pp. 32-33.
 Balestra C., *Pubblicità, fenomeno di tutti i tempi*, n. 6, a. I, 1955, pp. 6-7.
 Banti, A., *Antologia. Una ragazza parla (da La monaca di Sciangai, Milano, Mondadori, 1957)*, n. 5, a. IV, 1958, pp. 26-28.
 Ead, *Le donne guidano*, n. 1, a. V, 1959, p. 17.
 Barbaglia A. G., *La commedia dell'Arte*, n. 7, a. III, 1957, pp. 9-10.
 Bassani G., *Bella Italia. Il mistero di Ninfa*, n. 1, a. IV, 1958, pp. 15-17.

Id., *Scrittore in macchina. Da Ferrara a Roma con sosta e cena in Umbria*, n. 8, a. IV, 1958, pp. 16-17.

Beccaria M., *La cibernetica*, n. 1, a. I, 1955, p. 1.

Berto, G., *Avventura in provincia*, n. 1, a. II, 1956, p. 18.

Bertoli, U., *Lo "specialino", il più romantico dei mezzi*, n. 3, a. I, 1955, p. 9.

Id., *Uomini e macchine dal Po alle Alpi*, n. 9, a. IV, 1958, pp. 9-10.

Id., *Una nuova moda: le vecchie automobili*, n. 11, a. IV, 1958, pp. 13-14.

Id., *Da Roma a Napoli in due ore. Autostrada del Sole*, n. 11, a. VIII, 1962, pp. 8-10.

[Bertolucci, A.], *Il bilancio dell'ENI*, n. 5, a. I, 1955, pp. 16-17.

Id., *Storia della pittura 1 - Cimabue*, n. 1, a. II, 1956, p. 26.

Id., *Storia della pittura 2 - Giotto*, n. 2, a. II, 1956, p. 24.

Id., *Storia della pittura 3 - Piero della Francesca*, n. 3, a. II, 1956, p. 24.

Id., *Storia della pittura 4 - Giovanni Bellini*, n. 4, a. II, 1956, p. 24.

[Id.], *Il presidente dell'ENI in visita alle colonie*, n. 9, a. II, 1956, p. 22.

Id., *Storia della pittura 8 - Caravaggio*, n. 10, a. II, 1956, p. 24.

[Id.], *La formazione professionale dei gestori AGIP*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. III, 1957, p. 12.

Id., *I maestri della pittura 2 - Paul Cézanne*, n. 4, a. III, 1957, p. 24.

Id., *I maestri della pittura 3 - Van Gogh*, n. 5, a. III, 1957, p. 24.

Id., *I maestri della pittura 4 - Paul Gauguin*, «Il Gatto selvatico», n. 6, a. III, 1957, p. 24.

Id., *I maestri della pittura 5 - Matisse*, n. 7, a. III, 1957, p. 24.

[Id.], *L'E.N.I. e il problema italiano dell'energia*, n. 9, a. III, 1957, pp. 9-11.

Id., *I maestri della pittura 8 - Marc Chagall*, n. 10, a. III, 1957, p. 24.

Id., *Il volto dell'uomo. I*, n. 1, a. IV, 1958, p. 32.

Id., A., *Il volto dell'uomo. II*, n. 2, a. IV, 1958, p. 32.

Id., *Il volto dell'uomo. IV*, n. 6, a. IV, 1958, p. 32.

Id., *Il volto dell'uomo. VI*, n. 8, a. IV, 1958, p. 32.

Id., *Il volto dell'uomo. VII*, n. 9, a. IV, 1958, p. 32.

Id., *Il volto dell'uomo. VIII*, n. 10, a. IV, 1958, p. 36.

Id., *Il volto dell'uomo. IX*, n. 11, a. IV, 1958, p. 32.

Id., *Il paesaggio nell'arte I*, n. 12, a. IV, 1958, p. 40.

[Id.], *Il bilancio ENI 1957-58*, n. 1, a. V, 1959, pp. 10-14.

Id., *Il paesaggio nell'arte II*, «Il Gatto selvatico», n. 1, a. V, 1959, p. 40.

[Id.], *L'addestramento nel Gruppo E.N.I.*, n. 2, a. V, 1959, pp. 10-11.

Id., *Il paesaggio nell'arte III*, n. 5, a. V, 1959, p. 40.

Id., *Il paesaggio nell'arte IV*, n. 6, a. V, 1959, p. 40.

[Id.], *Problemi e successi dell'E.N.I. in due interviste dell'Ing. Mattei*, n. 7, a. V, 1959, pp. 5-9.

Id., *Gli «ismi» dell'arte moderna. VII*, n. 11, a. VI, 1960, p. 48.

Id., *Gli «ismi» dell'arte moderna. IX*, n. 1, a. VI, 1960, p. 48.

Id., *Cari lettori*, n. 10, a. VIII, 1962, p. 2.

Bevilacqua A., *I poeti e lo sport*, n. 1, a. V, 1959, pp. 22-23.

Bianchi P., *Cinema: L'immortale di Alain Robe-Grillet*, n. 9, a. X, 1964, pp. 16-17.

Bignami S., *Destinazione luna*, nn. 11-12, a. II, 1956, pp. 10-11.

Bilenchi R., *Le nonne*, «Il Gatto selvatico», n. 9, a. V, 1959, p. 22.

Boldrini M., *I nuovi dirigenti dell'ENI*, «Il Gatto selvatico», n. 11, a. VIII, 1962, p. 7.

Id., *La popolazione mondiale e il suo sostentamento. Il problema dell'alimentazione dell'umanità futura esiste ed è grave*, n. 5, a. II, 1956, pp. 6-7.

Id., *«Il nostro grande Capo non torna»*, n. 10, a. VIII, 1962, p. 3.

Id., *I nuovi dirigenti dell'ENI*, n. 11, a. VIII, 1962, p. 7.

Briatico F., *Conosciamo i nostri uomini*, n. 5, a. I, 1955, p. 18.

Id., *Psicologia in fabbrica. L'accertamento del rapporto tra uomo e ambiente industriale costituisce la base delle "relazioni umane" nell'azienda moderna*, n. 1, a. I, 1955, p. 8.

Caproni G., *La tromba del silenzio. Racconto [cultura letteraria]*, n. 1, a. I, 1955, p. 15.

Id., *La poesia è necessaria (testi di Lorca, Apollinaire, Prévert)*, n. 11, a. IV, 1958, pp. 15-18.

Carini T., *Società e cultura di massa*, n. 10, a. VI, 1960, pp. 17-27.

Cassola C., *Antologia. Rosa Gagliardi (da Il soldato)*, Milano, Feltrinelli, 1958, n. 8, a. IV, 1958, pp. 18-19.

Id., *Uno stabilimento in Versilia*, n. 10, a. IV, 1958, pp. 14-15.

Ciccardini B., *Topolino e la società americana*, n. 5, a. II, 1956, pp. 14-15.

Colombo F., *Lunga vicenda delle ricerche petrolifere in Sicilia*, n. 6, a. V, 1959, pp. 17-18, 38.

Colitti M., *I positivi aspetti dell'automazione*, n. 2, a. XI, 1965, pp. 14-15.

Comisso G., *Un'acropoli d'acciaio nella pianura [sui pozzi di Cortemaggiore]*, n. 3, a. I, 1955, pp. 10-11.

Id., *La città nuova*, n. 2, a. I, 1955, p. 5.

Id., *Due piccole città del Veneto: Feltre e Asolo*, n. 1, a. III, 1957, pp. 9-11.

Id., *Storia e preistoria del Capo Circeo*, nn. 7-8, a. II, 1956, p. 18.

Corradi C., *L'uomo artificiale*, n. 11, a. V, 1959, pp. 24-25.

Id., *Il trionfo dell'alfabeto*, n. 9, a. V, 1959, p. 27.

Id., *Viaggio in Italia alla ricerca della salute perduta*, n. 5, a. V, 1959, p. 26.

Cusatelli G., *Fortuna delle enciclopedie*, n. 10, a. X, 1964, pp. 8-9.

D'Amico F. G., *In difesa del western*, n. 5, a. II, 1956, pp. 26-27.

De Chirico G., *Il segreto della creazione artistica*, n. 3, a. I, 1955, p. 1.

Della Casa E., *Dalla redazione: la nostra nuova rubrica*, n. 1, a. I, 1955, p. 3.

Dentice, F., *Il deposito costiero di Napoli*, n. 2, a. II, 1956, pp. 4-5.

De Seta E., *L'architettura dei ponti ENI*, n. 10, a. VIII, 1962, pp. 12-13.

De Vecchi P., *I grandi inventori italiani*, n. 7, a. IV, 1958, pp. 12-13.

Dorfles G., *La pubblicità tra arte e industria*, n. 9, a. VII, 1961, pp. 6-7.

Drudi Gambillo M., *Note sulla pittura informale in Italia*, n. 10, a. V, 1959, pp. 24-25.

Fabbri G., *Fermatevi!*, n. 2, a. II, 1956, p. 4.

Fabbri R., *Una mostra di arte moderna in fabbrica*, n. 10, a. IV, 1958, p. 8.

Id., *I giovani e l'arte industriale*, n. 9, a. VI, 1960, p. 10.

Fallaci O., *La donna e la fabbrica*, n. 3, a. V, 1959, pp. 10-11.

Fiore F., *Il cantiere come spettacolo moderno*, n. 6, a. V, 1959, pp. 20-21.

Frassinetti S., *Letteratura e industria: un'inchiesta*, n. 9, a. IV, 1958, pp. 5-6.

Id., *Il ceto medio e il boom economico*, n. 2, a. VI, 1960, pp. 22-23.

Id., *Le fabbriche e la cultura*, n. 5, a. VII, 1961, pp. 11-12.

Gadda C. E., *L'ingegnere e la letteratura*, n. 1, a. III, 1957, pp. 7-8.

Gatto A., *Poesie per l'Eni*, n. 3, a. IV, 1958, p. 19.

Giarratana, A., *Un pioniere del petrolio siciliano: Ramiro Fabiani*, n. 6, a. V, 1959, pp. 12-13.

Giordani P., *Cinema e rivoluzione industriale*, n. 8, a. IV, 1958, pp. 26-27.

Id., *Il film e la città moderna*, n. 6, a. V, 1959, pp. 19-21.

Guerra T., *L'uomo di carta*, n. 7, a. II, 1956, pp. 16-17.

Guerreschi G., *Gli operai come tema artistico*, n. 2, a. VI, 1960, p. 9.

Lamberti G., *L'arte figurativa e la società industriale*, n. 3, a. VI, 1960, p. 6.

Landolfi T., *Racconto dell'industria invisibile*, n. 9, a. VI, 1960, pp. 16-17.

Lanza G., *Cultura e progresso tecnico*, n. 10, a. VI, 1960, p. 8.

Levi C., *Lavoro umano e progresso tecnico*, n. 3, a. III, 1957, pp. 8-9.

Lussu E., *Il futuro dell'Europa industriale*, n. 8, a. VI, 1960, pp. 10-11.

Manlio R., *Il petrolio e l'indipendenza nazionale*, n. 4, a. IV, 1958, pp. 4-5.

Masino P., *La macchina e l'anima*, n. 9, a. II, 1956, pp. 8-9.
 Mattei, E., *Lettera*, n. 1, a. I, 1955, p. 3.
 Montale E., *Il segreto della poesia e la macchina*, n. 11, a. IV, 1958, p. 9.
 Montanelli I., *Gli italiani e il petrolio*, n. 4, a. VI, 1960, pp. 4-5.
 Moravia A., *Letteratura e industria*, n. 9, a. VI, 1960, p. 5.
 Id., *L'automobile come simbolo moderno*, n. 7, a. VII, 1961, pp. 18-19.
 Munari B., *Arte e pubblicità*, n. 10, a. VII, 1961, pp. 16-17.
 Ottieri O., *L'industria e la letteratura del lavoro*, n. 8, a. VI, 1960, p. 7.
 Paoletti, P. M., *Come in una favola di Disney*, n. 2, a. I, 1955, pp. 10-11.
 Parise G., *Il lavoro dell'uomo moderno*, n. 3, a. IV, 1958, pp. 12-13.
 Id., *Gli italiani e il progresso tecnico*, n. 8, a. VI, 1960, pp. 5-6.
 Pasolini P. P., *La lunga strada di sabbia*, n. 7, a. V, 1959, pp. 14-15.
 Piccinni, F., *In Africa la civiltà della ruota*, n. 4, a. IV, 1958, pp. 15-17.
 Pratolini V., *Una storia italiana: l'industria e la città*, n. 5, a. V, 1959, pp. 12-13.
 Rotondi P., *Arte e produzione moderna*, n. 6, a. IV, 1958, pp. 10-11.
 Id., *La grafica come linguaggio sociale*, n. 2, a. VI, 1960, pp. 8-9.
 Saba U., *Gli uomini e le macchine*, n. 7, a. IV, 1958, p. 19.
 Sereni V., *La poesia e il lavoro moderno*, n. 3, a. IV, 1958, pp. 7-8.
 Soldati M., *Lettere da Cortemaggiore*, n. 6, a. I, 1955, pp. 8-9.
 Id., *Il lavoro come avventura umana*, n. 9, a. V, 1959, pp. 6-7.
 Spadini, R., *Con i geologi della Mineraria sulle vette e tra le gole dell'Iran*, n. 6, a. VI, 1960, pp. 7-9.
 Spagnoletti G., *Letteratura industriale e modernità*, n. 10, a. V, 1959, pp. 4-5.
 Stajano C., *Il pensiero di Mattei*, n. 10, a. VII, 1961, p. 2.
 Testori G., *L'arte moderna e la macchina*, n. 11, a. V, 1959, p. 18.
 Ungaretti G., *L'uomo e la tecnica*, n. 7, a. III, 1957, pp. 10-11.
 Valeri D., *Gli uomini e le città industriali*, n. 6, a. IV, 1958, pp. 7-8.
 Vergani O., *Gente del petrolio*, n. 4, a. IV, 1958, pp. 6-7.
 Vittorini E., *Il Politecnico e la cultura del lavoro*, n. 2, a. V, 1959, pp. 8-9.
 Volponi P., *Industria e letteratura dell'uomo moderno*, n. 8, a. VI, 1960, pp. 10-11.
 Zavattini C., *Il cinema e la realtà industriale*, n. 7, a. VI, 1960, pp. 12-13.

Sitografia

A.A.V.V., Storia dell'AGIP dal 1936 al 1948, in Eni APVE,
<https://pionierieni.it/notizie/storia-dellAGIP-dal-1936-al-1948/>.
 Adriano Olivetti, Fondo Domenico Burzio,
<https://www.storiaolivetti.it/articolo/13-camillo-olivetti-e-la-fondazione-domenico-burzi/>.
 AGIP, in *Enciclopedia Treccani online*,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/AGIP_\(Dizionario-di-Economia-e-Finanza\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/AGIP_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/).
 Archivio Storico Olivetti,
<https://www.archivistoricolivetti.it/>.
 Belloni, E., L'ENI e il Terzo Mondo: l'anticolonialismo di Enrico Mattei nelle pagine de «Il Gatto selvatico», «Progressus», n. 1, a. II, 2014,
www.rivistaprogressus.it/wp-content/uploads/eleonora-belloni-leni-mondo-lanticolonialismo-enrico-mattei-nelle-pagine-de-gatto-selvatico-6.pdf.
 Biblic, Bibliografia Italo Calvino,
<https://bibliografia.laboratoriocalvino.org/>.
 Centro Studi Michele Prisco,

<http://www.centrostudimicheleprisco.com/index.htm> .
 Circolare Ministeriale 12 agosto 1954 n. 63/323236, Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana,
https://www.gazzettaufficiale.it/ricercaArchivioCompleto/serie_generale/1954.
 «Civiltà delle macchine», Archimondi, Fondazione Ansaldo,
<https://archivio.fondazioneansaldo.it/s/1/item-set/64>.
 «Ecos», Archivio Storico ENI,
<https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/magazines/ecos>.
 Eni, Archivio storico Eni,
<https://pionierieni.it/rivista-il-gatto-selvatico/>.
 Eni e l'Italia del petrolio, Archivio storico Istituto Luce,
<https://www.archivioluce.com/>.
 Enrico Mattei, Enciclopedia Treccani online,
<https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-mattei/>.
 Finmeccanica, LIA, Leonardo Innovation Archives,
<https://lia.fondazioneleonardo.com>.
 Fondazione Leonardo Sinisgalli,
<https://www.fondazionesinisgalli.eu/>.
 Fondazione Pirelli, Archivio storico, Collezione Pietro Marengo,
<https://www.fondazionepirelli.org/it/archivio-storico/>.
 Fondi APICE,
https://collezioni.unimi.it/fondiapice/?page_id=48#.
 G. Palli Baroni, Bertolucci Attilio, Dizionario biografico, Treccani online,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-bertolucci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-bertolucci_(Dizionario-Biografico)/).
 «Il Gatto selvatico», Archivio Storico ENI,
<https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/magazines/gattoselvatico>.
 Information Theory Symposia in the 1950's,
https://2025.ieee-isit.org/75th-anniversary?utm_ .
 La Costituzione, Principi fondamentali, Art. 4, II comma, Senato della Repubblica,
<https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/principi-fondamentali/articolo-4>.
 La Costituzione, Titolo II, Rapporti etico-sociali, Art. 29,
<https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/parte-i/titolo-ii/articolo-29>.
 La Donna del Fiume, Destinazione Parchi delta del Po, Centro di documentazione Cinematografica,
<http://cdoc.parcodeltapo.it/movie/la-donna-del-fiume/>.
 «L'Approdo, settimanale di Lettere e Arti», Teche Rai,
<https://www.teche.rai.it/?s=1%27approdo+settimanale+di+lettere+e+arti&offset=0>.
 Lascia o raddoppia?, Rai Teche,
<https://www.teche.rai.it/2015/11/26-novembre-1955-prima-puntata-di-lascia-o-raddoppia/>.
 Legge 6 luglio 1939, n. 1092, Provvedimenti contro l'urbanesimo (039U1092), Presidenza del Consiglio dei Ministri,
<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1939-07-06;1092>.
 «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica»,
<https://www.rivistapiirelli.org/it/> .
 Timeline, ENI Storia,
<https://www.eni.com/visual-design/infographics/longform-enistoria/#/it/?disposition=grid&decade=1950>.
 «The Times Literary Supplement», London, 1902, The Times Publishing Company,
<https://www.the-tls.co.uk>.
 W. Whitman Archive,

<https://whitmanarchive.org/> .

Vacis G., Curino, L., Camillo Olivetti. Alle radici di un sogno,
https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3641 .