

Produzioni (dis)umane:
la fabbrica nella cultura italiana (1945-1968)

By

Daniele Forlino

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Italian)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2017

Date of final oral examination: January 10, 2017

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Grazia Menechella, Associate Professor, Italian
Stefania Buccini, Professor, Italian
Giuliana Chamedes, Assistant Professor, History
Ernesto Livorni, Professor, Italian
Patrick Rumble, Professor, Italian

Indice

Ringraziamenti.....	ii
Elenco delle abbreviazioni.....	v
Introduzione.....	1
Capitolo I	
Produzioni industriali e produzioni letterarie: (ri)viste e visite in fabbrica dal secondo dopoguerra agli anni del ‘miracolo economico’	21
1.1 Il miraggio della fabbrica.....	22
1.2 Scorci di fabbrica sul «Politecnico»	26
1.3 La fabbrica in “questa nostra rivista”. La rappresentazione della fabbrica nella rivista «Pirelli» dal dopoguerra al 1963.....	41
1.4 «Civiltà delle macchine» o civiltà delle fabbriche?.....	55
1.5 Sulle tracce di un miracolo parziale.....	68
Capitolo II	
Dalla parabola comunitaria al romanzo di fabbrica.....	71
2.1 Dalla fabbrica alla «Comunità»	72
2.2 (Dis)umanizzare la fabbrica?.....	90
2.3 «Il menabò» n. 4 e n. 5.....	96
2.4 Ad un passo dalla macchina: <i>Donnarumma all’assalto!</i>	102
2.5 Il <i>Memoriale</i> della fabbrica.....	116
Capitolo III	
Viaggio tra i paradisi produttivi.....	133
3.1 L’emersione del film industriale.....	134
3.2 Proiezioni e produzioni industriali.....	136
Capitolo IV	
Dai paradisi produttivi ai deserti (dis)umani	166
4.1 Stravolti dalla fabbrica.....	167
4.2 Desolanti deserti.....	169
4.3 Fabbricazioni identitarie: il <i>Teorema</i> di Pier Paolo Pasolini	186
Conclusione.....	205
Bibliografia	209

Ringraziamenti

Il seguente lavoro è il risultato di un progetto portato avanti durante gli anni di dottorato all'Università del Wisconsin-Madison. Essenziali per la sua ideazione e stesura sono stati il prezioso aiuto e il sostegno ricevuti dalla professoressa Grazia Menechella, relatrice di questa tesi. A lei sono grato per la fiducia che ha riposto in me, per l'incoraggiamento, per la sua disponibilità, e soprattutto, per il suo aiuto intellettuale e professionale senza il quale questo lavoro non sarebbe mai stato portato a compimento. La rosa dei ringraziamenti si estende al professor Patrick Rumble e alla professoressa Stefania Buccini, è anche grazie ai loro consigli e commenti che sono riuscito a iniziare formalmente questo lavoro nel maggio del 2015. Sono inoltre grato ai membri del comitato della tesi, composto dai già menzionati professori Menechella, Buccini, Rumble e dalla professoressa Giuliana Chamedes e il professor Ernesto Livorni: li ringrazio per la prontezza con cui hanno accettato il mio invito e per i loro commenti che mi aiuteranno a migliorare questo lavoro. Ringrazio i professori Thomas Cravens, Kristin Phillips-Court, Jelena Todorović ed il resto del Dipartimento di Francese e Italiano dell'Università del Wisconsin-Madison per tutti gli insegnamenti e per aver trovato sempre il tempo di ascoltare la mia voce e di rispondere alle mie mille domande, per aver stimolato e irrobustito la mia curiosità intellettuale.

Sono estremamente riconoscente al Dipartimento ed alla Graduate School anche per il supporto finanziario ricevuto sotto forma di un *Research Travel Award*, la *Chancellor's Fellowship* e *Conference Presentation Funds*, un concreto aiuto grazie al quale sono stato in grado di condurre delle ricerche preliminari e per stabilire contatti professionali in Italia, e presentare sezioni della tesi durante alcune conferenze. Sono inoltre grato al personale della *Memorial*

Library dell'Università del Wisconsin-Madison per la loro cortesia e per l'efficienza e assistenza ricevute durante alcune richieste di prestiti interbibliotecari. Sono altrettanto grato alla *Cineteca Lucana* di Oppido Lucano (PZ), in particolar modo a signor Nicolino Lancellotti e al dott. Gaetano Martino, al personale della biblioteca *Renzo Renzi* della *Cineteca di Bologna*, al personale dell'*Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti"* presso il *Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux* di Firenze e al personale della *Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico* di Roma, in particolare modo al dott. Claudio Olivieri. Un ringraziamento particolare va anche al professor Daniele Fioretti per i suoi suggerimenti bibliografici e per aver prontamente risposto a tutte le mie richieste. Grazie anche a Eleonora Lima, Sara Mattavelli, Roberto Risso, Paola Villa e al resto degli studenti di dottorato del Dipartimento per aver trovato sempre il tempo di ascoltarmi e aiutarmi senza farmi mai sentire solo, la vostra amicizia ha contribuito a rendere memorabili i cinque anni trascorsi a Madison. Sono inoltre grato a Maurizio Rago e a Eleonora De Angelis che hanno saputo aiutarmi anche a distanza.

Un ringraziamento particolare va alla mia grande famiglia, a mio padre e a mia madre che non hanno smesso mai di credere nelle mie scelte professionali, e ai miei fratelli che mi hanno continuamente incoraggiato a proseguire gli studi. Anche a distanza di migliaia di chilometri, questo traguardo lo taglio simbolicamente insieme a tutti voi. Grazie a Marino, sempre presente durante tutto il mio percorso formativo, tante difficoltà sono state superate grazie a te, fratello, mentore e amico di sempre. Porgo ad Aria un ringraziamento speciale, lei sono riconoscente per la sua pazienza e il suo costante aiuto, per le sue osservazioni intelligenti e per i suoi consigli, per aver creduto incessantemente in me durante tutti questi anni, per essere insieme amica, compagna e collega. Grazie alla piccola Sofia, i tuoi sorrisi mi hanno aiutato e continuano ad aiutarmi più di quanto tu possa immaginare.

Dedico questo lavoro agli operai della Fiat di San Nicola di Melfi, ai miei fratelli e alle mie sorelle operai che giorno e notte faticano nei capannoni lucani, sacrificandosi per un futuro migliore.

Elenco delle abbreviazioni

AAMOD	Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico
CIAN	Archivio Nazionale Cinema Impresa
DEO	Divisione Elettronica Olivetti
ECA	Economic Cooperation Administration
ENI	Ente Nazionale Idrocarburi
ERP	European Recovery Plan
IMI	Istituto Mobiliare Italiano
IRI	Istituto per la Ricostruzione Industriale
SNIA	Società di Navigazione Industriale Applicazione Viscosa

Introduzione

Da congegno di riscatto a trappola sociale, da luogo di produzione e redistribuzione della ricchezza a luogo di sfruttamento, la definizione di fabbrica negozia significati e sfumature diverse nel tempo e nello spazio, si confonde e fa confondere ritagliandosi un ruolo dinamico tra le pagine delle riviste culturali e aziendali, nella letteratura e nei film dove viene rappresentata. Non è affatto un fenomeno temporaneo, si radica nella società, travolge e stravolge i paesaggi e l'identità dell'uomo ed è ancora viva anche quando viene dismessa o delocalizzata, definisce come direbbe Pierre Nora "ciò che noi siamo alla luce di ciò che non siamo più".¹ Vive nelle periferie industriali abbandonate, in quelle bonificate o in quelle riconvertite. A volte rinasce seppure per pochi anni attraverso improbabili salvataggi finanziari o fusioni aziendali, ed ogni volta che se ne parla, riaccende nel pubblico le speranze da cui è nata, quelle di strumento di rimozione di sofferenze e promozione del progresso sociale.

Questi sono alcuni dei motivi che spingono il lettore contemporaneo a continuare ad interessarsi della fabbrica, come dimostrano i tanti articoli apparsi negli ultimi anni sulle pagine dei maggiori quotidiani nazionali, i recenti studi antologici, i romanzi di fabbrica che ritrovano un posto in libreria, e il cinema d'industria riscoperto da poco insieme al fenomeno del turismo industriale. L'immagine della fabbrica continua ad essere sfruttata anche dalla politica, nelle sue promesse di far ripartire l'economia nazionale delle maggiori potenze economiche mondiali proprio dal settore manifatturiero. È sorprendente per esempio notare la coincidenza tra gli *swing states* delle ultime elezioni presidenziali statunitensi con la mappa delle fabbriche nord americane visitate da Adriano Olivetti durante il suo "tirocinio formativo" tra il 1925-1926 (figura 1), una sintesi del *Manufacturing belt* dei primi anni del Novecento.

¹ P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Parigi, Gallimard, 1984, xxxiii.

impressionati dai cambiamenti che tale periodo ha comportato nella vita degli italiani. Sono cambiamenti fortemente promossi dalle scoperte tecnologiche e dalle innovazioni nei processi produttivi, che hanno forgiato l'identità degli italiani e che restano ancora vivi nella nostra cultura, in un mondo che nel frattempo è diventato sempre più globalizzato e occidentalizzato. Scandagliando questo periodo, ci si rende conto che il germe di tale cambiamento, lo strappo alle tradizioni e la costruzione del profilo della nuova Repubblica Italiana, prende forma negli anni definiti del “miracolo economico”, periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta in cui “l'economia italiana attraversò un periodo di sviluppo senza precedenti rispetto alle altre fasi di espansione del capitalismo industriale”.³ Un periodo di straordinaria crescita per il nostro paese che solo qualche anno prima si dichiarava pesantemente penalizzato dal secondo conflitto mondiale, con un debito pubblico in costante crescita, con problemi inflazionistici e di credibilità finanziaria preoccupanti, un paese ancora fortemente legato al settore agricolo che nel 1951 rappresentava ancora “il più vasto settore di occupazione”.⁴

Tra i fattori strutturali che portarono al “miracolo economico” si annoverano “l'affermazione di un forte rinnovamento tecnologico e di una riorganizzazione produttiva nel sistema industriale, insieme ad una consistente espansione del commercio mondiale, successiva alla liberalizzazione degli scambi internazionali dopo la guerra”.⁵ Si tratta di un periodo non particolarmente lungo, quasi un decennio, tra il 1953 e il 1961, in cui il prodotto interno lordo crescerà come non mai, registrando delle cifre record per l'economia italiana il cui “culmine verrà

³ A. STRAMACCONI, *Storia d'Italia, 1861-2006. Istituzioni, economia e società, un modello politico nell'Europa contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 260.

⁴ P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Volume II, Torino, Einaudi, 1989, p. 283.

⁵ A. STRAMACCONI, *Storia d'Italia, 1861-2006, op. cit.*, p. 260.

raggiunto nel 1961, quando la crescita fu dell'8,3%".⁶ Cifre sorprendenti che tuttavia si concentrarono solo in alcune regioni italiane, restando il "miracolo economico" un fenomeno del Nord, avendo come epicentro il triangolo industriale; tale disallineamento causerà ulteriori squilibri tra le "due Italie".

Riflettendo su alcuni dei motivi che portarono al "miracolo economico", questione che resta ancora viva nel dibattito degli economisti,⁷ è importante ai fini del presente studio sottolineare che uno degli "ingredienti" indispensabili per tale crescita impressionante fu il basso costo del lavoro, conseguenza di un alto indice di disoccupazione e della bassa produttività del settore agricolo al quale la maggioranza degli italiani ad inizio anni Cinquanta risultava ancora legata.⁸ Il passaggio da un sistema economico prettamente agricolo ad uno industriale, uno dei più all'avanguardia del mondo (fenomeno come si è detto fondamentalmente concentrato nel triangolo industriale), porterà in pochissimi anni ad un ribaltamento nella gerarchia dei settori economici con una maggioranza di lavoratori non più impegnata nel settore agricolo ma in quello industriale, grazie al quale l'Italia potrà finalmente vantare di essere un paese di operai.

Emerge in questo scenario l'immagine delle fabbriche che rinascono come una fenice dalle ceneri e dalle rovine dei bombardamenti del secondo conflitto mondiale e promettono attraverso

⁶ *Ibidem.*

⁷ Si parla infatti di scuole di pensiero secondo cui il "miracolo economico" fu un processo pianificato dallo Stato italiano attraverso una stagione riformistica eccezionale, mentre per altri si trattò di un processo "spontaneo [...] che si realizzò seguendo una logica tutta sua, rispondendo direttamente al libero gioco delle forze del mercato e dando luogo, come risultato, a profondi scompensi strutturali". P. GINSBORG, *op. cit.*, p. 291.

⁸ Non va neanche sottovalutato il potenziale del mercato interno dal momento che, nel secondo dopoguerra, "intere province del Mezzogiorno andavano ancora conquistate a una civiltà dei consumi: in molte campagne l'impiego dei fertilizzanti era ancora bassissimo e la macchina agricola non aveva fatto la sua comparsa; molti prodotti entrati nell'uso quotidiano in altri paesi, restavano fuori del bilancio familiare di milioni di italiani: dai nuovi detersivi alla radio, fino all'automobile utilitaria, v'era una vastissima gamma di bisogni da sollecitare, di lavorazione da estendere, di prodotti da diffondere. Mezza Italia consumava poco, l'altra quasi nulla: ed è ragionevole che in una prospettiva di sviluppo l'industria cercasse anzitutto di includere nei propri progetti quei potenziali clienti". B. CAIZZI, *Storia dell'industria italiana dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1965, p. 517.

la promozione del progresso tecnico una rinascita della società italiana.⁹ In esse si “ravvisava, oltre che lo strumento più potente per generare ricchezza materiale, una base per diffondere nel Paese modelli evoluti di convivenza civile”.¹⁰ Il progresso tecnologico però è solo un elemento, indispensabile tuttavia, di quel progresso armonico difficile da raggiungere e che, come ricorda Felice Balbo sulle pagine del «Politecnico», rischia di essere annullato da un rapporto “malsano” con l’uomo,¹¹ da quella pericolosa rottura che nasce quando “le due culture” smettono di comunicare tra loro.¹² Vale la pena di riportare l’aneddoto con cui Marco Pivato apre il suo recente libro, *Il miracolo scippato* (2011), parlando a proposito del rapporto tra scienza e uomo. Si tratta di un’intervista di Sergio Zavoli a Wernher von Braun, uno degli ingegneri spaziali statunitensi del programma Apollo (e prima ancora ufficiale delle SS naziste) che porterà l’America sulla luna:

“Dottor von Braun quando il suo razzo sarà in orbita e sfiorerà la Luna, il cosmo, e vedrà di lontano il nostro pianeta, cosa cambierà per noi? I ricchi saranno ancora ricchi, i poveri saranno ancora poveri. Mi chiedo, a cosa serviranno le grandi imprese della scienza?”. Ma l’ingegnere tedesco dà una risposta secca: “Mi dica lei: a cosa serve un bimbo appena nato?”. La metafora dello scienziato allude al valore dell’innovazione: cosa porta una nuova vita se non ciò che sarà in grado di fare e dare grazie alle nostre capacità di genitori di allevarla ed educarla? Smetteremo mai di fare figli pur non sapendo chi diventeranno?”¹³

⁹ Per il concetto di progresso tecnico faremo riferimento alla definizione schumpeteriana secondo cui “il progresso tecnico consiste nell’avanzamento della tecnologia, cioè dell’insieme delle conoscenze che sono, a un certo momento, utilizzabili per la produzione dei diversi beni”. T. Cozzi, *Teoria dello sviluppo economico. Le grandi teorie e i modelli aggregati di crescita*, Bologna, Il mulino, 1972, p. 141.

¹⁰ G. BERTA, *L’Italia delle fabbriche. La parabola dell’industrialismo nel Novecento*, Bologna, Il mulino, 2009, p. 9. A proposito dell’industrializzazione italiana avvenuta dopo il secondo dopoguerra, Berta parla di “*industrialismo*, vale a dire la spinta a fare dell’industria la chiave di volta dello sviluppo e a mobilitare e incanalare nella sua direzione tutte le risorse e le energie disponibili, restituendo per contraccambio alla società, insieme con una ricchezza incrementata, un tono più progredito della sua vita civile”. Ivi, p. 10.

¹¹ Cfr. F. BALBO, *L’altro pericolo*, in «Il Politecnico», 10, 1 dicembre 1945.

¹² Cfr. C. P. SNOW, *The two Cultures and the Scientific Revolution*, New York, Cambridge University Press, 1959, p. 98.

¹³ M. PIVATO, *Il miracolo scippato. Le quattro occasioni sprecate della scienza italiana negli anni Sessanta*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 8-9.

Alla stregua di questo aneddoto, la fabbrica deve essere vista come il propulsore della nuova Europa marshallizzata (immagine fortemente promossa nei film industriali come si vedrà nel terzo capitolo), che rinasce su una base industriale finanziata dagli alleati d'oltreoceano, e che trova supporto in un mercato interno in forte crescita, nella manodopera a basso costo, nelle risorse naturali e nelle innovazioni tecnologiche.¹⁴ Conclusasi infatti la parentesi del commissariamento, è un fatto noto che le grandi fabbriche che furono anche il cuore della resistenza, tornarono alla gestione ordinaria e ai vecchi proprietari, che dettero un sussulto alla loro funzione sociale, propensi soprattutto ad approfittare della nuova contingenza economica favorevole,¹⁵ mentre la società sottovaluta l'assioma marxista secondo cui "il modo di produzione della vita materiale condiziona, in generale, il processo sociale",¹⁶ creando quell'"illusione di progresso [che] ha prodotto una quantità di oggetti-merce, ma non è stata in grado di fornire una migliore qualità di vita".¹⁷

¹⁴ Per Pivato gli investimenti per l'innovazione furono determinanti per il "miracolo economico" e la loro drastica riduzione fu una delle cause della sua cessazione". Il suo esempio è quello statunitense: "Se nel secolo scorso gli Usa hanno rappresentato il paese egemone per prestigio militare, politico ed economico è stato possibile perché i governi americani hanno scommesso su un tipo di sviluppo basato sulla ricerca, sull'educazione, tornando alla metafora di von Braun, di quel "bimbo". Mostriamo che anche l'Italia, nel secondo dopoguerra, negli stessi anni in cui gli Stati Uniti conquistano la Luna, è una delle culle più fortunate [...]. Il miracolo economico è una nuova primavera per la produzione e l'innovazione. E anche per la società, che rinnova i costumi e gli stili, che cambia modo di pensare e che contesta". Ivi, p. 17.

¹⁵ Il biennio 1952-1953 fa da spartiacque a questa nuova fase dell'economia italiana ed è spesso ricordato come un periodo di grande repressione, in un clima "di restaurazione padronale ormai in atto nella fabbrica, proprio nel momento in cui il Paese è alla vigilia di un altro decisivo scontro politico. Nell'imminenza delle elezioni del '53 la "Legge truffa", voluta dal governo De Gasperi, ipotizza infatti la consegna del parlamento alla coalizione di maggioranza, con una ulteriore e forse definitiva ghettizzazione dell'opposizione di sinistra". G. FISSORE, *La cultura operaia nei giornali di fabbrica a Torino, 1943-1955*, Torino, Assessorato alla cultura, Istituto di studi storici "G. Salvemini", 1987, p. 119.

¹⁶ T. Cozzi, *Teoria dello sviluppo economico*, op. cit., p. 90.

¹⁷ AA.VV., *L'angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, a cura di M. Ponzi, Roma, Lithos editrice, 2001, p. 10. La citazione proviene dalla prefazione di Ponzi, in riferimento alla critica benjaminiana e alla relazione con il concetto di progresso.

È dunque una partenza squilibrata che antepone il capitalista all'operaio, la macchina all'uomo, che è nascosto – e nel frattempo sfruttato – dietro i suoi ingranaggi. Si assiste al processo di accumulazione capitalista che comporta il relativo immiserimento del proletariato. Non “una pauperizzazione in senso assoluto ma in senso *relativo*” dal momento che “col procedere del capitalismo, la classe dei lavoratori si sarebbe venuta a trovare in una situazione sempre peggiore relativamente a quella in cui si sarebbero venuti a trovare i capitalisti”,¹⁸ solo l'imborghesimento della classe operaia, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, eviterà una rivoluzione sociale.

A ribilanciare questo squilibrio ci provano alcune realtà industriali, come per esempio quella olivettiana (seppure presenti alcune zone d'ombra, come si vedrà nel secondo capitolo) per la quale la fabbrica deve essere a misura dell'uomo, “perché la fabbrica è per l'uomo, non l'uomo per la fabbrica”.¹⁹ Non è un caso che il gruppo industriale smetterà di crescere proprio quando cesserà di investire nell'uomo e nell'innovazione,²⁰ non è ancor chiaro se, a causa delle imprudenze del presidente Adriano Olivetti (legate all'esposizione finanziaria derivante dall'acquisto della rivale *Underwood*), o della sua morte, o della liquidazione del settore informatico fortemente voluta dal “gruppo d'intervento” composto da Mediobanca, Imi, Fiat e Pirelli (tutte società che avevano in larga misura beneficiato degli aiuti dell'European Recovery

¹⁸ Ivi, p. 109.

¹⁹ La citazione si riferisce ad un intervento di Adriano Olivetti durante una conferenza nel 1956 a Milano ripreso nel saggio di Fulvio Irace *La Ville d'Hadrien à Ivrea*” in AA.VV., *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, a cura di C. Olmo, Edizioni di Comunità, 2001, p. 207.

²⁰ A proposito di invenzione e innovazione e il successo industriale e imprenditoriale italiano di questi anni, si consideri la definizione di imprenditore di Schumpeter, l'“entrepreneur” che, a differenza del tradizionale imprenditore, si fa promotore dell'innovazione, cioè dell'implementazione di nuove scoperte scientifiche applicate al processo produttivo. Non è necessariamente un inventore o chi fornisce il capitale per l'impresa ed è più capo che padrone. Cfr. J. A. Schumpeter, *Business cycles. A theoretical, historical and statistical analysis of the capitalist process*, McGraw-Hill, New York, 1939, pp. 77-83. A proposito di sviluppo economico e benessere sociale in relazione all'imprenditore si veda anche *Bourgeois dignity. Why economics can't explain the modern world* di Deidre McCloskey in cui si afferma che i motivi di un aumento del benessere devono essere imputati anche al cambio di mentalità della società e all'imprenditore-innovatore. Cfr. D. N. MCCLOSKEY, *Bourgeois dignity. Why economics can't explain the modern world*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Plan) o per tutte e tre i motivi insieme.²¹ La crisi della società avviene proprio quando essa stabilisce un primato mondiale nel campo dell'informatica con la produzione del primo calcolatore a transistor commerciale e mentre Valletta si fa promotore della cessione del ramo informatico del gruppo eporediese definendolo un “cancro da estirpare”: sarà invece l'ennesima occasione persa per il paese, andando a irrobustire quel “rapporto di sudditanza”, come lo definisce Pivato, tra Italia e Stati Uniti.

Chiudiamo questa parentesi amara della storia industriale italiana, ricordando che la definizione della fabbrica, dell'operaio e di una coscienza di classe, in particolar modo durante gli anni Cinquanta, sembra stentare a realizzarsi.²² La loro emersione si avrà anche per l'interesse degli intellettuali verso il fenomeno industriale, che spinse lentamente – già dal secondo dopoguerra – la fabbrica al centro del dibattito culturale sulle pagine delle riviste aziendali e su quelle di letteratura.²³ Tuttavia, la fabbrica non è un luogo nuovo per l'Italia e la figura dell'operaio

²¹ Cfr. N. NESI, *Banchiere di complemento*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, pp. 40-43. Il cerchio creato dai massicci investimenti del Piano Marshall sembra chiudersi in questa vicenda che comporterà la cessione della divisione elettronica della Olivetti, tra i settori più promettenti, al gruppo statunitense General Electric su proposta del piano di Mediobanca. Interessante risulta la tesi esposta da Pivato, il quale discutendo i motivi della crisi della Divisione Elettronica Olivetti (DEO) ricorda che per tale ricostruzione “Giuseppe Rao aggiunge un elemento: è verosimile che sulla vendita della Deo all'americana General Electric ci siano state pressioni direttamente da parte degli Stati Uniti. C'è dopotutto una sovrapposizione d'interessi tra Stati Uniti e le aziende del gruppo d'intervento Fiat, Mediobanca e Iri. Infatti, anche senza chiamarlo “debito”, le aziende di cui sopra hanno un vincolo solidale con gli Stati Uniti, dal momento che proprio quelle aziende sono state le maggiori beneficiarie degli aiuti economici erogati in base al Piano Marshall negli anni del dopoguerra. Magda Bianco ricorda: “Il piano che l'Italia presentò nell'estate del 1948, [fu] preparato dal Centro studi e piani tecnico-economici dell'Iri, diretto da Pasquale Saraceno”. Proprio il Saraceno del gruppo d'intervento. Inoltre “[Del] miliardo e quattrocentosettanta milioni di dollari, l'11 per cento del totale erogato dall'Erp [ottenuto dall'Italia tra il 1948 e il 1952] se ne avvantaggiarono soprattutto coloro che si erano pronunciati per il pieno avvento delle produzioni di massa”. In particolare: “La Fiat di Valletta, che aveva inviato nel 1946 un gruppo di progettisti negli Stati Uniti per studiare nuovi modelli, soluzioni tecniche, impianti utilizzati”. M. PIVATO, *Il miracolo scippato*, op. cit., pp. 50-51.

²² In particolare dovremmo prendere in considerazione che il concetto di classe è definito dalla relazione dei suoi membri e i fattori produttivi, e non dalla loro coscienza di classe. Cfr. “Late Capitalism or Industrial society?” in T. ADORNO, R. TIEDEMANN, *Can one live after Auschwitz? A philosophical reader*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003, p. 114.

²³ Si ricordano, tra le altre, «Il Politecnico» (1945-1947), «Il Menabò» (1959-1967), «Pirelli» (1948-1972), «Civiltà delle Macchine» (1953-1979), «Il Gatto Selvatico» (1955-1965), «Comunità» (1946-1992), «Rivista Italsider» (1960-1965).

e dei suoi stabilimenti può essere rintracciata già molto prima di questo periodo, quello che però spinge il seguente lavoro a soffermarsi sulla rappresentazione della fabbrica e dell'operaio negli anni del "miracolo economico" è la rilevanza di questi sul cambiamento in atto nella società italiana oltre che alla rinegoziazione in questo breve lasso di tempo del significato della fabbrica. Al fine di meglio delineare il profilo della società contemporanea si vuole dunque mettere in dialogo voci diverse che hanno tentato di rappresentare e ricostruire quello che i cancelli della fabbrica celavano, cominciando dalle suggestioni riportate dagli intellettuali che parlano di fabbrica sulle pagine di riviste aziendali quando il fenomeno della fabbrica esplose e l'uomo e la macchina si fondono in un'unica entità sotto il tetto seghettato dei suoi capannoni, fino agli anni Sessanta, in cui, come vedremo, il mondo industriale lascia definitivamente dietro di sé un mondo naturale, dove la fabbrica, che una volta ricopriva uno spazio liminale viene rappresentata al centro della vita dell'uomo mentre il suo potere propagatorio espande incessantemente i suoi limiti.

Prima di definire l'approccio metodologico e le modalità in cui questo studio è articolato, è opportuno rammentare, attraverso le potenti parole di Giaime Pintor, le caratteristiche poliedriche dell'intellettuale italiano aspramente segnato dal secondo conflitto mondiale, il quale aveva "distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini" costringendoli a "prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i presupposti della vita individuale" e che "non c'è possibilità di salvezza nella neutralità e nell'isolamento".²⁴ Anche Luciano Bianciardi del resto, aveva lanciato il suo altolà all'intellettuale contemporaneo invitandolo a lasciare "davvero dietro di sé i pregiudizi e i residui di maggior peso" e di tener "conto di questa fondamentale esperienza dei giorni nostri, e che la cultura non ha senso se non ci aiuta a capire gli altri, a

²⁴ G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1950, p. 186.

soccorrere gli altri, ad evitare il male”.²⁵ Per lo scrittore grossetano infatti, “ogni cultura dimostra la sua forza e la sua modernità solo confrontandosi con tutta la realtà storica e sociale che ci sta dinanzi, solo se riesce a liberare tutti”.²⁶

Tale premessa può aiutarci ad accogliere con approvazione la polifonia di voci che si interessano della fabbrica, voci che si levano non solo durante gli anni del “miracolo economico” come spesso è stato affermato,²⁷ ma già ai suoi albori durante la fine degli anni Quaranta. Questo è stato uno dei motivi principali che mi ha spinto a consultare alcuni numeri delle maggiori riviste aziendali, «Pirelli», «Comunità» e «Civiltà delle macchine»,²⁸ tutte riconducibili ad ambienti aziendali dinamici ed avanguardistici come quello della Pirelli, della Olivetti e quello della più complessa Società Finanziaria Meccanica Finmeccanica.²⁹ Attraverso la loro consultazione è stato

²⁵ L. BIANCIARDI, *Il lavoro culturale*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 39-40.

²⁶ Ivi, p. 40. Per Bianciardi però, esiste un grosso rischio per l'emergente figure dell'intellettuale che entra in contatto con il sistema industriale, si consideri a titolo di esempio questa affermazione: “E Milano? [...] Gli intellettuali lassù sparivano dietro a un grosso nome, e diventavano funzionari di un'industria, tecnici della pubblicità, delle *human relations*, dell'editoria [...] non erano più il sale della terra, i cani da guardia della società, i pionieri dell'avvenire, gli ingegneri dell'anima”. Ivi, p. 21.

²⁷ La critica tende infatti ad etichettare e isolare il fenomeno della “Letteratura e industria” alla seconda metà degli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta, anni che videro la pubblicazione di importanti romanzi di fabbrica (si pensi ai primi romanzi di Ottiero Ottieri e il primo romanzo di Paolo Volponi, *Memoriale*).

²⁸ A tale riguardo si consideri quanto affermato da Duccio Tongiorgi a proposito dell'influenza sinisgalliana sulle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle Macchine»: “l'idea che informa entrambe le esperienze editoriali è infatti quella di un periodico nazionale che travalichi i confini della fabbrica, per rivolgersi ad un vasto pubblico di non ‘addetti ai lavori’, proponendo l'immagine di un'industria aperta, centro vitale di attività culturale”. D. TONGIORGI, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta. Note su “Civiltà delle macchine”*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1-2, 1992, p. 199. Questa affermazione è estendibile anche alle altre due maggiori riviste aziendali, l'olivettiana «Comunità» e «Il gatto selvatico» dell'ENI diretta quest'ultima da Attilio Bertolucci. Tuttavia, in questo studio si è deciso di non prendere in considerazione la rivista dell'ENI, non essendo il gruppo industriale associabile al concetto di fabbrica tradizionale.

²⁹ Per quanto riguarda la rivista «Pirelli», tutti i numeri della rivista sono disponibili online al sito web dell'Archivio Storico della Fondazione Pirelli: <http://www.fondazionepirelli.org/>. Per quanto riguarda «Comunità», i numeri della rivista sono consultabili presso l'Archivio della Fondazione Adriano Olivetti di Roma, locato in via G. Zanardelli n. 34. Per quanto riguarda invece «Civiltà delle macchine», è possibile consultare i numeri della rivista in formato digitale al sito ministeriale dell'IC (Internet Culturale) <http://www.internetculturale.it/> oltre che nelle maggiori biblioteche italiane. Per la rivista «Pirelli» e per «Civiltà delle macchine» si considerino anche i seguenti studi antologici: V. SCHEIWILLER, *Civiltà delle Macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989 e V. SCHEIWILLER, A. LONGONI, L. PIRELLI, *Pirelli. Antologia di una rivista d'informazione e di tecnica 1948-1972*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.

possibile ricostruire un primo nucleo di brevi racconti, saggi e indagini sul fenomeno industriale che oltre a fornire, come ricorda Duccio Tongiorgi, “la base ideologica per interpretare il processo di accelerata industrializzazione in atto”³⁰ in Italia, ne testimoniano anche le sue criticità, alternando a una rappresentazione superficiale e positiva del progresso tecnico una analitica e problematica che richiama a quanto Walter Benjamin ebbe a dire nelle sue *Tesi di Filosofia della Storia*.³¹ Un ulteriore motivo per cui questi testi devono essere presi in considerazione quando si parla “letteratura industriale”.³²

Seppur in numero esiguo, tra i vari articoli che si soffermano sull’industria italiana, esistono articoli che descrivono e raccontano il mondo della fabbrica, e, specialmente durante la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta, si appoggiano a comuni figure retoriche e stilemi che denunciano l’emersione di un mondo nuovo e difficile da penetrare caratterizzato dal precario equilibrio in cui versano i suoi protagonisti: l’uomo e la macchina. La figura dell’intellettuale che parla della fabbrica ha un ruolo chiave nell’operazione di “umanizzazione” del mondo industriale, o almeno nel suo tentativo, a cominciare proprio dalle pagine delle riviste aziendali che, se ad inizio Novecento si soffermavano fondamentalmente sul prodotto, come nel caso della «Rivista Fiat» in cui l’“immagine concreta della fabbrica e della vita operaia è

³⁰ D. TONGIORGI, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta*, op. cit., p. 195.

³¹ In particolare si rimanda alle tesi IX e XI. W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 80-81.

³² Come vedremo nel primo capitolo, Giuseppe Lupo definisce la “letteratura industriale” come “un insieme ben preciso di opere omogenee per area tematica, venute alla luce negli anni in cui l’Italia abbandona l’economia agricola e artigianale per compiere definitivamente il salto verso l’industrializzazione e attestarsi tra le prime nazioni manifatturiere al mondo”. G. BIGATTI, G. LUPO, A. MEOMARTINI, A. CALABRÒ, S. CAVALLI, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l’Italia industriale*, Roma, GLF Editori Laterza, 2013, p. 6.

radicalmente assente nella rivista”,³³ nell'immediato dopoguerra invece portano il lettore all'interno dei reparti, esibendo le macchine e ricostruendo i passaggi fondamentali dei processi produttivi attraverso i quali l'ombra dell'operaio si va definendo via via sempre più chiaramente e restituendo in superficie le prime crepe che l'impatto del progresso economico crea nel tessuto sociale.

Estendendo le canoniche coordinate temporali affibbate a “letteratura e industria”,³⁴ fissandole tra il dopoguerra e la fine degli anni Sessanta, anziché tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, questo studio si innesta in una cornice metodologica che insieme alla ricostruzione della rappresentazione della fabbrica fornita attraverso la messa in dialogo di testi di diverso genere e natura (principalmente articoli su rivista, romanzi, documentari industriali e film) vuole anche decostruire il mito del “miracolo economico” e la conseguente rinascita (o genocidio di classe, come lo definirà Fortini) della società italiana. L'eterogeneità dei testi non comporta necessariamente messaggi diversi ma tende invece a restituire un'immagine più completa – o almeno meno limitata e più critica – della fabbrica e del fenomeno industriale. Si cerca di restituire il corpo nascosto della fabbrica, che come quelli dei suoi operai ad essa legati, è la conseguenza dei rapporti di potere che operano nella società. Michel Foucault lo ripete più volte in *Surveiller et punir*, avvertendoci che la sottomissione ideologica è molto più forte e pericolosa di quella fisica.³⁵ È questo un modo per arrivare alla composizione, della “condizione operaia”

³³ D. TONGIORGI, *Scrittori e industria. L'immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913-1957)*, in AA.VV., *Scritture di fabbrica*, Torino, Scriptorium, 1994. Lo stesso potrà dirsi dei film industriali dei primi decenni del XX secolo.

³⁴ Cfr. R. CAPOZZI, *Dalla 'letteratura e industria' all'industria del postmoderno*, in «Annali d'Italianistica», Vol. IX, 1991, p. 144.

³⁵ Citando J. M. Servan, Foucault rammenta il potenziale della sottomissione del corpo per mezzo delle idee. L'esempio riportato è il seguente: “quand vous aurez ainsi formé la chaîne des idées dans la tête de vos citoyens, vous pourrez alors vous vanter de les conduire et d'être leurs maîtres. Un despote imbécile peut contraindre des esclaves avec des chaînes de fer; mai un vrai politique les lie bien plus fortement par la chaîne de leurs propres idées; c'est au

nostrana, paradigma della “condizione umana”³⁶ che ancora riverbera potentemente nella società contemporanea nella quale, in anni recenti, si è assistito al difficile passaggio dal settore manifatturiero al terziario. Ed è anche attraverso questa transizione socioeconomica, che riporta l’attenzione sulle disparità sociali, che è possibile riconoscere l’ingenuità di coloro che supponevano superato il messaggio marxista, solo perché le differenze di classe sono state velate negli ultimi decenni.³⁷ Ricostruire l’immagine della fabbrica e del lavoratore che vi opera al suo interno è anche un modo per rianimare il vuoto creato dalle espulsioni legate a questo cambiamento epocale, iniziando proprio dagli spazi letterari in cui il fenomeno della fabbrica inizia ad essere rappresentato.³⁸

I quattro capitoli in cui si articola questo studio sono tutti incentrati sulla percezione e sulle riflessioni degli intellettuali – attraverso diverse tipologie di testi – in merito a questo cambiamento. In particolare, nel primo capitolo ci si interroga su una delle questioni fondamentali su cui si basa questo lavoro: esiste una letteratura dell’industria? Perché i nostri intellettuali e scrittori sentono l’esigenza di discuterne nelle pagine di riviste letterarie e di rappresentare nei loro romanzi la realtà industriale ed in particolare quella della fabbrica? Perché il fenomeno industriale è così importante

plan fixe de la raison qu’il en attache le premier bout; lien d’autant plus fort que nous en ignorons la texture et que nous le croyons notre ouvrage”. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Parigi, Gallimard, 1993, pp. 121-122.

³⁶ Il riferimento è a *La condizione operaia* di Simone Weil e a *La condizione umana* di Hannah Arendt.

³⁷ Cfr. “Late capitalism or industrial society?” in T. ADORNO, R. TIEDEMANN, *Can one live after Auschwitz?, op. cit.* p. 111.

³⁸ Per quanto riguarda il concetto di espulsione dal sistema economico e sociale si veda il recente studio di Saskia Sassen: S. SASSEN, *Expulsions. Brutality and complexity in the global economy*, Cambridge, Harvard University Press, 2014. Si consideri anche che, per la società italiana degli anni del “miracolo economico” vale quanto affermato da Adorno, secondo cui “when the industrial proletariat was recruited from the ranks of the paupers and still found themselves halfway outside society. It is not the case that social existence directly creates class consciousness. Because of their integration into society, the masses have no more control of their social destiny today [...]. In consequence, they not only have lost any sense of class solidarity but also fail to grasp fully that they are the objects and not the subjects of social process that as subjects they nevertheless sustain”. Ivi, p. 114.

da portare Charles Percy Snow ad affermare che non c'era cosa più necessaria da comprendere?³⁹ Per rispondere a queste domande, che vogliono essere anche delle riflessioni su di una società che sta cambiando il modo di produrre e pertanto il modo di vivere, si fa riferimento ad alcuni articoli comparsi sul «Politecnico» (1945-1947) durante la sua breve ma intensa attività, a cui segue la rappresentazione “a sostegno di una immagine positiva dello sviluppo tecnologico”⁴⁰ della fabbrica ad opera di importanti riviste aziendali, le già menzionate «Pirelli» (1948-1977) e «Civiltà delle macchine» (1953-1979) entrambe fondate e dirette dal poeta ingegnere Leonardo Sinisgalli.

Nel secondo capitolo si offre una ricostruzione del concetto di fabbrica e della sua funzione comunitaria nell'universo industriale olivettiano. Il capitolo è diviso in due sezioni. Nella prima ci si sofferma principalmente sugli scritti di Adriano Olivetti e sulle testimonianze di alcuni intellettuali che presero parte all'“umanesimo industriale” olivettiano. La seconda sezione si apre ripercorrendo la *querelle* su letteratura e industria che caratterizza il quarto e il quinto numero del «Menabò». Avvicinarsi a questa rivista significa riprendere i dibattiti sui cambiamenti *in nuce* nella società, promossi durante gli otto anni in cui la rivista verrà pubblicata grazie all'essenziale contributo dei suoi direttori, Elio Vittorini e Italo Calvino.

Una particolare attenzione è rivolta al quarto numero della rivista, pubblicato nel 1961 e interamente dedicato all'*Industria e letteratura* e al quinto numero. L'intento di questi due numeri della rivista è quello di gettar luce sulle ombre che il progresso economico stende sulla società, si tenta di raggiungerlo tramite una pluralità di voci che contribuiscono a una discussione appassionata e un'analisi fine del fenomeno industriale; tra queste voci, si ricordano la poesia *Una*

³⁹ Cfr. C. P. SNOW, *The two Cultures and the Scientific Revolution*, op. cit., p. 28.

⁴⁰ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, p. 839.

visita in fabbrica di Vittorio Sereni, il saggio introduttivo *Industria e letteratura* di Vittorini, la sezione del *Taccuino industriale* di Ottiero Ottieri,⁴¹ il saggio *Dalla natura all'industria* di Gianni Scalia, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale* di Agostino Pirella e *Temi industriali della narrativa italiana* di Marco Forti, oltre che al racconto autobiografico *Il capolavoro* di Luigi Davì. Del quinto numero spiccano *Ancora industria e letteratura* di Vittorini, *La questione del potere* di Gianluigi Bragantin, *La «tematica industriale»* di Calvino, *L'arretratezza* di Giansiro Ferrata, *Un duplice fronte* di Marco Forti, *Astuti come colombe* di Franco Fortini, *Un supplemento di società* di Francesco Leonetti, *La sfida al labirinto* di Calvino, *Dal modo di formare come impegno sulla realtà* di Umberto Eco, il racconto *Il prigioniero della torre velasca* di Furio Colombo e *La trasformazione di realtà* di Raffaele Corvi.

Nell'ultima sezione del secondo capitolo si prosegue con una riflessione sulla necessità da parte degli intellettuali di parlare degli ambienti industriali, della nascente classe operaia o dell'inesistenza di una coscienza di classe, del rapporto dell'uomo con la macchina, del bisogno di mostrare il profilo di una nuova società e dei rischi che l'uomo moderno corre, di realizzare l'entità dello sfruttamento e l'affermazione di un progresso squilibrato, alcune queste tra le principali tematiche trattate dai romanzi di fabbrica. Riprendendo quanto stabilito da Daniele

⁴¹ Quella di Ottieri sarà una delle voci più sensibili alla tematica industriale durante questi anni. Consapevole della difficoltà dell'emersione di un genere narrativo che si concentri sul mondo della fabbrica, in *Taccuino industriale* afferma che: "Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra e non si esce facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in una industria? I pochi che ci lavorano, diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente. Anche per questo l'industria è inespressiva; è la sua caratteristica. Tra lo stare o anche l'occuparsi di una industria, e il parlarne, esiste come una contraddizione in termini. Superarla è durissimo, e infatti ognuno si aspetta che l'altissimo prezzo da pagare per superarla, lo sorsi un altro. Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica, ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non fanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più". O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 21.

Fioretti in riferimento al romanzo di fabbrica nella letteratura italiana, si ricorda che già a partire dagli anni Trenta “l’operaio, anziché essere l’oggetto di una rappresentazione incentrata su un protagonista borghese, diviene finalmente il soggetto, il personaggio principale all’interno del testo”.⁴² Tuttavia, ai fini del nostro studio, questo non basta, visto che il dato fondamentale non è solo l’operaio ma la fabbrica che resta praticamente inaccessibile almeno fino al secondo dopoguerra, un “luogo ignoto [...] dove il proletariato soffre e fatica”.⁴³ Non è dunque un caso che si assista, durante gli anni Cinquanta e Sessanta, ad una produzione prolifica di testi riconducibili a questo genere narrativo. Tra gli autori più famosi ricordiamo Giovanni Arpino, Carlo Bernari, Valerio Bertini, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Giancarlo Buzzi, Luigi Davì, Lucio Mastronardi, Armando Meoni, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Giovanni Pirelli, Vasco Pratolini, e Paolo Volponi.

La produzione artistica di scrittori come Ottiero Ottieri e Paolo Volponi, protagonisti dell’“umanesimo industriale” olivettiano, si contraddistingue anche per il loro coinvolgimento diretto nel mondo della fabbrica, motivo per cui nei loro romanzi riescono a rappresentare i problemi dell’industria “con una incisività molto maggiore di quanto non fosse avvenuto fino a quel momento”.⁴⁴ Questa è una delle ragioni che mi ha spinto a restringere l’analisi a due romanzi di questi autori, *Donnarumma all’assalto* (1959) e *Memoriale* (1962). Una seconda ragione deriva dalle affinità di questi due testi con alcuni documentari industriali e con i film analizzati. Oltretutto, entrambi i romanzi sono ambientati all’interno della fabbrica rivelando al lettore il luogo dove “si

⁴² D. FIORETTI, *Carte di fabbrica. La narrativa industriale in Italia (1934-1989)*, Pescara, Edizioni Tracce, 2013, p. 11.

⁴³ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 838.

⁴⁴ D. FIORETTI, *Carte di fabbrica*, op. cit., p. 14.

celebrava il rito sacrificale del capitalismo”,⁴⁵ rispondendo affermativamente all’invito di Calvino di scrivere un romanzo che fosse “un’immagine” in grado di spiegare “il nostro inserimento nel mondo”.⁴⁶ Il secondo capitolo si conclude evidenziando il merito di questi romanzi di fabbrica – seppure presentino prospettive quasi opposte, quella del dirigente e quella dell’operaio – di aver offerto un profilo dei cambiamenti sociali in atto durante gli anni del “miracolo economico”. Attraverso l’analisi della tensione tra l’uomo e la macchina, i due testi ci mostrano la complessità del mondo industriale rivedendo il posto occupato in questo universo dall’operaio.

Il terzo capitolo è dedicato alla rappresentazione cinematografica della fabbrica nei film industriali degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta. La scelta di analizzare alcuni film industriali è in parte giustificata dalla loro crescente produzione proprio negli anni del “boom economico” e dalla loro funzione educativa e formativa che, come evidenzia Paola Bonifazio nel suo recente studio *Schooling in modernity* (2014), funge da strumento per governare la nascente società italiana, mascherando la sua modernizzazione come la strada che porta alla prosperità e al benessere, contraddistinta da una traiettoria ascensionale del progresso.⁴⁷ È uno strumento che però deve essere collegato anche alla rappresentazione della fabbrica sulle pagine delle riviste culturali e aziendali, con esse condividono lo stesso pubblico e l’affermazione dell’uscita dell’uomo da quello che per Benjamin era il “tempo della natura”, chiuso “*miticamente* nel ciclo della ripetizione” e contrapposto a quello crescente della produzione industriale.⁴⁸

⁴⁵ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 837.

⁴⁶ I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 11.

⁴⁷ P. BONIFAZIO, *Schooling in modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 7.

⁴⁸ Cfr. A. DESIDERI, *Apocalissi profana*, in W. BENJAMIN, *Angelus novus*, op. cit., p. 322.

Infatti, come per le immagini dei gruppi industriali costruite sulle riviste, i documentari perseguono complesse strategie propagandistiche nascoste dietro l'apparente funzione educativa di quei film che si soffermano non solo sugli aspetti tecnico-scientifici della produzione, ma anche sulla costruzione di un'immagine paternalistica della fabbrica attenta al suo rapporto con il resto della società, che con la ricchezza prodotta e con i suoi servizi sociali offerti sopperisce ai ritardi della macchina statale. La loro produzione, che molto deve al documentarismo di John Grierson, dimostra la difficoltà o l'intenzione di riprendere alcuni aspetti della fabbrica, *in primis* il lavoro dell'operaio, la sua fatica.⁴⁹ Nonostante queste pellicole fossero eterogenee “per intenti, stili e risultati, questo cinema rappresenta non soltanto la documentazione di una fase storica irripetibile di trasformazione”, ma anche “il percorso di formazione per molti dei nomi, delle tecniche e delle poetiche che segneranno la storia del cinema”.⁵⁰ Oltretutto, concentrarci sul film industriale è uno strumento per alleviare l'assenza della fabbrica dalle produzioni cinematografiche italiane degli anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta in cui la fabbrica si tende solo ad indicarla o a evocarla,⁵¹ (in film come *Achtung, banditi!* (1951) di Carlo Lizzani, *Il grido* (1956-1957), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, *Il posto* (1961) e *I fidanzati* (1963) di Ermanno Olmi, *Mafioso* (1962) di Alberto Lattuada, *Il boom* (1963) di Vittorio De Sica) o quando la si rappresenta, è ritratta in modo

⁴⁹ Per la selezione di film industriali scelta per questo studio vale quanto affermato di recente nel volume V. HEDIGER, P. VONDERAU, *Films at work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008. In particolare, nel cinema industriale “the film itself was supposed to be first of all visible as a representational technique, the analytical breakdown of a process, the movement, the shaped image. Through these techniques, media like the factory-tour film also made it possible to not show the real work being performed in the factory: work at the level of personal interaction, social organization, company hierarchies. The representational techniques of film, therefore, had the advantage of making it possible to guide the visitor's journey through the factory to an extent not possible in a conventional tour, and even streamline the tour itself”. Ivi, pp. 156-157.

⁵⁰ P. MANERA, “Oltre il cancello: appunti su cinema e fabbrica”, in AA.VV., *Immagini dal lavoro. La fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, a cura di A. Medici, F. Rancati, Roma, Ediesse, 2002, pp. 62-63.

⁵¹ Ivi, p. 64.

diametralmente opposto rispetto al film industriale, come nel caso di *Giovanna* (1955) di Gillo Pontecorvo. Quest'ultimo film è anche la testimonianza di una lenta ma non completamente assente rappresentazione del fenomeno industriale nel cinema italiano, a cui seguiranno negli anni Sessanta e Settanta svariati film di diversa natura che vanno dal documentario al cinema militante, alla commedia operaia. Si ricordano, tra gli altri, *Scioperi a Torino* (1962), di Paolo e Carla Gobetti, *I compagni* (1963) di Mario Monicelli, *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti, il film-inchiesta di Giuseppe Fina *Pelle viva* (1963), *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller, *Linea di montaggio* (1972) di Giannarelli Ansano, *Trevico-Torino, Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola, *Mirafiori '73* (1973) del Collettivo cinema militante di Torino. Tra i film industriali prodotti dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta, all'interno di questo studio si analizzano *Storia di un salvataggio* (1948-1949), *Sette canne, un vestito* (1949), *Un millesimo di millimetro* (1949), *Correre un'ora, viaggiare una vita* (1949-1950), *Sud come Nord* (1957) ed infine *Accanto al lavoro Fiat* (1962); l'approccio metodologico utilizzato per questi film vuole soprattutto mettere in evidenza le condizioni e le ragioni della loro produzione e il contesto in cui venivano proiettati.⁵²

Nel quarto capitolo si passa alla rappresentazione del mondo industriale in due capolavori del cinema italiano: *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni e *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini. L'analisi di questi film è una riflessione sulle conseguenze del "miracolo economico" sulla società e sulle relazioni umane, su quello che Pasolini definì il "delitto storico" che si è consumato nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta sfociato poi nelle contestazioni del 1968. Attraverso *Deserto rosso* si mette in evidenza l'inversione tra soggetti umani e oggetti, relazione che si propaga dall'interno della fabbrica all'esterno, coinvolgendo la società e

⁵² Cfr. V. HEDIGER, P. VONDERAU, *Films at work, op. cit.*, p. 10.

mostrando che quel che resta della natura incontaminata è un'immagine mitizzata nel racconto della protagonista del film, Giuliana, al figlio Valerio.⁵³ La bellezza e il fascino del mondo industriale in cui la protagonista si muove, dal quale tenta di sfuggire, rafforzano la tesi secondo la quale l'inversione del rapporto tra natura e industria avvenuta durante gli anni del "miracolo economico" ha lasciato dei detriti in personaggi come Giuliana, caratterizzati dalla loro inabilità di adattamento al mondo moderno. L'ultima parte del capitolo si sofferma su *Teorema* ed offre la possibilità di ripercorrere il messaggio ideologico di Pasolini e di rammentare la portata degli stravolgimenti socio-antropologici di quegli anni in un paesaggio ormai dominato dalla fabbrica.

⁵³ In linea con quanto afferma Adorno, sia in *Deserto rosso*, ma anche in *Teorema*, l'uomo è "subject to domination by the economic process. Its objects have long since ceased to be just the masses; they now include those in charge and their agents". "Late capitalism or industrial society?" in T. ADORNO, R. TIEDEMANN, *Can one live after Auschwitz?*, *op. cit.* p. 116.

Capitolo I

Produzioni industriali e produzioni letterarie: (ri)viste e visite in fabbrica dal secondo dopoguerra agli anni del ‘miracolo economico’

1.1 Il miraggio della fabbrica

Il ruolo dell'intellettuale italiano durante gli anni della Liberazione e del dopoguerra si va ridefinendo e acquisisce essenzialmente una corroborante valenza nella società. Con la fine del regime fascista, va rinvigorendosi il bisogno degli intellettuali di partecipare ai dibattiti culturali che interessano il paese, e lo faranno anche attraverso le nuove e numerose riviste che nascono proprio in questi anni,

una fioritura di riviste di vario orientamento e interesse, ma tutte percorse dal sollecito, militante rapporto intellettuali-società, tutte intenzionate a chiedere all'artista, all'intellettuale di *impegnarsi*, di non fuggire dalla realtà del mondo, ma di aprirsi ad essa in un dialogo dal basso.¹

Tra le pagine delle riviste culturali, letterarie, tecniche e aziendali, l'intellettuale si ritaglia un ruolo particolarmente attivo e quasi anticonvenzionale, mettendo piede nelle realtà che caratterizzano questo periodo, *in primis* quella industriale nella quale l'Italia ripone le speranze per superare il trauma della guerra e per attuare il suo piano di ricostruzione.

L'intellettuale si fa mediatore tra le forze sociali affiancando nelle riviste aziendali “alla potenzialità alienante di un progresso tecnico travolgente” il “ricorso ad un estetismo della macchina non più mitizzata bensì oggetto giustamente degno di interesse artistico”.² Si offre quella che Tongiorgi definisce una “posizione assolutamente innovativa che ebbe un peso importante, e generalmente sottovalutato, nella definizione di quella che si sarebbe affermata come l'ideologia del neocapitalismo illuminato”.³ La rappresentazione del mondo industriale e della fabbrica in particolare, si colora di tinte diverse all'interno delle varie tipologie di riviste che, da un punto di vista sociale e non prettamente tecnico, ideologico piuttosto che scientifico, analizzano il

¹ R. BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 187.

² D. TONGIORGI, *Scrittori e industria. L'immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913-1957)*, op. cit., p. 412.

³ Ivi. p. 413.

fenomeno industriale in maniera critica e analitica, attraverso interventi sostenuti da uno sfondo aderente alla realtà sociale del paese e a quella internazionale. Il caso de «Il Politecnico» (1945-1947) è emblematico sia per il carattere anticipatorio di questa tendenza (il primo numero è del 29 settembre del 1945) che per la chiara definizione della funzione dell'intellettuale ad opera del suo direttore, Elio Vittorini.

Prima di soffermarci su una selezione di articoli del «Politecnico» e procedere poi al confronto con alcune tra le più famose riviste aziendali, va menzionato che, a differenza di quanto affermato da Tongiorgi a proposito della nascita della letteratura di fabbrica,⁴ «Il Politecnico» andrebbe considerato come una testimonianza di quanto il dibattito che essa presuppone fosse già stato inaugurato nell'immediato dopoguerra e che il n. 4 de “Il Menabò” (1961) – che verrà analizzato nel secondo capitolo – rappresenta più un consuntivo sullo stato della “letteratura e industria” che uno spartiacque come viene spesso indicato dalla critica. Anche l'intervallo di tempo fornito da Rocco Capozzi andrebbe pertanto rivisto. Secondo lo studioso infatti:

L'etichetta 'letteratura e industria' denota una parentesi alquanto breve ma di notevole importanza nella letteratura italiana contemporanea tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60 – per essere specifici tra il 1957, pubblicazione di *Tempi stretti* di Ottieri e de *Il lavoro culturale* di Bianciardi, e il 1965, uscita de *Il Padrone* di Parise.⁵

È a mio parere auspicabile un uso e un'interpretazione più flessibili e più inclusivi della definizione di “letteratura e industria” e questo fondamentalmente per due ragioni. La prima riguarda le basi del fenomeno industriale, le quali vengono fissate già nell'immediato dopoguerra, pertanto il “miracolo economico” è necessariamente preceduto dalla promozione di una mentalità industriale. La seconda ragione riguarda l'essenza dei cambiamenti socioeconomici che tendono ad essere

⁴ A proposito degli anni sinisgalliani di «Civiltà delle macchine» (1953-1958), lo studioso afferma che in quel periodo “stava nascendo quell'interesse critico per la letteratura di fabbrica che sfociò, di lì a poco, nel dibattito provocato da Vittorini”. Ivi, p. 417.

⁵ R. CAPOZZI, *Dalla 'letteratura e industria' all'industria del postmoderno*, op. cit., p. 144.

progressivi e difficilmente isolabili cronologicamente. La definizione fornita da Lupo, seppur risulti ancora lacunosa, è probabilmente meno problematica:

quando si parla di letteratura industriale [...] ci si riferisce a un insieme ben preciso di opere omogenee per area tematica, venute alla luce negli anni in cui l'Italia abbandona l'economia agricola e artigianale per compiere definitivamente il salto verso l'industrializzazione e attestarsi tra le prime nazioni manifatturiere al mondo.⁶

Nelle seguenti pagine si dimostra la necessità di allargare le coordinate temporali in riferimento alla “letteratura industriale” – e alla rappresentazione della fabbrica in particolare – attraverso esempi testuali provenienti sia da una delle più importanti riviste culturali del dopoguerra,⁷ quale «Il Politecnico», che attraverso gli articoli apparsi su alcune delle maggiori riviste aziendali:⁸ «Pirelli» e «Civiltà delle macchine».

Per le riviste sopramenzionate, ci soffermeremo sugli articoli apparsi negli anni Quaranta e Cinquanta. Si passerà dagli anni in cui si lavora alla costruzione del mito del “miracolo economico” e all'annessa rinascita della società italiana, agli anni in cui si presagisce il suo termine, partendo dallo scetticismo di matrice marxista nella critica al fenomeno industriale nella neoliberata Italia, alla percezione del progresso che trapela da alcune pagine propagandistiche delle riviste aziendali e dalle visite in fabbrica da parte di importanti intellettuali. In questo tentativo di

⁶ G. BIGATTI, G. LUPO, A. MEOMARTINI, A. CALABRÒ, S. CAVALLI, *Fabbrica di carta*, op. cit. p. 6.

⁷ Per una panoramica delle riviste letterarie dello scorso secolo si rimanda al recente lavoro di Elisabetta Mondello, E. MONDELLO, *L'avventura delle riviste. Periodici e giornali letterari del Novecento*, Roma, Robin edizioni, 2013.

⁸ Sulle riserve che si potrebbero avere nei confronti degli articoli apparsi su «Pirelli» o su «Civiltà delle macchine», e sullo scetticismo nel riferirsi ad essi come opere letterarie si consideri la *Lettera* di Dino Buzzati a Leonardo Sinisgalli. In quell'occasione Buzzati ricorda di aver assistito alla discussione tra un suo amico (di cui evita di menzionare il nome e fornisce solo le iniziali “G. D.”) e un anonimo conoscente sulla possibilità di considerare la rivista diretta da Sinisgalli come una rivista di letteratura o una rivista scientifica. Lo scrittore ricorda che convenne con chi giudicava «Civiltà delle macchine» una rivista di letteratura intendendo però per letteratura “non solo gli scritti di poesia, narrativa, saggistica, storia e relativa critica” ma “in un senso più lato, cioè come espressione scritta di una data cultura nelle sue forme più tipiche e avanzate” che farebbe di «Civiltà delle macchine» “un fatto eminentemente letterario”. D. Buzzati, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», VI, 1, gennaio-febbraio 1956.

dialogo tra mondo industriale e mondo civile, la rappresentazione fisica e ideologica della fabbrica sintetizza la tensione esistente con il paesaggio e la società circostante.⁹

⁹ M. SEGER, *Landscapes in between. Environmental change in modern Italian literature and film*, University of Toronto Press, Toronto, 2015, p. 13.

1.2 Scorci di fabbrica sul «Politecnico»

«Il Politecnico», settimanale di matrice marxista, edito da Giulio Einaudi e sottotitolato “Settimanale di Cultura”, è pubblicato tra il 29 settembre del 1945 e il dicembre del 1947.¹⁰ Nasce da una corrente intellettuale di sinistra direttamente coinvolta nel processo di liberazione ed è appoggiato dal Partito Comunista Italiano, con il quale sarà al centro di un’accesa polemica (che vedrà anche l’intervento sulla rivista di Palmiro Togliatti) e che determinerà l’implosione della rivista, innescata dalla messa in discussione dei “rapporti tra attività (o autorità) culturale e attività (o autorità) politica”.¹¹ Ne deriverà la chiusura della rivista dopo solo due anni di attività. L’intervallo di tempo in cui opera «Il Politecnico» è tanto breve quanto intenso e pieno di cambiamenti per la neoliberata società italiana sulla quale si proiettano gli interventi di vari intellettuali che promuovono ricchi dibattiti sulle sue pagine.¹²

Tra le tante firme che apparvero sul «Politecnico» si ricordano quelle di Felice Balbo, Adriano Buzzati, Franco Calamandrei, Italo Calvino, Giorgio Caproni, Giuseppe Del Bo, Franco Fortini, Giulio Preti, Stefano Terra, Ugo Vittorini, solo per citarne alcuni.¹³ I principi guida del

¹⁰ Si ricorda che le pubblicazioni furono settimanali fino al 6 aprile del 1946. «Il Politecnico» divenne un “Mensile di Cultura Contemporanea” a partire dal 1 maggio 1946 fino alla pubblicazione dell’ultimo numero nel dicembre del 1947. Per le differenze tra le due formule, quella settimanale e quella mensile si rimanda al famoso studio di Marina Zancan, la quale parla di una “*forma conclusa*” del mensile caratterizzato dalla “scelta di approfondire il proprio lavoro, per poter svolgere una funzione «creativa» o «formativa» contrapposta alla «divulgativa» [che] trasforma il periodico da “foglio in elaborazione”, da “bacino di raccolta” di materiali di lavoro, in spazio di circolazione per indagini e scritture «compiutamente realizzate»”. M. ZANCAN, *Il progetto "Politecnico". Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 101.

¹¹ F. FORTINI, *Dieci inverni. 1947-1957*, Bari, De Donato, 1972, p. 70.

¹² Mondello sottolinea che “durante il periodo che va dai mesi della Liberazione fino ai primi anni del dopoguerra, malgrado la carenza di carta e le infinite difficoltà economiche, le riviste e i fogli che nascono con un ritmo quasi parossistico, spesso stampate in modo discontinuo e destinate nella stragrande maggioranza ad una vita precaria, non solo assumono la funzione che è loro propria, ossia quella di luogo privilegiato del dibattito culturale e politico, ma divengono il simbolo visibile della grande speranza di costruzione di una nuova società”. E. MONDELLO, *L'avventura delle riviste*, op. cit., p. 235.

¹³ Marina Zancan, rifacendosi a quanto affermato da Fortini in *Che cosa è stato «Il Politecnico»*, precisa che furono redattori del settimanale Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner, Stefano Terra. M. ZANCAN, *Il progetto "Politecnico". Cronaca e strutture di una rivista*, op. cit., pp. 68-69.

«Politecnico», sono riassunti nel primo intervento del suo direttore, Elio Vittorini, e riguardano il ruolo dell'intellettuale e del rapporto tra società e cultura, principi che riecheggiano costantemente durante i due anni di pubblicazioni della rivista. Per il direttore, infatti,

La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché ha in sé l'eterna rinuncia del «dare a Cesare» e perché i suoi principii sono soltanto *consolatori*, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive. Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura.¹⁴

Vittorini invita a rivedere i principi della cultura contemporanea che sono il nucleo della tensione esistente nella diade società-cultura, affermando che l'elemento culturale dovrebbe “proteggere l'uomo” invece di “limitarsi a consolarlo” e che dovrebbe aiutarlo a liberarsi dalle catene create dalla società, ad “eliminare lo sfruttamento e la schiavitù”. È questa l'esplicitazione della “necessità storica di una ‘nuova cultura’, che si occupi ‘di pane e di lavoro’”¹⁵ e di un “ceto politico ed intellettuale” che tenda “ad assumere e a trasformare la pluralità delle tensioni in coscienza politica e progetto”.¹⁶

Tra i vari argomenti, «Il Politecnico» si occuperà di problemi sociali, di politica, economia, filosofia, letteratura, arte, cinema. Se frequenti risultano gli articoli che trattano della realtà industriale, di numero esiguo e sporadici — ma non completamente assenti — sono invece gli interventi che ritraggono la fabbrica e che ne descrivono i suoi interni. Ai nostri fini, risultano rilevanti alcuni articoli che rappresentano il mondo operaio e la fabbrica nell'immediato dopoguerra e che dovrebbero anteporsi e considerarsi come una controparte della rappresentazione della fabbrica fatta sulle riviste aziendali nella seconda metà degli anni Quaranta e durante gli anni

¹⁴ E. VITTORINI, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945.

¹⁵ M. ZANCAN, *Il progetto "Politecnico". Cronaca e strutture di una rivista, op. cit.*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*.

Cinquanta. Nel caso del «Politecnico», l'interesse al mondo della fabbrica si ravvisa specialmente nelle inchieste a grandi gruppi industriali come la Fiat e la Montecatini, ognuna delle quali abbraccerà più numeri della rivista. Sono interventi rivolti alla società contemporanea, che si interrogano sulla portata storica delle scelte socioeconomiche intraprese e da intraprendere, partendo dalle loro ripercussioni sugli operai e la popolazione locale, spesso si tratta di “storie di vita, di lotta e di lavoro”;¹⁷ come per le visite in fabbrica che compariranno sulle riviste aziendali sono integrate da fotografie o da riproduzioni artistiche.

La prima inchiesta, pubblicata sul numero d'esordio del «Politecnico» e intitolata *L'Italia e la Fiat* è divisa in tre sezioni. Nella prima si fornisce una descrizione della valenza socio-economica del gruppo industriale fornendo un censimento degli addetti e un organigramma molto sommario; si evitano indici economici e si prediligono invece descrizioni che mettono in rilievo il numero effettivo di persone impiegate nel processo produttivo, risultando di facile lettura anche per il lettore inesperto di materie economiche come risulta dal seguente passo:

Si può calcolare quindi che in queste aziende venga occupato qualche centinaio di migliaia di operai. Si può dire approssimativamente che metà del proletariato industriale nell'Italia del Nord, circa mezzo milione di operai, sia alle dipendenze dirette del gruppo FIAT.¹⁸

Questi dati saranno successivamente incrociati nelle altre sezioni, intitolate *Breve storia della Fiat come fabbrica* e *Storia privata di Agnelli e di Valletta*. Seppur si parli di operai impiegati presso la Fiat, nessuna descrizione degli ambienti della fabbrica è fornita al lettore, se non un accenno mentre si narra l'evoluzione storica delle sue officine:

Si videro a Torino, in corso Dante sorgere i primi stabilimenti di questa nuova industria. Da quei capannoni usciva la prima automobile. Avevano lavorato alla sua nascita 50 operai [...]. Nel '15 troviamo la Fiat ancora cresciuta. Sono 7600 operai. E la guerra accelera straordinariamente l'ascesa della Fiat. Sorge, fra l'altro, la sezione aeroplani. Nel '17 il capitale è salito a 50 milioni; si inizia la costruzione delle officine del Lingotto un gruppo

¹⁷ M. ZANCAN, *Il progetto "Politecnico". Cronaca e strutture di una rivista*, op. cit., p. 132.

¹⁸ V. P., *Inchiesta sulla F.I.A.T.*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945.

di edifici in cemento armato con sviluppo di due chilometri. Nelle nuove officine razionalizzate l'automobile si costruisce pezzo a pezzo salendo di piano in piano sino alla pista di prova sulla sommità del fabbricato a 30 metri da terra, dove le macchine possono permettersi forti velocità [...]. L'11 maggio 1939 sono inaugurati i nuovi stabilimenti della Fiat-Mirafiori che coprono un'area di metriquadri 300.000. La Fiat lavora per la guerra. Ma è dalla Fiat che hanno inizio, nel marzo del '43, i grandi scioperi.¹⁹

Il quadro riportato in questo primo intervento mette in opposizione la massa operaia con gli organi dirigenziali, si sottolinea lo sfruttamento patrocinato dal governo fascista e l'interesse privato nella sua gestione, rendendo un atto dovuto il periodo di commissariamento della casa automobilistica torinese e la proposta di nazionalizzarla, un tentativo concreto di annientare il potere di “Agnelli e Valletta, la forza cieca del capitale che si gonfia smisuratamente”.²⁰ Tale proposta gestionale spinge l'attenzione non solo verso i collegamenti tra la società civile e la fabbrica, ma anche all'interno delle officine attraverso la sezione *Vita in una fabbrica* presente nel terzo numero della rivista. In *Vita in una fabbrica*, l'inchiesta continua attraverso una fotografia della situazione gestionale presente del gruppo (*Situazione interna e organismi direttivi*) seguita dai dati sulla produzione con particolare enfasi sul superamento del periodo critico di ripresa:

dopo l'insurrezione [in cui] la produzione ha cominciato a riprendersi nonostante la scarsità di materie prime, soprattutto pneumatici. Nel maggio venivano prodotti 15 autotrasporti, nel luglio erano 30, nel settembre 80, e i piani di lavorazione ne prevedevano 200 per l'ottobre, 300 per il dicembre. In luglio anche tutte le altre attività avevano ripreso quota [...] Si è ormai superato il punto critico: si conta di poter raggiungere nel '46 un numero complessivo di circa 50 mila unità.²¹

Le speranze riposte nella ripresa della produzione e del lavoro devono, per l'autore dell'inchiesta, considerare la qualità di vita degli operai e la condizione del lavoro. Il progresso tecnologico deve essere rispettoso della condizione operaia e migliorarne le qualità del lavoro e di vita, a differenza di quanto accadde con l'introduzione del *sistema Bedaux*, sistema con cui “alla

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ V. P., *La politica della Fiat e la Fiat nella politica*, in «Il Politecnico», 2, 6 ottobre 1945.

²¹ V. P., *La Fiat oggi*, in «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945.

Fiat l'uomo fu sfruttato a lungo con metodi scientifici".²² Il richiamo al film *Tempi moderni* (1937), uscito proprio negli anni dell'applicazione del *sistema Bedaux*, vuole essere un monito contro quello che la fabbrica non dovrebbe essere, un luogo da dove lo Charlot di turno "esce vivo per miracolo da quell'inferno".²³

A questo scenario si offre una amena alternativa in cui la fabbrica invece di essere il luogo dell'asservimento dell'operaio al potere capitalistico e dove vivere significa paradossalmente "non avere più nessuna ragione di vita",²⁴ diventa invece un luogo di "giustizia sociale che rasserena gli operai".²⁵ Il concetto di giustizia sociale, uno degli elementi fondamentali del benessere del cittadino e più in generale del progresso sociale, non sembra perseguibile però, se prima non sono "stati completamente messi in fuga gli spettri della disoccupazione e di una generale crisi economica",²⁶ affermazione che crea una scala di valori distorta che definisce prioritario il tasso occupazionale o il tasso di crescita dell'economia rispetto alla condizione operaia, una preoccupazione che sarà anche l'inganno degli anni del "miracolo" economico.

Nel lavoro dell'operaio si ritrova la voglia della società italiana del dopoguerra di ricominciare a vivere, di riprendere a produrre, di svegliarsi dall'incubo della guerra, in pratica di rinascere. La Liberazione e la ripresa delle attività economiche dopo gli anni del conflitto mondiale, sono salutate con fiducia da una società che ha voglia di ricostituirsi e ricostruirsi, in un "paese stremato dove si produce poco e si mangia pochissimo".²⁷ Questo è ciò che si riscontra

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ A. ACCORNERO, *Gli anni '50 in fabbrica. Con un diario di Commissione interna*, Bari, De Donato, 1973, p. 77.

nelle brevi interviste ai lavoratori della Fiat riportate nella sezione intitolata *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*.²⁸ A titolo di esempio si riporta il seguente passaggio di un Caporeparto:

Ho fiducia nell'avvenire della Fiat. Abbiamo passato brutti anni. Quando il lavoro era compromesso dall'incompetenza di nuovi venuti, mi consolavo pensando all'avvenire, nell'amicizia degli operai. Durante l'occupazione tedesca, per vivere ho dovuto consumare tutti i risparmi di quindici anni di lavoro. Ma ora è diverso, il tempo del sabotaggio è passato. Ora sappiamo di poter produrre.²⁹

L'inchiesta sulla Montecatini, portata avanti sui numeri 15, 16, 17 e 20, seguirà una struttura molto simile a quella della Fiat. A firmare gli articoli sarà Paolo Succi, che, come nel caso della casa automobilistica, introdurrà il gruppo industriale chimico e gli intrecci del presidente Guido Donegani, "l'impresario n. 1 del fascismo", con il governo fascista, presentando il gruppo Montecatini attraverso una breve cronistoria e fotografandolo come un'azienda arrivata all'"ultima fase spietata del capitalismo: monopolio ed imperialismo".³⁰ Così come avviene per la Fiat, gli stabilimenti della Montecatini vengono considerati come uno specchio della società e un luogo dove la guerra non è passata inosservata e anzi è stata anche combattuta. La Liberazione della penisola italiana equivale anche alla presa di coscienza dei lavoratori della Montecatini del loro asservimento al padrone e al regime fascista:

Gli uomini e le organizzazioni della Montecatini dapprima resistono soltanto, poi, in una lotta dura, prendono il sopravvento. Sono i tecnici, gli operai e i contadini che vincono su Donegani il 25 aprile. Si inizia così una storia operaia della Montecatini. L'inizio di questa storia coincide con il primo intervento attivo, organizzato, nella storia italiana, delle grandi masse dei contadini lavoratori, dei piccoli e medi proprietari dei mezzadri, dei fittavoli, dei braccianti. Si gettano le basi, durante la lotta che porta al 25 aprile, di un nuovo «Fronte Unico»: fronte unico, sì, di industria ed agricoltura, ma non più degli sfruttatori, sibbene degli sfruttati lavoratori dell'industria e dell'agricoltura e dei consumatori. La vera storia

²⁸ V. P., *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*, in «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ P. SUCCI, *La Montecatini e l'Italia*, in «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946.

della nuova Italia può cominciare di lì: il suo essere dipenderà dall'affermazione o dall'insuccesso di questo «Fronte Unico» finalmente rovesciato.³¹

La Liberazione è dunque un momento per ricominciare da capo, per far ripartire un paese ancora a pezzi, piegato dai bombardamenti. Tra le prime immagini dell'Italia liberata non ci sono solo quelle delle macerie delle case, che nel caso di Aulla “furono distrutte del 99%”, ma anche quelle “delle fabbriche”³² che vanno a ripopolarsi e spingono lo sguardo della società italiana verso il domani.

L'ultimo numero del «Politecnico», il n. 39, viene dato alle stampe nel dicembre del 1947.

In esso troveranno spazio cinque brevi racconti di Franco Fortini inseriti nella rubrica *Diario di un giovane borghese intellettuale*.³³ Ognuno dei cinque brevissimi racconti o scorci autobiografici è

³¹ P. SUCCI, *La Montecatini impresaria del fascismo*, in «Il Politecnico», 16, 12 gennaio 1946.

³² P. SUCCI, *Aulla è la sua fabbrica*, in «Il Politecnico», 20, 9 febbraio 1946.

³³ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il Politecnico», 39, dicembre 1947. A proposito di questa rubrica, Fortini scriverà: “Ero a Ivrea, impiegato alla Olivetti [...] E il titolo che suggerisce [Vittorini] e che accettai è sulla linea di quello che avevo dato («*Biographie d'un jeune bourgeois intellectuel*») a uno scritto autobiografico comparso in settembre nel numero di «*Les Temps Modernes*» dedicato all'Italia (n.23-24) e il cui sommario era stato concordato in casa di Vittorini”. F. FORTINI, *Disobbedienze. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Roma, Manifestolibri, 1997, p. 94. Insieme a queste informazioni, Fortini fornisce un'interessante lettera scritta da Vittorini datata il 27 ottobre del 1947. Nella lettera Vittorini dichiarerà quanto segue in merito al *Diario di un giovane borghese*: “mi sembra di doverti avvertire anche su un altro pericolo che tu a volte corri. Quello di metterti in posizione di scelta. (Anche dialetticamente; nel ragionamento; e lo fai anche a un certo punto nel tuo ultimo articolo). La posizione di *aut aut*. In una posizione simile un protestante (come tu sei in effetti, e come io sono in potenza) finisce fatalmente per fare il gioco della reazione. Tutto quello che gli è culturalmente più caro si trova protetto (in apparenza) dallo schieramento reazionario, ed egli sa bene che quello è lo schieramento reazionario, ma accetterà di schierarsi con la reazione come Socrate accettò la cicuta, come gli stoici accettavano la morte. Questo non toglie che accetta la reazione... Non bisogna, Franco. Non dobbiamo nemmeno dirci «questo o quello». Dobbiamo essere gli uomini del «questo e quello». Cioè della *nuova posizione di azione e allo stesso tempo della nuova posizione di coscienza*. Noi dobbiamo fare di tutto perché la *nuova posizione di azione* non ci riporti alla *vecchia posizione di coscienza* (al marxismo di prima di Gramsci ecc.). Anzi, dobbiamo far sì che la *nuova posizione di coscienza* diventi in assoluto la *coscienza della nuova posizione di azione*. E persino che il nostro contatto (Politecnico) con la cultura autocritica della borghesia diventi vantaggioso per la *nuova posizione d'azione*. In particolare questo discorso vale per il tuo *Diario dei trent'anni*. Fai attenzione nell'andare avanti. Può sembrare qua e là che tu cerchi di mediare. E oggi non si tratta di mediare. Tu oscilli tra una valutazione operaistica-razzista dell'operaio (da intellettuale che si sente in colpa) e una condiscendenza al senso comune (sia morale che razionale) come te lo trovi suggerito dai dirigenti d'azienda. Se da un lato cadi nel misticismo, dall'altro ti presti a una funzione di riformista: quella classica a cui la borghesia vuol limitare il socialismo, e di cui ogni buon borghese dirigente vorrebbe investire ogni intellettuale progressivo che gli presta il proprio lavoro. È questo che si sente qua e là nel tuo diario. E io ti dico attenzione non per il tuo diario. Te lo dico per te stesso e per tutto quello che tu puoi essere intellettualmente. Guardati, cioè, dalla «direzione». E fai che Ruth ti aiuti a guardartene. Non meno che a guardarti da quell'altro estremo, il mistico. Per il Diario ti proporrei come titolo, *Diario di un piccolo borghese*. Così tu vi

preceduto da una data, *11 settembre*, *12 settembre*, *13 settembre*, *2 ottobre*, *4 ottobre*, coordinate temporali che stabiliscono “il passaggio, pochi mesi dopo l’inizio del lavoro alla Olivetti”.³⁴ I cinque testi, sono rappresentazioni e riflessioni di Fortini sul contatto diretto con il mondo industriale, con l’eccezione dell’intervento del *13 settembre* in difesa del “suo Kafka” apparso sul numero precedente della rivista che comunque al tema industriale resta inevitabilmente legato.³⁵ I testi del *12 settembre*, *2 ottobre* e *4 ottobre* sono tutti introdotti da una breve conversazione con “un tale (un ingegnere)”, o con “il dottor M.” e richiamano alla guerra e all’attività partigiana.

Il testo più elaborato è quello dell’*11 settembre*. Si apre con un’autocritica dell’autore che finalmente mette piede nei luoghi della produzione industriale:

Iersera leggevo la «Storia del regno di Napoli»; e questa mattina ho passato due ore nell’officina B. e F. Vergogna a avere aspettato tanto per sapere che cosa sia il lavoro in una fabbrica.³⁶

La sua sensibilità ricorda quella di Simone Weil, filosofa francese che si addentrò negli stabilimenti industriali della Alstom e della Renault tra il 1934 e il 1935 per provare sulla sua pelle le condizioni del lavoro operaio,³⁷ e porta l’intellettuale a parlare di quello che succede nella fabbrica, ad interessarsi dell’uomo, alle “schiene degli operai e delle operaie, piegate sotto i colpi

prenderesti una posizione autocritica e saresti marxisticamente giustificato per tutto quello che dici. Ma, si capisce, dovresti essere tu ad assumertelo, un titolo simile: e continuare in funzione di tale titolo”. Ivi, pp. 95-96.

³⁴ D. DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l’industria*, in «Levia Gravia», vol. 14, 2014, p. 212.

³⁵ Fortini, in difesa alle critiche sollevategli da Vittorini in merito a un suo precedente articolo, tenta di spiegare al lettore che manca “una critica ‘estetica’ di Kafka”, e cioè “una critica che dall’analisi delle sue strutture espressive risalga ai suoi modi fondamentali di considerare il mondo”. Pertanto, se si vuole analizzare l’opera di Kafka, per Fortini “bisognerà pur fare uso di certe categorie, come ad esempio di quella del Sacro” consapevoli del fatto che “Kafka si è limitato a esprimere in termini mistico-psicologici una certa condizione umana, l’orrore dell’alienazione”. F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

³⁶ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

³⁷ Ricordiamo che di Simone Weil Fortini sarà il principale traduttore in Italia a partire dal 1951 con *L’ombra e la grazia*, *La condizione operaia* dell’anno successivo e *La prima radice* del 1954, tutte opere pubblicate per le Edizioni di Comunità del gruppo Olivetti.

delle presse”.³⁸ Alle presse è associabile l’oppressione del sistema di produzione industriale sull’operaio, un esatto parallelo di quello che succede ai metalli che vengono forgiati all’interno della pressa. Un doppio annullamento, quello dei metalli e quello degli operai che, “per nove ore al giorno [...] non esistevano, mani deformi, corpi umiliati”.³⁹ Per Fortini il mondo della fabbrica e il lavoro dell’operaio sono definibili “mostruosi” a causa della macchina che impone “duemila pezzi all’ora, tranciati, forati o piegati [che] passano nelle dita di un uomo o di una donna, astratti, inconcreti, propriamente «inesistenti»”.⁴⁰

Questo scenario è sufficiente per sollevare una serie di interrogativi che l’intellettuale di questo periodo deve porsi:

Liberare il lavoro? Siamo arrivati a tal punto che liberare il lavoro crediamo significhi unicamente liberarlo dallo sfruttamento privato. Eppure anche in regime comunistico ci dovrà essere una maggioranza dannata al lavoro più insignificante? Il ritorno verso l’artigianato è un sogno. La produzione agricola tende a industrializzarsi sempre più. C’è una contraddizione fra la tendenza di dare ai più certe possibilità culturali che li qualificano e insieme l’esistenza forzata di un lavoro non qualificato. Il lavoro non qualificato o scarsamente qualificato è insormontabile? È forse possibile immaginare un macchinario tanto spinto da ridurre della metà gli attuali orari di lavoro: ma, intanto, nell’attesa, l’industria più moderna tende ad abbassare e non ad innalzare la qualificazione, a creare una esigua minoranza di specializzati capaci di guidare una maggioranza di uomini-macchine. L’abiezione nella quale vivono molti operai (parlo di alienazione morale) è tale che ho potuto ascoltarne diversi fra essi dire di preferire un lavoro meno qualificato ad uno più impegnativo. Il pensiero è quasi libero, la mano va meccanicamente.⁴¹

Si riscontra in questo passaggio il precedente teorico che porterà Fortini più di dieci anni dopo ad affermare che la promozione dell’“industrialismo” prevede “l’assoluto primato della produzione industriale nella determinazione del nostro destino sociale”.⁴² Qualificarsi per l’operaio è sinonimo

³⁸ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», 1962, 5, p. 31.

di scalata sociale che presuppone una diseguaglianza dalla quale ha origine la spinta a voler cambiare impiego:

la tendenza a «salire» cioè a qualificarsi, corrisponde quasi sempre alla «capillarità sociale» verso una condizione di privilegio. Al reparto precisione un giovane operaio, dalla fisionomia intelligente, riguarda entro una lente, controllando, in una dentatura, scarti di cinque millesimi di millimetro. Il lavoro impegna la sua intelligenza, il suo interesse, lo fa esistere. Proviene dall'officina, ha lavorato per alcuni anni ai trapani e ai rettificatori della produzione in serie; e ne parla con orrore, come di un genere avvilente. È riuscito a passare al reparto di precisione.⁴³

L'assenza di una coscienza di classe e l'accettazione dello sfruttamento dell'operaio è l'elemento centrale del breve scritto, un regresso umano che si contrappone allo sviluppo economico dell'industria:

la degradazione dell'uomo nel lavoro meccanico è obiettiva; la maggior parte degli operai non l'avverte e si piegano ad essa come una pianta si piega a seguire il fil di ferro e il disegno del giardiniere. C'è gente che vive in buone condizioni economiche e che, nondimeno, non abbandona il suo posto in fabbrica.⁴⁴

Quello degli operai è un genocidio finanziato dal mondo industriale che passa inosservato sotto lo sguardo disattento della società. Le officine e i suoi “vapori chimici o la polvere delle mole ammazzano lentamente decine d'uomini, [e] costoro non ti guardano con odio e neppure con curiosità; accettano”.⁴⁵ Si assiste a quello che Arendt ha definito come il sacrificio dell'*homo faber*:

⁴³ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale, op. cit.*. La stessa immagine dell'operaio impegnato nella misurazione al millesimo di millimetro è usata per impressionare lo spettatore in un documentario propagandistico della Olivetti intitolato per l'appunto *Un millesimo di millimetro* (1949), cortometraggio girato da Virgilio Sabel e Leonardo Sinisgalli e premiato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1950. Nel cortometraggio si sottolinea la potenza della macchina partendo proprio dall'impossibilità dell'occhio umano di vedere oltre (“L'occhio dell'uomo, quest'organo sovrano e veloce, percepisce soltanto gli errori che non superino l'entità di un decimo di millimetro, non riesce a vedere un pungiglione di un'ape e neppure la punta di un trapano che scava un foro invisibile 00:18-00:34). Sinisgalli, tra l'altro ne parlava anche nel 1949 in *Disputa intorno alla natura delle macchine*, pubblicato sulla rivista «Pirelli» nel 1949 (CANDIDO & ELISEO, *Disputa intorno alla natura delle macchine*, «Pirelli», II, 5, ottobre 1949). Anche l'altro cortometraggio olivettiano, *Incontro con la Olivetti* (1950), diretto da Giorgio Ferroni con i commenti curati proprio da Fortini, si sofferma su “l'apparecchio ottico”, una delle tappe del documentario che ricostruisce l'iter del processo produttivo negli stabilimenti di Ivrea.

⁴⁴ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale, op. cit.*.

⁴⁵ *Ibidem*.

The ideals of *homo faber*, the fabricator of the world, which are permanence, stability, and durability, have been sacrificed to abundance, the ideal of the *animal laborans*. We live in a laborers' society because only laboring, with its inherent fertility, is likely to bring about abundance.⁴⁶

Secondo questa visione, la borghesia, nella quale il giovane intellettuale si identifica (come indicato dal titolo della rubrica), si regge “sulla sottoumanità di una maggioranza, sia essa composta da questi operai o dai braccianti pugliesi”.⁴⁷ Braccianti agricoli e operai vengono equiparati e tenuti insieme in un sol gruppo che rappresenta la base sociale sfruttata dal capitalismo e risulta confusa e disorientata sul futuro che, apparentemente, attraverso una “una maggiore produzione” promette la “liberazione economica della nazione e quindi di loro stessi e finalmente dei loro compagni di classe.”⁴⁸ La “liberazione” presuppone perciò un sacrificio che si consuma tra le pareti della fabbrica⁴⁹ — non sorprende che venga spesso in questi anni rappresentata come “cattedrale” o come “chiesa”, lo vedremo più avanti nelle riviste aziendali — e Fortini ne sembra già consapevole quando si spinge fino al centro della fabbrica:

Nel cuore della fabbrica, fra i tubi degli aspiratori e le cinghie di trasmissione, c'è una piccola stanza dove si entra per una porta a vetri opachi. Per meglio dire, non vi si entra perché un fremito e un fragore feroce te ne respingono. Lì dentro, in una mezza luce, c'è un uomo, mostruoso per uno scafandro da palombaro che gli copre la testa e per una mantella d'incerato che gli scende sulle spalle fin quasi ai guantoni. È il sabbiatore; e scaraventa il getto compresso di sabbia, rumoroso come una perforatrice, contro i pezzi che si accostano sul banco. La sabbia copre tutto, l'impianto, il soffitto, la persona, penetra le vesti dell'uomo e i suoi polmoni. Così lavora per nove ore al giorno, volontariamente, da anni; ed è pagato come un manovale, più qualche supplemento, e un litro di latte al giorno. Quando ci vede, interrompe il lavoro, il serpe impazzito del sabbiatore si affloscia ronzando

⁴⁶ H. ARENDT, *The human condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 126.

⁴⁷ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Simile appare il pensiero di Arendt a proposito del nesso libertà-sacrificio. Per la filosofa, “Man cannot be free if he does not know that he is subject to necessity, because his freedom is always won in his never wholly successful attempts to liberate himself from necessity”. H. ARENDT, *The human condition*, op. cit., p. 121.

e si toglie dal capo lo scafandro. Non so dire quel che c'era nel volto di quell'uomo, segnato di nero; uno sguardo ebete, ma che era stato, una volta, intelligente.⁵⁰

Riesce impossibile non riportare questo passaggio integralmente, tanto è denso di significati in questa *tranche de vie* della condizione operaia.

La scena riportata risulta ben lontana dall' "ilare gita"⁵¹ di cui si tingono le descrizioni di alcune delle visite di fabbrica che compaiono sulle riviste aziendali, accostandosi invece più alla discesa agli inferi con tanto di "porta" e preceduta da una selva di "tubi degli aspiratori" e "cinghie di trasmissione" e da un "fragore feroce" respingente che ricorda le fiere dantesche.⁵² L'operaio che vi lavora, pare una moderna creatura infernale col suo "scafandro da palombaro", la "mantella d'incerato" e "il serpe impazzito" che maneggia nel suo "regno fragoroso". Se Dante non ricorda come si addentra nella selva nel celebre verso "Io non so ben ridir com' i' v'intra", l'intellettuale si sofferma sulla persona che ha di fronte e non sul luogo confessando: "Non so dire quel che c'era nel volto di quell'uomo [...] uno sguardo ebete, ma che era stato, una volta, intelligente".⁵³ Quella del sabbiatore è una stanza infernale, e la descrizione fisica del suo abitante sembra dettata dalla legge del contrappasso della *Commedia* del sommo poeta.

Una deformazione ossea o forse una malattia lo costringeva a tenere il collo inclinato da una parte; e sotto la cotenna c'era una grossa escrescenza, come un tumore. Disse qualche parola, ma era ancora astratto, ancora nel regno fragoroso dello strumento, nella realtà di quelle pareti oscure.⁵⁴

⁵⁰ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

⁵¹ G. LUPO, G. LACORAZZA (a cura di), *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in "Civiltà delle macchine" (1953-57)*, Roma, Avagliano Editore, 2008, p. 6.

⁵² Particolarmente rilevante risulta lo studio di Hermann Schweppenhäuser, *Aspetti infernali del moderno* in cui lo studioso riprende la definizione benjaminiana "il moderno epoca d'inferno" allacciandola al principio marxista secondo cui i modi di produzione determinano i rapporti sociali, per cui "il moderno si mostra come la società nella fase del modo di produzione industriale capitalistico". H. SCHWEPPENHÄUSER, *Aspetti infernali del moderno*, in *L'angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, op. cit., p. 20.

⁵³ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

⁵⁴ *Ibidem*.

L'imperfetto indicativo nella prima frase, oltre ad avere una funzione descrittiva rende il tempo dell'azione indeterminabile, tendente all'infinito, eterno, come eterna è la rappresentazione della dannazione infernale.

Nella disumanizzazione del sabbiatore ritroviamo quella che Hermann Schweppenhäuser ha definito “una vita vampiresca” delle merce, al centro della società moderna da cui “domina tutto” e “continua sempre a togliere, succhiandola, vita ai soggetti”.⁵⁵ La guida, non tanto audace quanto il “duca” mantovano nella poesia dantesca e tantomeno inviato per mano divina, riconosce e schiva la pericolosa stanza: “La persona che era con me, pur familiare della fabbrica, non osò rimanere; e, dopo poche frasi, accennò a uscire, turbata”.⁵⁶ Quello che è associabile ad un atto sacro, il sacrificio appunto del sabbiatore che si lascia coprire dalla sabbia che “penetra le vesti dell'uomo e i suoi polmoni”,⁵⁷ che si lascia consumare ogni giorno per infiniti giorni, così come qualsiasi ingranaggio di una macchina, si rifà al “mito del capro espiatorio [...] dell'uomo alla gogna, alla catena o alla ruota, sospeso nella gabbia o isolato nella cella in macerazione o in preghiera [...] un animale sacro a imitazione di Cristo”.⁵⁸ Fortini fa presente che tale associazione è possibile solo se si vive in una “civiltà mitica” che “oggettivizzi all'estremo”. Pertanto “l'accostamento del sabbiatore e della vittima sacra è un accostamento letterario e falso” o meglio e “più semplicemente, il sabbiatore è un uomo che un certo ordine di cose condanna all'orrore e alla morte lenta”.⁵⁹ Questa “condanna”, interpretata “nel senso in cui i francesi parlano di una

⁵⁵ H. SCHWEPPEHÄUSER, *Aspetti infernali del moderno*, op. cit., p. 21.

⁵⁶ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

porta, una finestra **condamnée**)”,⁶⁰ dunque soppressa, che è “irrimediabilmente destinata a non aver riscatto”, non nasce da colpe, reati o peccati specifici ma dalla sola appartenenza al proletariato.

Nella sua conclusione, lo scrittore si interroga sulla natura del progresso (da intendersi come progresso economico) e sulla dubbia possibilità dell’operaio e della società di trovare un riscatto che intenzionalmente la borghesia esclude:

al di là del progresso relativo cui corrispondono relativi regressi, non esisterà dunque una fede nel riscatto sociale (senza la quale le opere sono morte o moriture) che è della medesima natura di quella fede individuale, della quale (è scritto) l’uomo giusto vivrà e per la quale crediamo alla possibilità (assurda) di riscatto, di riapertura di tutta questa parte di noi che quotidianamente viene condannata a morte e suggellata?

Questo “riscatto” equivale alla volontà di un progresso sociale di cui nel «Politecnico» se ne segnala spesso l’assenza e/o l’importanza. Felice Balbo, intellettuale appartenente alle frange cattolico-comuniste e che nel decennio successivo entrerà in diretto contatto con la realtà industriale collaborando con l’Istituto per la Ricostruzione Industriale (Iri), nell’articolo *Un altro pericolo* lo definisce un progresso *armonico* perseguibile in una società in cui il vantaggio acquisito da “alcune *tecniche* (industria, finanza, scienze positive propriamente dette, macchine, ecc.)” rispetto ad “altre tecniche (politica, diritto, filosofia, ecc.)” è annullato.⁶¹ Questo progresso armonico è minacciato però quando si crea un rapporto “malsano” tra “*le tecniche nel loro complesso e l’uomo*; un pericolo che potremmo chiamare dell’esteriorità meccanica e brutta”.⁶² La nostra società è costantemente minacciata da questo pericolo; tutte le invenzioni che hanno migliorato il nostro tenore di vita possono anche uccidere l’uomo quotidianamente:

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ F. BALBO, *L’altro pericolo*, in «Il Politecnico», 10, 1 dicembre 1945.

⁶² *Ibidem.*

Siamo ammazzati rimanendo però vivi in qualche modo: nel sangue, nei muscoli, nei sensi. Non diventiamo animali perché c'è sempre in noi la possibilità immediata di ridiventare intimi, ma diventiamo macchine e conglomerati meccanici di istinti: non-uomini certo. Questo pericolo è sempre esistito nell'uomo ma nella civiltà moderna si è accresciuto; e oggi, domani, sempre in avvenire, tende a diventare malattia epidemica e cronica della vita contemporanea.⁶³

A circoscrivere questa malattia o a debellarne i sintomi possono intervenire il libero intellettuale e la "potenza della cultura". Come indica Fortini,

cultura non vuol dire né la poesia ai congressi (benché sia, anche, quello) né la lotta contro l'analfabetismo (benché sia, anche, quello): vuol dire che i mezzi di fare dell'uomo una persona invece che uno schiavo o un tiranno siano nelle mani e nel cervello di coloro che non sono né schiavi né tiranni, ma persone; vuol dire dare a questi gli strumenti per riconoscersi e a tutti gli strumenti per riconoscerli.⁶⁴

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ F. FORTINI, *Cultura come scelta necessaria*, in «Il Politecnico», 17, 19 gennaio 1946.

1.3 La fabbrica in “questa nostra rivista”. La rappresentazione della fabbrica nella rivista «Pirelli» dal dopoguerra al 1963

Ad un anno dalla chiusura del «Politecnico» si assiste all’esordio del periodico aziendale «Pirelli», rivista “d’informazione e di tecnica” dell’omonimo gruppo industriale milanese. Il breve articolo di apertura⁶⁵ della rivista bimestrale «Pirelli» (1948-1977) scritto da Alberto Pirelli e intitolato *Questa nostra rivista*, fungeva anche da manifesto all’avventura editoriale pirelliana intrapresa dai suoi fondatori tra i quali si ricordano Arturo Tofanelli, Giuseppe Eugenio Luraghi e Leonardo Sinisgalli.⁶⁶ Il disegno tanto semplice quanto ambizioso della rivista pirelliana era quello di arricchire il dialogo che lega “chi produce e chi acquista” con “aspetti tecnici, scientifici e sociali” oltre che “culturali ed artistici”, evitando, almeno esplicitamente, meri messaggi promozionali e di non “influire su di una scelta”, preferendo invece “conversare” con il lettore e di offrirgli, legittimati dal successo industriale raggiunto dal famoso marchio milanese, “una parola utile”. Dietro la “parola utile” prenderà forma una copiosa raccolta di articoli e saggi incentrati su una moltitudine di settori (dalla fisica alla matematica, dalla psicologia del lavoro alla sociologia, dall’architettura alla musica alla letteratura, e tanto altro ancora) che hanno come comune denominatore il mondo industriale e il suo intreccio, ormai irreversibile, con il mondo civile. Tale mescolanza è testimoniata dal terzo paragrafo dell’articolo di apertura:

Nella rivista parleremo noi, uomini dell’azienda, valendoci della nostra specifica esperienza e parleranno anche uomini estranei al nostro ambiente i quali, anche perché estranei, possono

⁶⁵ A. PIRELLI, *Questa nostra rivista*, «Pirelli», I, 1, novembre-dicembre 1948.

⁶⁶ La collaborazione di questi ultimi due continuerà tra le pagine di un’altra — altrettanto importante — rivista aziendale, «Civiltà delle macchine», diretta da Sinisgalli dal 1953 al 1958. Per quanto riguarda l’avvio della rivista si rimanda allo studio di Franco Vitelli, «Pneumatica». *Sinisgalli e la rivista «Pirelli»* in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp. 877-920. In particolare Vitelli ricorda che nei primi anni, “l’estro creativo di Sinisgalli [...] traccia e segue il concreto cammino” della rivista “ché se Arturo Tofanelli era il direttore responsabile, in pratica la rivista era curata dal poeta di Montemurro”. Ivi, p. 882.

meglio di noi sfuggire al fatale inaridimento del tecnicismo ad oltranza e lievitare la materia con la loro arte, sensibilità e fantasia.⁶⁷

L'opposizione tra “noi, uomini dell'azienda” e “uomini estranei” denuncia una divisione in atto tra i due mondi che restano ancora distinguibili; questa crepa verrà parzialmente colmata attraverso le riflessioni degli intellettuali che saranno chiamati a descrivere le fabbriche rendendo, come affermerà Jean Lescure — parlando a proposito della pittura e rifacendosi alle parole di Klee — “visibile” (e non “il visibile”) mondo della fabbrica, assolvendo dunque ad una funzione di “testimoni del proprio tempo”.⁶⁸

Nonostante la maggior parte degli interventi si occupasse di ciò che accadeva al di fuori della fabbrica, dal 1949 al 1963 appaiono una serie di articoli che, seppure a ritmi irregolari e in modalità diverse, ritraggono dal suo interno la fabbrica. Tra i primi articoli si ricorda *L'operaio e la macchina* scritto dall'autorevole penna di Leonardo Sinisgalli.⁶⁹ È un breve articolo intriso di grande suggestione e di quella passione che spingono il poeta-ingegnere ad interessarsi del mondo industriale. La fabbrica, in questo articolo del 1949, è descritta come un luogo sacro, paragonata da subito ad una “basilica” in cui il “rito” della produzione industriale si ripete incessantemente, un miracolo artificiale che si realizza solo grazie al contatto tra l'uomo e la macchina: “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”.⁷⁰

⁶⁷ A. PIRELLI, *Questa nostra rivista*, op. cit..

⁶⁸ Cfr. J. LESCURE, *La “rue industrielle”*, «Pirelli», VIII, 2, aprile-maggio 1955.

⁶⁹ L. SINISGALLI, *L'operaio e la macchina*, «Pirelli», II, 2, marzo-aprile 1949.

⁷⁰ *Ibidem*. Giuseppe Lupo fa notare che “nella cultura dell'Occidente capitalista il lavoro ha assunto una tale centralità, fino a incarnare la religione laica del nostro tempo, l'immagine del capannone industriale, pieno di fumo e caligine, trasmigra verso l'idea sacrale del luogo dove si svolge un rito, una liturgia. L'immagine della fabbrica-chiesa, che era già viva in una lontanissima testimonianza di Edoardo Persico (edita sulla rivista «Motor Italia» del 1927) [...] si moltiplica prepotentemente nelle cronache di “Civiltà delle macchine”, a partire dalla prima di esse, redatta da Caproni”. G. LUPO, G. LACORAZZA (a cura di), *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in “Civiltà delle macchine” (1953-57)*, op. cit., p. 11.

Il nucleo primordiale di tale miracolo è riconducibile all'essenza della produzione industriale che esige parti "plurigemini" favorendo una innaturale "prolificità", caratteristiche che lasciano intravedere qualcosa di "mostruoso" e che distanziano la macchina da quanto invece accade in natura. Per lo scrittore lucano l'operaio partecipa al processo produttivo quasi in maniera collaterale:

non so vedere un operaio vicino alla macchina se non come un assistente, un infermiere, un ostetrico accanto a una puerpera. Le macchine sono in continuo stato di doglia, in perpetuo stato di febbre. L'operaio non può abbandonarle anche quando borbottano assopite.⁷¹

La tensione e il ritmo della narrazione si allentano bruscamente nel paragrafo conclusivo, tutto orientato verso le officine della Bicocca — citate per ben due volte —, quasi ad ingraziarsi il lettore pirelliano ed il suo operaio la cui immagine viene all'improvviso ingigantita. Il rapporto di dipendenza tra la macchina e l'operaio prima definito un "recinto strettissimo" in cui l'uomo riveste un ruolo marginale viene in questa sezione conclusiva sovvertito, la macchina assolve ora un "lavoro complementare" a quello dell'uomo, e in contrapposizione alla "frenesia raccapricciante di certe officine", alla Bicocca non è più l'uomo ad assistere la macchina, la ma è "la macchina docile [che] lo aiuta".

Nonostante non ritragga direttamente l'interno della fabbrica, è opportuno menzionare l'articolo di Egidio Bonfante, *Viva come l'uomo*.⁷² Bonfante, artista trevigiano vicino agli ambienti aziendali per via delle sue collaborazioni con la Olivetti, in questo articolo si sofferma sulla grandiosità della macchina (il caso è quello delle telescriventi) mostrando, attraverso un simpatico aneddoto,⁷³ come la macchina telescrivente (ma lo stesso discorso è valido per le macchine

⁷¹ L. SINISGALLI, *L'operaio e la macchina*, op. cit..

⁷² E. BONFANTE, *Viva come l'uomo*, «Pirelli», II, 3, maggio 1949.

⁷³ L'artista ricorda un episodio tratto dal libro *Che ve ne sembra dell'America* di William Saroyan in cui l'autore rievoca il suo lavoro in una società telegrafica.

impiegate nei capannoni delle fabbriche) riesca a generare una relazione umana nonostante l'impiegato che la utilizza non avesse mai "pensato che dalla macchina potesse uscire qualcosa che riguardasse in qualche modo" la sua persona. Seppure indirettamente, tale relazione è una viva testimonianza di quanto, in termini marxiani, la produzione industriale influenzi le relazioni sociali.

Nell'articolo si cerca tuttavia di riabilitare l'oggetto-macchina rendendolo vivo e generatore di vita. Per Bonfante infatti, grazie alla macchina William Saroyan si sentirà

Vivo come è viva la telescrivente, questa rivoluzionatrice delle telecomunicazioni, che consente rapidi colloqui non più con i segni del Morse, ma quasi con la fluidità, la velocità della parola.⁷⁴

Non solo "viva" ma anche "umana" dal momento che, l'uomo ha trovato "in sè stesso il modello delle sue macchine" e che pertanto in esse sono identificabili "denti, braccia, fianchi" come recita il sottotitolo dell'articolo.⁷⁵ La telescrivente ha dunque "come l'uomo un suo prezioso e delicato organismo". Ma perché soffermarsi tanto sulle qualità di una telescrivente? Perché elencarne le applicazioni e soffermarsi sui dettagli tecnici? La natura promozionale dell'articolo è palesata in chiusura, dove la menzione di uno dei tre produttori mondiali di telescriventi e l'affidabilità del prodotto fungono anche da messaggio pubblicitario:

Sul mercato mondiale esistono oggi tre tipi di telescriventi. Una è italiana: la Olivetti costruita ad Ivrea che è largamente in funzione in tutto il mondo, specie in Europa. Il suo lavoro parrebbe logorante (una media di dieci ore al giorno quando non è interrotto). Eppure una revisione, normalmente, viene fatta solo dopo parecchi anni. Se pensiamo che un'automobile richiede una sostituzione di certe parti dopo mille ore di lavoro, possiamo ben dire che la telescrivente è una collaboratrice oltre tutto davvero instancabile.⁷⁶

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

La macchina è promossa a “collaboratrice instancabile”, un’insostituibile presenza che supera i limiti delle comuni macchine incarnando le qualità della più valida delle assistenti aziendali.

Il dibattito sul legame tra uomo e macchina si fa più fine ed elaborato nel saggio *Disputa intorno alla natura delle macchine*,⁷⁷ saggio diviso in due parti attraverso un dialogo di eco galileiana tra due fantomatici personaggi, Candido ed Eliseo, il primo “autore” della sezione *Nemiche della fantasia*, a cui segue una seconda ed ultima sezione “scritta” da Eliseo, *Loro carità e paura*. Questo *escamotage* stilistico, dietro il quale in realtà si nasconde l’arguta mano di Leonardo Sinisgalli, riprende alcuni temi del già citato *L’uomo e la macchina*, pubblicato qualche mese prima, raffinando alcune considerazioni sul rapporto tra l’uomo e la macchina. Nell’articolo, l’ingenuo Candido (*nomen omen*, Candido è un personaggio *naïf* per natura) è tormentato dall’incontrollabile attività delle macchine, che con la loro straordinaria prolificità e la loro altrettanto straordinaria perfettibilità minacciano l’uomo. Il loro progredire “metodico, accanito, inesorabile” preoccupa il personaggio che si chiede: “che tendano a conquistare il mondo? Che siano destinate a padroneggiarlo soppiantando l’uomo che rappresentino addirittura la specie futura dell’uomo, il superuomo”?⁷⁸

Queste paure sono peraltro alimentate dal ruolo che le macchine si sono ritagliate nel tempo. Candido cita il motore e il telegrafo, la bomba atomica e il più comune degli orologi che “s’è tramutato in ragioniere inesorabile che nel taschino del panciotto ci sta contando, coi battiti del cuore, quanti secondi ci mancano per morire”.⁷⁹ Per Candido bisogna agire subito,

⁷⁷ CANDIDO & ELISEO, *Disputa intorno alla natura delle macchine*, «Pirelli», II, 5, ottobre 1949.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*. Gli stessi esempi sono ripresi anche da Luraghi. Per la sua posizione nei confronti della macchina, si rimanda a E. LURAGHI, *Le macchine della libertà*, Milano, Bompiani, 1967.

interrompere questa minaccia attraverso la creazione di “macchine inutili”, instupidire il nemico per ristabilire la superiorità dell’uomo.

Del parere opposto è Eliseo che in pochi paragrafi smonta la tesi di Candido ricordando prontamente che le macchine non sono degli ordigni infernali e che, dietro la loro apparente perfezione, anche le miriadi di cristalli che compongono i metalli di cui esse sono formate “hanno i loro svenimenti, hanno le loro malattie, hanno le loro fisime che gli uomini fino ad un certo punto riescono a correggere”.⁸⁰ La macchina ritratta da Eliseo all’interno della fabbrica ha una doppia anima, come evidenzia il seguente passo:

Ho visto alla Terni delle draghe maestose, di parecchie diecine di tonnellate, fuse in un pezzo solo: parevano delle mandibole preistoriche, ma sembravano pure delle radici di carota! Ho visto in funzione la *Gênèvoise* a Ivrea, una macchina che controlla il decimillesimo di millimetro. Tutto sommato non era mica più intelligente di una chiocciola che si porta addosso una spirale logaritmica. Ho visto gli ugelli di platino che secernono chilometri e chilometri di filo... Ma basta il lavoro di un baco!⁸¹

Il mondo animale è il termine di paragone i cui soggetti restano modelli insuperati per cui la conclusione di Eliseo è “che contro le macchine noi uomini abbiamo battaglia vinta”.⁸² Allontanandosi da questa eterna *querelle*, per Eliseo bisognerebbe invece soffermarsi sull’uomo che lavora alla macchina e dell’“automatismo [che] costringe l’uomo a una terribile servitù” che si può sconfiggere se “spingiamo al limite l’automatismo, [se] diamo alle macchine l’estrema autonomia”.⁸³ L’automatismo è riconosciuto come un male del quale l’operaio deve essere liberato, la fabbrica è dunque un luogo in cui quest’ordine va ristabilito e il progresso tecnico deve agire anche a favore dell’operaio.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

Le perplessità che chiudono quest'articolo, si ritrovano nell'intervento *Questa nostra rivista* di Giuseppe Luraghi che celebra il primo anno di vita della rivista «Pirelli». ⁸⁴ Luraghi, oltre a mettere in risalto il successo editoriale del periodico, riflette, seppur brevemente, sui pericoli dell'attuale “vortice di esasperati fenomeni meccanici e di fredde leggi economiche”, ⁸⁵ menzionando, come nell'articolo di Candido ed Eliseo, la necessità di creare un “equilibrio” tra l'uomo e la macchina. L'elogio di quelle fabbriche che si pongono “anche il compito più caldo ed elevato di portare sul piano della cultura problemi che si è usi considerare di ordine inferiore (rivelandone gli aspetti trascendenti agli stessi tecnici che direttamente li vivono senza darsene conto ed agli artisti che non ne hanno sospettato l'esistenza),” ⁸⁶ mostra anche le direttrici che contengono il percorso intrapreso dalla rivista, tutto improntato sull'arricchimento del rapporto tra mondo civile e mondo industriale, al fine di individuare “nella materia quotidiana [...] quanto vi è di meglio”. ⁸⁷

Gli articoli che si occuperanno della macchina saranno numerosi, tra gli altri si ricordano *Una nuova potenza per le macchine* ⁸⁸ di Pier Emilio Gennarini, la serie di articoli di Silvestro Severgnini, *Il Cinema esalta la macchina e Il Cinema accusa la macchina*, ⁸⁹ l'intervento di Sinisgalli *L'intelligenza è la mano?*, ⁹⁰ *L'uomo e la macchina* ⁹¹ del matematico Gustavo

⁸⁴ G. LURAGHI, *Questa nostra rivista*, «Pirelli», II, 6, dicembre 1949.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ P. E. GENNARINI, *Una nuova potenza per le macchine*, «Pirelli», III, 1, febbraio 1950.

⁸⁹ I due articoli usciranno rispettivamente sul terzo numero della rivista del 1951 (giugno) e su quello successivo.

⁹⁰ L. SINISGALLI, *L'intelligenza è la mano?*, «Pirelli», IV, 6, dicembre 1951.

⁹¹ G. COLONNETTI, *L'uomo e la macchina*, «Pirelli», V, 2, aprile 1952.

Colonnetti. A questi articoli, che si soffermano prettamente sulla macchina e il macchinismo, tra il 1954 e il 1963 si affiancano degli articoli che si occupano esplicitamente della rappresentazione della fabbrica e del mondo industriale di quegli anni. Questa serie è inaugurata da Marco Valsecchi, il quale ne *I paesaggi industriali di Sironi* analizza l'opera del famoso pittore futurista Mario Sironi.⁹²

Nonostante quest'ultimo articolo menzionato si riferisca ad un periodo passato è utile considerare la conclusione in cui Valsecchi invita a rivedere l'opera di Sironi e ad attualizzarla in quanto in essa Sironi “riesce a mantenere un calore di umana pietà, che non è ultimo motivo della sua attualità”.⁹³ Questa “umana pietà” è un elemento ricorrente nella rappresentazione della fabbrica, ricercata dagli artisti che vengono sempre più frequentemente invitati dalle aziende a visitare i capannoni industriali per glorificare un prodotto commerciale o il processo produttivo delle macchine; si va dunque offrendo più spazio all'enigmatico operaio e all'emergente classe operaia finora nascosti dietro la stazza imponente delle macchine.

La fabbrica era distrutta,⁹⁴ di Franco Fellini, in realtà pseudonimo di Giovanni Pirelli, è una ricostruzione che si avvicina a questa tipologia di rappresentazione della fabbrica. Si tratta di un articolo commemorativo, un omaggio per ricordare il dramma della guerra, i bombardamenti del '44 e la rinascita, a distanza di dieci anni, di una delle “figlie” della Pirelli, lo stabilimento Pirelli-Tivoli. Le vicende dello stabilimento laziale ricordano per l'autore l'araba fenice, che “risorta dalle prime ceneri” ancora calde, rientra prestissimo in produzione durante il gennaio del 1945, come reciterà un messaggio cifrato per la sede centrale di Milano: “Adriana partorito primo

⁹² M. VALSECCHI, *I paesaggi industriali di Sironi*, «Pirelli», VII, 2, aprile 1954.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ F. FELLINI, *La fabbrica era distrutta*, «Pirelli», VIII, 1, marzo 1955.

figlio – stop – tutto bene”. La fabbrica assume una valenza monumentale, e così come l’adiacente villa Adriana e i siti archeologici schivano miracolosamente i duri colpi delle bombe, anche il centro propulsore della fabbrica Pirelli-Tivoli, rappresentato dalla “Centrale Termica, con relativo camino, e la Centrale Pompe e Compressori; il cuore cioè della fabbrica” è intatto, mentre tutti gli altri organi sono stati temporaneamente trasferiti dalle macerie nei rifugi, messi in salvo dagli stessi operai. Il corpo della fabbrica venne resuscitato con l’arrivo degli alleati e se “sotto l’occupazione tedesca lo stabilimento doveva apparire il più morto possibile, giunti gli alleati esso doveva apparire il più vivo possibile”.⁹⁵ La ripresa della produzione è descritta come un “miracolo” e come per il “miracolo economico” italiano, vi contribuirono più elementi,

una somma di sacrifici, di entusiasmi, di intelligenze; dagli operai che, fidando nel futuro, lavorarono alle magre paghe che la Cassa aziendale poteva loro passare, ai tecnici e ai dirigenti, che dovettero risolvere problemi ben più difficili di quelli normali, in una situazione in cui nulla aveva regolare funzionamento.⁹⁶

L’operaio entra di diritto a far parte dell’immaginario della fabbrica, un elemento sempre più imprescindibile della produzione industriale che si affaccia anche nelle tele dei pittori chiamati a rappresentarla.⁹⁷ Come afferma Cooper, per il mondo anglosassone l’assenza dell’operaio dalla pittura è di carattere temporaneo:

verso la metà del XIX secolo [...] il degno borghese dell’epoca vittoriana, il più delle volte uomo fattosi da sè, non voleva gli venisse ricordato il quotidiano faticare o la fonte della sua ricchezza e si rifiutava quindi di tenersi sulle pareti di casa un quadro della sua fabbrica o della sua officina.⁹⁸

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ È doveroso menzionare l’articolo *La macchina e il quadro* del critico d’arte inglese Douglas Cooper pubblicato nel II numero del 1956 della rivista «Pirelli». Risulta di particolare interesse l’inversione nella gerarchia dei soggetti rappresentati rispetto a quanto accadeva nei numeri precedenti della rivista, ci troviamo infatti in questo saggio davanti alla rappresentazione del “lavoro dell’uomo” e del “paesaggio industriale”. Seppur si parli della realtà inglese, le tendenze degli artisti italiani sono in linea con queste scelte.

⁹⁸ D. COOPER, *La macchina e il quadro*, «Pirelli», IX, 2, aprile 1956.

Similmente, si può speculare che la mancata o limitata presenza del mondo operaio sulla rivista (ma questa asserzione sarebbe anche estendibile ad altre riviste e all'universo letterario coevo) fosse conseguenza dello stesso principio menzionato da Cooper per la borghesia industriale italiana. Come per i pittori, gli scrittori del primo Novecento sono più interessati alla macchina (si pensi alla produzione artistica Futurista) che all'operaio, e questa tendenza si inverte perché il mondo della fabbrica, e in generale la realtà industriale, ha ormai varcato i cancelli ed è riconducibile alla vita di ogni giorno, è espressione della quotidianità che appartiene a milioni di operai italiani.

Si fa ancora difficoltà a distinguere l'uomo dalla macchina nelle illustrazioni di Fulvio Bianconi che accompagnano dei saggi tecnici con firma anonima sulla produzione di cavi elettrici e dei pneumatici alla Bicocca o della fabbricazione di barche di resine poliesteri.⁹⁹ Il testo che accompagna le immagini si sofferma solo sulla macchina e sul processo di lavorazione del prodotto grezzo, intermedio e finito, ignorando quasi del tutto l'intervento dell'operaio. Nell'ambito dell'architettura industriale all'inizio degli anni Sessanta si riscontrano dei saggi interamente dedicati alla fabbrica e alla salvaguardia degli uomini che vi lavorano dentro, sulla scia di alcuni articoli già pubblicati sull'olivettiana «Comunità».¹⁰⁰ Oltre alla produzione industriale, risulta prioritario che la fabbrica diventi “il migliore ambiente per l'uomo che lavora, il luogo in cui si cerca di appagare le sue esigenze di carattere spirituale e materiale”.¹⁰¹ Seppure tale affermazione si rivolga ai Paesi Scandinavi, il principio sopramenzionato di “umanizzazione della fabbrica”

⁹⁹ *Un pittore ci racconta come nascono i cavi*, «Pirelli», IX, 6, dicembre 1956. *Una fabbrica di pneumatici*, «Pirelli», X, 2, aprile 1957. *Le officine delle barche*, «Pirelli», XI, 4, agosto 1958.

¹⁰⁰ Si pensi a titolo di esempio a *Una fabbrica nella natura* pubblicato nel 1949 o *Architettura delle industrie* dell'anno successivo.

¹⁰¹ S. BASSANI, *Fabbriche a misura d'uomo*, «Pirelli», XIII, 4, agosto 1960.

deve essere “esemplare” in un mondo industriale che utilizza ancora largamente il lavoro dell’uomo.

Questa sensibilità verso l’operaio caratterizza il resoconto *Un’esperienza in fabbrica* del pittore Ernesto Treccani, il quale nel III numero del 1962 della rivista introduce alcuni dipinti che ritraggono la sua visione della fabbrica.¹⁰² Il breve racconto della sua esperienza è ricco di suggestioni. Il pittore lamenta l’assenza di una “forma” del mondo della fabbrica che per molti anni lo ha attirato attraverso i suoi rumori, le voci dei suoi operai che si levavano e trapassavano un muro invalicabile. Per Treccani,

ancora oggi nuove difficoltà sono sorte quando si è trattato di dare una forma e un colore allo sterminato paesaggio di cemento che ci circonda e, dentro, agli uomini che ci stanno con sentimenti e ragioni che li distinguono.¹⁰³

L’intenzione della visita è quella di “cercare diritto l’uomo nella fabbrica, di individuare un gesto che lo colga unito, lavoro che fa e coscienza più generale”¹⁰⁴ consapevole delle contraddizioni che abitano la fabbrica, dal “ritmo della costruzione sconosciuta” alla “partecipazione a quanto di umano esiste malgrado tutto nella fabbrica moderna (il volto del contadino di ieri, dell’artigiano, della donna di casa)”.¹⁰⁵ L’analisi di Treccani si avvale di due esperienze opposte, una prima visita alla fabbrica in piena produzione a cui seguono delle riflessioni su uno sciopero e le immagini degli operai che presenziavano i cancelli della fabbrica.

Nel primo caso, il pittore elenca come i colori di una tavolozza, le sensazioni immediate all’ingresso in un reparto delle officine della Bicocca. Si tratta dell’“immenso reparto della

¹⁰² E. TRECCANI, *Un’esperienza in fabbrica*, «Pirelli», XV, 3, giugno 1962.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

vulcanizzazione, in mezzo alle macchine che aprono la bocca stringendo i grossi pneumatici”, si registra “molto caldo, abbastanza rumore, aria scura e pochi operai in bianco grigio”.¹⁰⁶ Per l’artista, le macchine e gli operai si confondono, sono quasi indistinguibili l’uno dall’altro: “a volte cade l’occhi sull’operaio come su qualsiasi altro elemento della macchina”¹⁰⁷ mentre il processo produttivo risulta essere una “visione d’insieme del lavoro industriale” incomunicabile, sfuggente, “estremamente vago”.

Nel secondo caso l’artista riflette sulle impressioni di uno sciopero di operai davanti ai cancelli della fabbrica e, a differenza del reparto di vulcanizzazione, l’operaio qui riesce a distinguersi dalla macchina, “nella luce piovosa” l’artista è infatti in grado di soffermarsi su “un volto vociante da una specie di imbuto e un altro viso di ragazza, sorridente, eccitato”¹⁰⁸ e quei volti, per stessa ammissione dell’artista, “si componevano chiari nella memoria come dentro [la fabbrica] non avevo saputo vedere”.¹⁰⁹ Dal nebuloso scenario del reparto alla nitidezza dei volti degli operai durante lo sciopero, emerge la necessità della formazione di una coscienza di classe finora repressa, reclusa tra i cancelli della fabbrica che andrà fortificandosi durante gli anni Sessanta raggiungendo l’apice con le contestazioni del ’68 e del ’69.

Anche il giovane Giancarlo Cazzaniga, esponente di spicco del Realismo esistenziale milanese, è invitato a rappresentare la fabbrica sulle pagine della rivista.¹¹⁰ Lo fa attraverso un laconico sommario della sua esperienza alla quale fanno seguito sei riproduzioni di pastelli a olio

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ G. CAZZANIGA, *Un pittore in fabbrica*, «Pirelli», XVI, 1, febbraio 1963.

su carta e oli su tela che hanno per oggetto la fabbrica (*Nel reparto cavi, Esterno di fabbrica, Laminatoio, Nel reparto confezione pneumatici, Interno di fabbrica, Nel reparto pneumatici*). Come per Treccani, anche Cazzaniga registra una netta divisione del mondo industriale da quello civile segnata dal “lungo muro” che delimita i confini della fabbrica oltre la quale “ci sono ancora prati verdi, luminosi”.¹¹¹ Anche in questo caso, l’attenzione dell’artista è rivolta verso ciò che il suo accompagnatore non mostra o che ritiene “poco importante” rispetto alle “imponenti macchine” degli impianti produttivi.

Cazzaniga avverte una sensazione di vacuità derivante dall’assenza degli operai durante la visita:

C’era una strana atmosfera. Erano circa le undici e gli operai avevano una pausa per mangiare. Alcuni reparti davano un senso di vuoto: mancava l’uomo, c’erano solo filari di lunghe macchine, grandi, piccole, interminabili. Li chiamano «cicli di lavorazione». Macchine tutte colorate: tubi gialli, rossi, verdi; strane pentole, fischi, odori, fumo; qua e là nastri che si avvolgevano o si svolgevano, a seconda del movimento che la macchina imponeva loro. Non riuscivo a fare domande, ma l’omino che mi accompagnava, coscienzioso, mi enunciava denominazioni precise: trafilare, rettifiche, cavi, nastri...¹¹²

La sensazione di vuoto è oltretutto legata alla presenza di un ambiente artificiale che si contrappone a quello esterno e naturale. Il pronome “li” e la terza persona plurale (“chiamano”) distanziano i “cicli di lavorazione” dall’universo conosciuto dall’artista. Non sorprende la percezione di un derivato senso di impotenza, di incapacità dell’artista di fare domande relative ad un nuovo mondo che gli si presenta davanti; si confessa oltretutto l’assenza di un linguaggio artistico idoneo per la sua rappresentazione che lo porterà a confessare: “Se mi fosse stato possibile, avrei tradotto in immagini immediate tutto quello che vedevo, sentivo, ascoltavo, assaporavo persino, di questo mondo che andavo scoprendo: la fabbrica”.¹¹³ Questa inadeguatezza, parzialmente aggirata dagli

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

intellettuali direttamente coinvolti nel mondo industriale, nel caso di Cazzaniga testimonia ancora la presenza di una immagine distorta che la fabbrica costruisce al suo esterno e che l'artista decide di trapassare.

1.4 «Civiltà delle macchine» o civiltà delle fabbriche?

L'assenza di un linguaggio artistico adatto, la consapevolezza di essere davanti a un nuovo "mondo" diverso da quello naturale finora abitato e pertanto spesso unico termine di paragone, sono alcuni tra gli elementi che si riscontrano anche negli scritti apparsi su un'altra importante rivista aziendale, «Civiltà delle macchine», prestigioso periodico bimestrale di divulgazione tecnico-scientifica e letteraria, nato nel gennaio-febbraio del 1953, proprio in concomitanza con gli anni del travolgente "miracolo economico" italiano.¹¹⁴ C'è una formale linea di continuità tra la rivista «Pirelli» e «Civiltà delle macchine» rintracciabile nei fondatori Leonardo Sinigalli e Giuseppe Eugenio Luraghi e nella loro determinazione a fondere insieme in una rivista il mondo tecnico-scientifico degli ingegneri, tecnici e operai con quello artistico-letterario di poeti, scrittori e pittori.

Come per la rivista pirelliana, anche per «Civiltà delle macchine» l'idea è quella di "un periodico nazionale che travalichi i confini della fabbrica per rivolgersi ad un vasto pubblico di non 'addetti ai lavori', proponendo l'immagine di un'industria aperta, centro vitale di attività culturale".¹¹⁵ Nel caso di «Civiltà delle macchine» ci troviamo davanti alla rivista di un gruppo industriale impegnato in più settori (da quello aeronautico a quello chimico, dalla cantieristica navale alla metallurgia pesante) e distribuito su tutto il territorio italiano: il gruppo Finmeccanica, diretto in quegli anni da Giuseppe Luraghi, promotore, tra l'altro del periodico.

¹¹⁴ Bertacchini ricorda che il periodico "riempie in certo senso il vuoto lasciato da «Analisi» (1945-1947), il periodico che rappresentò all'indomani della Liberazione un valido punto d'incontro e di dialogo tra cultori di discipline scientifiche e filosofiche, da A. Buzzati-Traverso a L. Geymont, da S. Ceccato a E. Persico, da A. Banfi a M. Boldrini, O. Neurath, P. Frank". R. BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, op. cit., p. 212.

¹¹⁵ D. TONGIORGI, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta*, op. cit..

La rivista si impone da subito per il suo carattere avanguardistico, contribuendo a “quell’approccio fra le culture umanistica e scientifica che ebbe il merito di avvicinare l’uomo alla sua creatura, la macchina, prima che la robotica e l’informatica, protagoniste postindustriali, rendessero più difficile l’incontro e arduo il riconoscimento”.¹¹⁶ Si anticipa addirittura la *querelle* che Charles Percy Snow ufficializzerà con il suo intervento a Cambridge del 1959;¹¹⁷ in quella sede, Snow lamentava la distanza tra “literary intellectuals at one pole” e “scientists” tra i quali esiste “a gulf of mutual incomprehension [...] hostility and dislike, but most of all lack of understanding”.¹¹⁸ Ebbene, le pagine di «Civiltà delle macchine» e il taglio editoriale scelto dal suo direttore rappresentano un concreto tentativo di colmare queste incomprensioni e di costruire *ante litteram* il luogo dove le “due culture” potessero coesistere, “in cui potessero convergere le questioni della letteratura e della ricerca scientifica, dell’arte e del progresso tecnologico”.¹¹⁹ Il punto di origine tra le due “culture” coincide con il luogo dove l’uomo incontra la macchina: l’interno della fabbrica con i suoi reparti di produzione, le sue catene di montaggio e i suoi magazzini, il luogo dove la materia grezza viene lavorata, dove i metalli vengono fusi e vengono iniziati al lungo processo che porterà al prodotto finale, nei luoghi dove si producono macchine per costruire macchine o motori per automobili e motocicli per la neomotorizzata società italiana.

¹¹⁶ V. SCHEIWILLER, *Civiltà delle Macchine: Antologia di una Rivista: 1953-1957*. Milano, Libri Scheiwiller, 1989. In questi termini Giuseppe Glisenti definisce gli anni sinisgalliani di «Civiltà delle macchine» nella sua breve introduzione al prezioso studio antologico curato da Vanni Scheiwiller.

¹¹⁷ Cfr. C. P. SNOW, *The two cultures and the scientific revolution*, *op. cit.*.

¹¹⁸ Ivi, p. 4.

¹¹⁹ G. LUPO, G. LACORAZZA (a cura di), *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in "Civiltà delle macchine" (1953-57)*, *op. cit.*, p. 5.

Tra il 1953 e il 1956 si va definendo sulle pagine di «Civiltà delle macchine»,¹²⁰ in parallelo con quanto accade anche per la rivista «Pirelli»,¹²¹ un “vero e proprio nuovo genere letterario (e pittorico)”,¹²² quello appunto della “visita in fabbrica” dell’intellettuale di cui però, a parte il recente interesse di alcuni studiosi, tra cui si ricordano i lavori di Duccio Tongiorgi e le più recenti pubblicazioni di Giuseppe Lupo, la critica non ha prestato finora la giusta attenzione. Oltretutto, le pubblicazioni di Tongiorgi e Lupo non prendono in considerazione la vicinanza del genere al documentario industriale, che, come dimostreremo nel terzo capitolo, ha un’influenza non trascurabile per la rappresentazione della fabbrica durante questi anni.

La rilevanza di questi scritti d’occasione è dimostrata dal fatto che quelle visite sono insieme ai documentari industriali, le prime testimonianze e dei tentativi di rappresentazione (seppur viziata da un movente propagandistico e comunque di parte) del mondo della fabbrica; inoltre, bisogna considerare che il linguaggio della letteratura di fabbrica si va forgiando in questi anni anche grazie alle evidenti difficoltà espressive registrate nei resoconti delle visite di fabbrica da parte di giornalisti, scrittori e artisti invitati ad oltrepassare i cancelli dei capannoni, a penetrare, per poi svelare, i segreti custoditi nei centri della produzione industriale nostrana. Il loro approccio, basato come ricorda Lupo su “una dimensione visiva”¹²³ ha il merito di alimentare l’interesse per questo mondo, e, se filtrato tenendo conto dei moduli espressivi utilizzati, può restituire al

¹²⁰ Si tenga presente che nel novembre del 1956 la rivista passa dalla Finmeccanica direttamente all’Iri.

¹²¹ Comparando le date di pubblicazione delle visite in fabbrica da parte di artisti comparse su «Civiltà delle macchine» e «Pirelli» risulta evidente che tale genere fu inaugurato sul periodico di Finmeccanica ed emulato a breve distanza dalla rivista della Pirelli.

¹²² D. TONGIORGI, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta*, op. cit., p. 218.

¹²³ Ivi, p. 10.

pubblico, il profilo degli elementi che caratterizzeranno la condizione dell'uomo moderno.¹²⁴ Per l'analisi di questi testi si deve prestare particolare attenzione alla struttura ricorrente della ricostruzione della visita in fabbrica e all'utilizzo di particolari stilemi, lessemi e figure retoriche, oltre a tutti quegli elementi che si insinuano nelle crepe di questi *reportage* e attraverso i quali si presagisce lo stridore generato dalla sovrapposizione del concetto di progresso tecnologico a quello di progresso sociale che si paleserà all'indomani del "miracolo economico".

Ai fini di questo studio, risulta funzionale una breve menzione delle *Lettere a Sinisgalli* ad opera di intellettuali tra i quali si ricordano Ungaretti, Gadda, Moravia, Buzzati, Caproni, e Luraghi. Questi brevi scritti che aprono i primi numeri del periodico e prospettano da subito raffinate discussioni sull'impatto delle macchine nella nostra civiltà, fungono da cornice dentro la quale si susseguirono tra il 1953 e il 1956 la serie di visite in fabbrica. Si basano tutte su riflessioni sul rapporto tra la macchina e l'uomo, e, a parte i casi di Gadda e Luraghi, sono voci che non appartengono direttamente al mondo industriale. Tutti i testi segnalano la presenza di una forza determinante nell'emersione del fenomeno industriale e dell'universo delle macchine: si tratta del concetto di progresso, in ogni scritto rivisto sotto una diversa luce e posto come movente e/o fine della società contemporanea.

Risulta esemplare l'intervento di Ungaretti in apertura del primo numero di «Civiltà delle macchine». Oltre a fornire perspicaci risposte alle domande poste da Sinisgalli ("quali riflessioni [...] vengono suggerite dal progresso moderno, irrefrenabile, della macchina. Tocca esso l'arte del poeta? È implicita in esso un'ispirazione poetica?") e più in generale quali sono le "facoltà

¹²⁴ Arendt ricorda che "the term 'public' signifies two closely interrelated but not altogether identical phenomena: It means, first, that everything that appears in public can be seen and heard by everybody and has the widest possible publicity. For us, appearance – something that is being seen and heard by others as well as by ourselves – constitutes reality. Compared with the reality which comes from being seen and heard, even the greatest forces of intimate life – the passions of the heart, the thoughts of the mind, the delights of the senses – lead an uncertain, shadowy kind of existence unless and until they are transformed, deprivatized and deindividualized, as it were, into shape to fit them for public appearance". H. ARENDT, *The human condition*, op. cit., p. 50.

strabilianti d'innovazione estetico della macchina".¹²⁵ Il poeta si interroga sulla tensione tra il mondo naturale e quello delle macchine, sullo "squilibrio" o l'"effetto di bellezza che diventa da parte della macchina mostruoso",¹²⁶ su quel "conflitto tra metrica e natura" che invece per gli esseri umani è "il disperante tentativo di mettere in armonia natura e metrica".¹²⁷ Ungaretti fondamentalemente risponde ai quesiti con un'altra domanda, "come s'impedirà alla metrica, o potrà mai impedirsi, di soverchiare la natura?", ammonendo che vi è "una forza, che è della macchina, che si moltiplica dalla macchina generatrice inesauribile di macchine sempre più poderose, che ci rende sempre più inermi davanti alla sua cecità, alla sua metrica che si fa cieca per l'uomo, che perde ogni memoria per l'uomo smemorando essa l'uomo"¹²⁸ e minacciandone la sua stessa esistenza. Il rischio per Ungaretti è dunque la disumanizzazione dell'uomo svuotato della sua natura, proiettato verso un futuro "senza amore, senza dolore, senza tolleranza, senza pietà, senza ironia, senza fantasia" e allo stesso tempo "cruelle, con il passato crollato, insensibilmente crudele", e che neutralizza qualsiasi Storia mettendo a rischio gli "istituti sociali" della nostra civiltà, togliendo in ultima istanza qualsiasi "valore sacro alla morte".¹²⁹

La macchina che è anche simbolo del progresso tecnologico è descritta come una forza che si autoalimenta e che rischia di perdere l'originaria spinta proveniente dalla "debole carne" umana, pertanto l'interrogativo che chiude la lettera ungarettiana è così definito: "come farà l'uomo per non essere disumanizzato dalla macchina, per dominarla, per renderla moralmente arma di

¹²⁵ G. UNGARETTI, *Lettera*, «Civiltà delle macchine», I, 1, gennaio 1953.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

progresso”?¹³⁰ Questa la sfida della nuova civiltà la quale, in accordo con quanto rileva Alexandra Zingone, parte da una “constatazione amara” per il poeta, si tratta di “una mancanza che si rivela insieme un obiettivo di ricerca”¹³¹ che va ricostruendo il profilo di un “angiolo oscuro”, per Ungaretti “quello del moderno, oscuro *angelus novus* della civiltà meccanica”.¹³² Il collegamento con la IX *Tesi di Filosofia della Storia* di W. Benjamin è inevitabile:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.¹³³

Ungaretti parla dunque di un progresso che rischia di essere incontrollabile, la possibile disumanizzazione dell'uomo è descritta come uno scenario post-apocalittico, desertico a cui lo sguardo dell'intellettuale deve necessariamente essere rivolto.

Il rapporto tra la macchina e l'uomo e la difesa della dignità di quest'ultimo si insinuano inevitabilmente nel dibattito intellettuale e caratterizzano i resoconti delle visite in fabbrica, risposte quest'ultime all'invito del direttore del periodico a oltrepassare i cancelli e ritrarre il mondo industriale dal suo interno.¹³⁴ Geno Pampaloni, tra i primi ad intervenire sulle pagine della

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ A. ZINGONE, *Ungaretti e la civiltà meccanica*, in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp. 781-782.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ W. BENJAMIN, *Angelus novus*, *op. cit.*, p. 80.

¹³⁴ Delle visite in fabbrica apparse sul periodico, rivestono una rilevanza particolare ai fini di questo studio quelle effettuate in realtà industriali ad alta concentrazione di manodopera, pertanto non si prendono in considerazione le visite a centrali idroelettriche o stabilimenti fortemente meccanizzati.

rivista, lamenta un interesse diffuso per l'argomento "talora acutamente" affrontato "ma troppo spesso dall'esterno, come un fatto di prestigio, o di aggiornamento culturale".¹³⁵ Servendosi delle parole del diario di fabbrica di Simone Weil, l'intervento di Pampaloni è una risposta diretta a Ungaretti, essendo le parole della Weil "un'affermazione vigorosa quanto sconsolata della 'difesa dell'uomo', al di sopra di ogni altro interesse: economico, industriale, scientifico".¹³⁶ Sono parole che nascono da una testimonianza "eccezionale" che a differenza delle visite in fabbrica di «Civiltà delle macchine», si fondano "su un'esperienza vissuta e sofferta con prodigiosa intensità, ma soprattutto perché ella interroga ed esige, si esalta e condanna con un'intransigenza di natura religiosa" che ritrae l'uomo "nel suo destino elementare di sofferenza o di felicità, di sconfitta o di salvezza".¹³⁷

Nonostante la fabbrica sia cambiata, il suo vero problema resta l'uomo che "in tempi minacciosi come i nostri" rischia di essere inesorabilmente consumato e distrutto dalle maglie del sistema capitalistico, diventando egli stesso prima merce, e poi destinatario dei prodotti di consumo di massa generati dall'incombente ondata consumistica che travolgerà la penisola italiana durante quegli anni. Il tono duro dell'intervento di Pampaloni differisce da quello ingenuo, positivo e talvolta scherzoso e fanciullesco delle visite in fabbrica, in cui è ancora assente una coscienza di classe da parte degli operai che popolano le officine e i cantieri visitati. Si rivela inoltre negli scritti una distanza e una distinzione tra il mondo della fabbrica e quello esterno che è sottolineata dalla ricorrenza delle descrizioni dello spazio liminale che divide la fabbrica da tutto ciò che la circonda.

¹³⁵ G. PAMPALONI, *La fabbrica, casa dell'uomo*, «Civiltà delle macchine», I, 2, marzo 1953.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

Per Domenico Cantatore infatti, durante una visita alle officine S. Eustacchio di Brescia in compagnia di Salvatore Quasimodo, i cancelli si scontrano con le “ampie prospettive del paesaggio lombardo” ergendosi come una “lunga muraglia di cinta”¹³⁸ al cui interno si nascondono i reparti. Si passa da “un pieno sole” all’oscurità del reparto di fonderia:

era come se penetrassimo una grotta e perdessimo ogni senso della luce, del colore, della natura. E dire che erano padiglioni aperti, senza cioè muri laterali, coi soli pilastri di sostegno alla tettoia per cui la luce aveva pur modo di entrare liberamente.¹³⁹

Un paesaggio eclissato dall’atmosfera artificiale, dallo smeriglio che scaccia la luce solare in cui l’uomo sembra essere una scomoda comparsa. Similmente sono descritti gli Stabilimenti Meccanici di Pozzuoli della ex Armstrong. Domenico Rea riscontra nella sua visita una “differenza tra interno di fabbrica ed esterno [...] netta e profonda” in cui continua a prevalere l’assenza di luce naturale: “son capannoni oscuri in cui domina il rigo incandescente dei metalli sotto le porte delle fucine”.¹⁴⁰ Il pittore Mario Mafai, contrappone al “mare sereno e blu cobalto” e agli “stabilimenti balneari con allegri e variopinti bagnanti che si tuffano nell’acqua e se ne vanno in barchetta a godersi la felicità della stagione”¹⁴¹ il “mondo diverso” rappresentato dagli Stabilimenti Meccanici di Pozzuoli.¹⁴² Per Mafai la natura è respinta dalle officine:

lo spazio diventa funzione, i diversi elementi, bulloni, aperture, modanature, rifiniture, acquistano un’originale decoratività, nulla di più, nulla di meno: l’arbitrario è un intruso completamente eliminato. Qui il fuoco e il metallo si incontrano con i piccoli operai attenti, grigi e color ruggine, che con le loro grandi mani muovono, conducono, danno respiro e pulsazioni a questi mostri che sbuffano e lanciano urla. Dalle loro bocche escono forme incandescenti, rosse, accecanti.¹⁴³

¹³⁸ D. CANTATORE, *Impressioni di fonderia*, «Civiltà delle macchine», I, 2, marzo 1953.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ D. REA, *Uomini e macchine in riva al mare*, «Civiltà delle macchine», I, 3, maggio 1953.

¹⁴¹ M. MAFAI, *Sono stato a Pozzuoli*, «Civiltà delle macchine», I, 2, marzo 1953.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

La visita alla sede napoletana della Fabbrica Macchine Industriali da parte di Michele Prisco è introdotta da una descrizione che ritrae un mondo naturale che si va rimpicciolendo, che arretra lasciando spazio ad un paesaggio alquanto anonimo, una silenziosa minaccia che si va via via estendendo, risucchiando la vita dalle città per convogliarla all'interno della fabbrica:

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: e le macchie di benzina che si allargano lente qua e là sul selciato – e talvolta imprigionano, nei riflessi, un minuscolo arcobaleno –, i cartelloni pubblicitari, i fasci dei binari morti o l'oscillante passaggio d'un carro merci [...] le impenetrabili facciate degli stabilimenti, e qualche volta persino un rigagnolo d'acqua o una stenta e impolverata vegetazione, compongono ovunque uno stesso paesaggio, suggestivo e suadente.¹⁴⁴

Il mondo per Luciano Rebuffo è già completamente intrappolato dalla produzione industriale, a cui partecipano anche i cantieri Ansaldo-Fossati da lui visitati che contribuiscono col loro “filo di produzione [...] a fasciare il globo attraverso meridiani e paralleli”.¹⁴⁵ L'approdo alla zona industriale è descritto come una discesa agli inferi¹⁴⁶ percorsa naturalmente in “tram”, preso “nella vecchia piazza del Banco di S. Giorgio” e che costeggia la “selva di ciminiere che all'altezza dello SCI di Cornigliano mandano al cielo sorprendenti strisce di fumo colorato, azzurro, verde, rosa, marron e sembra che i forni, anziché produrre acciaio, debbano produrre zucchero filato”.¹⁴⁷ Anche in questo caso i confini sono imposti da un “recinto che mi era parso [in passato] una specie di ‘muraglia’ simbolica tra la vita spensierata della strada e della scuola e quella del lavoro”.¹⁴⁸

¹⁴⁴ M. PRISCO, *Una realtà e una retorica*, «Civiltà delle macchine», I, 5, settembre 1953.

¹⁴⁵ L. REBUFFO, *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati*, «Civiltà delle macchine», III, 2, marzo 1955.

¹⁴⁶ Giuseppe Lupo ricorda che le visite in fabbrica apparse sul periodico spesso avvengono in “una atmosfera onirica, sospesa tra la dimensione dantesca del *descensus ad inferus* [...] e l'ilare gita in un parco giochi”. G. LUPO, G. LACORAZZA (a cura di), *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in "Civiltà delle macchine" (1953-57)*, op. cit., p. 6.

¹⁴⁷ L. REBUFFO, *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati*, op. cit..

¹⁴⁸ Il passo si riferisce alla sovrapposizione della visita in fabbrica con gli anni in cui, da ragazzo, lavorò come operaio in quegli stessi cantieri. Tale sovrapposizione è anche un artificio narrativo per mostrare la fabbrica in due epoche diverse.

Il racconto di Aldo Razzi è tra i più dettagliati ed offre una panoramica sulla realtà industriale del gruppo Finmeccanica con il suo lungo pezzo sottotitolato “*Diario di un viaggio da Trieste, Gorizia, Brescia, Milano, Genova, La Spezia, Livorno, Pistoia a Napoli, Castellammare, Pozzuoli, Baia, Pomigliano d’Arco, attraverso le 30 società*” del gruppo,¹⁴⁹ che richiama il capolavoro verniano¹⁵⁰ *Viaggio al centro della terra*. In linea con gli altri racconti, gli stabilimenti possono essere un luogo infernale dove “colpi e stridori di seghe elettriche stordiscono”, “una bolgia, insomma”¹⁵¹ dove “a mezzogiorno urlano le sirene” o, come nel caso delle officine Safog di Gorizia, “si vedeva meno” rispetto al “buio pesto” della sera. L’inviato Razzi ad un certo punto confessa senza mezzi termini: “ho provato a vivere in inferno; il calore dell’acciaio cotto e l’aria impastata con la polvere da getto ti fanno pensare così”.¹⁵²

Nella maggioranza delle visite in fabbrica il profano artista è accompagnato da una guida, un moderno Virgilio con una laurea in ingegneria, è un tecnico specializzato, spesso un “giovane ingegnere assai informato e gentile” che sopperisce attraverso spiegazioni “in termini agevoli” all’ “incompetenza del visitatore”.¹⁵³ Le visite sono prestabilite con un tragitto che rispetta l’ordine e le sequenze dettate dal processo produttivo. Una volta penetrati i cancelli, i capannoni sono spesso descritti come delle enormi basiliche, delle cattedrali incomplete, interminabili cantieri visto il continuo movimento al loro interno che lascia immobili solo le pareti. Cantatore, che guarda al

¹⁴⁹ A. RAZZI, *Taccuino del reporter*, «Civiltà delle macchine», III, 4, luglio-agosto 1955.

¹⁵⁰ Non sorprende un riferimento diretto allo scrittore francese a proposito della descrizione di alcuni macchinari: “Il mio amico Ranzini penserà perché mai non mi sono lasciato prendere dalle sagome moderne delle fresatrici Frecker o dal tornio a torretta Gistiolt, o da quello parallelo Nebiolo, o da quell’altro verticale Schiss: macchinari creati forse dalla fantasia di Giulio Verne, per tirar fuori, diciamo un trattore R. 108/50 CV”. *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ D. CANTATORE, *Impressioni di fonderia*, op. cit..

mondo sconosciuto attraverso il linguaggio del mondo che conosce è attratto dai macchinari nella loro forma e non nell'azione, definisce la fabbrica come una serie di edifici dalle "immense tettoie, gremite di complessi tracciati di trafilati, con le gigantesche strutture dei carrelli mobili" con "l'aspetto maestoso delle cattedrali".¹⁵⁴ I reparti sono spesso incastrati tra le "navate" di ogni edificio che appare "imponente, grandioso".¹⁵⁵

Queste cattedrali, che si aggiungono alla urbanistica tradizionale la quale riconosce alla chiesa un potere spirituale e ai municipi e ai palazzi governativi uno politico, divengono santuari della religione neocapitalista composta da una combinazione trinitaria costituita dalla materia prima, dal lavoro dell'uomo e dall'operato della macchina. La macchina è spesso innalzata a divinità mentre l'uomo, ne è la vittima sacrificale attraverso la quale un giorno la società riuscirà a liberarsi dal giogo del lavoro. La sacralità del processo produttivo e di ciò che viene prodotto nella fabbrica si riscontra in più passi. In particolare, nelle visite alla S. Eustacchio, la produzione di lingotti di metallo è descritta come "uno spettacolo" in un ambiente infernale, un miracolo nell'oscurità che rende gli operai "come personaggi di una tenebrosa scena caravaggesca".¹⁵⁶ Al centro della scena "l'incredibile metamorfosi del nobilissimo metallo" trasformato da massa solida a liquida. Un evento ultraterreno generato attraverso "l'arcano potere dell'elettricità" che viene festeggiato dagli operai nel momento della colata, come un evento pentecostale:

Questo si può dire sia il momento più suggestivo: la colata è come una lingua incandescente in mezzo a un corteggio di scintille ed ha un che di festoso, da bizzarrìa pirotecnica, mentre gli operai si danno un gran da fare con l'ansiosa attenzione dei preparativi di una processione.¹⁵⁷

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ L. REBUFFO, *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati, op. cit.*. Rebuffo confessa che le navate le interpreta "in senso un po' mistico e un po' decorativo, e sono invece quanto mai funzionali".

¹⁵⁶ D. CANTATORE, *Impressioni di fonderia, op. cit.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

La produzione industriale è dunque salutata come un miracolo che si ripete, una sequenza di interminabili creazioni in cui l'uomo, anzi l'operaio, occupa un ruolo marginale, d'assistente, o, per dirla con le parole di Sinisgalli di "ostetrico accanto a una puerpera".

Il motivo di "incantazione"¹⁵⁸ che contraddistingue le visite in fabbrica, la fascinazione per un mondo nuovo in cui il miracolo della creazione dei beni di consumo si ripete incessantemente, è accostato da Luraghi al "gioco pericoloso della vita visto in un castello incantato",¹⁵⁹ un "bagno d'innocenza" in cui però non bisogna perder di vista il mondo naturale:

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.¹⁶⁰

Luraghi nella *Lettera* da cui è tratto questo passo, dopo essersi congratulato con Sinisgalli per il secondo anno di vita del periodico, dimostra quanto labile sia il confine tra il progresso tecnologico e il progresso sociale, di queste forze che possono essere in sovrapposizione ma anche in un rapporto di scontro tra di loro, con conseguente rischio che le macchine schiaccino l'elemento umano lasciandoci con un mondo svuotato, un mondo pigmalionico e disorientante in cui la condizione umana è soverchiata dalla civiltà delle macchine. Consapevole di questi rischi, la visione progressista del manager milanese associa alla fabbrica una funzione di propulsione del sistema economico oltre che un luogo di giustizia sociale promosso e sostenuto dall'intervento statale. La sua visione si discosta da coloro che guardano con mero scetticismo al futuro e alle dinamiche sociali. Per Luraghi infatti una

¹⁵⁸ In questi termini si esprime Gadda per descrivere la meraviglia e lo stupore che traspare dalla descrizione del mondo industriale da parte dei "non addetti ai lavori" già prima degli anni del "miracolo economico". D. TONGIORGI, *Scrittori e industria. L'immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913-1957)*, op. cit., p. 415.

¹⁵⁹ E. LURAGHI, *Lettera*, «Civiltà delle macchine», II, 1, gennaio 1954.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

antitesi fra progresso tecnico ed umanità, questo far risalire la crisi spirituale della moderna civiltà alla macchina, questa sconsolante, pessimistica interpretazione dei fatti, fanno ricordare con nostalgia i tempi passati come tempi felici ormai persi irrimediabilmente, e fanno guardare all'avvenire con crescente preoccupazione.¹⁶¹

Bisognerebbe dunque considerare il rapporto tra progresso tecnico e umanità in modo sinergico e non antitetico, positivo e non pessimistico, ricucendo quella distanza tra cultura umanistica e cultura tecnica, memori del fatto che “l'umanità progredisce tanto in virtù della scienza, della tecnica, come in virtù dell'arte e della cultura” e che “una civiltà affidata all'utilitarismo, al tecnicismo, e non illuminata dal pensiero, dalla idealità, non sarebbe civiltà, e riguarderebbe una umanità piatta, squilibrata, pericolosa, perfino amorale”.¹⁶²

¹⁶¹ E. LURAGHI, *Le macchine della libertà*, op. cit., p. 71.

¹⁶² *Ibidem*.

1.5 Sulle tracce di un miracolo parziale

Le visite in fabbrica apparse sulle riviste aziendali andrebbero pertanto riconsiderate anche alla luce di quanto suggerito da Luraghi. Nonostante sia generalmente giusto quanto affermato da Tongiorgi, e cioè che “l’idea che la descrizione letteraria della fabbrica proposta sulle riviste di Sinisgalli fosse spesso ipotecata da una fastidiosa dose di improvvisazione” e un “tono fanciullescamente affascinato con cui gli scrittori [...] pubblicavano sulla rivista le loro impressioni”,¹⁶³ a mio parere l’intellettuale di «Civiltà delle macchine» è fondamentalmente travolto da una corrente progressista e preferisce, dopo il dramma della guerra e la ricostruzione, affidarsi alle promesse del mondo industriale che riabiliterebbero l’uomo garantendogli un posto nella società attraverso il suo lavoro, ed in particolare il lavoro in fabbrica.

A differenza di quanto accade per esempio all’antieroe de *La paga del sabato* di Beppe Fenoglio, il cui protagonista, Ettore, dichiara di essersi “rotto” durante la guerra, sopraffatto da un nuovo modello capitalistico che in realtà gli pare più vicino ai modelli militareschi di quel che si possa pensare,¹⁶⁴ la fabbrica è il luogo da cui ripartire, in cui ricucire – formandola o addirittura deformandola – l’identità della futura neocapitalista società italiana. Al miracolo l’Italia ci crede e vuole crederci, e ci credono anche gli operai del gruppo Finmeccanica, sia la nuova generazione che la vecchia, sia l’operaio “ragazzino” che “vuol far carriera, [perché] la fabbrica gli piace, nonostante non sappia quanto guadagni, perché la madre arriva sempre prima di lui per ritirare la busta paga” e sia per “contadini nostri più terragni, più filosofi, più Padron ‘Ntoni” come “De

¹⁶³ D. TONGIORGI, *Scrittori e industria. L’immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913-1957)*, op. cit., pp. 414-415. Lo studioso precisa che tale percezione doveva essere particolarmente vera per le personalità vicine a realtà industriali come quella olivettiana in cui l’intellettuale non era un “interlocutore esterno” della fabbrica.

¹⁶⁴ Si pensi alla sovrapposizione operata dal protagonista tra un gruppo di operai e i soldati, tra la fabbrica e la caserma e alla sua impossibilità di reintegrarsi in qualsiasi struttura sociale perché sempre gerarchizzata. B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969.

Simone Alfonso, mast' e forgia"¹⁶⁵ incredibilmente simile ad Antonio Donnarumma nel romanzo *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri.

Il *topos* della ricostruzione riscontrabile in alcune delle visite in fabbrica dimostra la fiducia nell'industria di questi anni. Si prenda per esempio il seguente passo a proposito della ricostruzione dei cantieri della Termomeccanica a La Spezia:

Nel 1945 era rimasta nuda dei macchinari più pregiati, che i tedeschi avevano avviati verso la Germania e solo in piccola parte sono stati recuperati, ma da questo male è nato un beneficio: l'attuale attrezzatura di precisione, che mostra la targhetta con i colori americani delle forniture ERP o la marca di famose fabbriche europee, è quanto di più moderno ed efficiente si possa desiderare. Così è stata raddoppiata la produzione anteguerra con un numero di operai lievemente superiore.¹⁶⁶

Così come accade nel sopramenzionato *La fabbrica era distrutta* di Giovanni Pirelli, anche in questo ultimo passo di Rapisarda la ripresa della produzione industriale è descritta come un estremo salvataggio, un "miracolo" di un santo dall'aureola a stelle e strisce chiamato European Recovery Program, il nome ufficiale del Piano Marshall. L'ingenuità nasce da un ambiguo valore attribuito alla fabbrica, che può essere il luogo dove ritrovare la giustizia sociale attraverso un posto di lavoro che reintegri la vita dell'operaio all'interno della società, o il luogo in cui l'operaio crea ricchezza per la borghesia industriale in cambio dei soli mezzi di sussistenza che gli permettono di sopravvivere.¹⁶⁷

Non bisogna però dimenticare il paradigma marxiano secondo cui i cambiamenti nei modi di produzione modificano i rapporti sociali che a loro volta caratterizzano l'evoluzione storica

¹⁶⁵ D. REA, *Uomini e macchine in riva al mare*, op. cit..

¹⁶⁶ A. RAPISARDA, *Termomeccanica*, «Civiltà delle macchine», II, 2, marzo 1954.

¹⁶⁷ Per sussistenza non si deve intendere l'insieme di beni inteso come "minimo vitale fissato da ragioni puramente fisiologiche" ma "il volume dei cosiddetti bisogni necessari" visto come prodotto della storia e conseguenza del grado di incivilimento di un paese. T. COZZI, *Teoria dello sviluppo economico*, op. cit., p. 98.

della società.¹⁶⁸ E se la crescita economica non equivale necessariamente a un progresso sociale si viene meno alle promesse con cui si lavorava alla rinascita dell'Italia, un disallineamento già in atto nel seme ideologico del Piano Marshall attraverso cui “l’alleato americano chiedeva non [...] soltanto la fedeltà sul piano diplomatico e militare, ma un’adesione profonda a un modo di concepire l’organizzazione industriale e le stesse relazioni di lavoro considerate connaturali all’Occidente”.¹⁶⁹

L’urgenza di ristabilire la produzione industriale e di rendere l’economia italiana un’economia non più preindustriale attraverso uno sviluppo economico spinto dall’introduzione di innovazioni tecnologiche e scientifiche, interesserà gli anni Cinquanta e porterà a perdere di vista l’operaio, a tenerlo adombrato nonostante sporadici tentativi di ritrarlo durante il suo lavoro in fabbrica. Di pari passo allo sviluppo economico (quello che dovrebbe essere uno strumento per il perseguimento di un maggior progresso sociale, quest’ultimo identificabile nella maggior e più equa distribuzione della ricchezza e nel perseguimento della giustizia sociale) diventa il fine ultimo dell’industria italiana, la quale attraverso l’inversione gerarchica tra queste due forze vive un miracolo a metà. A metà anche perché l’operaio stenta ad emergere, ad essere rappresentato e rappresentarsi, a causa del gioco delle forze economiche che lo schiaccia e porta la società italiana alla fine del miracolo economico a fronteggiare una crisi incalzante e degli indici di distribuzione della ricchezza peggiori rispetto a quelli degli anni immediatamente precedenti al *boom*, un regresso del benessere sociale che passa spesso in secondo piano a dimostrazione che l’uomo ormai riveste un ruolo secondario, non più soggetto ma oggetto della nuova società capitalistica.

¹⁶⁸ Cfr. T. COZZI, *Teoria dello sviluppo economico*, op. cit., pp. 90-91.

¹⁶⁹ G. BERTA, *L’Italia delle fabbriche*, op. cit., p. 101.

Capitolo II

Dalla parabola comunitaria al romanzo di fabbrica

2.1 Dalla fabbrica alla «Comunità»

Sulla scia del percorso iniziato nel primo capitolo, attraverso il quale si è cercato di rintracciare e ritracciare il profilo della fabbrica costruito su alcune tra le più importanti riviste aziendali e culturali a partire dal secondo dopoguerra fino agli anni del “miracolo economico”, risulta, ai fini della nostra analisi, indispensabile e utile un confronto con ciò che durante lo stesso arco temporale la fabbrica rappresenta nella realtà industriale olivettiana. In questo caso però, fermiamo le coordinate temporali al febbraio del 1960, data della morte improvvisa del suo visionario presidente Adriano Olivetti. Un tale confronto risulta indispensabile in quanto il marchio eporediese dà voce ad una realtà industriale peculiare,¹ e risulta utile in quanto passaggio essenziale attraverso il quale si concretizza la realizzazione del tanto auspicato romanzo di fabbrica di cui Ottieri nel 1954 ne lamentava le difficoltà strutturali:

Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica, ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più.²

L'universo industriale olivettiano si contraddistingue in quanto provocazione al sistema capitalistico italiano che approfitta dell'ondata espansionistica degli anni del *boom* economico dimenticandosi però di investire, attraverso lo Stato, in servizi sociali e attuando strategie industriali insostenibili.³ Si ritiene utile in questo studio utilizzarlo come rilevante testimonianza

¹ La fabbrica olivettiana risulta rilevante sia da un punto di vista economico che per il dinamismo dirigenziale che la contraddistingue. Valerio Ochetto ricorda che all'esiguo numero di operai all'inizio del XX secolo, “nell'anno giubilare 1958 l'Olivetti dà lavoro a 14.200 persone in Italia e a 10.000 nelle diciassette consociate estere”. Nel 1962, il numero di impiegati in Italia raggiungerà i 26.000 dipendenti. V. OCHETTO, *Adriano Olivetti*, Milano, Mondadori, 1985, p. 210.

² O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 21.

³ Si ritiene opportuno menzionare la testimonianza di Nerio Nesi, figura di spicco per il mondo industriale italiano della seconda metà del secolo scorso. Nesi si riferisce alla Olivetti, di cui fu collaboratore durante gli anni Cinquanta e Sessanta, come ad “un'azienda che poco o nulla aveva a che fare con il contesto politico, industriale e finanziario italiano di quegli anni e degli anni successivi. E ciò non soltanto per la concezione eretica dei rapporti tra il capitale e il lavoro, non soltanto per l'esistenza di servizi sociali allora sconosciuti nell'industria italiana, non soltanto per il

della tensione presente in un nuovo universo industriale che da un lato cerca di restituire dignità all'operaio proprio attraverso il suo lavoro in fabbrica, e dall'altro però non riesce a svincolarsi e a fare a meno dell'introduzione dei principi organizzativi tayloristici e connessa dequalificazione del lavoro specializzato; una politica industriale certamente non improvvisata e che affonda le sue radici nei primi anni Venti, e nel 1925 in particolare. È quest'ultimo infatti un momento eccezionalmente formativo per il futuro presidente del gruppo, Adriano Olivetti, un momento caratterizzato dal viaggio negli Stati Uniti e dalle visite alle fabbriche – Valerio Ochetto rammenta che ne furono visitate ben 105! – del New England e del distretto industriale nella regione dei Grandi Laghi: una “girandola di spostamenti e di visite nelle fabbriche”⁴ attraverso le quali Adriano Olivetti “vede prefigurarsi per la sua fabbrica futura la possibilità di offrire una occasione di impegno sociale”.⁵

Nella geografia comunitaria, questa “fabbrica futura” si allontana dal pregiudizio che la vedeva isolata, chiusa e distaccata dal resto della società attraverso le imponenti mura di mattoni rossi e la rigida geometria che la ingabbiava. Trasmuta e lascia una posizione liminale per imporsi nel centro comunitario, sostituendo alla divisione e alla reclusione delle inaccessibili pareti in mattoni e cemento l'inclusione generata dall'alternativa presenza di vetrate trasparenti. Evitando di voler fare un discorso di trattatistica architettonica,⁶ quello che si vuole mettere in evidenza è la

clima di libertà e di partecipazione che si era creato e che si percepiva rapidamente, non soltanto perché nelle fabbriche e negli uffici si pensava in termini mondiali [...]. No, non era soltanto questo: era soprattutto la sensazione di essere parte di un laboratorio sperimentale, da proporre ad altre imprese e ad altre regioni d'Italia. Era la coscienza di avere a che fare con un capitalista che tentava di modificare radicalmente la base proprietaria dell'azienda e la sua stessa figura [...] mentre era impegnato in prima persona in un progetto politico che poneva su basi diverse da quelle vigenti il rapporto tra impresa, ambiente comunità”. N. NESI, *Banchiere di complemento*, *op. cit.*, 1993, p. 35.

⁴ V. OCHETTO, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Ivi, p. 60.

⁶ Si rimanda al testo D. BOLTRI, G. MAGGIA, E. PAPA, P. P. VIDARI, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 1998.

capacità di Adriano Olivetti di vedere oltre le potenzialità meramente economiche della fabbrica, considerandola più come un centro di irradiazione di un universo sociale – che spesso rischia di essere eclissato dalla borghesia industriale – e non come un organo di sfruttamento e schiacciamento della classe operaia. Per arrivare a quest’immagine, dovremmo però ripercorrere brevemente la parabola olivettiana iniziando proprio dal viaggio in America del 1925 e fermandoci al 27 febbraio 1960, data della prematura scomparsa di Adriano Olivetti.

Il viaggio americano del '25 è infatti da considerarsi come una serra in cui germoglia parte dell’ideologia industriale di Adriano Olivetti, un momento in cui si stabiliscono i primi cardini del suo umanesimo imprenditoriale e del movimento comunitario. Le varie visite alle fabbriche statunitensi, riassunte nelle lettere indirizzate ai suoi familiari tra l’agosto del 1925 e il gennaio dell’anno successivo, sono una riflessione teorico-pratica sulla funzione e sull’organizzazione del lavoro in fabbrica che verrà ripresa nel trentennio successivo, tra le pagine delle riviste aziendali e nei discorsi politici. Lo scopo iniziale è quello di “capire qual è la sostanziale differenza fra i metodi [di produzione] americani e i nostri”.⁷ È a tutti gli effetti un momento di studio a completamento della sua formazione di dirigente industriale in cui, il giovane Adriano si avvale dell’esperienza delle grosse fabbriche statunitensi, osservate criticamente e talvolta ammirate per l’efficienza produttiva, alla quale però non dimentica di affiancare testi teorici sull’organizzazione aziendale.⁸ È un continuo “vedere” e “annotare” corredato di dati statistici, mappe, itinerari,

⁷ Lettera del 25 settembre 1925. A. OLIVETTI, *Dall’America. Lettere ai familiari (1925-1926)*, Roma, Edizioni di Comunità, 2016, versione ebook, p. 25.

⁸ Le visite in fabbrica sono spesso precedute da ore di studio e visite in biblioteche. In una delle sue prime lettere, datata il 17 agosto 1925, Adriano Olivetti confiderà di aver trovato “fra le innumerevoli pubblicazioni di organizzazione industriale un libro non del tutto mal fatto per quanto sia necessariamente riassuntivo. Tra l’altro vi ho trovato lo schema di organizzazione della Remington. Ho poi comprato il libro nell’ultima edizione e ho trovato che era scomparso, lasciando quello molto meno interessante della Corona”. In un’altra lettera datata il 16 settembre 1925 dichiara: “Sto passando in rivista alla biblioteca della 42 St. e della Società degli Ingegneri Meccanici (ho fatto applicazione a socio, ma ci vorranno dei mesi prima di un’accettazione. Intanto però mi concedono l’uso della biblioteca) la letteratura riguardante le macchine per scrivere e l’organizzazione industriale”. Durante il suo soggiorno a

organigrammi e proposte riorganizzative per gli stabilimenti di Ivrea, questi ultimi tenuti come continuo termine di paragone dal quale il suo sguardo non si distacca.⁹ Durante tutto il viaggio, le visite non concedono molte distrazioni:

La vita che si conduce non è molto allegra. Tolto l'interesse per le cose che vediamo nelle officine, fatte colle persone che ricevono sempre gli stessi discorsi e le stesse osservazioni, la sera scrivo qualcosa o leggo.¹⁰

Ma oltre ai numeri e alle statistiche, oltre alla descrizione dei processi produttivi e all'avanguardia di alcuni macchinari o alla ordinarietà di altri,¹¹ quello che sorprende dalla lettura delle lettere-resoconti è l'attenzione prestata alla condizione degli operai visti non solo nell'ambiente di fabbrica ma considerati anche nel loro ruolo societario come propulsore dei consumi durante i *Roaring Twenties*.¹² Già qualche settimana prima dell'arrivo del compagno di

Providence, in una lettera dell'11 ottobre 1925, l'associazione lettura-visita, teoria-pratica, è palese: "Mi rincresce non potermi fermare una quindicina di giorni a Detroit a studiare "l'ambiente Ford". Sto infatti finendo di leggere il suo libro che trovo ogni giorno più interessante e mi piacerebbe investigare quanto ci sia di realmente storico nell'esposizione che egli fa della vita sua industriale. Questo è il meno. Di più mi piacerebbe vedere in fondo come ha potuto sviluppare il suo spirito di progressività a tutta una grande azienda". Pianificando le ultime settimane di viaggio, durante uno dei pochi momenti di svago alle Cascate del Niagara, nella lettera del 25 ottobre 1925 Adriano Olivetti riterrà necessario "l'esame delle pubblicazioni sull'organizzazione delle officine e di tutte quelle pubblicazioni periodiche che ritengo utile giungano ad Ivrea per essere lette non come un extra tempo ma come un dovere d'ufficio (io sono sicuro di avere di più imparato praticamente sulla nikelatura leggendo attentamente come feci questa primavera un'annata della «Metal Industry» che in tutte le officine finora visitate). Questo lavoro mi porterà via a dir poco un mese". Cfr. A. OLIVETTI, *Dall'America. Lettere ai familiari (1925-1926)*, op. cit..

⁹ In una lettera indirizzata a Camillo Olivetti del 3 ottobre 1925 scrive: "Sto formulando quanto a mio modo di vedere occorrerà urgentemente fare alla ditta Olivetti se è nelle intenzioni dei suoi dirigenti di avviarsi sulla strada della progressività organizzata, uscendo fuori dallo spirito di progressività qualche volta geniale, ma empirico e disorganizzato". Ivi, p. 30.

¹⁰ Ivi, p. 32.

¹¹ In una delle sue prime visite alla General Electric registrerà che "La fonderia di ghisa ha un numero limitato di macchine automatiche e semi automatiche. In complesso è inferiore nei sistemi, salvo la grandezza, alla Fonderia Olivetti. Però le fusioni erano particolarmente buone e raramente avevano da aggiustare la formatura uscente dalla macchina. Credo la ragione fosse in una ben studiata composizione della terra riguardo alla coesione. La nikelatura disordinata ed estremamente ordinaria. Però pare che abbiano altri impianti migliori a West Lynn. Il che vedrò lunedì". Ivi, p. 15.

¹² Il rapporto tra fabbrica e società, il passaggio durante gli anni venti ad una società di consumi è così descritto: "Stanno avendo un grande sviluppo oltre alle diverse macchine domestiche, aspiratori, lavatrici ecc., un nuovo tipo di refrigeratore elettrico per famiglia, che non so bene come sia fatto. Ma pare sia in enorme probabilità di diffusione in questo paese dove l'amore per il ghiaccio e gli ice cream è piuttosto radicato". Ivi, p. 19. Si consideri anche il seguente passo riguardante le vendite rateali in una società di consumi: "Carissimi, niente di nuovo. Cleveland, Toledo, Detroit. Sempre la desolante monotonia delle città Nord Americane. Vi è una gran via principale. Si chiama quasi sempre Main Street. Grattacieli – Cinematografi – Negozi di scarpe e pellicce. Chi è quella miserabile impiegata d'ufficio che non si può comprare una pelliccia? Ho visto anche delle operaie uscire dall'officina in pelliccia. E non sono

viaggio Domenico Burzio, in quegli anni Direttore Tecnico della Olivetti, il giovane Olivetti sottolinea l'importanza della condizione operaia suggerendo al padre di affidare allo stesso Burzio un compito particolare:

l'incarico di osservare quanto si fa nelle officine americane riguardo a una o più questioni del genere: condizioni igieniche sul lavoro, provvedimenti di carattere complementare a favore degli operai, abitazioni ecc. Come aveva suggerito l'ing. Gatta. Questo incarico, riferito all'Ambasciata Italiana a Washington potrebbe tornare utilissimo.¹³

Per Adriano Olivetti, il vantaggio delle fabbriche statunitensi è generato dall'efficienza organizzativa tayloristica e dal sistema del cottimo il quale però, se introdotto, deve garantire maggiori margini di guadagno per l'operaio, un incentivo e non una imposizione a produrre di più. L'operaio è dunque al centro della produzione, una unità minima di efficienze o talvolta inefficienza. Si prenda ad esempio la visita agli stabilimenti della Ford di Detroit, azienda citata più volte come esempio positivo tra le lettere americane:

Descrivere lo stabilimento non è né breve né facile, e ripeterei le note descrizioni: grande uso di conveyors, assemblaggi continui, adossamento di macchine, eliminazione completa delle cinghie e contr'alberi, avendo in tutte le off. Ford motori individuali, lavoro rapidissimo sebbene mai a cottimo, uso limitato di personale femminile (1/163) riservato alle vedove e alle donne che debbono mantenere qualcuno, ed escluso a chi abbia altri membri lavoranti nella ditta, riparto di vecchi lavoranti adagio, salario minimo 6,40\$, uguale per le donne ed i vecchi, grande spaccio viveri riservato alle famiglie degli operai, 3 turni di 8 ore, squadre montanti ogni ora, solo 1/2 ora di intervallo fra le 8 ore, con consumo del pranzo sul posto del lavoro, scuola con 800 allievi, la più gran parte mantenuti personalmente da Ford, produzione 8000 giornaliere, o meglio le parti per 8000, perché a Detroit si assemblano solamente le 500 vetture giornaliere necessarie per il distretto e le altre sono montate in 36 altri posti, tra cui Trieste.¹⁴

regalate. Ne vedete in vetrina per 200\$ o giù di lì. Ma si vendono a rate. Il gran segreto del commercio Americano è la vendita a rate. Costosa, pericolosa, facilitata da un speciale contratto commerciale che non esiste da noi, essa è diventata generale. Il giovane che si sposa (qui si sposano mediamente, mi pare, più giovani che da noi, con relativo peggioramento della razza intellettualmente e miglioramento fisico [come spiegherò]), ha impegnato i suoi futuri guadagni per una decina d'anni e forse più nella compra della casa, del mobilio, dell'automobile ecc. ecc. Il 95 per cento delle auto americane è venduto a rate. Ma si comprano a rate persino i vestiti. I quali vanno vistosi, ma di poco valore, che si possano avere nuovi tutti gli anni. Ne nasce che una crisi in America avrebbe delle conseguenze disastrose. E non sono neppure indistinti i segni di una crisi". Ivi p. 43.

¹³ Ivi, p. 14.

¹⁴ Lettera del 5 novembre 1925 (da Detroit). Ivi, p. 45.

È evidente l'attenzione riservata al fattore umano, al lavoro dell'uomo nella fase di assemblaggio e alle condizioni con cui esso si realizza.

La catena di montaggio è un paradigma organizzativo per annullare i tempi morti, un volano che stabilisce un ritmo della produzione costante: “tutto è raggiunto con la enorme specializzazione operativa, e tutto non perde tempo. Né uomini, né macchine, né materiali stanno mai fermi. Tutto corre e opera continuamente”.¹⁵ Al reparto assemblaggio si contrappongono i reparti di fonderia che vengono al solito associati a gironi infernali, descrizioni che collimano con alcune visite pubblicate ad anni di distanza su «Civiltà delle Macchine» e analizzate nel primo capitolo. Per Adriano Olivetti la fonderia è infatti

una bolgia infernale. La sabbia arriva dall'alto sulle macchine. Le forme sono messe sul conveyor e passano davanti al crogiolo di colata. Raffreddate, sformate, la sabbia cade in un tunnel che è anche sotto tutta la linea dei formatori. Ma tutto corre in un fumo indiatolato, tutto stretto e adossato.¹⁶

Nel lessico tecnico, usato nelle descrizioni e nei periodi brevi e concisi che emulano i passaggi del lavoro frantumato dall'applicazione delle teorie tayloristiche, si riconosce e risalta la precedente esperienza e dimestichezza con l'ambiente della fabbrica. Le descrizioni dei reparti di fonderia non mostrano nessuno stupore da parte del giovane visitatore che invece si lascia impressionare dai tempi strettissimi di produzione e assemblaggio definiti un “miracolo di organizzazione”.¹⁷ L'esempio sotto riportato è molto eloquente e sottolinea i prodigi di un modello organizzativo impeccabile come quello fordista:

L'assemblaggio è fatto con una velocità spaventosa. Non so di preciso in quanti minuti si monti una macchina, ma non credo in più di 10-12. Per esempio giunto a un momento della catena vi è una prova del motore. In circa 1' e forse meno, due operai mettono acqua, benzina, olio e fanno partire il motore meccanicamente. Il quale miracolosamente parte

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Ivi, p. 46.

¹⁷ Ivi, p. 45.

quasi sempre. Uno chauffeur è sempre pronto. La macchina va nel cortile, ha una finale ispezione che non dura più di pochi secondi e va in un angolo dove sono già pronti i rappresentanti che si portano via la macchina.¹⁸

Evitando di soffermarci ulteriormente su queste visite che si allontanano dalle nostre coordinate temporali, la “lezione da trarre” per portare gli indici di produttività degli stabilimenti italiani a livelli simili a quelli statunitensi non vuole affatto santificare, come afferma Ochetto “il cottimo individuale ma il calcolo di un tempo standard sul quale regolare la velocità della linea di montaggio per tutti. E poi circondarsi di uno staff direttivo formato dalle migliori menti del paese”.¹⁹ I successi della produzione industriale derivano dunque da una combinazione di elementi, dalla promozione del progresso tecnologico e scientifico in concerto con l’intervento umano; a differenza però delle leggi capitaliste, il profitto che tale *mix* crea deve superare le pareti degli stabilimenti, essendo quella ricercata da Adriano Olivetti una “«industria complessa di massa», dove complessa significa una industria che non può esaurirsi nella produzione e nel profitto perché ha dei compiti e degli obblighi che si estendono verso l’ambiente circostante e la società”,²⁰ e che riesce a reggersi in difficile ma non impossibile equilibrio tra i modelli liberisti e quelli collettivisti.

È questo il cerchio ideologico della *Comunità* olivettiana che va maturando durante gli anni Trenta e Quaranta²¹ per chiudersi, al suo apice, in concomitanza con gli anni del *boom* economico:

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ V. OCHETTO, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Ivi*, p. 65.

²¹ A questo proposito si consideri la recente raccolta A. OLIVETTI, *Civitas hominum. Scritti di urbanistica e di industria: 1933-1943*, a cura di G. Lupo, Torino, Aragno, 2008. Lupo sottolinea l’importanza degli scritti apparsi su «Comunità» a partire dal 1946 e afferma che “il periodico olivettiano si candida a portavoce autorevole di una stagione, che avrebbe favorito la ricostruzione morale e civile, prima ancora che economica, del Paese; diventava crocevia di esperienze culturali eterogenee, luogo di dibattito attraverso cui mettere a fuoco i principi destinati a nutrire il progetto fabbrica-comunità: il dialogo fra cattolicesimo e marxismo, l’elaborazione di una “terza via” alternativa sia al capitalismo occidentale che all’economia sovietica, il riconoscimento di una sorta di paternità spirituale in quel cristianesimo dell’inquietudine, che eleggeva a modello il pensiero di Emmanuel Mounier, di Jacques Maritain, di

la fabbrica risulta essere a tutti gli effetti lo strumento per la realizzazione del progresso sociale. La fabbrica olivettiana è descritta come una entità viva, aperta e dinamica che si muove insieme all'ambiente circostante come per esempio dimostrano gli interventi di rinnovamento e ampliamento diretti da Luigi Figini e Gino Pollini con la supervisione di Adriano Olivetti, che presero piede a partire dagli anni Trenta a Ivrea e nell'*interland* canavese.

Il progetto comunitario non poteva che partire dalla realtà più vicina ad Adriano Olivetti, quella industriale, e in particolare dalla sua fabbrica, nella quale, come ricorda Ricciardelli, l'industriale piemontese “scoprì un mezzo formidabile per inverare nella realtà sociale i suoi principi di giustizia e meritocriticità”, dove racchiudere “in scala ridotta, tutti gli elementi della società” ed in cui “le necessità e il benessere dei suoi membri erano la prima preoccupazione degli organizzatori”.²² Tale concezione della fabbrica e le sue importanti sfumature si ritrovano anche sulle pagine di alcune riviste pubblicate dalle Edizioni di Comunità tra il 1946 e il 1960,²³ una testimonianza di una consapevole trasformazione in atto dell'immagine della fabbrica e delle sue potenzialità propulsive per un progresso sociale che per Adriano Olivetti può marciare “in linea geometrica positiva anziché aritmetica”.²⁴ Ad accomunare queste pubblicazioni è formalmente la

Simone Weil”. Ivi, p. 7. Il critico rammenta inoltre che gli articoli raccolti nel volume da lui curato (pubblicati tra il 1933 e il 1943) devono considerarsi come “momento d'abbrivo di quella lunga meditazione etica e politica che sta a monte dell'utopia comunitaria. Nonostante i prestiti con la realtà del fascismo, la ricchezza delle proposte e la novità degli argomenti conferiscono a questi contributi la funzione di veri e propri incunaboli del pensiero olivettiano”. Ivi, p. 10.

²² C. RICCIARDELLI, *Olivetti. Una storia, un sogno ancora da scrivere*, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 39.

²³ Si ricordano «Comunità» (1946-1960), «Rivista Olivetti» (1947-1953), dal «Giornale di fabbrica Olivetti» (1949-1951), da «Notizie Olivetti» (1952-1968) e da «Comunità di fabbrica» (1955-1958).

²⁴ Lettera da New York del 25 dicembre 1925 in A. OLIVETTI, *Dall'America. Lettere ai familiari (1925-1926)*, op. cit., p. 57.

casa editrice Edizioni di Comunità che le dà alle stampe;²⁵ ad essa dobbiamo riferirci come a un punto di arrivo più che un punto di partenza nel progetto olivettiano, visto che già negli anni Venti e Trenta Olivetti inizia a collaborare con assidua frequenza a periodici di critica politica e tecnico-scientifici, esperienza che porta l'industriale alla costituzione delle Nuove Edizioni Ivrea.²⁶

Così come si è visto per le riviste culturali e letterarie, anche per le case editrici il dopoguerra rappresenta quindi un momento di rinascita in cui si promuove la creazione di nuovi spazi dove prende forma il dibattito intellettuale di quegli anni. Nel caso di Edizioni di Comunità, Beniamino de' Liguori Carino rileva che sono da considerarsi come un "momento naturale e irrinunciabile di un unico progetto in cui ciascuna parte che lo compone, oltre ad esserne espressione, concorre contemporaneamente alla sua realizzazione".²⁷ Ne consegue un'aderenza tra la rappresentazione della fabbrica nei trattati politici, negli articoli sulle riviste o nei discorsi inaugurativi, essendo appunto tutti questi testi degli strumenti di un progetto unitario che nel 1947 prenderà il nome di *Movimento Comunità*.

La fabbrica è costantemente richiamata nel disegno olivettiano, non però come esclusivo luogo di creazione di ricchezza ma soprattutto come luogo per la redistribuzione della ricchezza creata dal fenomeno industriale. Il sottotitolo dell'articolo *Una fabbrica nella natura*, un breve articolo questo corredato dalle immagini degli stabilimenti dell'Ericsonn di Stoccolma, chiarisce la nuova funzione a cui asserve:

Se un tempo un complesso industriale aveva come unico fine il produrre e non si preoccupava della vita che i suoi dipendenti conducevano nella fabbrica ed intorno alla fabbrica, ci si è ormai accorti come l'uomo e la macchina non siano due entità a se stanti che s'incontrano solo nelle ore di lavoro. La fabbrica non sarà tecnicamente efficiente se

²⁵ La preparazione di questo nuovo progetto avviene già con Nuove Edizioni Ivrea, casa editrice fondata nel 1942 e alla quale seguirono a partire dal 1946 le Edizioni di Comunità. Per uno studio approfondito si veda B. DE' LIGUORI CARINO, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2008.

²⁶ Ivi, p. 61.

²⁷ Ivi, p. 63.

non soddisferà, oltre alle precise esigenze del lavoro che in essa si deve svolgere, i bisogni della vita degli uomini che in essa e per essa vivono.²⁸

Le immagini che si affiancano al testo ricordano i motivi architettonici dello stabilimento Olivetti di Ivrea; contestualmente, i principi ideologici che si ritrovano in questo paragrafo sono del tutto in linea con un libretto pubblicitario del gruppo Olivetti pubblicato lo stesso anno e curato da Carlo Brizzolara, Franco Fortini e Abe Steiner, intitolato *Olivetti di Ivrea. Visita a una fabbrica*.²⁹ In netto contrasto con il testo fortiniano *Diario di un giovane borghese intellettuale* analizzato nel primo capitolo, quello che colpisce del libretto pubblicitario *Olivetti di Ivrea. Una visita a una fabbrica*, non è tanto il messaggio propagandistico del marchio eporediese quanto la ricchezza dei dettagli e la definizione completa e positiva degli stabilimenti della Olivetti attraverso una “visita” che inizia con la presentazione del Canavese, il territorio che circonda la fabbrica, per spingersi fino al “viso reale e integro di uno di quegli uomini” che vengono scorti durante una visita in fabbrica e dediti alla produzione di macchine per scrivere: l’immagine degli operai è quello che per i curatori del libretto deve restare dopo una visita in fabbrica e che “accompagnerà oltre l’uscita, quando il fragore delle officine si sarà spento”.³⁰

La narrazione, divisa in tre sezioni, è un vero e proprio viaggio tra le varie officine, reparti e servizi sociali. Si passa dall’officina attrezzaggio e dalla severità dei suoi attrezzisti “immersi in una fatica intelligente e sottile”³¹ e affiancati da formidabili macchinari, al reparto precisione con i suoi “meticolosi chirurghi” che fabbricano calibri e strumenti di alta precisione, un “paradiso

²⁸ *Una fabbrica nella natura*, «Comunità», III, 2, marzo-aprile 1949.

²⁹ C. BRIZZOLARA, F. FORTINI, A. STEINER, *Olivetti di Ivrea. Visita a una fabbrica*, Ivrea, Ufficio Pubblicità della C. Olivetti & C., 1949.

³⁰ Ivi, p. 10.

³¹ Ivi, p. 20.

dell'alta fisica e dell'alta geometria [dove] le macchine hanno talvolta i dolcissimi movimenti ritmici sognati dai pitagorici”.³² Soffermandosi nella prima parte sulle officine, si riassumono le sue funzioni di trasformazione del materiale e quelle di finitura attraverso una serie di dettagli tecnici e brevi descrizioni didascaliche corredate di fotografie del personale impiegato nei vari processi di lavorazione. Spesso se ne mitizza l'immagine, come per esempio nel caso dei saldatori il cui “dardo candisce la perla di borace e illumina di violetto e di arancio il cuoio dei grembiuli e delle mani. Usi a maneggiare la furia del cannello ossiacetilenico, levano al visitatore, al curioso, sguardi di forza paziente”.³³ Per le fonderie si fa addirittura riferimento ad “un mondo diverso, più grave e grandioso, il mondo del fuoco e della cenere” con “colori dominanti [che] sono quelli oscuri delle terre, del carbone e della ghisa” dove “le corporature atletiche degli operai rammentano quelle dei minatori, degli uomini a diretto contatto col minerale e la terra”.³⁴

Alle foto dei macchinari e dei reparti, nel libretto si alternano primi piani di operai e operaie arricchiti da brevi interviste in cui si valorizza la loro immagine di persone comuni, la loro semplicità: emerge un profilo marcatamente infantile, mite e talvolta ingenuo dell'operaio. Si riportano i loro passatempi e le loro aspirazioni, il tenore di vita spartano e la dignità che il lavoro in fabbrica restituisce. La fabbrica, dall'attrezzaggio al collaudo, è dunque prima di tutto un luogo abitato da persone oltre che dalle macchine, dove

l'uomo che con uno straccio asciuga dalla emulsione oleata il pezzo uscito dal tornio automatico [...], l'altro che piegato sulla spazzola ruotante delle pultrici preme, all'altezza del petto, il pezzo nichelato che brillerà sulla vostra portatile; la ragazza che salda i caratteri all'asticciuola metallica, mentre oltre le due vetrate s'apre una scena di montagne e torri,

³² Ivi, p. 27.

³³ Ivi, p. 44.

³⁴ Ivi, p. 58.

bianche e nere di neve o verdi e turchine di sole, tutti costoro [...] non chiedono in profondo se non la restituzione ad unità della dignità loro lungamente divisa.³⁵

Della fabbrica si fornisce un quadro meno parziale, a differenza di quanto avviene invece nelle visite di fabbrica riportate tra le pagine di «Pirelli» o di «Civiltà delle macchine». Lo sguardo del visitatore è guidato oltre il prodotto finito in cui non si esaurisce affatto il potenziale della fabbrica, definita come “complesso organismo di progresso”. E la complessità di questo organismo è evidenziata anche attraverso la rete di servizi sociali sviluppati dalla Olivetti, attraverso i quali si realizza l’unione tra la fabbrica e il territorio. Motivo di vanto e prova concreta dell’impegno olivettiano in ambito comunitario, la descrizione dei servizi sociali offerti completa, attraverso un’enfasi sul miglioramento del tenore di vita degli operai e delle loro famiglie, la funzione centrale della fabbrica nel mondo contemporaneo così come ricorda il paragrafo che chiude il libretto insieme ad una immagine della parete vetrata di via Jervis illuminata durante le ore notturne:

Nelle sere d’inverno, quando i reparti e le officine lavorano alla luce artificiale, la fabbrica risplende da tutte le vetrate. Il viaggiatore, che passa in auto o in treno, scorge un alone di luce sulla campagna, simile a quello che annuncia una città ancora lontana. Ed è una città, infatti, quella che abbiamo insieme visitata e che ora saluta, con le luci dei suoi quartieri laboriosi, il visitatore e l’ospite che l’hanno percorsa nel giorno.³⁶

La fabbrica comunitaria è “intesa come elemento determinante della vita”³⁷ di un gruppo sociale in continuo cambiamento, pertanto per Gentili, accanto alle “fabbriche a funzionamento rigido negate alla possibilità di organici sviluppi, chiuse in grossi blocchi a più piani, con la loro trama di travi e pilastri e le ampie superfici vetrate”,³⁸ a quelle cattedrali testimoni di processi

³⁵ Ivi, pp. 9-10.

³⁶ Ivi, p. 113.

³⁷ E. GENTILI, *Architettura delle industrie*, «Comunità», IV, 8, maggio-giugno 1950.

³⁸ *Ibidem*.

produttivi superati, devono imporsi “costruzioni enormemente estese in senso orizzontale, delle vere e proprie città industriali che consentono la massima flessibilità, con spazi interni liberi da appoggi i più vasti possibile e sistemi di illuminazione dall’alto”.³⁹ Questo è un esempio di come la funzione e la definizione di fabbrica sia oggetto di discussione anche tra le pagine di «Comunità». Anche articoli di taglio prettamente architettonico propongono la visione comunitaria della fabbrica che

vive in virtù del binomio uomo-produzione e dell’equilibrio esistente tra i due termini di esso; e quanto più il primo dei due, l’uomo, viene sospinto nel cuore degli immensi saloni tanto più necessariamente si devono abbracciare nella concezione di un’architettura industriale tutti quei prolungamenti ideali della fabbrica intesa non solo come edificio, ma come elemento determinante della vita di una comunità, e che appunto della comunità assolvono ai differenti bisogni.⁴⁰

In qualità di “elemento determinante della vita di una comunità” le fabbriche olivettiane devono distinguersi dalle “fabbriche [che] producevano una ricchezza che non serviva che in piccola misura a integrare i bisogni della collettività”, la quale “era profusa, andava dispersa, lontana, atomizzata, incontrollata”.⁴¹ Da luogo di divisione (interna tra la macchina e l’operaio ed esterna con il resto della società) la fabbrica è oggetto di riabilitazione e revisione grazie ad un doppio flusso solidale proveniente dal suo “padrone illuminato” e dalla società. Per stessa confessione di Adriano Olivetti,

nelle esperienze tecniche dei primi tempi, quando studiavo problemi di organizzazione scientifica e di cronometraggio, sapevo che l’uomo e la macchina erano due domini ostili l’uno all’altro, che occorreva conciliare. Conoscevo la monotonia terribile e il peso dei gesti ripetuti all’infinito davanti a un trapano o ad una pressa, e sapevo che era necessario togliere l’uomo da questa degradante schiavitù. Ma il cammino era tremendamente lungo e difficile. Mi dovetti accontentare in principio a volere l’“optimum” e non il “maximum” delle energie umane, a perfezionare gli strumenti di assistenza, le condizioni di lavoro. Ma mi resi a poco a poco ben conto che tutto questo non bastava. Bisognava dare

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ A. OLIVETTI, *La fabbrica e la comunità*, Ivrea, Movimento Comunità, 1956, p. 11.

consapevolezza di fini al lavoro. E l'ottenerlo non era più compito di un "padrone illuminato", ma della società.⁴²

Uno dei dubbi che sorge dall'analisi dell'esperienza olivettiana è proprio capire se questa condizione dell'operaio fosse superata, o altrimenti occultata, come capita in effetti con altre realtà industriali (si consideri l'esempio della Fiat), o infine semplicemente confusa. Per Geno Pampaloni, l'obiettivo posto da Adriano Olivetti è chiaramente raggiunto, seppur temporaneamente, dagli stabilimenti di Ivrea e dal loro armonico rapporto con il territorio circostante. Il critico ne apprezza la riuscita rammentando nella sua prefazione alla raccolta di scritti *Città dell'uomo*, l'immagine che la fabbrica evoca mentre la si osserva da via Jervis che la costeggia:

Questa è la via nella quale sorgono gli stabilimenti Olivetti, cresciuti in un cinquantennio di conquistato progresso: nonostante l'ansia di perfezione che li ha disegnati, essi non impongono una presenza esclusiva, intimidatoria, sembrano addirittura nascondere le migliaia di lavoratori che li abitano e che nell'ora dell'uscita si riversano nella via come una ribollente fiumana; ma, al contrario, si inseriscono ancora in un paesaggio naturale e in una vicenda umana. Ecco il quadro ove va collocato il puntuale disegno teorico dello "Stato delle Comunità" che Adriano Olivetti ha elaborato quando si apriva sull'Europa il secondo, torbido dopoguerra, colmo di angoscia almeno quanto di speranza; ed è un quadro da cui con sensibile cura, con una discrezione che sfiora il pudore, è stato allontanato il colossale, l'abnorme ed ogni astratta retorica.⁴³

Il cammino dell'uomo si compie in concomitanza con quello industriale, il principio che li tiene insieme è la consapevolezza che "il fine di ogni giorno è che sempre più la fabbrica si adoperi per l'avvenire della Comunità, per l'avvenire dei suoi figli migliori".⁴⁴ Si tratta di liberare l'uomo moderno dall'oppressione degli istituti della civiltà contemporanea che hanno "racchiuso l'uomo negli uffici, nelle fabbriche, vivendo nelle città tra l'asfalto delle strade e l'elevarsi delle gru e il

⁴² Ivi, p. 34.

⁴³ G. PAMPALONI, prefazione a A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960. Ora in G. PAMPALONI, *Adriano Olivetti, un'idea di democrazia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 10.

⁴⁴ Ivi, p. 34.

rumore dei motori e il disordinato intrecciarsi dei veicoli”,⁴⁵ ingabbiandolo in una sorta di “vasta, dinamica, assordante, ostile prigione dalla quale bisogna, presto o tardi, evadere”.⁴⁶ Si vuole indebolire in nesso fabbrica-prigione spostando l’attenzione all’esterno, rivalorizzando il mondo naturale che circonda ancora la fabbrica e considerando il lavoro dell’operaio non come “condanna” ma piuttosto come sacrificio necessario ma temporaneo, uno

sforzo costruttivo ed espansivo [...] frutto di un calcolo ottimista dell’avvenire della nostra economia e della precisa volontà di garantire non solo un migliore e più ordinato assetto al [...] lavoro, ma anche nuove possibilità per chi ancora attende una dignitosa occupazione.⁴⁷

L’operaio è posto al centro di questo sistema, crocefisso non per dei semplici profitti ma quale necessario portale per accedere a un’“epoca di rinnovamento e di salvezza”, una nuova civiltà più giusta, più umana, che si lascia intravedere “dietro la Croce che rimane pur sempre l’asse immobile intorno al quale ruota la storia”.⁴⁸ Per Adriano Olivetti, il sacrificio che si consuma tra le mura delle fabbriche è un indispensabile rito che prepara ad un futuro migliore, “un luogo più felice quando domani la fabbrica, la natura, la vita, ricondotte ad unità spirituale” offriranno “ad un uomo nuovo, una nuova dignità”.⁴⁹ Geno Pampaloni ne parlerà come di un progresso inserito in

una sorta di catarsi cristiana, in una vicenda provvidenziale di riscatto umano: egli non guarda alla scienza, al rigore tutto terreno dei suoi strumenti, come al piccone demolitore delle tradizioni, dei valori elementari, del sentimento dell’assoluto che è proprio della morale religiosa; ma, al contrario, identifica il cammino della scienza con quello della

⁴⁵ Ivi, p. 60.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Il passo si riferisce al discorso ai lavoratori di Ivrea del 24 dicembre 1955 in A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, p. 107. D’ora in avanti si farà riferimento a questa edizione di *Città dell'uomo*.

⁴⁸ Ivi, p. 115.

⁴⁹ A. OLIVETTI, *La fabbrica e la comunità, op. cit.*, p. 43.

verità, le sue conquiste con un'approssimazione ad uno stato di liberazione dal dolore, sì che il suo trionfo risplende di una luce di carità.⁵⁰

Resta però da fare i conti con l'incolmabile crepa che per Vittorini il lavoro in fabbrica e il suo "ordine" generano, andando ad "operare il distacco *tra uomo e natura*" in quanto nel mondo industriale "l'uomo esce dalla natura e inizia la sua costruzione umana e il suo comportamento artificiale, altro da quello infantile, animale, e inizia ciò che sarà la sua storia, la sua catena causale aperta e inesauribile".⁵¹ Lo spazio asfissiante riservato all'uomo nelle fabbriche e, più in generale nel mondo moderno, è il filo rosso che lega i romanzi analizzati nella seconda parte di questo capitolo ma anche i film e il loro messaggio critico sull'industrialismo italiano proposto nell'ultimo capitolo. Saranno questi testi in particolare a mostrarci, attraverso la loro rappresentazione della fabbrica, l'attrito che si genera nell'accostamento del mondo naturale e quello industriale, uno scarto che si riassume nell'inadeguatezza e difficoltà dell'uomo a comprendere il nuovo mondo che prende forma sotto il suo sguardo.

La fabbrica olivettiana vuole evitare lo scenario a cui si è appena accennato attraverso la funzione riservata al territorio circostante che deve "contenere l'urto della trasformazione di fabbrica neutralizzandone le tensioni più acute e riassorbendo la sua carica di mutamento".⁵² Un tema questo ricorrente anche nei discorsi di Adriano Olivetti ed in particolare nel famoso discorso inaugurale della fabbrica di Pozzuoli letto ai lavoratori campani durante l'inaugurazione dell'omonimo stabilimento. In quel discorso, che verrà ripreso durante l'analisi del romanzo *Donnarumma all'assalto*, la fabbrica è "concepita *alla* misura dell'uomo" e, senza usare mezzi

⁵⁰ G. PAMPALONI, *Adriano Olivetti, un'idea di democrazia*, op. cit., p. 13.

⁵¹ E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 157.

⁵² La citazione è tratta dal saggio introduttivo di Giuseppe Berta che accompagna la raccolta di testi olivettiani *Città dell'uomo* in A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, op. cit., p. xiv.

termini, è definita “una cellula operante rivolta alla giustizia di ognuno, sollecita del bene delle famiglie, pensosa dell’avvenire dei figli e partecipe infine della vita stessa del luogo”,⁵³ Pozzuoli, che farà del progresso della fabbrica “alimento economico e incentivo di elevamento sociale”.⁵⁴

La proiezione dei benefici della fabbrica fa tuttavia perdere di vista i motivi della sua creazione, i quali sono imputabili non solo all’ambizione di Adriano Olivetti di correggere “le strategie espansive che perseguivano gli altri gruppi industriali”,⁵⁵ che a loro volta concentravano i loro investimenti in aree industriali preesistenti, ma anche per accogliere, come ha sottolineato Giuseppe Berta “le sollecitazioni dell’allora ministro dell’industria Pietro Campilli e le sue offerte di agevolazione per le imprese disposte a insediare nel Sud”.⁵⁶ Sono queste delle crepe che si protraggono quando si rammentano le vicende legate alla fondazione di *Comunità di fabbrica*, rischiosissimo esperimento di sindacalismo aziendale,⁵⁷ o all’altro altrettanto rischioso esperimento editoriale rappresentato dal «Giornale di fabbrica» (1949-1951), uno spazio quest’ultimo che teoricamente avrebbe dovuto dar voce ai lavoratori ma che risultava in conflitto di interesse con la direzione aziendale che ne finanziava la stampa (il caso più clamoroso sarà

⁵³ Ivi, p. 97.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. viii.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Berta ricorda che *Comunità di fabbrica* fu una delle cause di forti alterazioni della “regolarità della vita sindacale” come dimostrarono i passaggi di Franco Momigliano che “cede la responsabilità della direzione del personale per assumere un’altra, più defilata, inerente agli studi economici e alla pianificazione” o quella di sua moglie, Luciana Nissim, “rilevata dalla gestione dei servizi sociali”, o ancora il caso di Franco Fortini e la rottura con l’ufficio pubblicità. In A. OLIVETTI, *Città dell’uomo, op. cit.*, pp. xi-xii. È in questo contesto che “nel 1956, Paolo Volponi era responsabile dei Servizi Sociali in Olivetti, dove sostituì Franco Momigliano” e “assunse l’intera direzione delle Relazioni Aziendali – cioè la responsabilità del “Personale” – nel 1966, per poi lasciare l’azienda nel 1971, quando fu sostituito a sua volta da Giancarlo Lunati”, cfr. F. NOVARA, R. ROZZI, R. GARRUCCIO, G. SAPELLI, *Uomini e lavoro alla Olivetti*, Milano, B. Mondadori, 2005, p. 102.

quello del giornale padronale l'«Illustrato Fiat» (1953).⁵⁸ Ed è anche per queste ragioni che i romanzi di fabbrica proposti nella sezione successiva vanno considerati come un dialogo critico con questa visione della fabbrica concentrandosi entrambi non tanto su un gruppo sociale, sull'ambiente esterno o sulle relazioni comunitarie, quanto invece sull'operaio visto prima di tutto nella sua individualità, in quanto uomo e successivamente nella sua difficoltà di inserimento in un mondo nuovo, che lo disorienta ma che rappresenta il modo per seguire il nuovo cammino del progresso sociale.

⁵⁸ Cfr. G. FISSORE, *La cultura operaia nei giornali di fabbrica a Torino, 1943-1955*, Torino, Assessorato alla cultura, Istituto di studi storici "G. Salvemini", 1987.

2.2 (Dis)umanizzare la fabbrica?

Il tentativo di “umanizzare” la fabbrica, di ribilanciare e rilanciare così gli anni della meccanizzazione, è un’operazione che paradossalmente potrebbe beneficiare i saggi di produttività aziendali. Le *Human Relations*, tradotte in italiano come Relazioni Umane, sono introdotte attraverso studi sociologici statunitensi con l’obiettivo di “una integrazione pacifica [e], presuppongono lo sradicamento di tutte quelle forme di oppressione tecnica ed organizzativa, le quali, oltre che inutili, si rivelano negative sul piano dell’economia aziendale”;⁵⁹ in pratica non dovrebbe trattarsi di “«sfruttare» il lavoro per farlo rendere di più ma piuttosto di eliminare le incrostazioni che ne rendono più pesante ed opprimente lo svolgimento”.⁶⁰ I limiti produttivi possono quindi essere ridefiniti attraverso una riorganizzazione interna delle risorse che garantisca una più efficiente allocazione e funzionamento degli uomini e delle macchine, ingranaggi della produzione industriale dentro i quali le relazioni umane fungono da lubrificante smorzando i denti di una lotta di classe che va – via via che il “miracolo economico” prende quota – indebolendosi. L’altra faccia della medaglia che spesso si nasconde dietro gli intenti delle relazioni umane è un sindacalismo aziendale che confonde l’operaio,⁶¹ il cui costo per la manodopera resta una delle principali ragioni degli alti saggi di profitto.

Quello delle relazioni umane è solo un esempio pratico di aree dell’organigramma olivettiano che saranno caratterizzate dalla presenza di intellettuali, a difesa del “principio delle

⁵⁹ G. RAVAZZI, *Le «relazioni umane» nell’economia industriale*, «Comunità», 10, 42, agosto-settembre 1956.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Gianni Scalia mostra un forte scetticismo nei confronti delle relazioni umane che “sostituiscono la realtà autentica dei rapporti; mascherano i rapporti costitutivi e globali attraverso forme complesse di «mistificazione» spiritualistica o psico-sociologica; e sovrappongono, *mimandoli*, rapporti «formali» ai rapporti reali, con la manipolazione del riformismo pseudoumanistico e dell’ideologismo tecnicizzante, «neutro» e carico di normatività e di valori «paterni»: ulteriore oppressione nelle pretese della liberazione”. G. SCALIA, *Dalla natura all’industria*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 105.

terne”.⁶² Accanto alle risorse umane si ricordano anche l’ufficio pubblicità, i servizi sociali e naturalmente i giornali aziendali. La partecipazione di un gruppo di intellettuali via via più numeroso (si pensi al già citato caso di Leonardo Sinisgalli, o a Geno Pampaloni, al caso di Franco Fortini, o a quello di Vittorio Sereni, per citarne solo alcuni) al processo produttivo industriale, non più come visitatori per un giorno della fabbrica, ma come dirigenti in pianta stabile di importanti realtà manifatturiere contraddistingue gli stabilimenti eporediesi. Il caso della Olivetti è infatti probabilmente quello più importante soprattutto per numero e rilevanza degli intellettuali coinvolti per volontà del suo presidente “illuminato”, Adriano Olivetti, il quale dimostra anche di “muoversi in equilibrio nella zona dove gli interessi e le opportunità si confondono con gli impulsi all’innovazione e con gli scarti improvvisi che fanno di lui una personalità inassimilabile all’*establishment* economico, senza peraltro recidere i fili di collegamento”.⁶³

Se nell’immediato la presenza dell’intellettuale fornisce al gruppo un’immagine più trasparente e positiva, una sorta di approvazione a salvaguardia di linee guida aziendali che rilanciano elementi innovativi ma restano eticamente responsabili, il suo lavoro, può spingersi ben oltre, addentrandosi egli attraverso la sua opera letteraria, nelle inaccessibili fenditure esistenti tra

⁶² Il sito web *Storiaolivetti.it* ricorda che per “Adriano Olivetti la formazione tecnico-scientifica e quella umanistica si integrano e quindi devono coesistere e cooperare in ogni ambiente. Negli anni ’50 questa visione si traduce in una politica di selezione del personale che, per i livelli più alti, si basa sul "principio delle terne": per ogni nuovo tecnico o ingegnere che entra in azienda si assume anche una persona di formazione economico-legale e una di formazione umanistica. Per Adriano Olivetti, intellettuali e letterati sono necessari dovunque, anche in un’industria a elevato contenuto tecnologico: il loro contributo favorisce un progresso equilibrato dell’impresa ed evita gli eccessi del tecnicismo. Gli scrittori che operano in Olivetti non sono quindi visti come un lusso o un "ornamento" dell’alta direzione, ma come fattori organici dello sviluppo aziendale, in particolare in settori critici come la pubblicità e comunicazione, le relazioni con il personale, i servizi sociali”.

<http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=635>

⁶³ In questi termini si pronuncia Giuseppe Berta a proposito della scelta di Adriano Olivetti di aprire uno stabilimento Olivetti a Pozzuoli e di come quella scelta non fosse solo presa per il semplice interesse per lo sviluppo economico del sud Italia ma anche per le agevolazioni economiche che tale apertura comportò. G. BERTA, *L’Italia delle fabbriche*, op. cit., p. 113.

la fabbrica ed il resto della società, fornendo un inestimabile strumento critico per la lettura e la comprensione di alcuni aspetti che il “miracolo economico” comportò. Un’operazione questa non indolore come confesserà Ottieri all’amico Pasolini in una lettera del 5 aprile 1957: “forse Volponi ti avrà parlato di questo dramma eterno tra l’azienda che ci valorizza, ci paga e la libertà letteraria”.⁶⁴

Prima di soffermarci su due opere di due scrittori durante la loro esperienza “industriale”, è opportuno rammentare alcuni dei motivi che meglio spiegano il successo commerciale della Olivetti durante gli anni Quaranta e Cinquanta. Tra questi si è soliti menzionare la politica di “eccitazione salariale”. I lavoratori della Olivetti percepiscono infatti retribuzioni più alte rispetto alla media nazionale. Ochetto ricorda che nel 1957 il lavoratore olivettiano si vede retribuite

60.000 lire al mese contro le 40.000 della media del settore metallurgico, di più anche di altre industrie di punta, come la FIAT di Valletta. Se poi si aggiungono le voci dei «benefici marginali», cioè dell’assistenza e dei servizi sociali che rimangono all’avanguardia, il suo livello di vita risulta dell’80% superiore a quello di operai e impiegati di altre industrie comparabili.⁶⁵

Ma questo è solo un dato parziale e relativo al mercato italiano. La politica industriale del marchio eporediese risulta infatti esemplare anche e soprattutto per la competitività dei costi di produzione. Si è detto che nonostante le retribuzioni alla Olivetti siano particolarmente alte, tra le più alte nel settore, i profitti risultano comunque derivare dal basso costo della manodopera e dalla loro riorganizzazione che vede l’ascesa degli operai non specializzati “che diventano il gruppo più numeroso, a scapito dei manovali [...] e degli specializzati, che hanno perso la loro precedente supremazia a causa del processo di semplificazione delle mansioni promosse dal taylorismo

⁶⁴ La lettera appartiene al Fondo Pier Paolo Pasolini conservato presso l’«Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze». Segnatura: IT ACGV PPP.I.836. 13. Nella stessa, Ottieri confessa di aver “fatto una improvvisa, affettuosa amicizia un giorno a Ivrea”, quella di Paolo Volponi, trasferitosi l’anno prima a Ivrea.

⁶⁵ V. OCHETTO, *op. cit.*, p. 210.

rivissuto e interpretato da Adriano”.⁶⁶ Di conseguenza si registrano dei record di produttività da parte del gruppo industriale, con indici che salgono

in media quasi del 14% all’anno, con punte nel ’46-47 e nel ’56-57. Se sino al 1953 la crescita è inferiore al saggio di aumento salariale, da quell’anno la forbice si divarica in senso opposto e alla fine del 1958 il valore della produttività è 479 (considerato 100 nel 1946) contro 386 della media salariale. Come si è arrivati a questo risultato? [...] Dal ’46 al ’49 si procede senza grandi innovazioni tecnologiche, migliorando la produttività con la razionalizzazione e l’ulteriore divisione del lavoro alle catene di montaggio; dal ’50 al ’54 si punta soprattutto sul progresso tecnologico, con l’introduzione di nuove macchine specializzate e su questa base si riducono i tempi di lavorazione.⁶⁷

L’intenzione di indagare e riprodurre all’esterno i meccanismi che si muovono all’interno della fabbrica sono alcuni dei motivi che portano alla gestazione, durante il lungo dopoguerra italiano,⁶⁸ del tanto auspicato romanzo di fabbrica. E non è una semplice coincidenza che si compia proprio ad opera degli intellettuali impegnati nel processo produttivo che cercano di dar voce a quel “luogo ignoto e inaccessibile” che è la fabbrica.⁶⁹ Ed è infatti grazie alle loro opere che in questa fase in cui “l’industrialismo [italiano] stava per tendere tutta intera la propria velatura, in modo da prendere in pieno il vento dell’accelerazione economica più intensa che abbia conosciuto l’Occidente”,⁷⁰ la fabbrica esce “dall’alveo delimitato in cui era stata racchiusa” per scavalcare la definizione di “cittadella resa compatta soprattutto dalla diversità rispetto all’ambiente che la

⁶⁶ Ivi, p. 211.

⁶⁷ Ivi, p. 212.

⁶⁸ Per Berta un periodo che finisce “probabilmente, quando il mondo della produzione scopre mutato il proprio insediamento sociale e, con esso, la tessitura delle relazioni sulle quali si regge giorno per giorno l’espansione industriale”. G. BERTA, *L’Italia delle fabbriche*, op. cit., p. 111.

⁶⁹ In questi termini si esprime Cesare De Michelis nel saggio “I romanzi della fabbrica”. C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 838.

⁷⁰ G. BERTA, *L’Italia delle fabbriche*, op. cit., p. 111.

circonda” per iniziare a “invadere e a permeare la società, mentre richiama a sé forze di lavoro lontane dai bacini originari dell’industrializzazione”.⁷¹

È in questo contesto che Ottiero Ottieri e Paolo Volponi, entrambi impiegati durante gli anni Cinquanta presso il gruppo Olivetti, attraverso i loro romanzi di fabbrica sono tra i primi a fornire il nuovo profilo dell’operaio e la sua relazione con le innovazioni tecnologiche aiutandoci a delineare le fattezze della fabbrica contemporanea e fornendo la descrizione dei nuovi elementi che caratterizzano la società e i rischi che l’uomo moderno si trova d’improvviso a fronteggiare.⁷²

I due romanzi oggetto di analisi nelle pagine seguenti, rispettivamente *Donnarumma all’assalto* (1959) di Ottieri⁷³ e il capolavoro volponiano *Memoriale* (1962), sono entrambi narrazioni diaristiche in prima persona. Il primo testo, ha luogo nei nuovi stabilimenti che un’azienda settentrionale – di cui non si precisa il nome ma che in realtà è facilmente identificabile con la

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² A tale riguardo si veda anche lo studio di Ernesto Livorni *Intellettuali e industria: Libero Bigiaretti e Paolo Volponi*, in A. LUZI (a cura di), *Libero Bigiaretti. La storia, le storie, la scrittura. Atti del convegno, Matelica, 21-22 marzo 1998*, Fossombrone (Pesaro), Metauro, 2000, pp. 211-238. In particolare, lo studioso parlando a proposito dell’opera di Bigiaretti e Volponi (ma si potrebbe anche includere Ottieri) ricorda che “sono tra quegli scrittori che furono attratti dalla possibilità di modulare le fasi dell’utopistica esperienza del connubio tra industria ed intellettuali in favore di un’industrializzazione della società italiana che, tanto nel suo prodotto finale [...] quanto nelle sue modalità di produzione (interessate alla condizione non soltanto lavorativa in senso stretto degli operai, ma anche sociale e psicologica), mirasse a costruire quell’ideale di «un Paese come una fabbrica» che valga «per le qualità effettive della sua vita, per l’armonia sociale della sua organizzazione, per la somma di beni che produca come somma di libertà e di liberazione». Ivi, p. 214. La citazione riportata si riferisce al testo P. VOLPONI, *Tripoli ritrovata*, in *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Lecce, Manni, 1994, p. 51.

⁷³ Il tema della fabbrica, rappresenterà il filo rosso che tiene insieme la produzione narrativa di Ottieri durante gli anni Cinquanta e Sessanta, esso viene ripreso attraverso modalità diverse, nella trilogia industriale dello scrittore: *Tempi stretti* (1957), *Donnarumma all’assalto* (1959) e *La linea gotica* (1962). In *Tempi stretti*, primo romanzo di questa trilogia, lo scrittore si concentra principalmente sui cambiamenti all’interno della fabbrica, anzi delle fabbriche, dal momento che tutti i personaggi saranno direttamente coinvolti in una delle due fabbriche descritte nel romanzo: l’Alessandri e la Zanini. *Tempi stretti* offre importanti riflessioni sui cambiamenti nei processi produttivi (si pensi al titolo del libro e all’introduzione di cronometristi accanto alle postazioni degli operai) di cui Ottieri continua ad occuparsi anche nelle successive prove narrative, prendendo distanza però dalle scelte stilistiche operate in *Tempi stretti* e sostituendo al romanzo impersonale di stampo naturalistico, una scrittura saggistica in prima persona. Ottieri in pratica, si rende conto dei limiti del suo linguaggio nel ritrarre una classe operaia con cui entra in contatto ma a cui non appartiene, e nonostante abbia seguito l’esempio di Simone Weil, recandosi negli ambienti del mondo industriale, a differenza della scrittrice francese non può parlare della sua esperienza da operaio semplicemente poiché il suo ruolo sarà dirigenziale. Cfr. D. FIORETTI, *Carte di fabbrica*, op. cit., pp. 115-116.

Olivetti – apre nel Sud Italia, a Santa Maria, anche questa una cittadina fittizia dietro la quale si nasconde la città campana di Pozzuoli. Il romanzo di Volponi, romanzo iniziato subito dopo la morte di Adriano Olivetti e pubblicato due anni dopo, è invece ambientato tra la campagna canavese e gli stabilimenti piemontesi di una fabbrica di cui non si precisa il nome. Il romanzo prende in considerazione, attraverso una narrazione analettica, l'esperienza in fabbrica di un operaio durante un lasso di tempo di una decina d'anni, dal 1945 al 1956.

Il punto di vista, in entrambi i casi è soggettivo. Tuttavia, se nel testo ottieriano ci troviamo di fronte alle riflessioni di un dirigente delle risorse umane alle prese con la selezione del personale per una nuova fabbrica, nel romanzo di Volponi, si registrano gli stati d'animo di un operaio e il suo difficile rapporto con la fabbrica.⁷⁴ In entrambi i casi, la voce narrante è in dialogo con se stessa, smarrita e alla ricerca di risposte alle tante domande che la scoperta del mondo della fabbrica solleva. Nell'adottare due punti di vista in apparenza diametralmente opposti (quello del dirigente e quello dell'operaio), entrambi, Ottieri e Volponi partecipano attivamente al dibattito intellettuale in auge in quegli anni in merito alla relazione tra letteratura e industria offrendo due preziosi tentativi di rappresentare l'essenza dell'alienazione dell'operaio, del rito sacrificale che si consuma quotidianamente nella fabbrica dalla quale si protraggono i cambiamenti sociali in atto durante il “miracolo economico”.

⁷⁴ A proposito delle coincidenze tra il romanzo e gli eventi biografici dell'autore, Volponi dichiarerà di essere stato “aiutato, o forse è meglio dire mosso, dalla pena del mio lavoro in una grande fabbrica, toccata dai problemi di un mondo in convulsione come è quello industriale, traboccante e incandescente, che cerca di correre dietro al progresso scientifico portandosi appresso un grosso bagaglio medievale”. P. Volponi, “*Notizia autobiografica*”, in G. C. FERRETTI, “*Officina*”, *cultura, letteratura e politica degli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 80-81.

2.3 «Il menabò» n. 4 e n. 5

Prima di soffermarci sui due romanzi, è indispensabile menzionare brevemente la funzione e il ruolo attivo nella definizione del romanzo di fabbrica del quarto e del quinto numero del «Menabò di letteratura». La trasformazione strutturale della società italiana dagli anni del dopoguerra a quelli del “miracolo economico” è accolta con entusiasmo dalla classe dirigente, e si caratterizza per la comparsa di un nuovo mondo industriale, in particolare quello della fabbrica e dei suoi operai che presto, come si è visto, entra a far parte del dibattito intellettuale sulle pagine delle riviste di cultura, di quelle aziendali e di letteratura: il mondo industriale sarà protagonista nella scena letteraria. I testi di Ottieri e Volponi, ma anche quelli di Giovanni Arpino, di Luciano Bianciardi, di Luigi Davì e di Armando Meoni, solo per citarne alcuni, ne rappresentano un riuscitissimo esempio seppure si basino su scelte stilistiche e prospettive diverse.⁷⁵ Non sorprende che il tema industriale rivesta una particolare importanza anche per il quarto e il quinto numero del «Menabò di letteratura»,⁷⁶ periodico a cadenza annuale con “numeri non strettamente monografici ma ciascuno centrato su uno o due temi generali”,⁷⁷ co-diretto da Vittorini e Calvino

⁷⁵ Si rimanda al recente studio di Daniele Fioretti sulla letteratura di fabbrica: D. FIORETTI, *Carte di fabbrica*, op. cit..

⁷⁶ Per una breve storia del periodico si veda E. MONDELLO, *L'avventura delle riviste*, op. cit., pp. 264-266. In particolare, si consideri che risulta possibile “come ha proposto Giorgio Luti, individuare una ‘linea evolutiva’ *Il Politecnico-Officina-Il Menabò*, quali «tappe di una ricerca unitaria» che pone al centro il tema della cultura”. Ivi, p. 252. La studiosa ricorda che “uno dei fili della continuità è dato, oggettivamente, dalla presenza di molti dei redattori e dei collaboratori di *Officina*: Scalia, Fortini, Leonetti, Volponi e [...] Roversi che però, contemporaneamente, dava vita a *Rendiconti* (1961-’77) il periodico che riprendeva più spiccatamente l’impostazione officinesca, aggiornandola agli anni Sessanta e accentuando la matrice ideologica. Elementi di discontinuità sono costituiti, invece, dalla decisa tensione de *Il Menabò* verso l’analisi dei nuovi paradigmi e dei nuovi conflitti presenti nella società e nella cultura, dall’attento lavoro di individuazione dei problemi delle scienze moderne e dell’industria capitalistica”. Ivi, p. 264.

⁷⁷ La citazione è tratta dalla *Presentazione* di Italo Calvino che apre il volume di Donatella Fiaccarini Marchi. D. FIACCARINI M., *Il Menabò (1959-1967)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973, p. 10.

e pubblicato a partire dal 1959 per quasi un decennio.⁷⁸ Il periodico nacque sulla scia lasciata dal dibattito culturale e letterario già intrapreso dal «Politecnico» e che prosegue nella collana-rivista «I Gettoni», esperienza quest'ultima conclusasi proprio in concomitanza con la nascita del «Menabò».⁷⁹

A differenza di quanto afferma Mondello, la quale si riferisce al n. 4 del «Menabò» come ad un fascicolo in cui viene proposto un nuovo tema di dibattito,⁸⁰ secondo il presente studio, il numero su *Industria e letteratura* e quello successivo, rappresentano più un consuntivo, un momento di riflessione e ritorno su quanto sia stato fatto nel decennio precedente e quanto rimanga ancora da fare.⁸¹ L'intenzione di Vittorini è infatti, per entrambi i numeri, quella di analizzare la “discrepanza esistente fra le funzioni dell'industria e quelle della letteratura”,⁸² di registrare “il maturarsi di una consapevolezza [...] del fenomeno industriale e del suo costituire” che ha interessato gli anni precedenti e l'immediato presente per cui tale fenomeno è dunque un “nuovo campo da esplorare [...] una delle principali fucine dove in larga misura vengono forgiati i gusti,

⁷⁸ In realtà Calvino ribadirà più volte che “la rivista era pensata e composta da lui [Vittorini], che decideva l'impostazione d'ogni numero, ne discuteva con gli amici invitati a collaborare, e raccoglieva la maggior parte dei testi”. *Ibidem*.

⁷⁹ A proposito della linea di continuità tra le tre riviste stabilita da Giorgio Luti, per Emanuele Zinato si può parlare di percorso “solo a patto di considerare l'importanza del trauma del 1956, combinato a quello dell'irrompere del neocapitalismo, nel determinare la crisi del postulato fondamentale della cultura resistenziale e lo spostamento della radice dello sviluppo delle arti dal terreno della dialettica delle classi a quello della razionalità tecnologico-scientifica. E. ZINATO, «*Il Menabò di letteratura*». *La ricerca letteraria come riflessione razionale*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 17, 39, giugno 1990, p. 133.

⁸⁰ Cfr. E. MONDELLO, *L'avventura delle riviste*, *op. cit.*.

⁸¹ Calvino infatti chiarisce che i primi numeri “cercano di sistemare temi che erano stati al centro della discussione degli anni precedenti, cioè sono quasi di bilancio retrospettivo, e tra questi anche “il romanzo «di fabbrica» (numero 4)”. Calvino aggiunge che il numero 4 “fa da cerniera: Vittorini comincia la sua polemica contro la letteratura che guardando al mondo industriale adotta la stessa ottica con cui guardava al mondo agricolo: quel che conta, più che la tematica, è un rapporto diverso col mondo che va espresso con mezzi linguistici diversi. Questo il nocciolo della polemica che occupa gran parte del numero 5”. *Ivi*, p. 11.

⁸² *Ivi*, p. 35.

la sensibilità e perfino l'eticità dell'uomo moderno".⁸³ In linea con questa tesi risulta la scelta di anteporre al saggio vittoriniano presente nel quarto numero del «Menabò», un saggio di apertura e definizione teorica dell' *Industria e letteratura*, il testo poetico *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni, che proprio in quegli anni era collaboratore della direzione Propaganda della Pirelli. Il titolo della poesia di Sereni risulta affiancato dalle date 1952-58,⁸⁴ un modo per riportare lustro o se non altro, interesse alla letteratura prodotta durante questo intervallo temporale e abbracciarla, in modo più sistematico, con le altre produzioni pubblicate sulla rivista, per far ascoltare quel "grido troppo tempo in noi represso / dal fondo di questi asettici inferni".⁸⁵

L'intricata rete testuale de "Il Menabò" n. 4 e n. 5, costituita da saggi, poesie, racconti, estratti diaristici, fornisce il nucleo dell'impianto critico della letteratura industriale e segnala le direttrici per la rappresentazione della realtà industriale e della fabbrica. Del resto, questa è una delle caratteristiche fondamentali della rivista che si contraddistingue per la compresenza di saggi e testi creativi eterogenei, trattati, come ha sottolineato Emanuele Zinato, "come reagenti in una provetta".⁸⁶

Tra le varie problematiche, quella del linguaggio usato per la descrizione del fenomeno industriale è uno dei più importanti punti di discussione, affrontato già nel saggio introduttivo *Industria e letteratura* di Vittorini, saggio in cui il critico chiarisce che l'intenzione del quarto numero de "Il Menabò" è di creare un dialogo, seppure in "ritardo" – siamo nel 1961 – , su quelle "cose nuove" che caratterizzano la società italiana, partendo da una critica nei confronti dei

⁸³ M. LEONE, *L'industria nella letteratura italiana contemporanea*, Saratoga, California, Anma Libri, 1976, p. 16.

⁸⁴ In calce è precisato che "l'indicazione temporale posta all'inizio dei versi non si riferisce a un tempo di stesura. Inquadra invece un periodo di esperienza personale e diretta". V. SERENI, *Una visita in fabbrica*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 11.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ E. ZINATO, «Il Menabò di letteratura», *op. cit.*, p. 148.

“narrativi” che scrivono e hanno scritto della fabbrica e che spesso si riducono a “darne degli squarci pateticamente (o pittorescamente) descrittivi che risultano di sostanza naturalistica e quindi d’un significato meno attuale di altri testi letterari che magari ignorano tutto della fabbrica”⁸⁷ e del mondo industriale, che “pur ha sostituito per mano dell’uomo quello ‘naturale’, [ed] è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come ‘il naturale’”.⁸⁸

Vittorini formalizza l’esistenza di una scrittura di fabbrica (“hanno scritto”) ma ne critica i moduli espressivi utilizzati. In pratica, l’invito resta quello di scavalcare il “mondo chiuso” della fabbrica – di cui, come abbiamo visto, si lamenta Ottieri in *Taccuino industriale*⁸⁹ – e continuare a scoprire la verità industriale “nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto”,⁹⁰ ma farlo attraverso l’esperienza di fabbrica e con la consapevolezza che i “significati di una realtà dipendono dagli effetti infiniti che si producono in essa a partire da una certa causa”.⁹¹ Questo

⁸⁷ E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 14.

⁸⁸ Ivi, p. 17.

⁸⁹ Per Ottieri infatti “se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c’è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra e non si esce facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in una industria? I pochi che ci lavorano, diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente. Anche per questo l’industria è inespressiva; è la sua caratteristica. Tra lo stare o anche l’occuparsi di una industria, e il parlarne, esiste come una contraddizione in termini. Superarla è durissimo, e infatti ognuno si aspetta che l’altissimo prezzo da pagare per superarla, lo sorsi un altro. Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica, ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L’operaio, l’impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più”. O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 21.

⁹⁰ E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, *op. cit.*, p. 20. Gianluigi Bragantin commenterà nel numero successivo de «Il Menabò», che l’affermazione vittoriniana “La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle macchine mette in moto” è “seducente ma monca. Non si sa infatti in quale sistema politico-sociale il «mondo delle macchine» cui si allude è situato, *mentre è precisamente da ciò* che dipendono di volta in volta gli «effetti» da esso messi in moto”. Bragantin aggiunge inoltre che in “una società economicamente sviluppata il potere industriale è il *potere dei poteri*,” e pertanto precede tutti gli altri problemi. G. BRAGANTIN, *La questione del potere*, in «Il Menabò», 5, 1962, p. 11.

⁹¹ E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, *op. cit.*, p. 20.

obiettivo sembra centrato dalla prosa di Ottieri e quella Volponiana di *Memoriale*, la quale per Calvino partendo “dalla mimesi d’una scrittura rozza e un po’ esaltata (quella del memoriale d’un contadino-operaio maniaco), [...] arriva a una prosa d’invenzione tutta intessuta di immagini e modi lirici, che tende all’assimilazione del mondo meccanico nel mondo naturale”.⁹²

Tra gli interventi che si alternano nei due numeri della rivista, quello di Fortini è probabilmente uno dei più illuminanti e più critici, specialmente nei confronti della posizione presa da Vittorini. Rifacendosi al *Capitale* di Marx, Fortini prima rammenta che “l’industria non produce soltanto oggetti ma rapporti umani e «idee»”,⁹³ ma allo stesso tempo, invita a non parlare di “assoluto primato della produzione industriale nella determinazione del nostro destino sociale”.⁹⁴ Oltretutto, per Fortini parlare di linguaggio e dei limiti dei precedenti moduli espressivi per rappresentare il mondo dell’industria ha un valore relativo “che interesserà, se pur interesserà, lo storico della società o del costume” essendo per lui la letteratura rivolta verso “quello che si stabilisce fra i rapporti umani indotti dall’industria e lo scrittore in quanto uomo, cittadino, produttore e consumatore”.⁹⁵ Che poi se ne parli poco o non se ne parli affatto (riprendendo quanto afferma Ottieri) per Fortini deriva dal fatto che “l’industria non è un tema, è *la* manifestazione *del* tema che si chiama capitalismo”.⁹⁶ Per di più, lui stesso ammette di essere stato tra i primi a parlare del “rapporto con la fabbrica” nell’immediato dopoguerra rilevando attraverso la sua esperienza un semplice principio da tenere a mente quando si parla di letteratura e industria: “le forme, i modi,

⁹² I. CALVINO, *La «tematica industriale»*, in «Il Menabò», 5, 1962, p. 19.

⁹³ F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», 5, 1962, p. 30.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 32.

⁹⁶ *Ivi*, p. 35.

i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la *forma stessa della vita sociale*: il contenente storico di tutto il contenuto e non semplicemente *un* aspetto della realtà”.⁹⁷

Il messaggio fortiniano per lo scrittore è quello di essere “astuto come colomba”, distaccarsi dalle gerarchie sociali, di soffermarsi sul “contenuto” e di “agirvi dentro”. È alla stregua di questa breve ma indispensabile riflessione sul rapporto tra letteratura e industria che si presenta di seguito una rilettura dei due romanzi scelti, selezionati non solo per la loro vicinanza all’universo olivettiano ma anche e soprattutto perché sono “i primi tentativi almeno parzialmente riusciti di mettere sulla carta di un romanzo la novità della fabbrica nel senso messo a fuoco dagli interventi su «Menabò»”,⁹⁸ per mostrare il luogo simbolo del neocapitalismo italiano e lo strappo in atto tra i rapporti umani che si propaga nella tensione esterna esistente tra mondo naturale e mondo industriale, tra l’uomo e la società.

⁹⁷ Ivi, p. 38.

⁹⁸ F. VARANINI, *I frammenti ricomposti. Romanzi della fabbrica e fabbrica del romanzo nell’Italia del boom e della crisi*, in «Italianistica», XI, 2-3, maggio-dicembre 1982, p. 329.

2.4 Ad un passo dalla macchina: *Donnarumma all'assalto!*

Il romanzo di Ottieri si apre con precisi riferimenti spazio-temporali e in concomitanza con un evento di portata storica per l'economia della penisola italiana: l'apertura di uno stabilimento *Olivetti* nel Sud del paese. Ad inizio romanzo vengono citate sezioni del famoso discorso inaugurale di Adriano Olivetti letto durante quel "sabato di primavera" del 1955. In quell'occasione, il presidente illustra ai lavoratori di Pozzuoli le linee guida della missione olivettiana, definitasi nel ventennio precedente, ma non ancora realizzatasi, per sua stessa ammissione, neanche nella fabbrica "madre" di Ivrea.

In un particolare periodo storico della neoliberata e neocapitalista penisola italiana, in cui si tenta di leggere il mondo attraverso il tasso di occupazione, il prodotto interno lordo, il profitto e l'inflazione, Olivetti pone una precisa domanda: "può l'industria darsi fini? Si trovano questi semplicemente nell'indice dei profitti?".⁹⁹ La struttura retorica di tutto il discorso è costruita su due elementi che tendono a incontrarsi per poi confondersi: la fabbrica e l'uomo. La rievocazione del tentativo della visita allo stabilimento di Hartford, in Connecticut, dell'allora marchio rivale *Underwood*, accompagna i lavoratori verso una suggestione coinvolgente:

Mi fermai un giorno a guardare le sue mura raccolte, che nascondevano un segreto che mi premeva raggiungere. Quel segreto non era nuovo: esso stava di già racchiuso nel codice morale che l'industria, sotto la guida di mio padre, aveva stabilito e nel rigore scientifico che non era mai mancato all'ingegno italiano.¹⁰⁰

Olivetti prosegue mettendo in risalto l'importanza dell'uomo e della sua "fiamma divina" nella fabbrica, e che in quest'ultima deve individuarsi la "possibilità di elevazione e di riscatto" e non un "congegno di sofferenza". Pare che l'obiettivo dell'industria moderna per Olivetti sia tutto

⁹⁹ Tratto dal discorso di Adriano Olivetti per l'inaugurazione dello stabilimento di Pozzuoli del 23 aprile 1955 in A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001. D'ora in poi si farà riferimento a questa edizione di *Città dell'uomo*.

¹⁰⁰ Ivi, p. 98.

rivolto ad un senso di giustizia sociale molto più lungimirante del semplice profitto, il progresso deve essere infatti “alimento economico e incentivo di elevamento sociale” per la comunità.¹⁰¹ Il lavoro dell’operaio di Pozzuoli,¹⁰² il suo “sacrificio” necessario per la realizzazione di una “civiltà indirizzata ad una più libera, felice e consapevole esplicazione della persona umana”,¹⁰³ avverrà di fronte ad un paesaggio naturale di indubbio fascino, in cui la bellezza della natura farà da sfondo all’attività dell’operaio, un “conforto nel lavoro di ogni giorno”.¹⁰⁴

Ed è nell’avveniristico stabilimento di Pozzuoli, realizzato dall’architetto Luigi Cosenza, che Ottieri ambienta il suo terzo libro, *Donnarumma all’assalto*. Nel romanzo, scritto tra il 1955 e il 1957, Ottieri si affida ad una scrittura saggistica che tende all’autobiografismo. Il testo, tra i tanti pregi, ha quello di aprire il mondo della fabbrica al lettore, mostrando la viva tensione che si cela tra l’uomo e la macchina in un particolare momento storico per l’industria italiana e in una regione economicamente depressa che amplifica quei dissidi tra un mondo contadino uscente e il mondo industriale, tra la nascente classe operaia e la fabbrica dove il rapporto dicotomico tra libertà e dignità umana, insito nel lavoro dell’operaio, è caratterizzato da zone d’ombra passate spesso in secondo piano.

Prima di andare avanti con l’analisi del romanzo, vale la pena ribadire che, a differenza di quanto afferma Tessari ed il resto della critica in riferimento al “ritardo” della letteratura nei

¹⁰¹ Ivi, p. 100.

¹⁰² Il coinvolgimento e la collaborazione del “mondo del lavoro” in un’ottica di più ampio respiro sono richiesti anche dal Presidente della Repubblica Gronchi nel suo discorso di insediamento dell’11 maggio 1955: “nessun progresso vero si realizza nella vita interna di ciascuna nazione e nei rapporti internazionali senza il consenso e il concorso del mondo del lavoro”. Il discorso integrale è disponibile sul sito internet della Presidenza della Repubblica: http://www.quirinale.it/qrnw/statico/ex-presidenti/gronchi/documenti/gro_a_insedimento.htm

¹⁰³ A. OLIVETTI, *Città dell’uomo*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

confronti del fenomeno industriale, questo testo e quello volponiano mostrano di essere inseriti in un percorso che è iniziato già nel decennio precedente con le visite in fabbrica e che trova in *Donnarumma all'assalto* e in *Memoriale* un apice espressivo nella rappresentazione della fabbrica,¹⁰⁵ un ritardo dunque che si cerca di colmare già nel decennio precedente alla pubblicazione di questi testi.

Ritornando al romanzo di Ottieri, è mia intenzione riprendere attraverso l'analisi del testo l'innata tensione tra l'uomo e la macchina, proprio negli anni in cui la sensibilità al mondo della fabbrica si fa particolarmente viva. L'analisi è successivamente spinta, attraverso lo sguardo di Ottieri – tutto rivolto all'identità dell'operaio – verso la percezione reale o illusoria del progresso industriale e dei cambiamenti che impone nella nuova immagine della società italiana, che cerca di lasciarsi dietro definitivamente l'incubo del secondo conflitto mondiale ma che rischia di farsi accecare dalle proiezioni sul suo futuro.

Il protagonista del romanzo nella *Premessa*, nel chiarire le coordinate spaziali, “Santa Maria”, alla quale si sovrappone, come già menzionato, la reale Pozzuoli, precisa subito di non essere del posto, mostrando diffidenza nei confronti dell'uomo che gli offre un alloggio: “Ho già trovato la casa ... Ci sto andando. Non sono direttore. Mi raccomando, ditelo qui in giro che io non sono direttore”.¹⁰⁶ Qualificandosi professionalmente come “impiegato addetto all'ufficio del personale”,¹⁰⁷ non dimentica di elencare asetticamente le sue mansioni: “i miei compiti riguarderanno specialmente le assunzioni di operai: esse vengono fatte con l'aiuto della

¹⁰⁵ Per Tessari “i letterati scoprono e deplorano d'un tratto il ritardo della narrativa e della poesia nei confronti del ‘miracolo’ economico”. R. TESSARI, *Letteratura e industria*, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 5.

¹⁰⁶ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, III edizione, Milano, Bompiani, 1963, p. 6.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

psicotecnica, la scienza dei test, e con l'intervista di selezione [...] un colloquio durante il quale si indaga la personalità dell'intervistato”.

Il perno attorno al quale gravita tutta la trama del romanzo è il processo di selezione del personale e l'ingente numero di domande di assunzione ricevute: “di contro a tre, quattrocento assunti e ad una espansione prevista di qualche altro centinaio, tutta la zona popolatissima ha fatto domanda per il nuovo stabilimento”.¹⁰⁸ Anche questa regione d'Italia crede nel “miracolo economico”, speranzosa di evitare l'emigrazione verso le città industriali del nordovest e dell'Europa nordoccidentale, ansiosa di essere travolta da quella crescita che invece caratterizzò fondamentalmente solo il triangolo industriale.¹⁰⁹ Lo stabilimento industriale non potrebbe essere più accogliente, una delle “più belle fabbriche d'Europa, colorata, circondata da un giardino; e intorno ad essa l'infermeria, la biblioteca, la mensa”, un universo così completo da poter difficilmente contenere il passato di chi vi lavora, un “mondo unitario, caduto dall'alto nelle sue forme, ma per affondare nella terra e nello spirito di questo paese”.¹¹⁰

Uno dei primi paradossi che si genera nel rapporto instauratosi tra l'uomo e la fabbrica è l'utilizzo per l'ingresso dell'uomo di un linguaggio industriale, scientifico. È la “psicotecnica, la

¹⁰⁸ Ivi, p. 7.

¹⁰⁹ A. STRAMACCIONI, *Storia d'Italia, 1861-2006, op. cit.*, p. 260. La crescita economica del “miracolo economico” durerà poco meno di un decennio ma sarà molto intensa. Stramaccioni parla di un primo periodo “tra il 1951 e il 1958 [in cui] il prodotto nazionale lordo aumentò a un tasso medio annuo, in termini reali, del 5,3% con un ulteriore salto in avanti nel 1959 (6,6%) e nel 1960 (6,3%). Il culmine verrà raggiunto nel 1961, quando la crescita fu dell'8,3%. Negli stessi anni il reddito pro capite giunse quasi a raddoppiare”. Questa fase di espansione economica che travolse la penisola italiana non interessò tutte le sue regioni, concentrandosi principalmente nel triangolo industriale e causando disequilibri socioeconomici, che a loro volta daranno vita a fenomeni migratori interni. Ivi, pp. 259-260.

¹¹⁰ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto, op. cit.*, p. 7. Tra le innovazioni organizzative di Adriano Olivetti, molte si rifanno alla dispensa *Organizzazione generale e interna*, ispirata al suo viaggio negli Stati Uniti e redatta nel 1927, durante un soggiorno a Londra. In questa dispensa, Adriano Olivetti proponeva “un'organizzazione del personale decentrata al posto di quella accentrata, una direzione per funzioni al posto della gerarchia indifferenziata” e soprattutto “cercava di applicare in ogni più piccolo segmento della fabbrica la sua convinzione che l'impresa dovesse essere un tutto inscindibile, ogni parte doveva trovare la ragione di esistere e di operare praticamente nell'altra”. C. RICCIARDELLI, *Olivetti. Una storia, un sogno ancora da scrivere, op. cit.*, p. 28.

scienza dei test” che si rivela problematica e il protagonista se ne accorge già durante il primo giorno di lavoro: “ma bisogna almeno guardarli in faccia, da soli, sentirne la voce [...] non ci si può fidare soltanto dei test”.¹¹¹ Si crea attraverso un diverso linguaggio una divisione che perdura fino alle ultime pagine del romanzo. I colloqui e gli esami psicotecnici alzano infatti “una rete protettiva, un vaglio fra noi e loro, tra la fabbrica e il paese”¹¹² che si prolunga anche all’interno della fabbrica, tra i candidati e i selezionatori, tra i dirigenti e gli operai.

Per gli operai, i poteri della psicotecnica hanno del miracoloso. Nel loro immaginario vanno ben al di là dei limiti della scienza come mostra l’incontro tra il selezionatore e un collaudatore: “Mi scusate, dottore. Ma voi siete pizzicologo? Dicono che quando vi avvicinate voi, capite se uno è intelligente o scemo”.¹¹³ In realtà la psicotecnica è molto più limitata e fallace di quel che il contadino-operaio possa immaginare, passando da variabile “neutra” a “immorale” nella sostituzione del modello con la realtà. I suoi vantaggi si annullano di colpo davanti alla piaga della disoccupazione:

se si debbono collocare determinati uomini a determinati lavori e c’è uno scarto normale, direi umano tra la domanda e l’offerta (sempre a favore dell’offerta...), la psicotecnica offre buoni strumenti di selezione e di scoperta delle attitudini: è già stato sperimentato. Ma qui la fabbrica non si trova a scegliere fra un gruppo di operai, per dividerli secondo le loro attitudini e le nostre esigenze. Qui giudichiamo un popolo intero. Gli eletti possono anche venir assunti nel nostro stabilimento, ma dove vanno i reprobì? [...] la disoccupazione è un cancro, il male più grave che mina la società, bisogna sentirlo e vederlo per crederlo; essa butta all’aria, corrompe, ridicolizza tutti gli sforzi della ragione, di cui la psicotecnica è una delle ultime figlie.¹¹⁴

¹¹¹ Ivi, p. 13.

¹¹² Ivi, p. 37.

¹¹³ Ivi, p. 53.

¹¹⁴ Ivi, p. 20.

Ritroviamo in questo passo il rischio corso dal gruppo dirigenziale della fabbrica di “diventare vittima della propria potenza”,¹¹⁵ visto che “l’umanità è costretta a misurare la sua debolezza rispetto all’innovazione tecnologica e alle scoperte scientifiche”,¹¹⁶ e che la psicotecnica “deve riconoscere che la propria cultura è fragile, se non impotente, nel nuovo universo industriale”.¹¹⁷ Il filtro selettivo della psicotecnica non può essere applicato ad una realtà che non corrisponde all’ideale teorico previsto dal modello scientifico, non può funzionare se applicata ad una società affetta dal male della disoccupazione.

Nonostante lo stabilimento cerchi di mimetizzarsi con la natura, di lasciarsi penetrare attraverso le grosse vetrate che si sostituiscono alle oppressive mura, da dove “il sole obliquo del tramonto filtra e lambisce le facce degli attrezzisti in tuta blu, colorandola di rosa”,¹¹⁸ e vestendoli di “una luce idillica e liquida”,¹¹⁹ l’anima della fabbrica si ricrea nello svolgersi del lavoro da parte degli operai. Il dubbio e la diffidenza del protagonista nei confronti di questa fabbrica aumentano; per sua stessa ammissione “il sole nella fabbrica, il cielo, il verde e il mare, benché li ami”¹²⁰ non lo convincono. Per lui, la caratteristica di una fabbrica “rimane sempre quella d’essere grigia, se è un’industria vera”,¹²¹ una diffidenza che porta a riconoscere come i colori dell’“industria vera” quelli che si realizzano in realtà nel “monotono e ripetuto lavoro delle macchine che fanno i milioni

¹¹⁵ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 843.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ O. OTTIERI, *Donnarumma all’assalto*, op. cit., p. 24.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

di pezzi”,¹²² nel loro rumore che “penetra lo stesso col suo strepito nel cervello, nelle orecchie e negli occhi”,¹²³ concretizzandosi nel reparto verniciatura dove “il verniciatore tutto solo in cabina spruzza da una pistola la vernice sulle carrozzerie, rivolto dentro la cappa d’aspirazione, come all’imboccatura di un forno, di una caverna incrostata [...] qui lo stabilimento lucido, razionale, ha le sue viscere molli e sporche”.¹²⁴

Ci si accorge presto che dietro la macchina corrono gli operai; nell’agganciatura, essi ripetutamente “agganciano di corsa, un pezzo dopo l’altro, una fila dopo l’altra, da sinistra a destra e dall’alto in basso come se riempissero una pagina scrivendo”,¹²⁵ emulando il movimento della macchina da scrivere e componendo testi scritti da pezzi uguali, da parole uguali pronunciate con un ritmo costante, e distaccate da uno stesso spazio, frantumi che perdono di significato sia nella loro individualità che nella loro molteplicità. La “conquista” raggiunta e di cui andar fieri nel nuovo stabilimento è che la riga del telaio da riempire di pezzi uguali “è all’altezza delle braccia: prima era la schiena che seguiva la riga, rompendosi”.¹²⁶ La macchina e i nuovi processi di produzione nello stabilimento di Santa Maria sono allora una metafora del tentativo di attenuazione del fenomeno sociale dell’emigrazione da parte della neonata Cassa per il Mezzogiorno,¹²⁷

¹²² Ivi, pp. 25-26.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Ivi, p. 31.

¹²⁵ Ivi, p. 29.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Rolf Petri ricorda che l’ente Cassa per il Mezzogiorno “venne istituito dalla legge 646 del 1950, su disegno di personaggi come Menichella, Giordani e Vanoni, nonché da Pietro Campilli, che poi divenne il titolare di un neoministero senza portafoglio che aveva il compito di coordinare le opere. La Cassa per il Mezzogiorno riguardava tutte le regioni meridionali e insulari [...] coprendo il 42% del territorio italiano con il 37% della popolazione, la quale attirava il 28% dei consumi producendo però, con il 26% del capitale fisso, non più di un quarto del reddito nazionale”. Un territorio particolarmente sottosviluppato in cui si concentrò “un programma dodicennale per una spesa complessiva di 1.280 miliardi” attraverso il quale risolvere il ritardo industriale dell’Italia meridionale. R. PETRI, *Storia economica d’Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 205. In realtà “la questione meridionale divenne una vera e propria carta vincente per massimizzare i benefici degli aiuti

avvenuto attraverso gli investimenti nell'Italia meridionale, spostando dunque il prodotto da lavorare più vicino alle "braccia" così abbondanti del Mezzogiorno.

La funzione di strumento di riscatto dello stabilimento di Santa Maria promossa nel discorso inaugurale del suo presidente diventa il "temuto congegno di sofferenza" ad opera della disoccupazione dilagante in questo territorio. Per questo, la selezione non consiste nello scegliere il posto di lavoro più adatto alla persona, ma decidere del destino di una persona. Diretta da una logica scientifica, la selezione è associabile a un processo di produzione attraverso il quale si genera un operatore. L'alienazione dell'operaio diventa anche quella dell'impiegato:

Io devo sfogliare cinque registratori contenenti un migliaio di attrezzisti: ne occorrono tre, ma tutto l'ufficio è lanciato alla caccia di questo manipoli di qualificati. Estraggo le domande che sembrano migliori: le più pulite, le scritte meglio, le più diffuse. Indovino. Tengo in mano una domanda, un destino, prima di rinfilarla nel registratore o di estrarla. Faccio un mucchietto di eletti. È troppo alto. Occorre scegliere ancora: la calligrafia, la data, l'età, i posti occupati; l'intuizione, la simpatia, la sorte... Alla fine ne tolgo una e ne metto un'altra, manipoli; una, scelta prima, la scarto. Riscelgo e pesco a tentoni: conto sull'esperienza, che dietro la carta mi mostri la faccia giusta di un uomo. Preparato il mucchietto, ripongo i registratori nell'armadio, dopo che la molla è scattata su quelli di un prossimo turno.¹²⁸

La frantumazione dell'identità dell'operaio e la sua alienazione, in *Donnarumma all'assalto* si realizza subito dopo la sua selezione, con il lavoro in serie.¹²⁹ Anche le donne, da qualche anno in fabbrica, aderiscono a questa logica, forse più degli uomini. Le collaudatrici per esempio, sono impegnate in una prova perpetua scrivendo "su un eterno rotolo di carta le stesse operazioni di collaudo".¹³⁰ Il risultato del loro lavoro è la catena che le tiene legate alla fabbrica,

internazionali a vantaggio dell'Italia intera". L. D'ANTONE, «Straordinarietà» e Stato ordinario, in *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra a oggi*, a cura di F. Barca, Roma, Donzelli, p. 599.

¹²⁸ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, op. cit., pp. 110-111.

¹²⁹ Lo stesso lavoro in serie è disprezzato da Adriano Olivetti, si ripropone il seguente passo a testimonianza di questo disprezzo: "Nel lontano agosto 1914 [...] mio padre mi mandò a lavorare in fabbrica. Imparai così ben presto a conoscere e odiare il lavoro in serie: una tortura per lo spirito che stava imprigionato per delle ore che non finivano mai, nel nero e nel buio di una vecchia officina", in C. RICCIARDELLI, op. cit., pp. 25-26.

¹³⁰ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, op. cit., p. 154.

così “chilometri di striscia numerata le avvolgono a spire, attorno alle braccia, le gambe, in grembo; scivolano e si appiattiscono in terra come serpenti”,¹³¹ il loro guadagno, il “miraggio di ricchezza” è sufficiente a tenerle “incatenate al banco con le loro stesse mani”.¹³²

Attraverso le tante fasi del processo di lavorazione del prodotto, gli operai così come avviene per il prodotto finito, si lasciano alle spalle l’identità che avevano al loro ingresso in fabbrica. Andando “a ritroso le macchine [calcolatrici] sono sempre più nude e più elementari, meno articolate di ossa, di ossicini, di molle; di organi interiori; fino al puro telaio, un pezzo fuso di ghisa, un corpo senza organi”.¹³³ È su questi corpi che “nascono le calcolatrici, fase per fase, tornando dal fondo a questa cima, dove entrano nelle casse, da vendere”;¹³⁴ l’attività umana si fa meccanica, il corpo macchina e si avverte nell’intero salone – delimitato dalle pareti laterali tutte di vetro, alte nell’aria tra la campagna e il mare – più che un rumore, un brusio appena meccanico, umano”.¹³⁵

È questo il cuore della produzione industriale, attraverso cui si intravedono i motivi per cui secondo Vittorini “accade che uno scrittore si metta a raccontare di fabbriche e aziende”.¹³⁶

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

¹³³ Ivi, p. 115.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ E. VITTORINI, *Industria e letteratura, op. cit.*, p. 16. Vittorini prosegue nel saggio di apertura del quarto numero del periodico, affermando che “l’interesse che lo muove si rivolge in fondo a ciò che succede della vecchia realtà ‘naturale’ (e degli oggetti e gesti ‘naturali’) nelle fabbriche e aziende”. Nello stesso numero, Gianni Scalia, nel saggio *Lo scrittore e l’alienazione*, riferendosi alla funzione del lavoro nell’operatività sociale, afferma che “il dato fondamentale del lavoro industriale è l’alienazione. Ed il tema dell’alienazione è alla base di ogni possibile attività letteraria *conoscitiva* [...] Il lavoro è alienato in quanto è esteriore alla coscienza dell’uomo che lavora. È alienato perché eteronomo, in quanto obbedisce a imperativi e finalità solo produttivistiche e di profitto; eterodiretto, in quanto non si afferma come conquista personale e intellettuale; estraneo in quanto obbligato alla società industriale senza svilupparsi liberamente in un’attività progettante e significativa. Il lavoro è spersonalizzato, frantumato, sequestrato”. G. SCALIA, *Dalla natura all’industria, op. cit.*, p. 104.

Scomponendo il prodotto, ricostruendo a ritroso il processo produttivo, Ottieri descrive anche come “l’operaio veniva spogliato del ‘plusvalore’ del proprio lavoro e, psicologicamente e culturalmente, della propria personalità, della sua identità, che solo la ‘coscienza di classe’, il riconoscimento di un’appartenenza sociale e politica”¹³⁷ gli avrebbe potuto restituire. Il protagonista del romanzo prova ad interrogarsi sulla verità delle fabbriche tentando di catturare i pensieri degli operai consapevoli che

Se provo io a lavorare alle presse, io non sono loro. Se li interrogo, possono mentire. Se li osservo, posso descriverli, ma non capirli. Se mi metto nella loro testa, posso inventare un monologo interiore sbagliato. Essi, dovrebbero esprimersi; eppure, dal momento in cui si esprimono, tradiscono e superano quel silenzio caratteristico della condizione operaia.¹³⁸

L’assottigliamento in corso dell’identità dell’operaio avviene a scapito della natura, la speranza del disoccupato di far parte della fabbrica deve necessariamente – come se soggetta ad un principio della partita doppia – coincidere con l’auspicio che lo stabilimento si espanda e che “diventi assai, assaissimo grande” e che addirittura “occupasse la collina intera, il paese, le spiagge”.¹³⁹

La svolta, anzi lo stallo, il blocco di questa catena cognitiva predeterminata arriva con l’eroe/antieroe del romanzo, Antonio Donnarumma, un personaggio che non sembra affatto determinato a pagare il prezzo dell’industrialismo italiano, di quella che De Michelis definisce la “disumanizzazione tayloristica dell’organizzazione del lavoro” diventando Donnarumma l’“antagonista della ‘classe’ alla quale appartiene”.¹⁴⁰ Restando per tutto il romanzo piantonato alla portineria, in attesa di essere convocato dall’ufficio del personale, Donnarumma resta al di

¹³⁷ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 837.

¹³⁸ O. OTTIERI, *Donnarumma all’assalto*, op. cit., pp. 172-173.

¹³⁹ Ivi, p. 87.

¹⁴⁰ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 848.

fuori dell’“alienazione [che] è il cancello di ferro che trattiene chi lavora”,¹⁴¹ diventando comunque vittima di un altro tipo di alienazione, che rende il dramma di Santa Maria doppio: la disoccupazione cronica che “precede ogni problema industriale, pur essendo contemporanea di una civiltà industriale”.¹⁴² Il desiderio di Donnarumma e di coloro che attendono ogni giorno in portineria è quello di “faticare” per raggiungere una “qualche liberazione [...] restituendo un diritto virile di lamentarsi”.¹⁴³

Donnarumma rappresenta da subito un’eccezione al sistema. Al protocollo dell’ufficio del personale era già stato ricevuto tre volte e puntualmente continuava ad essere escluso dalla fabbrica, eppure sembra possedere le sembianze di una macchina: “aveva il petto quadrato in un maglione, i capelli grigi a spazzola, gli occhi duri; non guardava niente, né l’interlocutore, né la stanza”,¹⁴⁴ la sua faccia era “atona e regolare sotto la fronte bassa, come un martello”.¹⁴⁵ La fabbrica pare incepparsi davanti alla sua richiesta di lavorare senza aver fatto domanda, un gioco di parole che sembra mandare l’algoritmo di selezione in un *loop*: “Che domanda e domanda. Io debbo lavorare, io voglio faticare, io non debbo fare nessuna domanda”.¹⁴⁶ L’impossibilità di valutare una domanda che non esiste è legata al rifiuto di lasciar che la sua identità venga manipolata, modellata dalla fabbrica. Questo rifiuto è evidenziato dal caso opposto, quello di Antonio Barca. Il dirigente infatti rileva: il trentacinquenne Barca “vuole tornare operaio di serie”

¹⁴¹ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, op. cit., p. 173.

¹⁴² Ivi, p. 174.

¹⁴³ Ivi, p. 175.

¹⁴⁴ Ivi, p. 120.

¹⁴⁵ Ivi, p. 121.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

ma questa volta, “il materiale di cui è composto [...] è stato lavorato, fucinato, picchiato, ammaccato, raddrizzato; egli è molto duttile”.¹⁴⁷ Donnarumma invece, rappresenta la possibilità dell’operaio di cambiare il sistema seppure attraverso un metodo estorsivo.

Con la lettera minatoria indirizzata al direttore, lettera che contiene il messaggio disperato dei disoccupati di Santa Maria (“Signor Direttore. Se non ci assumete tutti prima del 15, ci sono per lei, signor Direttore, 6 pallottole. Un amico pazzo”)¹⁴⁸ apre una prima falla nel sistema dal momento che “è impossibile confrontare la calligrafia, senza la domanda di Donnarumma”.¹⁴⁹ Lo stesso può dirsi della bomba carta piazzata davanti ai cancelli, ricondotta dagli impiegati dell’ufficio del personale ad un atto intimidatorio di Donnarumma.

In particolare, notiamo che l’esplosione della bomba carta, nonostante l’attentatore non sia stato identificato e le impronte rinvenute dalla polizia non corrispondano a quelle delle scarpe sfondate di Donnarumma, genera una forte pressione sull’ufficio del personale che crea un vortice di dubbi da parte dei dirigenti sui quali si sofferma l’attenzione del selezionatore. Ci troviamo davanti a una spirale di contraddizioni sollevata dalla voce narrante nelle pagine conclusive del romanzo, che nel frattempo si è spostata all’esterno della fabbrica, quando ormai il protagonista si è trasferito a Milano lasciandosi dietro la cittadina campana e la sua fabbrica.

Dietro il velo tecnico del “problema delle categorie di cottimo” delle ultime pagine, si nasconde la vera condizione dell’operaio trattato dalla fabbrica non più come individuo ma come oggetto, in pratica siamo di fronte alla sua mercificazione. Per il selezionatore, se è vero che “a ogni operaio piacerebbe, d’istinto, arrangiarsi da solo”,¹⁵⁰ nonostante l’ingresso in fabbrica

¹⁴⁷ Ivi, p. 130.

¹⁴⁸ Ivi, p. 158.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ivi, p. 250.

significchi già sottostare a delle regole di produzione, il problema è che nel cottimo “il cronometrista gli assegna il tempo, e gli insegna, gli impone come raggiungerlo [...] l’operaio crede che questa costrizione lo rallenti e che, sbrogliandosela da solo, improvvisando, andrebbe più svelto; cerca insomma la libertà”,¹⁵¹ ma la libertà da cosa? In pratica vuole liberarsi da un sistema che sceglie di qualificare la postazione di lavoro e non l’operaio. Il lavoratore vuole infatti non tanto l’analisi del posto di lavoro, ma “l’analisi e il miglioramento della sua propria categoria, cioè di se medesimo, e per essa è dunque disposto a lottare”.¹⁵²

Il concetto del cottimo, che è “una conquista progressiva”,¹⁵³ deve considerarsi alla stregua di quanto afferma Fortini intervenendo a proposito del dibattito su letteratura e industria: bisogna “negare con energia [...] il falso progressismo secondo il quale la realtà industriale, sia come momento produttivo sia come momento del consumo, dovrebbe trovare espressione letteraria perché ‘importante’”.¹⁵⁴ Piuttosto, dovrebbe parlarsi di letteratura e industria in quanto nuova espressione dei “rapporti umani indotti dall’industria”.¹⁵⁵ Nel romanzo si dimostra come l’operaio viene valutato in base al numero dei prodotti che crea e non per quello che è, correndo il rischio, ritornando alle parole di Fortini, di affermare “l’assoluto primato della produzione industriale nella determinazione del nostro destino sociale”.¹⁵⁶ Nel caso specifico di Donnarumma si riscontrano

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ivi*, p. 251.

¹⁵³ La diffidenza da questa conquista progressiva è così definita: “esistono momenti in cui il cottimo, che è una conquista progressiva, svela la sua faccia aguzzina. Premia i migliori, tiene la disciplina sostituendo la frusta, rapporta il guadagno alla fatica; ma rende l’operaio sempre schiavo del minuto e della lira; lo costringe a valere per quello che fa, non per quello che è: ecco la radice dell’alienazione nel cottimo”. *Ivi*, p. 228.

¹⁵⁴ F. FORTINI, *Astuti come colombe*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

delle speranze. Il tentativo da parte dei dirigenti della fabbrica di rintracciare un colpevole, l'artefice (diventando quasi un concorrente della fabbrica), tramite la sua calligrafia, le sue impronte, di riconoscere insomma la sua identità che è anche l'identità di un individuo, manda in tilt un sistema che finora ha privilegiato la produzione di massa e che ha perso di vista l'individuo annullatosi nel processo produttivo.

2.5 Il Memoriale della fabbrica

Anche nel caso di *Memoriale* come per *Donnarumma all'assalto* ci troviamo di fronte a un'anomalia del sistema, alla difficoltà questa volta dell'operaio Albino Saluggia di farne parte, di adattarsi ai suoi meccanismi e alle sue regole. Il tentativo del suo inserimento, anzi reinserimento tra le maglie della società e gli ingranaggi della fabbrica avviene al termine del secondo conflitto mondiale e denuncia uno stato di malessere ininterrotto dopo il ritorno dalla prigionia in Germania. Il legame tra la prigionia durante la guerra e la fabbrica risulta essere molto stretto e a volte confuso e convulso; la fabbrica è ritratta come “una chiesa o un tribunale”, luoghi istituzionali della società moderna che dovrebbero originare e restituire quella giustizia sociale¹⁵⁷ tanto acclamata durante tutto il secondo dopoguerra.¹⁵⁸ In realtà diventa il luogo dove gli operai partecipano a una sofferenza comune, da dove nasce “un rumore, un affanno, un ansimare forte”,¹⁵⁹ portando Albino Saluggia a confessare: “mai come durante il lavoro io ho pensato alla prigionia”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Si pensi al valore che viene attribuito a questi luoghi istituzionali nel film *Europa 51* di Roberto Rossellini (1952) e alla iniziale ingenuità della protagonista, Irene, convinta che il rispetto di queste istituzioni possa garantire il funzionamento della società e scacciarne i problemi. Il suo giorno in fabbrica, per esempio, mostra un senso di oppressione (in opposizione al riscatto) all'interno dei cancelli della fabbrica. Il rumore assordante degli enormi ingranaggi, il ritmo elevato dei macchinari, sottolineano tutta la disumanità del lavoro in fabbrica; Irene testimonia attraverso la sua esperienza, rappresentata attraverso vari episodi che rimandano alle stazioni di una via crucis moderna, le disuguaglianze di un sistema apparentemente democratico sorretto da una classe borghese che ne detiene il potere e lo sfruttamento.

¹⁵⁸ Per il rapporto tra la fabbrica e gli altri luoghi istituzionali della società moderna si veda D. FIORETTI, *Carte di fabbrica*, op. cit.. Lo studioso, riflettendo sulla malattia nel romanzo volponiano dimostra che “certe forme di malattia sono considerate socialmente pericolose nella società capitalistica; la semplice esistenza di qualcuno che non accetta i due imperativi categorici della società dei consumi (produrre e consumare) mette in pericolo la razionalità del mondo borghese. Per questo il folle è ciò che Foucault definisce l'inclassificabile, il residuo di ogni potere disciplinare. E la fabbrica, così come l'ospedale, il manicomio, la caserma e il monastero è una istituzione a carattere coercitivo retta da un potere disciplinare. Detto potere esercita una costrizione calcolata, graduale e apparentemente non violenta che ha lo scopo, secondo Foucault, di rendere “docili” i corpi degli individui”. Ivi, pp. 126-127.

¹⁵⁹ P. VOLPONI, *Il memoriale*, Milano, Garzanti, 1962, p. 19.

¹⁶⁰ Ivi, p. 22.

Quello che sembra attrarre il protagonista del romanzo al mondo operaio è la possibilità di essere uno come gli altri, di conformarsi al resto, di allineare e sovrapporre la sua identità a quella dell'operaio: la fabbrica è per lui il luogo “dove annullare le differenze” e trovare un riscatto sociale. La malattia fisica che pare ostacolare il disegno del protagonista, riveste un ruolo centrale per il dramma di Albino che appartiene ad una generazione ormai passata e che arranca ad agganciarsi e conformarsi ad un nascente tessuto sociale che promette di risanare le ferite e i traumi della guerra. Sarà la sua malattia a portare i sanitari della fabbrica a rimuoverlo dal suo incarico e ad allontanarlo più volte da essa e a mostrargli la fabbrica attraverso una lente diversa.

La fabbrica continua ad essere all'interno e all'esterno dei suoi stabilimenti l'unico pensiero del protagonista, e la sua continua ossessione porta a un atteggiamento mutevole nei suoi confronti: quelli che all'inizio “sembravano i vantaggi della fabbrica a poco a poco” diventano “i suoi dolori”.¹⁶¹ La disillusione del suo riscatto sociale, la frantumazione della sua identità da operaio che prometteva invece di “curarlo” dalla guerra e dalla prigionia, si rivela essere una valida e acuta rappresentazione del fenomeno industriale negli anni del *boom* economico. Ci si accorge che “le fabbriche, così come sono fatte oggi, annullano piano piano per tutti quelli che vi sono il sentimento di essere su questa terra, da solo e insieme agli altri e a tutte le cose della terra”,¹⁶² una prospettiva questa che sarà ripresa in molte opere di Paolo Volponi, chiudendosi con *Le mosche del capitale*, penultimo romanzo di Paolo Volponi,¹⁶³ pubblicato nel 1989.¹⁶⁴

¹⁶¹ Ivi, p. 162.

¹⁶² Ivi, p. 176.

¹⁶³ Il suo ultimo romanzo è *La strada per Roma*, pubblicato nel 1991 ma iniziato negli anni Sessanta.

¹⁶⁴ L'intenzione di Volponi in questo romanzo, così distante cronologicamente da *Memoriale* e caratterizzato da una lunga stesura, è quella di offrire una rappresentazione attuale del mondo industriale, in chiave del tutto allegorica. L'autore, a cui la critica si è spesso fermata ad associare ed individuare i vari elementi biografici disseminati nel testo, ha subito precisato dopo la pubblicazione del romanzo che dietro i personaggi non si nasconde il singolo industriale o la singola fabbrica ma l'intero sistema industriale italiano, altrettanto potrebbe dirsi di *Memoriale* a proposito della

Ritornando al romanzo d'esordio di Volponi, prima prova narrativa definita come il "più critico dei romanzi industriali dei primi anni Sessanta",¹⁶⁵ quello che si vuole dimostrare in questa sede è la capacità di Volponi di rappresentare la fabbrica nel breve lasso di tempo in cui essa si caratterizza per una sua straordinaria dinamicità, e di come si arrivi, attraverso un processo psicoanalitico irregolare e contorto da parte del protagonista, a scoprirne angoli e caratteristiche che altrimenti resterebbero sconosciuti per il mondo esterno, a illuminare anche quegli interni dove i raggi solari sono estromessi, bloccati dalle sue pareti. Si assiste attraverso le pagine di *Memoriale* ad una rappresentazione critica del fenomeno industriale definendo la mostruosità del "corpo" della fabbrica e sezionandone gli organi, mostrandone la sua vitalità animalesca, spregiudicata, a cui si combina la parabola dell'operaio del dopoguerra, del singolo operaio vittima sacrificale su cui il "miracolo economico" si regge.

Maria Carla Papini a proposito dell'intera opera volponiana – il discorso funziona perfettamente anche solo per il primo romanzo – osserva:

la realtà collettiva e quella individuale, la storia pubblica e quella privata, il contesto generale ed il minimo particolare, si intrecciano [...] nelle pagine di Volponi, in un continuo rapporto di interdipendenza che trascende quindi l'esperienza specifica, singola di ogni personaggio per inserirla in un contesto più ampio e generale di cui essa diviene, semmai, dimostrazione emblematica, immagine esemplare, nodo essenziale di una problematica che da essa, e intorno ad essa, svolge il filo del proprio percorso di conoscenza e di indagine.¹⁶⁶

fabbrica. È innegabile tuttavia una certa coincidenza tra il protagonista de *Le mosche del capitale*, Bruto Saracini, e lo scrittore: la descrizione di Bovino e l'associazione al capoluogo piemontese, le somiglianze tra il gruppo MFM con la Olivetti, i riferimenti alla realtà industriale del gruppo Fiat della famiglia Agnelli. È in questo testo intenzione dello scrittore mostrare le peculiarità di un mondo che ha perso il contatto con la realtà, in cui i rapporti tra uomo e natura si sono completamente ribaltati. A tale proposito, *Memoriale* potrebbe essere visto come l'inizio di una riflessione sul mondo industriale che termina proprio con le *Mosche*.

¹⁶⁵ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, op. cit., p. 849.

¹⁶⁶ M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le lettere, 1997, p. 15.

La tensione che si origina dallo scontro tra “realtà collettiva e quella individuale” di cui parla la studiosa, è in questo caso generata anche dalla difficoltà di mettere a fuoco l’immagine mutevole della fabbrica, specialmente negli anni che precedono e che accompagnano il “miracolo economico”. A proposito di “storia pubblica e quella privata” è facile notare come i principali eventi del romanzo e della vita di Albino vadano a coincidere con importanti avvenimenti per la storia del paese. Si pensi al 16 giugno 1946, data in cui il protagonista si reca all’ufficio municipale di Collocamento, e alla vicinanza con il 2 e 3 giugno dello stesso anno, i giorni del plebiscito della Repubblica Italiana, o si consideri l’anno di chiusura del romanzo, il 1956,¹⁶⁷ l’anno della rivoluzione ungherese ma anche inizio del “miracolo economico”.

Ritornando alle dimensioni individuali e collettive del romanzo, ricordiamo che le ragioni per cui Albino Saluggia decide di entrare a lavorare in fabbrica sono anche condivisibili da tutto il resto della penisola italiana, ed è l’operaio-contadino stesso a fornirle quando riceve la lettera dall’ufficio di Collocamento: “non poteva dispiacermi anche se mi metteva ancora con i prigionieri. Riguardava l’avvenire – «avviare a un lavoro nell’industria» – e poteva quindi essere un segno di liberazione e un passo avanti”.¹⁶⁸ Albino rammenta che da “pochi giorni la repubblica aveva vinto” e anche se aveva “votato per la monarchia questa vittoria” lo aiutava “dando a tutte le cose un senso di novità”,¹⁶⁹ e tra queste la fabbrica, almeno per ora, è sinonimo di libertà, di rinascita, di una “vita nuova”. Il senso di attesa e di novità che precede il suo ingresso in fabbrica è una sensazione di benessere associabile alla possibilità “di mettere in atto il tentativo [...] di una

¹⁶⁷ Il 1956 è spesso indicato come l’inizio ufficiale del “miracolo economico”. È nel 1956 che a Milano si festeggia la milionesima Vespa, simbolo della produzione e consumo di massa della penisola italiana nonché della rinascita della nostra economia ed è sempre nell’agosto dello stesso anno che la catastrofe di Marcinelle, in Belgio, ricordò al mondo a quale costo prendeva forma l’incombente ondata capitalista.

¹⁶⁸ P. VOLPONI, *Il memoriale*, op. cit., p. 16.

¹⁶⁹ Ivi, p. 16.

vita nuova” che gli scrolli di dosso “la preoccupazione stessa dei [suoi] mali”.¹⁷⁰ E se durante i primi giorni la fabbrica sembra apparirgli “sempre più bella” è fondamentale perché è lui che ha voglia di sentirsi meglio creando una “esagerata aspettativa” da cui deriveranno “disgrazie nuove e ben tristi”.¹⁷¹

Albino in pratica si dichiara pronto a liberarsi del suo passato per rinascere, per essere una persona nuova a cui la “Provvidenza” attraverso la fabbrica, i suoi dirigenti e i suoi dottori, apprestandosi “a riparare tutte le ingiustizie” che lui aveva “fino allora subito”.¹⁷² Egli prova a sbarazzarsi del passato, delle tribolazioni della prigionia, definendosi fin da subito “un operaio di fabbrica in città”,¹⁷³ e rigettando addirittura l’idea di essere affetto da tubercolosi. Vuole a tutti i costi diventare qualcun altro per dimenticarsi di se stesso: la sua nuova identità di operaio entra in un rapporto esclusivo con il suo passato, creando una marcata instabilità percettiva. Tuttavia, Albino si accorge presto che dietro il lavoro dell’operaio e le promesse della fabbrica di una vita nuova si nasconde un’altra verità, ed egli ha “sempre guardato dietro la faccia della verità”.¹⁷⁴ Del resto, di una verità che ci guidi verso la costruzione di una morale¹⁷⁵ se ne sente un forte bisogno e sorregge tutte le disavventure del “povero infelice nella fabbrica”.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Ivi, p. 27.

¹⁷¹ Ivi, p. 28.

¹⁷² Ivi, p. 45.

¹⁷³ Ivi, p. 7.

¹⁷⁴ Ivi, p. 65.

¹⁷⁵ In una lettera del 28 maggio del 1960 inviata a Pier Paolo Pasolini, a proposito della pubblicazione de *Le Porte dell’Appennino* e del contestuale periodo di stesura del romanzo, Volponi confessa che lo “continua a scrivere” per “continuare a guardare dentro di me e a stabilire da tutti i miei atti, una morale che mi serva a guardare tutto il resto e gli altri, la più indifesa, appassionata e umile”. P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009, p. 122.

¹⁷⁶ In questi termini si esprime Volponi a proposito del protagonista del suo romanzo nella lettera sopramenzionata inviata da Ivrea all’amico Pasolini. Ivi, p. 123.

L'ingresso in fabbrica di Albino inizia tra note di mistero e curiosità e coincide proprio con il giorno della seduta inaugurale dell'Assemblea Costituente della Repubblica Italiana, il 26 giugno del 1946, durante la quale il Presidente dell'Assemblea, Giuseppe Saragat, nel suo discorso di insediamento auspica che “il volto di questa Repubblica sia un volto umano”, affermando che la democrazia

non è soltanto un rapporto fra maggioranza e minoranza, non è soltanto un armonico equilibrio di poteri sotto il presidio di quello sovrano della Nazione, ma è soprattutto un problema di rapporti fra uomo e uomo. Dove questi rapporti sono umani, la democrazia esiste; dove sono inumani, essa non è che la maschera di una nuova tirannide.¹⁷⁷

Il “problema di rapporti fra uomo e uomo” Albino lo riscontra già dal primo giorno in fabbrica, quando rileva la prevalenza nello stabilimento del rumore delle lavorazioni, “un rumore elettrico e di tante macchine in movimento” che “scaturiva da ogni parte, anche da muri e dai pavimenti della fabbrica”.¹⁷⁸ Anche quando si trova di fronte a un gruppetto di operai si accorge che “nessuno parlava e l'unico rumore era sempre quello della fabbrica, un poco attutito”.¹⁷⁹ A distanza di poco tempo, nelle officine il rumore della fabbrica, quello che potremmo azzardare essere la sua voce, è descritto dal suo interno come “un rumore schietto, diverso dal rumore che si sentiva fuori dalla fabbrica”.¹⁸⁰ Tra le sue cavità e intercapedini, questa voce “era il rumore dell'aria compressa e quella di centinaia di stantuffi” modulati dal ritmo “alternativo e schiacciante delle presse”,¹⁸¹ le stesse

¹⁷⁷ Il discorso di insediamento è disponibile online al Portale Storico della Camera dei Deputati, al seguente link <http://storia.camera.it/presidenti/saragat-giuseppe/assemblea-costituente/discorso:0#nav>

¹⁷⁸ P. VOLPONI, *Il memoriale*, *op. cit.*, p. 26. È interessante notare come questa descrizione collimi con delle impressioni relative alla fabbrica presenti in una lettera a Pasolini del 9 novembre 1956 scritta a Ivrea: “Intanto lavoro dentro un ufficio di vetro, tra piante insipide che sembrano vivere di corrente elettrica; tutta la stanza vibra tesa, percorsa da sottili e insistenti messaggi, da colori e nichel come un'anticamera della sedia elettrica”. Ivi, p. 43.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ Ivi, p. 49.

¹⁸¹ *Ibidem.*

presse che per la penna di Fortini piegavano “le schiene degli operai e delle operaie”.¹⁸² Risulta essere contrapposta alla voce degli uomini che, quando si sente, arriva da lontano, come se fosse nascosta nelle viscere della fabbrica, coperta dal “rumore continuo dei torni e dei trapani”.¹⁸³ Quando Albino intravede altri operai in lontananza, afferma che “bisognava aspettare per sentire il rumore degli uomini; appena entrati [nelle officine] si vedeva che parlavano e si muovevano senza però che a tali gesti si potesse attribuire un suono”. La loro voce è infatti estranea per il mondo industriale:

a differenza dei sanatori dove, fra tutte le voci accanite, il rumore di una macchina, di un rubinetto o di un cesso prende il sopravvento e attira l’attenzione di tutti, nella fabbrica, tra il grande frastuono delle macchine, l’orecchio finisce per scegliere le voci degli uomini, il loro brusio; una risata, anche alla mattina alle dieci e mezza quando il lavoro corre più forte e fa tremare la fabbrica e niente più del lavoro esiste anche in tutti gli uomini e le donne, diventa il rumore più forte e verso la sua parte si voltano, anche solo per un attimo, tutte le facce del reparto; quelle centinaia di facce, sbigottite dal lavoro, che si levano tutte insieme.¹⁸⁴

I dubbi di Albino sulla fabbrica si sollevano già dopo un paio di mesi, quando si registra una sfasatura, uno stacco netto tra la produzione aziendale e la sua situazione personale:

Passati quasi due mesi di lavoro nella fabbrica mi accorsi però di non aver guadagnato o perduto niente. Voglio dire che m’accorsi di essere la stessa persona di cinquanta giorni prima, la stessa da tanto tempo, e che niente era cambiato dentro o fuori di me nelle cose importanti della mia vita, che cioè la mia vita era rimasta uguale, senza nemmeno mostrare i segni di una prossima trasformazione.¹⁸⁵

In realtà si assiste ad una trasformazione. A tratti Albino diventa un’estensione della fabbrica, se ne conforma e si accorge che tutto ciò che arriva nella fabbrica le appartiene, che anche un bicchiere d’acqua “prende la luce del reparto e diventava anch’essa un metallo, una creatura

¹⁸² Cfr. F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, op. cit..

¹⁸³ P. VOLPONI, *Il memoriale*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 49-50.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 64-65.

della fabbrica come lo eravamo anche noi esseri viventi”.¹⁸⁶ Ogni uomo, ogni operaio ha un rapporto diretto con la fabbrica e con i suoi macchinari che ne rappresentano le protuberanze.¹⁸⁷ Inoltre, a differenza del lavoro artigianale che si compie tra gruppi di lavoratori, nella fabbrica di *Memoriale* “tutte le macchine erano per un uomo solo e un uomo poteva manovrarle comodamente”.¹⁸⁸

La fabbrica si insinua, penetra e domina l’operaio che sopraffatto la incorpora. Come già osservato per i rumori nelle officine, l’operaio viene incastrato tra gli ingranaggi della fabbrica che col loro ritmo stabiliscono l’apporto del lavoratore, la sua velocità produttiva ma anche quella dei suoi pensieri: si pensi ai discorsi degli operai che “andavano avanti come il montaggio, rispettandone [...] la velocità” mentre “le loro facce sfuggivano, si smembravano sulle macchine e sui pezzi o cadevano in sorrisi che sapevano di falso come le luci stesse dei reparti”.¹⁸⁹ L’esempio della penna del dottor Tortora è emblematico e viene ad assumere un valore fallico se l’oggetto è visto come un’estensione della fabbrica, un suo meccanismo che trafigge le membra e attraversa i polmoni tubercolotici dell’operaio, una sorgente di pena per Albino che definirà la penna la “spada dei miei dolori”.¹⁹⁰ Il protagonista del romanzo si rende conto di essere in un meccanismo di

¹⁸⁶ Ivi, p. 81.

¹⁸⁷ Papini sottolinea come “il tema della macchina risalti già in *Memoriale*, e non solo nel processo alienante della catena di montaggio, ma quasi come entità autonoma, anche nell’antropomorfismo che ne caratterizza talvolta la descrizione”. M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, op. cit., p. 17.

¹⁸⁸ P. VOLPONI, *Il memoriale*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁹ Ivi, p. 243-244.

¹⁹⁰ Ivi, p. 46. Si sottolinea in questa immagine la funzione della fabbrica che da strumento di benessere della collettività diventa un modo per negare ad Albino “la pace e qualsiasi giustizia”. *Ibidem*. Si rimanda anche a questa descrizione del processo di lavorazione: “Prendevo il grezzo dalla cassetta come fosse un nemico da sgominare e lo riponevo finito che ormai gli ero affezionato come a una parte di me stesso. Il rumore della fresatrice mi tirava nella lotta e più la sentivo mordere più m’infervoravo nel lavoro [...] le mie mani più che guidarla erano trascinate dalla macchina”. Ivi, p. 60.

incorporazione, dell'annullamento in corso della sua persona, ed infatti riporta: "il rumore mi rapiva; il sentire andare tutta la fabbrica come un solo motore mi trascinava e mi obbligava a tenere con il mio lavoro il ritmo che tutta la fabbrica aveva".¹⁹¹ Lentamente la fabbrica viola la mente di Albino, radicandosi tra i suoi pensieri e annullando la sua vita che "divenne quella del mio lavoro".¹⁹²

A differenza di quanto accade in *Donnarumma all'assalto*, in cui l'obiettivo dell'omonimo protagonista era quello di poter "faticare" per raggiungere una "qualche liberazione [...] restituendo un diritto virile di lamentarsi",¹⁹³ per Albino la fabbrica diventa l'unica ragione di vita che lo "incantava" e lo "faceva farneticare come un ragazzo".¹⁹⁴ In disaccordo con gli altri operai, Albino si illude che il lavoro in fabbrica possa restituirgli "una vita completa" probabilmente anche perché lui era "il più lontano di tutti dal poter averla".¹⁹⁵ Allo stesso tempo, la sua nevrosi e il suo isolamento creano un punto di vista privilegiato che ci aiutano ad osservare in maniera critica e anticonvenzionale le conseguenze della riorganizzazione dei processi produttivi e della divisione del lavoro:

Io continuavo a guardare la fabbrica: il montaggio era un posto uniforme, senza ambizioni e iniziative, pieno di donne. Io ero l'unico con una pretesa di lavoro; gli altri uomini erano quasi degli scarti, messi a lavorare al più semplice dei montaggi proprio insieme alle donne che non fanno più di una fase. C'era gente in quel reparto che vi lavorava da vent'anni, al punto che non vedevano e non giudicavano più il lavoro: la fabbrica era il loro grembiule nero; non facevano nemmeno discorsi sulla paga, sugli avanzamenti e le valutazioni, stavano nella fabbrica e basta. Non c'era nessun affiatamento e correvano soltanto i più inutili pettegolezzi. Ciascuno se ne infischia del lavoro degli altri.¹⁹⁶

¹⁹¹ Ivi, p. 62.

¹⁹² Ivi, p. 237.

¹⁹³ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, op. cit., p. 173.

¹⁹⁴ P. VOLPONI, *Il memoriale*, op. cit., p. 238.

¹⁹⁵ Ivi, p. 237.

¹⁹⁶ Ivi, p. 240.

Il processo cognitivo dell'operaio piemontese spesso si allinea con il processo produttivo della fabbrica, l'operaio pensa in termini razionalistici e schematici, emulando il lavoro di un automa. Quando crede di essere vittima di una "macchinazione" del dottor Tortora e del professor Bompiero, la macchinazione in questione viene così assemblata/disassemblata nella sua mente: "per tutto il tempo di lavoro [...] non feci che ordinare i miei pensieri, molti, e montare le mie decisioni".¹⁹⁷

L'alternarsi della rabbia ai momenti di lucidità e delle manie persecutorie genera importanti riflessioni fatte a posteriori, nel momento della scrittura.¹⁹⁸ Si tratta spesso di profonde analisi del lavoro nella fabbrica del dopoguerra, quella riorganizzata secondo i più moderni principi tayloristici. Albino si riferisce a uno di questi momenti di agnizione come alla sua "caduta nella fabbrica", una sorta di caduta dell'umanità da quello che era il suo disegno divino in cui si accorge che "un uomo non [è] più fatto a somiglianza di Dio, nella sua terra; ma più somigliante e legato alle macchine, addirittura a una razza diversa".¹⁹⁹ L'operaio, ma anche l'uomo all'esterno della fabbrica (il discorso infatti si allarga al mondo dell'industria in generale) hanno perso di vista le finalità originarie del progresso industriale, motivo per cui – ed in queste parole che utilizzano un tempo presente si intravede ancora un barlume di speranza per il futuro – "tutta l'industria [...] deve esse controllata, o invece di essere un mezzo per stare bene su questa terra, potrà essere il fine di starci male o il mezzo di uscirne".²⁰⁰

¹⁹⁷ Ivi, pp. 92-93.

¹⁹⁸ Durante la rievocazione degli eventi, a metà romanzo il protagonista ammette "Ho voluto dire queste cose che oggi so ma che all'inizio di quest'autunno ancora non sapevo". Ivi, p. 177.

¹⁹⁹ Ivi, p. 176.

²⁰⁰ Ivi, p. 177.

Le fattezze del corpo della fabbrica dopo il momento della “caduta” assumono una forma demoniaca che si erge in un paesaggio infernale:

Uno dei primi giorni di ottobre, nel pomeriggio, scoppiò un temporale con molti tuoni, grandi per tutto il cielo e scrosci di pioggia a raffica. Eravamo ancora al lavoro e il temporale sembrava un guasto enorme della fabbrica, anche perché era saltata la corrente elettrica. Tutte le vetrature vibravano ed avevano preso un colore rosso di fuoco; all’interno un buio verde avvolgeva le macchine e i reparti. I lampi facevano risaltare i telai del soffitto, i cavi, gli ingranaggi. Il temporale ci faceva vedere il corpo orribile della fabbrica, indifferente, alto, costruito e in piedi per noi.²⁰¹

È questo uno dei pochi momenti in cui non si registra una divisione tra Albino e il resto degli operai, tutti indistintamente vittime della fabbrica: “nessuno diceva niente, come se per la prima volta tutti fossimo capitati insieme, alla rinfusa, in quell’ambiente o per la prima volta ne capissimo, senza poter far niente, la mostruosità”.²⁰² Il mondo della fabbrica è un regno infernale in cui non è prevista remissione dei peccati, la fabbrica “non perdona; non perdona chi è solo, chi non si arrende al suo potere, chi crede alla giustizia umana e invoca la sua clemenza; la fabbrica non perdona gli ultimi”.²⁰³

L’annullamento psicofisico degli altri lavoratori, la loro alienazione, avviene solo ed esclusivamente all’interno della fabbrica. Il corpo degli operai pare infatti ricomporsi all’uscita, quando “il ritrovarsi insieme e il viaggiare verso casa” sembrava

li rianimasse, restituendo loro lingua e occhi. Nella fabbrica non avevo mai visto esplosioni come quelle che avvenivano non appena gli operai appoggiavano le scarpe sui gradini della corriera. Qui, se parlavano della fabbrica ne parlavano come gente che, finalmente liberatasi, non avrebbe dovuto farci più ritorno; anche quelli che vi lavoravano da più di vent’anni.²⁰⁴

²⁰¹ Ivi, p. 179.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ Ivi, p. 146.

²⁰⁴ Ivi, p. 58.

Tuttavia, Albino non è in grado di liberarsi della fabbrica quando ne oltrepassa i cancelli,²⁰⁵ lui infatti continua a pensarci ossessivamente definendo un rapporto persecutorio, almeno fino alle pagine conclusive del romanzo, quando da semplice vittima diventa salvatore.

Numerosi sono i riferimenti cristologici disseminati lungo tutto il romanzo, originati dalla messa a rischio della perdita di quel rapporto umano che, come abbiamo visto, si dissolve lavorando nella fabbrica e facendo in modo che “ogni uomo sia all’altro nemico, tanto da piagarlo come un Cristo o un san Sebastiano, giovani legati nudi e torturati sino alla rottura del loro bel corpo e a tutti i dolori delle loro madri”.²⁰⁶ Attraverso questo rapporto di forze, Albino fa riemergere un passato di martire, il suo memoriale è la storia in fin dei conti di un operaio ribelle che “desidera” con la scrittura²⁰⁷ “smascherare gli inganni, denunciare i colpevoli per amore di giustizia”.²⁰⁸ La figura dell’operaio è spesso associata al soldato, sono entrambi infatti vittime del rapporto di forze che li lega alla fabbrica o all’esercito, rapporto che dovrebbe essere bilanciato dall’assoldamento, dal suo salario,²⁰⁹ dai benefici che egli trae, considerando naturalmente che i

²⁰⁵ Albino afferma che “è sempre capitato che in fabbrica io mi dimenticassi di casa mia e perfino di mia madre e mai che a casa io potessi dimenticarmi della fabbrica e del dottor Tortora”. Ivi, p. 159. Quello che succede ad Albino risulta in linea con quanto stabilisce Arendt a proposito della “society of laborers”. In particolare, per la filosofa “for a society of laborers, the world of machine has become a substitute for the real world, even though this pseudo world cannot fulfil the most important task of the human artifice, which is to offer mortals a dwelling place more permanent and more stable than themselves”. H. ARENDT, *The human condition*, op. cit., p. 151.

²⁰⁶ Ivi, pp. 17-18.

²⁰⁷ A proposito della scrittura, Papini osserva che essa “è sì tramite testifico, è sì mezzo della denuncia [...] ma è anche il modo in cui l’io narrante riscopre la propria identità prendendosi a oggetto della sua stessa osservazione”. La studiosa prosegue affermando che nella scrittura “l’io recupera la propria autonomia e si sottrae alla convenzionalità del ruolo impostogli dalla società. La frattura tra uomo e natura, società e realtà si colma così”. M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, op. cit., p. 23.

²⁰⁸ P. Volponi, *Memoriale*, op. cit., p. 25.

²⁰⁹ L’operaio è visto come vittima del sistema. Albino ricorda infatti che seppure colpevole di aver accettato il lavoro in fabbrica, questo gli “è stato imposto dai progetti degli altri” che lo “hanno scelto come la loro vittima”. Lavorare a ore, un minuto dietro l’altro, una mano dietro l’altra, una schiena dietro l’altra, nelle grandi officine. Dipendere da altri, senza nemmeno conoscerli ed essere confuso tra tutti gli altri. Tutti i conforti della fabbrica diventano alla fine [...] dei motivi di pena. E soprattutto subire l’ingiustizia”. Ivi, p. 220.

rischi debbono necessariamente essere ben diversi. Albino osserva che gli operai “lavoravano e basta, cercando di ottenere il massimo di soldi e di benefici”,²¹⁰ rifacendosi in qualche modo della fatica prestata.

A differenza degli altri operai-soldato, Albino è come si è visto un ribelle, lo è per sua stessa ammissione già dagli anni della guerra. Le sue parole lo elevano al ruolo di salvatore quando egli ricorda i suoi problemi col sergente Vattino: “Quando il sergente, di nome Vattino, mi urlava contro, agitandomi per un braccio, io guardandolo fisso negli occhi avevo pregato: ‘Padre mio, perdona loro che non sanno quel che si fanno’”.²¹¹ I medici della fabbrica sono più volte associati alla figura pilatesca, come nel caso del dottor Tortora,²¹² o del carnefice (Albino li accuserà spesso: “volete farmi morire”).²¹³ La malattia, quella fisica ma anche quella mentale, e il dolore sono espressi nella loro fisicità:²¹⁴

i miei pensieri, come le macchie, si allargavano e si deturpavano con tante frange e svolgimenti a catena. Mi perdevo in questa irrequietezza e le mie stesse decisioni finivano per sembrarmi piccole e irreali e di un’ostinazione poco cristiana. Mi toccavo il petto e le braccia e mi sembrava che la carne si sfaldasse nel sudore. Mi sembrava che sotto il costato si potesse veramente avvertire con le mani il caldo delle piaghe”.²¹⁵

Le cure della tubercolosi attraverso l’ago del pneumotorace si giustappongono all’immagine della crocefissione di Cristo o meglio ancora di un San Sebastiano agonizzante trafitto da numerose

²¹⁰ Ivi, p. 237.

²¹¹ Ivi, p. 35.

²¹² Si consideri la seguente citazione: “Pronunciò quest’ultima frase lavandosi le mani ma lui era più colpevole di Pilato e con gli occhi sullo specchio del lavandino quella frase avrebbe dovuto dirla a se stesso”. Ivi, p. 190.

²¹³ Ivi, p. 91.

²¹⁴ Emanuele Zinato, nella sua *Introduzione* ai volumi *Paolo Volponi. Romanzi e prose*, parlando a proposito della prosa volponiana e di *Memoriale*, afferma che si assiste ad un’“azione romanzesca [che] è costantemente trapuntata dalla fulminea sincronia corporea, percettiva e sensoriale della fisicità del mondo. Albino Saluggia conosce mediante i propri mali” e la sua “corporeità è storia”. P. VOLPONI, *Paolo Volponi. Romanzi e prose*, vol. I, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. xii.

²¹⁵ P. VOLPONI, *Memoriale*, op. cit., pp. 97-98.

frecce e che poi risorge durante i lunghi soggiorni nei sanatori. Le dimissioni dai sanatori sono delle rinascite salutate dai medici come dei miracoli,²¹⁶ come del resto anche l'incontro con i tre impostori e le visite "a casa dei Palmarucci, palme della resurrezione".²¹⁷

L'associazione a figura *Christi* rimarca una scissione dal resto dei soldati, ma anche dagli altri operai. Come si è fatto notare, entrambe le esperienze, quella della guerra e quella in fabbrica, sono ricostruite in termini di martirio. Si noti a questo proposito la vicinanza semantica tra martirio e memoriale, assumendo il primo una doppia valenza nel testo, quella di testimone oltre che alla più moderna accezione di avvicinamento alla morte professando la propria fede. *Memoriale* è dunque la parabola di un operaio che si reputa vittima della fabbrica, che riconosce il proprio sacrificio²¹⁸ che si consuma quotidianamente nella fabbrica e sul quale si regge il "miracolo economico".

Il vero miracolo infatti, non ha a che vedere con i suoi polmoni tubercolosi, ma è piuttosto quello che sta per interessare il paese all'alba di un nuovo giorno, di un nuovo inizio. Non è affatto un caso che il "miracolo" venga presentato proprio in concomitanza dei tre truffatori incontrati "sulla strada della liberazione",²¹⁹ a sottolinearne l'ingenuità dell'operaio che vuole fidarsi immediatamente di questa immagine resurrettoria.

La notte, verso l'alba, smise di piovere. Io avevo dormicchiato e non avevo più sonno. Mi affacciai alla finestra senza aprire i vetri e vidi di fianco, alta sopra i tetti di Candia, una luna enorme e chiara. Intorno al paese e su tutto il lago c'erano delle nebbie bianche, come una trincea o un'onda; il vento leggero ne muoveva la schiuma in alto. Sembrava che il paese e il lago fossero isolati e sul punto di essere inghiottiti da quella nebbia viva, che non avrebbe lasciato nulla, sparendo poco dopo. Io ero l'unico testimone di questo miracolo

²¹⁶ Nel sanatorio il "medico meridionale" commenta: «Rifiorisce il nostro Saluggia». Ivi, p. 109.

²¹⁷ Ivi, p. 201.

²¹⁸ Anche la scrittura si fa sacra visto che è sospinta dalla "divina Provvidenza" e dalla "cristiana credenza nel dolore" che "hanno sino ad oggi sorretto e guidano ancora la [...] mano in questa scrittura". Ivi, p. 104.

²¹⁹ Ivi, p. 200.

che stava per compiersi e che era sospeso al chiarore della mia finestra come se dipendesse da me, dal mio pensiero. Mi sentivo forte, un re, con la mia coperta sulle spalle, e decisi di lasciar fare alla luna, che era ritornata vivida a segnare l'inizio della mia liberazione. Era l'ultima luna piena dell'autunno.²²⁰

Questo passaggio intriso di elementi poetici, suggella un'immagine altamente critica e complessa del “miracolo economico” a cominciare dalla “notte”, che potrebbe farsi coincidere con il secondo dopoguerra, quando i bombardamenti terminarono e “smise di piovere”. Albino, nella sua visione allucinata della realtà che avviene attraverso dei “vetri” distingue grazie alla distanza che lo divide da essa “delle nebbie bianche, come una trincea o un'onda”, immagini che ritraggono a mio parere l'ondata di progresso che sta per travolgere questo territorio. Dalla confusione delle nebbie bianche alla potenza dell'onda che è contrapposta alla trincea, si avverte un senso di smarrimento e impotenza, di inganno²²¹ per il paese e il lago che sono “sul punto di essere inghiottiti da quella nebbia viva, che non avrebbe lasciato nulla, sparendo poco dopo”. Oltre al valore testimoniale che questa immagine adduce, una sorta di schizzo poetico dell'autore che ritrae il “miracolo economico” *in nuce*, “questo miracolo che stava per compiersi e che era sospeso al chiarore della [...] finestra”, si riscontra anche un carattere profetico nel proiettarne gli effetti, uno scenario desertico che avrebbe cancellato “il paese e il lago”.

La via per la “liberazione” di Albino, “un re” o meglio il re dei re, coincide con una serie di domande e risposte che dimostrano la consapevolezza del percorso conoscitivo intrapreso che lo porta a fine romanzo a ribellarsi alla fabbrica:

Che cosa vuol dire fiducia nella fabbrica? Come può un cristiano, un figlio di Dio, un uomo prezioso di carne e sangue, rimettersi alle decisioni della fabbrica, cioè un organismo dove

²²⁰ Ivi, p. 206.

²²¹ Nell'anno di inizio di *Memoriale*, il 1959, in una delle tante lettere scritte da Ivrea ed indirizzate a Pasolini, lo scrittore urbinato affermerà: “Intorno a me ora non ci sono che funzionari o rivoluzionari (borghesi), sullo sfondo c'è una bellissima campagna che mi pare tradita dalla violenza della fabbrica e che non posso nemmeno difendere perché non è la mia”. Lettera del 21 gennaio 1959 in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, op. cit., p. 83.

nemmeno il lavoro viene rispettato? [...] La fabbrica nega qualsiasi soddisfazione e quindi è come se dentro di essa il tempo non passasse, il tempo fratello degli uomini; oppure è come se passasse tutto insieme.²²²

Nelle pagine conclusive del romanzo, quando ormai le “storie erano finite” Albino è assegnato – e rassegnato – dai reparti di produzione e montaggio al lavoro di sorveglianza: “Mi misero così fuori dalla fabbrica a guardare l’ombra sui muri”.²²³

La sua voce è quella di un lavoratore maturo che ha raggiunto una coscienza di classe. Da questa nuova postazione Albino riflettere sui confini della fabbrica ed è spronato a ripensare alla vita nei reparti, alla smania degli operai per “dei premi, dei passaggi di categoria, e l’ambizione di essere benvenuti dai capi [che] portano sempre tutti a rimettere ogni giudizio, ad assumere quasi la difesa dell’interesse dell’azienda anche contro il proprio e quello degli altri che lavorano”.²²⁴ Si sofferma anche sull’esterno, sul mondo che abbraccia la fabbrica, “quei punti, quadrati e a strisce, dove la campagna è attaccata dalla fabbrica e dalle case intorno agli stabilimenti”.²²⁵ Guardare all’esterno gli permette di rivolgersi anche al passato, di capire la direzione che il cammino del progresso industriale ha intrapreso, osservando “quanto perde la povera campagna, nata insieme all’uomo; quanta vita le viene raschiata per le scorie, i sassi, la polvere, i metalli, le stradacce” che confinano gli uomini “su quei quadrati e strisce, come s’ammucchiano le mosche proprio sulle ferite”.²²⁶ Il suo licenziamento per essersi adoperato nella riuscita di uno sciopero di fabbrica è una conclusione dal sapore amaro, il protagonista si rende conto della drammaticità del suo stato e

²²² Ivi, p. 261.

²²³ Ivi, p. 295.

²²⁴ Ivi, p. 303.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Ivi, pp. 303-304.

confessa: “A quel punto ho capito che nessuno può arrivare in mio aiuto”.²²⁷ Dunque non una liberazione dai suoi mali, ma piuttosto di uno stadio terminale irreversibile che Albino percorre in estrema solitudine.

²²⁷ Ivi, 308.

Capitolo III

Viaggio tra i paradisi produttivi

3.1 L'emersione del film industriale

Portare la nostra attenzione alla rappresentazione cinematografica della fabbrica ci permette prima di tutto di analizzare ulteriori ricostruzioni e/o costruzioni del mondo della fabbrica commissionate dalla fabbrica stessa. È necessario per dimostrare l'esistenza e la rilevanza del genere della "visita in fabbrica" non solo nelle riviste aziendali ma anche sul grande schermo. Inoltre, soffermarci su questo spazio testuale negli anni che vanno dalla ricostruzione al "miracolo economico" ci permette di evidenziare anche nel cinema i diversi significati e le funzioni sociali che la fabbrica acquista. Infine, vuole essere anche un modo per incoraggiare uno studio sistematico di questo *corpus* artistico a cui la critica, dopo anni di silenzio,¹ ha iniziato solo di recente a riservare il dovuto interesse, anche in conseguenza della rapida diffusione online di film industriali da parte dell'Archivio Nazionale Cinema Impresa (CIAN) e della Direzione Generale Archivi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Iniziamo il nostro percorso ricordando che con film industriale si intendono produzioni con committenza costituita da un'azienda o un gruppo industriale. Nella maggioranza dei casi si tratta di documentari con una lunghezza che raramente supera i trenta minuti e pertanto cortometraggi. Non mancano tuttavia film industriali che hanno una natura ibrida, dei docu-fiction in cui la parte documentale tende a concentrarsi nella sezione centrale della narrazione e la fiction fa da cornice o da apparato introduttivo. In merito alla definizione di film industriale, Mario Verdone, tra i primi a definire questa tipologia di film proprio negli anni di massima produzione di queste pellicole, parla di tecnofilm, un "documentario tecnico-industriale, che informa sulle attività di lavoro, che

¹ Seppur datato, lo studio di Elena Mosconi rappresenta uno dei pochi riferimenti critici. E. MOSCONI, *Il film industriale*, in *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, a cura di R. De Berti, Milano, Vita e pensiero, 1991.

illustra procedimenti industriali, che studia al dettaglio le attività produttive, che orienta professionalmente apprendisti, tecnici, operai specializzati”.²

In questa sede prendiamo in esame alcuni film industriali realizzati da importanti aziende e gruppi industriali di dimensioni medio-grandi come la Fiat, la Olivetti e la Pirelli. Tutti questi film, per la maggior parte documentari, si caratterizzano, quasi banalmente, per messaggi propagandistico-pubblicitari e si fanno testimoni del profilo che l’azienda vuole offrire di sé. Molti di essi vantano anche una particolare importanza estetica, essendo coinvolti in queste produzioni autori di un certo calibro professionale e artistico coinvolti in movimenti avanguardistici.³

² M. VERDONE, *Del documentario tecnico-industriale o «tecnofilm»*, «Bianco e Nero», Roma, XXIII, n. 3, marzo 1962, p. 42.

³ Cfr. A. CECCHI, *Creative titles. Audiovisual experimentation and self-reflexivity in Italian industrial films of the economic miracle and after*, in «Music, Sound, and the Moving Image», Vol. 8, Issue 2, Autumn 2014, p. 183.

3.2 Proiezioni e produzioni industriali

Paola Bonifazio, nel suo studio *Schooling in modernity* (2014), riferendosi ai film dell'immediato dopoguerra commissionati da agenzie italiane e statunitensi, ricorda come fino agli anni Sessanta furono centinaia i cortometraggi prodotti per sponsorizzare programmi di ricostruzione. La studiosa stabilisce che il fine era quello di informare ed educare gli italiani riguardo all'imminente modernizzazione, che doveva inevitabilmente fare i conti con più ambiti della loro vita, a partire dalla meccanizzazione agricola, l'urbanistica e la diffusione della produzione di massa e conseguente ondata consumista.⁴ Tra i vari enti promotori di questi documentari, l'ECA (Economic Cooperation Administration), l'organo amministrativo dell'ERP (European Recovery Program, comunemente definito Piano Marshall) commissionò a produttori privati dei paesi europei più di trecento film tra il 1948 e il 1951,⁵ includendo naturalmente l'Italia.

Fungendo da incubatore predisposto per il raggiungimento della prosperità e stabilità economica e finanziaria dell'Europa, ma anche da strumento per evitare la diffusione del comunismo nell'Europa occidentale, il Piano Marshall è il fautore della modernizzazione industriale e dell'abbattimento delle barriere doganali tra i paesi del vecchio continente. Questi obiettivi sono raggiunti anche attraverso l'ausilio di film, che funzionarono da strumenti per il governo della popolazione italiana (ma anche europea) pubblicizzando il fenomeno industriale come il modo per perseguire un alto livello di prosperità.⁶ Il punto di origine è senza dubbio la fabbrica, e specialmente l'Italia, un paese agricolo (per numero di abitanti impiegati in questo

⁴ Cfr. P. BONIFAZIO, *Schooling in modernity*, op. cit., pp. 3-4.

⁵ Cfr. Ivi, p. 4.

⁶ Cfr. Ivi, p. 7. Bonifazio aggiunge che si tendeva a far coincidere la storia della modernizzazione italiana con una traiettoria crescente del progresso. *Ibidem*.

settore dell'economia) almeno fino al 1951, deve ripartire da essa se vuole definirsi un paese moderno e approfittare degli aiuti statunitensi che supportano i piani di ricostruzione europei, elemento questo che sarà anche alla base dello stravolgimento antropologico della società italiana.

Il messaggio che trasmette *Storia di un salvataggio*,⁷ un breve cartone animato commissionato dall'ECA tra il 1948 e il 1949, è in linea con queste considerazioni. Si tratta di una pellicola di poco più di sei minuti diretta da Jaques Asseo, con i disegni di Maurice Henry. Il salvataggio narrato, sintetizzato dall'immagine di apertura costituita da un uomo a maniche di camicia alzate che lancia un salvagente, è quello dell'Europa del dopoguerra, un continente in rovina con “grandi città ridotte in cenere” e con un “commercio paralizzato”.



figura 1



figura 2

L'origine della “catena dell'umana attività” è la fabbrica (figura 1) dalla quale dipende la ripresa di tutte le attività della società europea semplificata attraverso gli esempi dell'incudine del fabbro, dell'aratro del contadino, della farina del fornaio e così via. L'impossibilità da parte dell'Europa di rimettere in moto la propria attività economica, nonostante gli sforzi della popolazione, è il movente dell'aiuto statunitense che si semplifica nell'ingranaggio della fabbrica (figure 2-3) dal quale ha origine la ripresa europea. Il tentativo degli stati europei di riprendersi

⁷ Il cortometraggio è disponibile sul canale youtube dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. Per la scheda tecnica si rimanda al testo di Paola Bonifazio. P. BONIFAZIO, *Schooling in modernity*, op. cit., p. 222.

senza questo “pezzo indispensabile” è vano e frustrante per la popolazione e crea “un’altra nube sull’Europa e quindi, senza dubbio, sul mondo intero” (figura 4).



figura 3



figura 4

Un motivo di potenziale instabilità (una delle ragioni di intervento del Piano Marshall) a cui gli Stati Uniti rispondono attraverso un invito per i Paesi europei a lavorare insieme per la ricostruzione del vecchio continente.

La ricostruzione ha l’obiettivo di riportare l’Europa alla “normalità” partendo dalla produzione industriale, l’aiuto degli Stati Uniti consiste nel fornire quell’ingranaggio di cui la fabbrica ha bisogno. Le immagini di nuove incudini, abbondanti raccolti di grano, del pane, un nuovo vestito, nuovi pneumatici e un’automobile carica di merci, si susseguono immediatamente dopo il ripristino della produzione avvenuto grazie alla sostituzione dell’ingranaggio rotto con uno prodotto in territorio statunitense e inviato oltreoceano (figure 5-6).

La voce ferma del commentatore informa: “con migliaia di fabbriche che lavorano così, l’Europa potrà riprendere un volto sano”. Allo stesso tempo però ricorda che alla ripresa produttiva bisognerà affiancare una promozione del commercio attraverso l’abbattimento delle dogane che “strangolano le nazioni”.



figura 5



figura 6

La celebrazione del benessere e della prosperità della nuova Europa e dei suoi Paesi avviene a tavola, una tavola imbandita e caratterizzata dall'entusiasmo e dal vivo appetito dei commensali (figura 7), “grazie al Piano Marshall ogni nazione ritroverà la sua salute”, dall'ingranaggio deriverà la “gioia di vivere, la felicità di tutti i giorni perduta da tanto tempo” (figura 8). Agli atteggiamenti di giovialità dei presenti, in maggioranza di mezza età e anziani, si trova lo spazio per inserire un'immagine di una giovane coppia il cui bacio è diviso da un frutto, un auspicio di unione e fertilità per i popoli europei.



figura 7



figura 8

L'ingranaggio, simbolo della produzione industriale ma anche della macchina, quest'ultima cuore pulsante della fabbrica, è al centro di molti di questi cortometraggi, tanti dei quali furono commissionati come si è già detto dall'ECA. Ricordiamo tra i più famosi, *Aquila* (1949) diretto da Jacopo Erbi, *L'Europa in cammino* (1950), *Italia d'oggi* (1952) diretto da

Romolo Marcellini, ma anche *Un gradino più in su* (1953) diretto da Edmondo Cancellieri e prodotto dalla Incom, *Braccia e lavoro* (1952) diretto da Giovanni Pieri e prodotto dall'Istituto Nazionale Luce.

Per riprendere il cammino del progresso risulta dunque indispensabile ripristinare ed arricchire il potenziale manifatturiero italiano. Per giunta, questo periodo di ripresa è una nuova opportunità per il Sud Italia, che spera di recuperare quel gap storico nei confronti del Nord Italia anche grazie agli aiuti del Piano Marshall. È evidente l'intenzione di molti cortometraggi di voler cancellare l'etichetta di regione arretrata affibbiata al Sud Italia e all'Italia come nazione dell'Europa meridionale, riconoscendo nella modernizzazione e nella diffusione della democrazia la via per rendere accessibile agli spettatori conoscenze tecniche, scoperte scientifiche e innovazioni, in grado di aiutarli a superare la loro condizione di arretratezza.⁸ È doveroso però chiarire che per modernizzazione si intende in questo contesto soprattutto industrialismo, un elemento onnipresente in questi cortometraggi non solo perché la cerchia delle personalità coinvolte nelle produzioni sia relativamente ristretta, ma in quanto essenza del concetto di progresso che viene importato dal modello socio-economico statunitense e che caratterizza di conseguenza la ricostruzione della società europea. Pertanto non è affatto un caso che insieme alla diffusione dei cortometraggi ECA si assista all'ascesa del documentario industriale, essendo entrambe piante germogliate dallo stesso seme.

Si assiste infatti durante gli anni Cinquanta alla produzione e diffusione in Italia di film industriali che si soffermano sulle produzioni industriali, sugli impianti e i macchinari, sulla formazione del personale e/o sui servizi assistenziali offerti ai lavoratori. Quello del film industriale è in realtà un genere riemerso nel secondo dopoguerra che, come abbiamo già detto,

⁸ Cfr. Ivi, p. 11.

trova in questi anni una coincidenza con la formula del cortometraggio, visto che nella maggior parte dei casi, veniva proiettato come intermezzo nelle sale cinematografiche oltre che durante delle rassegne nazionali, festival, circoli culturali o nei cineclub.⁹ Non sorprende che la sua diffusione si registri proprio nel periodo di trasformazione industriale dell'Italia, e che sia favorito nelle aree a maggior sviluppo.¹⁰ È senz'altro da considerarsi una prova evidente dell'aumento degli investimenti nell'industria, dal momento che, come rileva Mosconi, in un periodo così favorevole agli investimenti come quello degli anni del *boom* economico, “persino il cinema – di solito snobbato dagli ambienti industriali – può trovare una sua collocazione, tanto più che esso stesso è pensato come un investimento che può offrire dei ritorni all'azienda in termini di immagine, di prestigio, di promozione”.¹¹ In realtà il cinema e il mondo industriale vantano una lunga tradizione, sia in Italia che all'estero, quello però su cui dovremmo soffermarci è sull'utilizzo di queste produzioni per la creazione di un chiaro messaggio ideologico.

Le proiezioni sono offerte ad un pubblico esterno alla fabbrica ma anche per gli stessi dipendenti.¹² A questo riguardo, va sottolineata la capacità di un certo tipo di film industriale di favorire la “formazione di una coscienza di fabbrica tra i dipendenti, espressa come appartenenza

⁹ Cfr. E. BANFI, *Il documentario*, in *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, a cura di R. De Berti, Milano, Vita e pensiero, 1991, p. 36. La studiosa ricorda che la diffusione del documentario è legata a “una legge del 1947 (n. 379) [che] imponeva la programmazione obbligatoria di documentari o filmati di attualità italiani a complemento dello spettacolo cinematografico. A beneficio dei produttori di cortometraggi lo Stato assegnava un contributo pari al 3% (2% per l'attualità) degli incassi ottenuti dagli spettacoli nei quali il film era proiettato. Il diritto alla sovvenzione governativa era subordinato però al riconoscimento di merito dato da un comitato selezionatore. Inoltre erano tassativamente esclusi dalle sovvenzioni i film a carattere pubblicitario o promozionale. La serie di incoraggiamenti alla produzione viene ribadita e anzi rafforzata nella legge del dicembre 1949 (n. 959), che istituisce un contributo supplementare del 2% per i film che dimostrano particolari pregi artistici”. Ivi. p. 40.

¹⁰ Elena Mosconi parla di un “fenomeno caratteristico del periodo (1950-1965) e, [...] un fenomeno soprattutto milanese”. E. MOSCONI, *Il film industriale*, *op. cit.*, p. 61.

¹¹ Ivi, p. 63.

¹² La diversa tipologia di pubblico crea una prima divisione nella classificazione dei film industriali che, a seconda dei casi, si dividono in *film di ricerca tecnica e scientifica*, *film didattico*, *i film di assistenza sociale* e *i film di documentazione*, tutti solitamente rivolti ad un pubblico interno, e *film dichiaratamente pubblicitari* e *film di public relations* per un pubblico esterno. Cfr. E. MOSCONI, *Il film industriale*, *op. cit.*, pp. 65-66.

ad una grande famiglia”,¹³ una strategia di paternalismo industriale che accomuna molte delle grandi aziende italiane ed è percepibile, come vedremo, in una serie di film industriali. Oltretutto, quella del film industriale pare essere una priorità anche per le moltissime aziende di piccole e medie dimensioni che si annidano nel triangolo industriale e che, nonostante possedessero capacità economiche inferiori rispetto ai grandi gruppi industriali, seguono la strada da loro battuta.

Per quel che riguarda i film commissionati da grandi gruppi industriali, nella maggior parte dei casi si tratta di pellicole ideate e prodotte all'interno di dipartimenti aziendali nati con il solo scopo di occuparsi di film, film industriali, cinegiornali e spot pubblicitari. Tra i più famosi si ricordano la Sezione Cinematografica della Olivetti (1951), la Cinefiat (1952), il Gruppo Cinema della Montecatini e la Sezione Cinema della Edison (1953).¹⁴ Il film industriale oltre a promuovere il prodotto di fabbricazione vuole prima di tutto promuovere l'immagine dell'azienda, motivo per cui spesso evita di rappresentarne il lavoro dei suoi operai all'interno dei capannoni.¹⁵ Accornero, senza mezzi termini ricorda che

la grande fabbrica fordista e il mondo del Lavoro (maiuscolo) incutevano soggezione già fin dalle dimensioni d'impresa, ponendo confini e barriere alla conoscibilità del lavoro e della fabbrica stessa. Era più facile realizzare documentari sulla tecnologia o short pubblicitari d'impresa. Non vorrei dire una banalità, ma per l'artista dovrebbe essere più facile rappresentare “i lavori” che non “il Lavoro”.¹⁶

¹³ Ivi, p. 74.

¹⁴ Cfr. A. CECCHI, *Creative titles*, op. cit., p. 182. Risulta inaccurato quanto riportato da Cecchi rispetto alla Olivetti che già dal 1951 ha una Sezione Cinematografica sotto la direzione della Direzione Pubblicità e Stampa. Cfr. A. BELLOTTO, *La memoria del futuro. Film d'arte, film e video industriali Olivetti, 1949-1992*, Villa Casana, Edizioni fondazione Adriano Olivetti, Archivio storico del Gruppo Olivetti, 1994, p. 27.

¹⁵ Bisogna precisare che il documentario industriale non è un genere nuovo, ma viene piuttosto ripreso, “cultivated in Italy since the very beginning of the 20th century, during the 1930s – shortly after the birth of sound film – industrial film experienced a period of extraordinary vitality”. Si assisterà alla sua decadenza a partire dalla metà degli anni Sessanta. A. CECCHI, *Topoi of technology in Italian experimental industrial film (1959-1973)*, in *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle (University of Edinburg, 26-28 ottobre 2012)*, a cura di N. Panos, V. Lympouridis, G. Athanasopoulos e P. Nelson, Edinburg, IPMDS, 2013, p. 397.

¹⁶ A. ACCORNERO, in AA.VV., *Immagini dal lavoro*, op. cit., p. 25.

Iniziamo dunque l'analisi di alcuni film industriali con la consapevolezza di trovarci, specialmente per i primi tre, di fronte a un dato mancante, ad un'assenza, la quale crea un primo collegamento con i film analizzati nel quarto capitolo. I film industriali selezionati per questo studio offrono, in maniera analoga alle riviste aziendali, alcune "visite di fabbrica" strettamente legate al ciclo di produzione e si caratterizzano per la presenza una serie di *topoi*, i quali oltre a sottolineare il valore propagandistico del film industriale, delineano il ruolo strategico e positivo della fabbrica nel nuovo universo sociale.

Il primo film proposto è un documentario, *Sette canne, un vestito* (1949), una produzione Icet diretta da Michelangelo Antonioni.¹⁷ La pellicola si focalizza sul processo di lavorazione della cellulosa e quindi della produzione del rayon (una seta artificiale) negli stabilimenti della SNIA Viscosa (Società di Navigazione Industriale Applicazione Viscosa). Partendo dalla raccolta della canna (*l'arundo donax*), definita come una "canna fangosa della palude", la materia prima di questo viaggio, il documentario si conclude con l'esibizione del prodotto finale, "variopinto ed elegantissimo tessuto", durante una sfilata di moda.

Nel cortometraggio, di una durata che non supera la decina di minuti, si fa coincidere il baricentro della narrazione con lo stabilimento industriale. Il punto di vista privilegiato è dichiarato nei primi istanti con una panoramica aerea orizzontale di 180° da uno dei torrioni della fabbrica, panoramica che si ferma con l'immagine dell'edificio centrale del complesso (figura 9).

¹⁷ Ricordiamo che questo genere non è estraneo al regista ferrarese dal momento che durante tutti gli anni Quaranta si dedica al documentario con *Gente del Po* (1943-1947), *Nettezza urbana* (1948), *L'amorosa menzogna* (1948-1949) e *Superstizione* (1949).



figura 9



figura 10

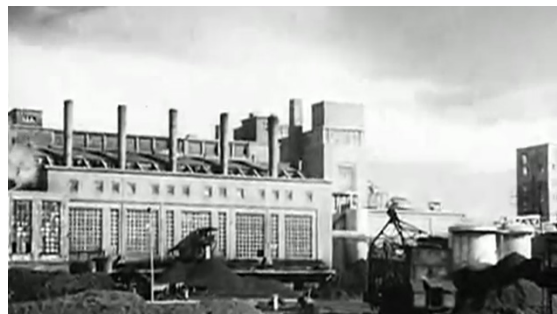
La staticità del gruppo di edifici e del suo centro si contrappone alla sua potenza propagatoria, una forza centripeta che si manifesta attraverso la seconda scena in cui una macchina agricola si muove lentamente ma a ritmo costante nei campi che circondano l'area industriale e da cui la canna viene raccolta: una lenta ma inesorabile espansione del mondo industriale (sottolineata da una musica dai motivi imperiali) che si alimenta incessantemente del mondo naturale circostante (figura 10).

Il *topos* dell'“incantazione” rilevato nelle visite pubblicate nelle riviste aziendali si manifesta anche nel documentario industriale, la produzione è difatti salutata dal narratore come “una favola moderna scritta con le formule magiche dei libri di chimica industriale”. *Sette canne, un vestito* mostra l'eccezionalità della fabbrica e i suoi prodigi attraverso il progresso tecnico-scientifico la cui complessità è sezionata attraverso i singoli passaggi di lavorazione descritti con l'efficace concorso della voce narrante e delle immagini. Non si fa nessun cenno al passato fascista della fabbrica o ai pesanti bombardamenti del secondo conflitto mondiale, è come se la SNIA Viscosa fosse da sempre parte di questo territorio, un “maestoso edificio che ha tutta l'aria di un castello misterioso” e insormontabile il cui segreto è svelato attraverso il processo produttivo e il percorso che la materia prima segue (figure 11-12).

figura 11



figura 12



I protagonisti del cortometraggio sono le umili canne, il loro ingresso tra le imponenti mura della fabbrica è catturato dalla macchina da presa che segue i rimorchi su cui sono stipate fino a quando non vengono inghiottite dai “cupi ingranaggi che si impadroniscono di loro e le sminuzzano”. All’interno, la fabbrica viene ripresa nella sua corporalità, i nastri d’ingresso sono associabili a delle lingue che si estendono attraverso lunghi tubi, delle gole che lavorano la materia prima e terminano in serbatoi, delle pance dove “le fanno bollire finché la fibra non è esausta”. I passaggi di lavorazione si alternano in maniera fluida e progressiva, con lunghe riprese che accompagnano la materia semilavorata nelle vasche di lavaggio o sui nastri dell’essiccatoio.

I meriti produttivi sono riconosciuti alla scienza che attraverso una “tempesta chimica” realizza ripetutamente il “miracolo” della vischiosa: il “liquido denso e [...] di colore arancione” attraverso il quale si raggiunge il “punto culminante” della favola (figura 13): la trasformazione della viscosa in filo, dei parti plurigemini direbbe Sinisgalli, una sorgente di vita costituita da “trentasei piccoli fori dai quali affiora la viscosa” che “al contatto con un acido coagulante diventa filo lucido e solido” (figura 14).



figura 13



figura 14

L'immagine della creazione del tessuto si contraddistingue per una profondità di campo che sembra ribadire la grandezza del fenomeno; il macchinario pare quasi perdersi nel punto di fuga e l'operaio stabilisce con la sua presenza ad una estremità l'inevitabile limite della produzione. Questo fotogramma è un richiamo diretto a quello della raccolta della canna nella sezione di apertura. I due campi sono in un perfetto rapporto chiastico tra di loro. L'abbondanza della natura è contrapposta alla prolificità della macchina, entrambe le inquadrature scompaiono verso il punto di fuga rivolto a sinistra, nel primo caso intrappolato da una torre e nel secondo dall'operaio. Allo spazio aperto della campagna si sostituisce l'ambiente chiuso della fabbrica, alle canne naturali il filo artificiale. Se nella prima immagine la macchina è preposta alla funzione di raccolta, nel secondo, assistita dall'uomo è al centro della produzione (figure 15-16).



figura 15



figura 16

Il capovolgimento del rapporto tra mondo naturale e mondo industriale è confermato dalle immagini conclusive, un nuovo scenario a cui si arriva grazie alla combinazione del "genio di

scienziati, potenza di macchine, valore di tecnici, lavoro intelligente e instancabile di operai”.

Nell’ultima scena, le inquadrature sono rivolte ad alcune modelle in abiti da cerimonia che



figura 17



figura 18

sfilano su di una passerella (figure 17-18). Si alternano dei campi medi i cui protagonisti non sono le modelle ma i vestiti che indossano.¹⁸ La cinepresa si sofferma, attraverso una serie di inquadrature oblique e dal basso, sulle linee che disegnano gli abiti da sera, sulle forme che descrivono, sulla loro esuberanza o sulla loro semplicità, preceduti da un fondale scenografico su cui è riprodotto il centro deserto di una città i cui abitanti potrebbero essere il folto pubblico della sfilata. Ritornano alla mente le parole che Luraghi scriverà in una sua lettera a «Civiltà delle macchine»:

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.¹⁹

¹⁸ A proposito di *Sette canne, un vestito*, Aldo Tassone ricorda le parole di Labarthe il quale affermò che “contrariamente alle sue abitudini Antonioni si interessa più alle cose – la cellulosa, la fabbrica, le baracche degli operai – che agli uomini. Materiali e macchinari prevalgono sulla figura umana”. Tassone auspica uno studio che metta in dialogo questo documentario “con quello analogo compiuto nel 1957 da Alain Resnais in una fabbrica di materie di plastiche, *Le chant du styrène*”. A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002, p. 60.

¹⁹ E. LURAGHI, *Lettera*, «Civiltà delle macchine», II, 1, gennaio 1954.

Nello stesso anno, la Olivetti si impegna nella produzione del suo primo cortometraggio industriale, *Un millesimo di millimetro*, diretto da Virgilio Sabel con testo di Leonardo Sinisgalli. La pellicola si sofferma sul processo produttivo sottolineando le caratteristiche avanguardistiche della Olivetti attraverso la perfettibilità delle sue macchine che arrivano in soccorso ai limiti della natura umana. La macchina è al servizio dell'uomo, così come lo è la fabbrica olivettiana. Ancora una volta però, il marchio eporediese si inserisce in una zona d'ombra, essendo il "millesimo di millimetro" un modo per rendere le operazioni di montaggio da parte dell'operaio "più semplici possibili e più rapide", un modo per avvicinarsi "al modello, all'esemplare, al prototipo e quindi alla perfezione".

Il documentario è una celebrazione della grandiosità della macchina che avviene servendosi di una sequenza di immagini da inquadrature supine o verso il basso, che tendono a soffermarsi su dettagli, sottolineando l'incapacità dell'occhio umano di vedere un "pungiglione di un'ape e neppure una punta di un trapano che scava un foro invisibile" (figura 19). Ad esse è associato un commentario tecnico che ripercorre i meriti raggiunti dalla scienza e dalla tecnica nell'implementazione di macchinari che sfiorano la perfezione (figura 20 in cui è rappresentato il millesimo di millimetro). Non vuole glorificarsi la riproducibilità del prodotto industriale ma piuttosto l'unicità del suo disegno iniziale che affidato a macchine di altissima precisione replicano l'intervento divino nella creazione dell'uomo. Non solo l'invenzione ma anche e soprattutto le innovazioni, le invenzioni applicate alla produzione industriale, paradigma dei modelli economici schumpeteriani tanto cari ad Adriano Olivetti.²⁰

²⁰ Cfr. J. A. SCHUMPETER, *Business cycles. A theoretical, historical and statistical analysis of the capitalist process*, New York, McGraw-Hill, 1939. Berta fa notare che "il riformismo comunitario si accordava bene con la visione di Schumpeter di un capitalismo che veniva progressivamente delegittimato dallo sviluppo del proprio intrinseco principio di razionalità. Per questo, pochi testi al pari di *Capitalismo socialismo democrazia* possono essere considerati come emblematici dei modelli culturali divulgati dalle Edizioni di Comunità. [...] Negli scritti dell'economista austriaco, Olivetti aveva trovato conferma della tesi, di cui era convinto dalla fine della guerra, secondo la quale le società occidentali sviluppate uscite dalla crisi del capitalismo degli anni Trenta costituivano delle formazioni anomale



figura 19



figura 20

Il confronto con la natura è costantemente richiamato, e diventa talvolta più che un modello un limite da superare, a partire proprio dalla “meccanica [che] ha trovato per ogni gesto dell’uomo una macchina che lo compie più regolarmente e più velocemente”. La produzione industriale delle “fabbriche moderne”, fa coincidere “l’apparecchiatura necessaria alla difesa della qualità” con “una specie di *sancta sanctorum* che è come il tabernacolo di un tempio e racchiude come un segreto teologico gli archetipi, e fabbrica le matrici dei singoli pezzi”. Dal castello di *Sette canne*, *un vestito* si passa alla descrizione della fabbrica come un luogo sacro in cui la fabbricazione dei macchinari avviene tramite operatori che “sono i sacerdoti di questo mistero laico”, un mistero dove l’uomo “gareggia con l’intelligenza superna”, dove la sfida è rappresentata dallo spingersi oltre i limiti naturali, superare attraverso la macchina “la sua vista e il suo udito”, o addirittura disumanizzandosi, evitando “il più piccolo tremito, il respiro più fioco, o il calore di una mano” che andrebbe a alterare una misurazione atomica.

È un percorso ascensionale quello dell’operatore-sacerdote che oltrepassa i propri limiti fisici, raggiungendo l’invisibile, zoomando all’estremo e arrivando a toccare l’“anima del mondo” che si racchiude in “un acino di polvere o di polline, nella zampa di un insetto”. Attraverso l’ausilio

rispetto al paradigma capitalistico classico dell’epoca della prima industrializzazione”. G. Berta, *Le idee al potere*, op. cit., pp. 191-192.

della macchina si percepisce una sensazione di possibile sopraffazione subito soffocata dalla “chiarezza” dei pensieri dell’uomo, esploratore ma anche custode di una verità che viene annunciata “con commozione”, essendo, come ricorda il commentatore, “la prima volta che questi misteri sono rivelati al pubblico di una sala cinematografica”. Il messaggio trapassa dunque la pellicola del documentario ed è diretto allo spettatore che viene accompagnato durante questo breve viaggio in alcuni meccanismi che muovono la fabbrica, offrendo una straordinaria riflessione sulla capacità del cortometraggio di trasportare “il nostro pensiero” e che riesce “ad inserirsi anche dentro a una gabbia così stretta”. Questa riflessione potrebbe essere interpretata come un riferimento metatestuale, come la capacità cioè della macchina (da presa) di addentrarsi anche negli interni più remoti di una fabbrica e di svelarne i meccanismi, di osservare anche quegli elementi che in superficie risultano invisibili, che da lontano non sono percepibili, nascosti negli interni della fabbrica.

Accanto a questi cortometraggi che si concentrano sulla magnificenza della produzione industriale, in cui si ritrova quell’incantazione gaddiana che travolge il visitatore-spettatore della fabbrica, ci sono film industriali che si concentrano sul prodotto finito, agendo come strumenti di pubblicità per le aziende. Spesso, come nel caso di alcune produzioni della Fiat, si tratta di brevi filmati che si concentrano esclusivamente sul prodotto e che, in alcuni casi, offrono anche scorci della fabbrica. Tra questi risulta particolarmente persuasiva la formula delle docu-fiction in cui il prodotto commerciale e la sua produzione in fabbrica vengono descritti attraverso ricostruzioni di natura documentaristica inserite in una cornice narrativa sentimentale. Questa tipologia di film industriale offre svariati vantaggi per le aziende che vedono associati i loro prodotti ad un determinato modello di vita sociale a cui la massa aspira. Si tratta spesso di cortometraggi di natura episodica con un ristretto numero di personaggi virtuosi.

Correre un'ora, viaggiare una vita (1949-1950) ne rappresenta un buon esempio. Il cortometraggio, commissionato dalla Pirelli,²¹ è sceneggiato e diretto da Mario Milani e prodotto dalla Nord Film.²² Questa volta si parla di pneumatici, in particolare del pneumatico Pirelli Stella Bianca e del rapporto tra il suo uso nelle competizioni automobilistiche e quello di serie. Il prodotto commerciale si insinua progressivamente nella narrazione che inizia all'esterno della fabbrica e si spinge solo nella parte centrale all'interno di essa per mostrarne la produzione e le caratteristiche qualitative del prodotto. Il titolo richiama agli autodromi dove i pneumatici vengono testati ad alte velocità ed in condizioni estreme; le corse automobilistiche sono presentate come un'estensione del laboratorio dove testare il prodotto di fabbrica per poi autorizzarne l'utilizzo commerciale o per svilupparne le qualità.

Il cortometraggio, di durata di circa undici minuti, si apre con l'incontro inevitabile tra due automobili che si incrociano a un passaggio a livello: si tratta di un gruppo composto da tre persone della "Pirelli servizio corse" ed un "commesso viaggiatore consegne alimentari" con la sua Topolino. È un incontro-scontro tra il mondo della produzione industriale e quello del consumo,

²¹ Per la Pirelli così come per la Fiat, per la Montecatini o per la Breda, il film industriale non è un genere affatto nuovo, ed anzi queste realtà industriali si fanno testimoni dei primi film industriali per quel che riguarda l'Italia. Nel primo caso, la Fondazione Pirelli offre la consultazione online di alcuni di essi al sito web <http://search.fondazionepirelli.org/pirelli/audiovideo>. Il materiale audiovisivo è diviso in quattro categorie, *Carosello*, *Pubblicità*, *Documentari* e *Film*. Tra i documentari sono di notevole valore storico le pellicole di inizio secolo, alcune delle quali ritraggono visite da parte di personaggi illustri agli stabilimenti Pirelli di Milano. Anche per la Fiat si conservano pellicole che ricostruiscono l'espansione degli stabilimenti della casa automobilistica torinese, tra le più antiche ricordiamo *Le officine della Fiat* (1911) diretta da Luca Comerio, *Sotto i tuoi occhi* (1931) che sponsorizza il modello *Fiat 522* e si caratterizza per l'introduzione del sonoro, il cortometraggio dell'Istituto Nazionale Luce *Il Duce inaugura i nuovi stabilimenti Fiat-Mirafiori* (1939), *I nuovi stabilimenti Fiat Mirafiori* (1941) realizzato dal Servizio Stampa e Pubblicità Fiat e diretto da Mario Gromo, *L'automobile ieri e oggi* (1949) prodotto da Nando Pisani e diretto da Carlo Musso, e la prima edizione del Cinefiat, *Cinefiat n. 1 Da Corso Dante a Mirafiori*, del 1953. Per quanto riguarda i docu-fiction si consideri anche il cortometraggio *Fiat I vent'anni di Rossana Podestà* (1953) e *Accanto al lavoro Fiat* (1962). Tutti i video sono a disposizione sul canale youtube dell'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

²² Sia la Nord Film che Mario Milani si occuperanno di film industriali. A proposito della motorizzazione italiana e di uno dei simboli dell'imminente consumismo, si segnala un cortometraggio della Innocenti, *Lambretta* (1953-1955), disponibile in una versione ridotta di 5:09 minuti e una integrale di circa 21:00 minuti, sulla fabbricazione della Lambretta diretto sempre da Mario Milani e prodotto dalla Nord Film su commissione dell'ufficio Stampa e Propaganda dell'Innocenti. Una selezione di documentari, film e spot pubblicitari sono disponibili sul sito web <http://www.lambretta.com/films/> oltre che sul canale youtube dell'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

che tenta di aprire il tempio della produzione, la fabbrica, ai consumatori che ne ignorano i meccanismi. Quale miglior espediente del passaggio al livello (abbassato e alzato manualmente!) e di un treno, simbolo della modernità che impone alle autovetture di fermarsi una di fronte all'altra.

La discussione che segue tra il commesso – che in meno di due minuti ha dichiarato professione, stato civile e un figlio a carico, catturando l'attenzione di una grossa fetta del pubblico del film – e il tecnico della Pirelli, verte prima sulla stereotipata impazienza dell'industria e del “servizio corse” e successivamente sulla sicurezza dei pneumatici (si offre subito un dettaglio del pneumatico Pirelli montato sulla Topolino). Parte del discorso si concentra sulla tranquillità del consumatore legata all'affidabilità del prodotto generata da “chi corre un'ora per dare [...] la possibilità di viaggiare tutta una vita”. Questa è indicata come la “premessa” a cui segue un ulteriore incontro tra i due personaggi in un autodromo.

Nella seconda scena tutta l'attenzione è riservata al pneumatico Pirelli, a partire dalla fase di montaggio sulle automobili da corsa, dove “inizia a sentirsi veramente al suo posto, sente di essere qualche cosa ai fini di una grande vittoria tecnica e sportiva”. Il suo montaggio è così descritto: “eccolo, prende respiro, si fa turgido, acquista una personalità”. La fase del montaggio è come una seconda nascita del prodotto, che paradossalmente vive o torna a vivere al momento del suo utilizzo e consumo.

Dopo averne mostrato il primo vagito, il tecnico della Pirelli rivolge l'attenzione alla fabbrica dove il pneumatico è prodotto, “qualche cosa che merita di essere visto”. Quelle che sembrano essere delle foto che il tecnico mostra al commesso, per lo spettatore prende la forma di un film nel film. Ed è in questa sezione centrale che si ripercorre l'iter produttivo del pneumatico a partire dal laboratorio fisico dove “si analizzano i materiali da impiegare nella fabbricazione dei

pneumatici”, proseguendo in un laboratorio chimico e spingendosi infine al vero e proprio processo di costruzione, caratterizzato, al solito, dalla grandezza (anche fisica) dei macchinari (figure 21-22).

figura 21

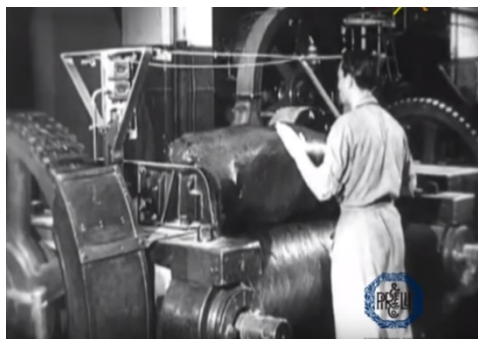
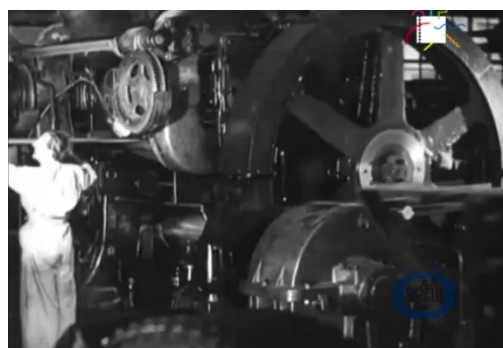


figura 22



Il prodotto si antropomorfizza lungo il processo produttivo di cui vengono elencate le singole fasi. La presenza dell'uomo è una comparsa nelle inquadrature, ripreso sfocatamente ai bordi delle macchine, spesso di spalle. Mentre si prosegue nella creazione del battistrada, che “esce da una trafilatrice, come una lingua mostruosa”, l'operaio si fa assistente e ostetrico di questo parto, prima tagliando, come per un cordone ombelicale, la “lingua” del battistrada e poi lavorandola con le sue mani: “già si intravede qualche cosa che sta prendendo corpo, dal corpo alla forma il passo è breve”.

La creazione del pneumatico e la sua vulcanizzazione, due tra le fasi più suggestive come abbiamo visto nel primo capitolo parlando a proposito delle visite degli artisti negli stabilimenti della Bicocca, sono descritte come un miracolo tutto meccanico. La semplice carcassa, materia inerte, si fa pneumatico attraverso il conformatore, “pesante, massiccio, accompagnato da sibili d'aria compressa [...] scende con autorità sulla materia preparata e vincendo ogni resistenza le dà un nome: ‘tu sei un pneumatico’” (figura 22). Per la vulcanizzazione “il paesaggio ha qualcosa di dantesco”. Il tono del commentatore si fa cupo e serio mentre il “pneumatico va a rinchiudersi nella bolgia rovente per imprimere in sé un carattere inconfondibile, quel carattere ha un volto e

un nome: è il battistrada” (figura 23). Sfornato come “una focaccia”, il pneumatico va ad “ingrossare la fila interminabile dei suoi fratelli” che percorreranno “tutte le strade del mondo”.

figura 22



figura 23



L’ultimo passaggio richiamato dal tecnico è il collaudo che avviene, come per la produzione, ad opera di una “macchina meravigliosa, la ruota-strada, ovvero una strada artificiale costituita da una grande ruota” che come una macchina del tempo forza il pneumatico a percorrere in pochi istanti tutta la sua vita. È un’apoteosi del prodotto raccontata dalla voce del commentatore che può facilmente essere confusa con quella di un cronista di gare automobilistiche:

Partenza: ha inizio un lungo viaggio, il pneumatico gira continuamente, giorno e notte, la carcassa è sottoposta a continue sollecitazioni. La temperatura sale, la velocità aumenta, diviene alta velocità, la forza centrifuga sembra strappare il battistrada dalla carcassa, sulla copertura si esercita una forza di cinque tonnellate. I pirometri all’interno della camera d’aria arrivano a misurare cento gradi ed oltre, trascinato in un parossismo di velocità, duemila giri al minuto. Il pneumatico si deforma, si trasfigura, sostiene meravigliosamente la prova!

Al termine della prova si ritorna all’autodromo dove il tecnico si sofferma sull’importanza delle corse, un ulteriore collaudo dove il prodotto “viene messo a punto”. La sorpresa del commesso che si rende conto di utilizzare gli stessi pneumatici sulla sua Topolino crea un interesse immediato per le corse, si sente legato e partecipe dei suoi successi come dimostra l’ultima scena. La domenica rilassante della famiglia del commesso che fa una gita in macchina è contrapposta alla cronaca del Gran Premio di Monza. L’automobile del commesso con l’ausilio della voce del cronista che si diffonde attraverso la radio nell’abitacolo della Topolino, diventa a tratti quella del

famoso pilota Alberto Ascari, il “giovane e impavido” pilota milanese che vincerà il Gran Premio: la vittoria è anche della famiglia nella Topolino che partecipa all’“affermazione dei colori italiani” nel mondo.

La tipologia dei film industriali finora analizzati mette in rilievo non solo i primati delle grandi aziende, dei loro processi produttivi e le qualità dei loro prodotti commerciali, ma anche un’assenza, quella dell’operaio e del suo lavoro, della sua fatica, che resta fuori dall’obiettivo della telecamera, il cui ansimare non è catturato dai microfoni o riprodotto dagli altoparlanti. È un’assenza consapevole e colpevole, una sottrazione che restituisce una immagine distorta della fabbrica. È un’altra tipologia di film industriali quella che si propone di presentare al mondo esterno la fabbrica nella sua dimensione globale, e non più concentrarsi sul solo prodotto o reparto. Rientrano in questa tipologia alcuni film commissionati dalla Olivetti come *Incontro con la Olivetti* (1950), *Infermeria di fabbrica* (1957), *Una fabbrica e il suo ambiente* (1957), *Sud come Nord* (1960), e alcune produzioni della Fiat come *Opere sociali Fiat* (1957), *Accanto al lavoro* (1962), *Scuola allievi Fiat “Giovanni Agnelli”* (1962), o il cortometraggio *Lambretta* (1953-1955) nella sua versione integrale commissionato dalla Innocenti.

Tutti questi film industriali, seppure in modo diverso, si caratterizzano per l’inclusione del fattore umano nell’immagine della fabbrica, valorizzandone il ruolo e la funzione, promovendo l’operaio da assistente a protagonista del processo industriale. In questo contesto merita di essere menzionata la produzione artistica di Ermanno Olmi, che seppure si discosti dalla rappresentazione della fabbrica e dell’operaio impegnato nella produzione industriale, offre nei suoi cortometraggi commissionati dall’Edisonvolta (tra i quali si ricordano *Sabbioni, una diga a quota 2500* del 1953 diventato *La diga del ghiaccio* nel 1955, *Cantiere d’inverno* dello stesso anno, *Manon finestra 2* del 1956 con testi e sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini, *Tre fili fino a Milano* del 1958) e

successivamente nei suoi lungometraggi (tra i primi si ricordano *Il posto* del 1961 e *I fidanzati* del 1963) importanti riflessioni sulla dimensione umana dell'industrialismo italiano e sul paesaggio naturale che sta per lasciarsi alle spalle.²³

Nei casi della Olivetti e della Fiat, ci troviamo di fronte a rappresentazioni più o meno complessive, di cui il prodotto è il risultato di un'eccellenza raggiunta dall'organizzazione industriale che nei film citati non si ferma più allo stabilimento industriale, ma sconfinava nell'interessamento e nella regolazione della vita civile del lavoratore.²⁴ Questo sconfinamento presuppone dei rischi traducibili nella definizione di un "potere pastorale" da parte dell'industria sugli operai, l'ingigantimento del potere della fabbrica che si giustappone a quello statale, affermando la sua autorità attraverso pratiche "preventive piuttosto che coercitive",²⁵ sottolineando la partecipazione dell'operaio al mondo industriale e viceversa, quella del mondo industriale alla vita dell'operaio. Si costruisce un immaginario felice ma pericoloso in cui non si intravede nessuno spazio franco nel legame tra la fabbrica e l'uomo.

Questa la premessa considerata per l'analisi proposta dei due film industriali, *Sud come Nord* (1957)²⁶ e *Accanto al lavoro Fiat* (1962), rispettivamente della Olivetti e della Fiat. Di questi

²³ Per il cinema di Ermanno Olmi si rimanda a T. MASONI, A. PICCARDI, A. SIGNORELLI, P. VECCHI (a cura di), *Lontano da Roma. Il cinema di Ermanno Olmi*, Firenze, La Casa Usher, 1990, e A. FRASSINO, *Un metro di pellicola è lungo cinque: Ermanno Olmi alla Edisonvolta*, in AA.VV., *Ermanno Olmi. Dal cinema industriale al cinema d'autore*, Milano, Obraz Cinestudio e Montedison, 1984, oltre che a J. DILLON, *Ermanno Olmi*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, e il più recente volume di Charlie Owens, C. OWENS, E. OLMi, *Ermanno Olmi*, Roma, Gremese G., 2001. Per quanto riguarda le sue produzioni legate alla Edisonvolta si rimanda al già citato capitolo di Elena Mosconi sul film industriale, E. MOSCONI, *Il film industriale*, in *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, a cura di R. De Berti, Milano, Vita e pensiero, 1991, in particolare le pp. 71-75.

²⁴ A proposito dei servizi sociali offerti da gruppi industriali si veda S. MUSSO, *Tra fabbrica e società. Mondi operai nell'Italia del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1999.

²⁵ Si consideri quanto affermato da Bonifazio a proposito del concetto di governabilità (in riferimento al pensiero di Foucault) e paternalismo aziendale e le similarità tra cortometraggi governativi e film industriali che ancora oggi continuano ad essere ignorate dalla critica. Cfr. P. BONIFAZIO, *Schooling in modernity*, pp. 8-9.

²⁶ Nello studio di Bonifazio è menzionato come una produzione del 1960, ma in realtà è del 1957.

due cortometraggi si vuole mettere in evidenza i sopramenzionati rischi, oltre a dimostrare lo stravolgimento della nuova società avvenuto attraverso la fabbrica e supportato dalla fiducia riposta nella travolgente ondata consumistica che caratterizza il “miracolo economico” dell’Italia.

Sud come Nord (1957) è un cortometraggio a colori di poco più di quattordici minuti, diretto da Nelo Risi e prodotto dalla Romor Film. Si tratta di una produzione simile, per molti versi a *Incontro con la Olivetti* (1950) e ad *Una fabbrica e il suo ambiente* (1957).²⁷ Si riscontrano infatti somiglianze sia da un punto di vista tematico che narrativo. La fabbrica, centro funzionale dell’universo olivettiano, viene rappresentata in tutti questi cortometraggi in un rapporto armonico con il territorio che la circonda. Il lavoro è, come abbiamo sottolineato nel capitolo precedente, l’indispensabile sacrificio dell’uomo, alleviato dall’apparato dei servizi sociali che contraddistinguono le fabbriche Olivetti e naturalmente anche quella di Pozzuoli, l’ultima nata e protagonista di *Sud come Nord*. A differenza del film della casa automobilistica torinese *Accanto al lavoro Fiat*, in *Sud come Nord* si dimostra una sinergica convivenza tra il mondo naturale e quello industriale, si definisce tra essi un rapporto gerarchico che opera a favore del primo, che fa da sfondo.²⁸ La natura è una piacevole cornice nel cui centro è ritratto l’indispensabile strumento per perseguire il progresso della società moderna: la fabbrica. Ad unire i due film è invece la natura prescrittiva del messaggio per l’operaio, a cui viene fornita una serie di istruzioni per vivere felice e soprattutto in piena devozione verso l’azienda.

²⁷ Si consideri anche la coincidenza tra il cortometraggio *Incontro con la Olivetti* ed il testo *Olivetti di Ivrea. Visita a una fabbrica*, presentato nel capitolo precedente. La struttura narrativa di questo testo e dei cortometraggi menzionati è praticamente sempre la stessa.

²⁸ Inoltre, Berta ricorda che se “l’«egemonia della fabbrica» [per la Fiat] significava il trionfo dei meccanismi di controllo aziendali su tutte le forme della vita sociale” invece, per Olivetti “essa significava la possibilità di costruire in positivo un modello di integrazione tra organizzazione produttiva e organizzazione sociale attraverso il progressivo superamento, ma non la negazione a priori, della conflittualità”. G. BERTA, *Le idee al potere, op. cit.*, pp. 15-16.

Il mercato del pesce di Pozzuoli con una folla di pescatori scalzi che trascina cesti di pescato è l'immagine pittoresca che apre *Sud come Nord*. Si tratta di “uomini il cui mondo si limita, e non per loro colpa, all'orizzonte del mare che li sfama, e non sempre”. Un territorio che si fa malinconico, testimone di una grandezza passata, come nel caso del Tempio di Serapide “immerso per bradisismo nell'acqua” e contemplato da due turisti stranieri.



figura 24



figura 25

Questo scenario viene superato grazie all'emersione del distretto industriale (figura 24). Seppur a volte sia costituito da “pesanti volumi le [cui] massicce strutture sembrano volersi imporre al dolce paesaggio mediterraneo”,²⁹ talvolta, come nel caso della Olivetti (figura 25), esso entra in armoniosa relazione con la natura attraverso i colori della fabbrica, definiti “ariosi e intonati all'ambiente” e che “accolgono sotto il monte Campiglione gli operai del nuovo stabilimenti [...] impostato su uno schema a croce quadrata” e basato sul “concetto della massima apertura al mondo circostante, per consentire al personale, durante il lavoro un continuo contatto con la natura”. È difficile non pensare a *Donnarumma all'assalto* e al dramma della disoccupazione di questo territorio, problematica totalmente assente nel film. È presente invece la quotidianità del lavoro dell'operaio di Pozzuoli, introdotto dal rumore delle presse che ne scandiscono il ritmo. A differenza dei documentari analizzati in precedenza, il prodotto, la

²⁹ Il riferimento è chiarito dall'inquadratura di uno stabilimento della Pirelli, la cui insegna è parzialmente coperta.

macchina, la produzione, sono tutti elementi presentati “al servizio dell’uomo”, la fabbrica di Pozzuoli lo strumento di progresso per questa regione, “la via per la saldatura economica e sociale fra il Settentrione e il Mezzogiorno d’Italia”.

All’ingresso in fabbrica si percorre una lista di attrezzi familiari all’operaio: “presse, magli, frese, ribaditrici, torni, pesatrici, registratori, rettificatori e apparecchi per la cromatura, l’ossidatura, la fosfatizzazione, una selva di macchine” organizzate e distribuite per la produzione di “un oggetto complicato e prezioso: la calcolatrice”. A questa lista di operazioni sono associate un paio di carrellate che ritraggono all’interno della fabbrica giovani operai intenti a lavorare alle macchine, governandole con inquadrature oblique dall’alto (figura 26). Il ritmo stretto e rigido della produzione industriale svanisce quando si raggiunge una postazione che si affaccia sul paesaggio naturale che circonda la fabbrica (figura 27). Il commentatore avverte: “qui infatti si è voluto che la tecnica non tiranneggiasse l’uomo, ma fosse al servizio dell’uomo”.



figura 26



figura 27

Seguendo le fasi della produzione delle calcolatrici si percorrono anche i servizi offerti dalla fabbrica di Pozzuoli: dalla mensa che serve “la leggendaria pastasciutta” ai corsi per l’avanzamento professionale promossi dalla direzione, dalle case di nuova costruzione (tangibile risultato del problema della casa sollevato in apertura, ironicamente descritto non “come problema da risolvere [ma] come sogno da realizzare”) al centro sociale o alla biblioteca di fabbrica,

“modernamente organizzata”, uno “strumento base per la formazione culturale del lavoratore e nell’impiego del tempo libero”. Il lavoro ripetitivo nelle varie postazioni richiama al lavoro artigianale delle anziane signore presentate all’inizio del filmato, e se non fosse per le catene che spingono una fila interminabile di calcolatrici o le lunghe spire di carta che si accumulano durante la fase di collaudo (figura 28), il lavoro in fabbrica parrebbe quasi piacevole, rincuorante, come l’immagine della giovane coppia (figura 29) che si ritrova dopo una giornata di lavoro nel salone del centro sociale per vedere in compagnia di altre giovani coppie e ragazzini uno spettacolo in televisione mentre un camion lascia lo stabilimento con “il frutto del lavoro di un giorno”.

figura 28



figura 29



Nessun riferimento è fatto alla “rete protettiva” che si crea tra la fabbrica e il paese, al problema della selezione o alla psicotecnica, di cui si lamenta il dirigente del romanzo ottieriano; gli operai non hanno voce, forse perché non esistono ancora come classe operaia. Sono tutti giovani, sbarbati e sorridenti, felici di aver superato il dramma della disoccupazione. Si prenda per esempio il primo piano dedicati ai dei due fidanzati sopramenzionati. Il loro sguardo verso il televisore sembra andare oltre, prevedere un futuro roseo, stabile, sicuro, magari creare una famiglia tradizionale, come suggerito dalla presenza dei bambini. Parrebbe lontanissimo lo

scenario che invece suggeriva Vittorini a proposito del lavoro industriale e del distacco tra uomo e natura:

l'uomo esce dalla natura e inizia la sua costruzione umana e il suo comportamento artificiale, altro da quello infantile, animale, e inizia ciò che sarà la sua storia, la sua catena causale aperta e inesauribile, a partire dal lavoro – solo che la natura persiste non solo intorno a lui come mondo naturale cui opporsi e cui imporsi, ma anche in lui, sotto forma di età, di vecchiaia, di morte fisiologica, come anche di emotività, di affettività, di psicologia pur se, in questo campo, tutto si trasforma storicamente sotto il condizionamento di quanto deriva da ciò ch'egli fa nei suoi rapporti di lavoro – e da ciò ch'egli diviene lavorando –, e questo mondo della persistenza naturale ch'egli non può negare attraverso quel lavoro ch'è pur l'espressione del suo rifiuto contro la natura (rifiuto istituito in tutte le interdizioni di cui egli si circonda) egli lo distingue dal suo *mondo proprio profano* (di lavoro) decretandolo, *sacro*, ambito degli dei, del creatore e della natura.³⁰

Non siamo ancora di fronte a questa tensione, evidente invece nei due film analizzati nell'ultimo capitolo. L'operaio del resto, ha da poco messo un piede nella fabbrica restando con l'altro ancora legato ad un mondo pre-industriale che specialmente nella fabbrica Olivetti continua ad essere fondamentale per l'operaio, un elemento da rispettare e preservare a salvaguardia della sua identità.

Non può dirsi lo stesso di *Accanto al lavoro Fiat*, documentario di circa ventuno minuti, piuttosto lungo nel suo genere, prodotto dalla Cinefiat nel 1962 e diretto da Claudio Solaro. Si tratta a tutti gli effetti di una visita di fabbrica, come chiariscono i titoli di apertura: “questo documentario Opere Sociali Fiat è stato condotto sulla falsariga di un interessante articolo di un giornalista olandese venuto a Torino per conoscere la Fiat”. Il paesaggio torinese che si presenta è quello di un centro moderno ed altamente industrializzato, dove la città è così estesa da essere parzialmente contenuta nelle riprese aeree. Per penetrarla bisogna arrivarci in aereo, come sottolineano le inquadrature dell'atterraggio di un volo Alitalia in apertura, punto di partenza di questa “storia” raccontata da un “giornalista olandese” in Italia per scrivere un articolo sullo sviluppo industriale della penisola. L'incontro con la Fiat avviene attraverso un suo dipendente, il

³⁰ E. VITTORINI, *Le due tensioni*, op. cit., p. 157.

signor Navone, impiegato presso la Mirafiori, e della sua famiglia. La fabbrica da visitare è “il più grande degli stabilimenti Fiat, dove [...] si costruiscono quasi tremila autovetture al giorno” ma è ancora possibile, almeno per il dipendente, sentirsi “fiero di appartenere a questa grande famiglia”.

Il giornalista afferma di aver subito individuato in quest'uomo (“un buon torinese affezionato alla sua città”) il protagonista del suo articolo, del resto aveva già programmato di visitare gli stabilimenti della Fiat che sapeva essere “una città di lavoro organizzata e perfetta”. Con Navone però conoscerà la Fiat “sotto un altro aspetto”, meno asettico e più umano, cordiale, accogliente, paternalista. Si crea una sovrapposizione tra l'impiegato e la fabbrica che egli rappresenta che restituisce un tono di eccessiva artificiosità nella descrizione della sua vita da fotoromanzo, un'immagine fortemente intrisa di sentimentalismo (figure 30-31).



figura 30



figura 31

La domenica del gruppetto, costituito dal giornalista e dall'impiegato e da sua figlia Isabella, offre uno spaccato su alcuni servizi sociali Fiat con un “cicerone perfetto”. Dal “centro sportivo della grande industria torinese”, tra i più attrezzati che il giornalista avesse mai visto, alla gita in barca per raggiungere le piscine Fiat, dove “una vera folla gioiosa, allegra e spensierata si godeva una domenica all'area aperta”, dimostrando che la “sigla Fiat [...] era presente in più d'uno degli aspetti della vita dei 100.000” lavoratori, alla parentesi sulla casa, desiderio in cima ai sogni di ogni italiano e apparentemente risolto dal gruppo torinese, la Fiat è definita più come un'organizzazione sociale che come gruppo industriale.

“Serenità”, “senso di sicurezza”, “tranquillità materiale discreta”, “certezza”, “dignità”, sono solo alcuni dei sostantivi utilizzati per la famiglia Navone che sintetizza l’immagine che la Fiat vuole offrire di sé, un’azienda che protegge i dipendenti e le loro famiglie, che si occupa del loro futuro e di quello dei figli, come nel caso “dell’avvenire del giovane Angelo, [...] con un futuro privo di incertezze”, spianato dalla frequentazione della “Scuola Centrale Allievi Fiat”, una serra di futuri lavoratori per gli ottocento allievi a cui viene garantita, a fine percorso, l’assunzione in uno dei tanti stabilimenti Fiat. Questi ultimi allargano i loro confini fisici attraverso l’enumerazione dei tanti servizi sociali offerti, alcune inquadrature aeree, di pari passo, mostrano la sconfinata estensione della Mirafiori (figura 32), quel milione di metri quadrati e oltre dove quotidianamente si sfornano migliaia di autovetture.

figura 32



figura 33



Nel racconto del giornalista olandese la fabbrica si ritrae in maniera eroica, miracolosa, capace anche attraverso il lavoro degli operai di poter offrire un futuro ai loro figli, di evitare lo smarrimento della disoccupazione che a loro toccò al termine del secondo conflitto mondiale. Al lavoro degli operai al reparto di montaggio, che si intravede attraverso una sequenza di inquadrature di breve durata (figura 33), è quasi istantaneamente sovrapposta la lunga serie di inquadrature che ritagliano l’efficienza dei servizi assistenziali, tra cui la “Mutua Aziendale Lavoratori Fiat”, fiore all’occhiello del gruppo automobilistico dotato delle “attrezzature più

perfette” al servizio dei dipendenti e dei loro familiari, assistendo “circa 250.000 persone, la popolazione di una città media”.³¹



figura 34



figura 35

Non solo cure per i malati ma anche spazi per la riabilitazione attraverso le ville Roddolo o asili per la crescita e l’educazione dei più piccoli, “pieni di calore fra immagini che paiono usciti dalla fantasia disneiana”. Si costruisce un senso di orgoglio nell’appartenenza a questa realtà industriale che raggiunge il suo apice nella cerimonia di premiazione dei lavoratori con quaranta e cinquanta anni di anzianità di lavoro, salutati uno ad uno, come da buoni amici, dal professor Valletta.

L’ultima sezione è dedicata ai bambini, il cui il futuro è metaforicamente affidato in mano all’azienda che nel frattempo si impegna anche con le colonie in località marittime e montane a prendersi cura della nuova generazione. I gruppi di futuri operai e impiegati sono ripresi mentre giocano o marciano come piccoli soldati (figure 34-35), presto in grado di servire l’ambiziosa macchina produttiva creata dai dirigenti Fiat. L’esemplarità della Fiat è problematica in quanto oltre a denunciare il ritardo dello Stato nell’investimento in servizi socio-assistenziali, descrive l’aspirazione del gruppo ad essere “non solo [una] grande industria ma anche un complesso

³¹ Risulta molto più trasparente il messaggio che trasmette il documentario olivettiano *Infermeria di fabbrica* (1951) che si focalizza sui danni del lavoro di fabbrica e dell’impegno della Olivetti a prevenire e curare i suoi dipendenti. Cfr. P. BONIFAZIO, *Schooling in modernity*, op. cit., p. 84, e A. BELLOTTO, *La memoria del futuro*, op. cit., p. 67.

assistenziale che segue i suoi dipendenti in modo capillare e continuo”, un padre e una madre il cui scopo sembra in apparenza essere solo la felicità dei suoi figli-lavoratori mettendo invece in secondo piano la pericolosa omologazione in atto dei suoi dipendenti che vengono formati o deformati anche attraverso queste pellicole, montate come in una catena di montaggio con l’obiettivo di creare un particolare prodotto: un’immagine di progresso sociale che risulta costituita dagli elettrodomestici o dell’utilitaria Fiat, la quale a sua volta rinforza il bisogno – e pertanto la domanda – di questi beni, promuovendo nel frattempo un cieco asservimento all’azienda.

Capitolo IV

Dai paradisi produttivi ai deserti (dis)umani

4.1 Stravolti dalla fabbrica

Quest'ultimo capitolo è dedicato alla rappresentazione che la fabbrica assume nella transizione tra gli anni del “miracolo economico” e la crisi degli anni Sessanta, a miracolo finito, quando ci si accorge di essere davanti ad una società completamente cambiata, dove il mondo industriale ha sfondato i cancelli dei suoi stabilimenti e, quella che all'inizio era l'alienazione dell'operaio, è diventata l'alienazione dell'uomo moderno. La scelta di concludere questo studio con l'analisi dei film *Deserto rosso* (1964) e *Teorema* (1968), dopo un capitolo dedicato ai film industriali, serve a dimostrare, così come è avvenuto nel passaggio dalle riviste aziendali ai romanzi di fabbrica, una chiara rinegoziazione del significato che la fabbrica viene ad avere prima e dopo il “miracolo economico”. Lo si fa attraverso un percorso che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, inizialmente santifica l'implementazione di nuove tecniche scientifiche e nuovi macchinari mettendo in secondo piano il lavoro dell'operaio che si nasconde dietro il processo produttivo, e successivamente richiama ad un sacrificio da parte del lavoratore di adattarsi e frantumarsi davanti alle nuove tecniche organizzative (passando per esempio da metodi artigianali alla catena di montaggio) per ritrovare se stesso fuori dai cancelli della fabbrica, fino ad arrivare ad uno stadio – ed è esattamente quello che succede nei due film proposti – in cui anche all'esterno l'uomo è la vittima di un sistema da lui stesso alimentato.

Vale la pena di ricordare la scena del film *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti, capolavoro parodico della società moderna, in cui il protagonista, Omicron, l'extraterrestre che si è impossessato del corpo di un operaio, spiega il funzionamento della società capitalista moderna: “Ci sono creature di prima scelta e creature di seconda scelta. Quelle di prima sono molto più rare, quelle di seconda molto più numerose, ma il loro valore è ben diverso [...] quelli di seconda scelta sono indispensabili [...] perché comprano i prodotti delle creature di prima scelta, sono i

consumatori” che alimentano il “sistema del ciclo chiuso”. La ricostruzione della società capitalista del film trascura di menzionare un dato rilevante: entrambe le categorie sono le vittime di questo sistema. Nell’analisi dei due film, ci concentreremo su questo dato.

4.2 Desolanti deserti

La produzione artistica di Michelangelo Antonioni, specialmente in riferimento agli anni Sessanta, offre un'attenta riflessione sulle conseguenze del “miracolo economico” e sugli stravolgimenti avvenuti nella società. Il cineasta ferrarese è infatti spesso ricordato per l'aderenza dei protagonisti dei suoi film al presente, per il suo sguardo così contemporaneo da renderlo talvolta di complessa comprensione. Tra questi film, *L'Avventura* (1960) inaugura un periodo particolarmente prolifico in cui a breve distanza seguiranno *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), spesso ricordati come “la trilogia dell'incomunicabilità” o “dell'alienazione”, a cui però bisogna necessariamente associare anche *Deserto rosso* (1964).¹

¹ *Deserto rosso* fu diretto e sceneggiato da Antonioni con la collaborazione di Tonino Guerra e la musica di Giovanni Fusco, mentre la musica elettronica fu composta da Vittorio Gelmetti. Tra gli attori di spicco si ricordano Monica Vitti (Giuliana) e Richard Harris (Corrado Zeller). Il film vinse un Leone d'oro alla Mostra cinematografica di Venezia. A proposito della collaborazione di Vittorio Gelmetti si rimanda al saggio A. CECCHI, *Il film industriale italiano degli anni Sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere*, in *Suono/Immagine/Genere*, a cura di Ilario Meandri e Andrea Valle, Torino, Kaplan, 2011, pp. 139-161. In merito a quella collaborazione, Cecchi individua nel “ruolo di Vittorio Gelmetti [...] l'intreccio del film industriale con il cinema d'arte. Gelmetti si avvicina infatti al cinema per la prima volta prestando alcuni dei suoi brani di musica elettronica a Michelangelo Antonioni per il suo primo lungometraggio a colori, *Deserto rosso* (1964), l'ultimo con musica di Giovanni Fusco. Come è noto, il regista aveva voluto intessere consapevolmente una complessa “partitura” di suoni, che integrasse i rumori della produzione industriale, la musica elettronica di Gelmetti e quella vocale di Fusco; ciò avviene già nei titoli di testa, caratterizzati dalla sfocatura estrema delle riprese del paesaggio industriale. In questo lungometraggio Antonioni sublima in senso artistico il film industriale: il paesaggio, le fabbriche, la complessità dei macchinari, alcune precise fasi della lavorazione industriale, talora documentate fin nei dettagli tecnici, si prestano a una strategia testuale fondata sul criterio dell'offuscamento; offuscamento che investe tanto l'identità dei protagonisti quanto, per certi versi, quella del cinema di *fiction*. Capita, per esempio, che i rumori dei processi produttivi disturbino la comprensione dei dialoghi o che li sovrastino del tutto; capita anche che il quadro venga completamente invaso da dense nuvole bianche di vapore, prodotte attraverso l'apertura controllata di enormi valvole di sfiato, cancellando così dalla vista i personaggi del film. Nell'ambito del film industriale la musica Gelmetti compare soltanto in pochi titoli, peraltro concentrati nel tempo: *Appunti per l'auto di domani* (Massimo Mida, 1968), prodotto da Fiat, e *La macchina del tempo* (Antonello Bionca, 1969), prodotto da Olivetti. Le scelte musicali di Gelmetti (sia che si tratti di musica strumentale che di musica elettronica) non sono mai scontate; pur facendo un uso esteso del suono elettronico, questo non si presta mai a processi di significazione stereotipati, rendendo meno agevole la comprensione delle strategie audiovisive in atto”. Ivi, p. 155. Tra le altre collaborazioni, Cecchi ricorda quella con Giannarelli che “prosegue negli anni [...] grazie ad alcune produzioni Reiac film” le tre puntate di *Non ho tempo* (1971-1972), con la collaborazione alla sceneggiatura di Edoardo Sanguineti [...] e due cortometraggi del 1972, *Linea di montaggio* e *Analisi del lavoro*” questi ultimi strettamente legati al tema della fabbrica e che segnano “l'abbandono di quella retorica dell'industrializzazione e della produzione che caratterizza il film industriale, specialmente nei primi anni Sessanta”. Ivi, p. 156.

Prima di iniziare l'analisi di quest'ultimo film è opportuno menzionare che *Deserto rosso* deve essere interpretato come l'episodio finale che va ad aggiungersi alla trilogia sopra menzionata, la conclusione di una quadrilogia che si distingue per la ricorrenza di una serie di stilemi che ci aiutano ad apprezzare il messaggio di questi film. Si pensi in particolare alla problematica staticità dei personaggi ingabbiati nelle maglie della propria classe sociale; al ruolo del paesaggio, assoggettabile a una parte integrante della narrazione diventando quasi una voce reggente, un correlativo oggettivo che attraverso le immagini crea una rappresentazione estetica dello stato emozionale dei personaggi e che si allontana spesso dalla loro logica per indicare piuttosto la loro singolare verità. Inoltre, come sottolineato da Aldo Tassone, è specialmente in film come *L'eclisse* e *Deserto rosso* che “la disumanizzazione dei personaggi viene associata direttamente con l'ambiente in cui vivono”,² bisogna aggiungere però che in questi film non si riscontra una condanna al sistema dei valori morali della società da parte del regista, ma piuttosto una frustrante inabilità dei personaggi ad adattarsi ad essa e di comunicare tra loro.³

In particolare *Deserto rosso* permette non solo di soffermarci sulla malattia interiore dei personaggi ma anche e soprattutto di rivisitare il significato che la fabbrica e “il mito della fabbrica

² C. BIARESE, A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p. 12.

³ Si veda anche il breve articolo di Calvino a proposito de *L'avventura*: I. CALVINO, in AA.VV., *Quattro domande sul cinema italiano*, «Cinema Nuovo», X, n. 149, gennaio-febbraio 1961, pp. 33-34. Per Calvino ne *L'avventura* “nulla è dichiarato o dimostrato; allo spettatore non vengono dati né aiuto né soddisfazione alcuna; il linguaggio è nudo, senza alcun appiglio esonerativo; il pubblico è costretto a fare lo sforzo di giudizio che compie di solito (o dovrebbe compiere) di fronte alla realtà”. Il critico prosegue affermando che il film “non vuole moralizzare, riformare i costumi della borghesia come i cattolici di sinistra e i radicali”. Vale la pena riportare anche un passo della celebre lettera *Cher Antonioni* di Roland Barthes al regista ferrarese: “l'artiste s'étonne et admire; son regard peut être critique, mais il n'est pas accusateur: l'artiste ne connaît pas le ressentiment. C'est parce que vous êtes un artiste que votre œuvre est ouverte au Moderne. Beaucoup prennent le Moderne comme un drapeau de combat contre le vieux monde, ses valeurs compromises; mais pour vous, le Moderne n'est pas le terme statique d'une opposition facile; le Moderne est bien au contraire une difficulté active à suivre les changements du Temps, non plus seulement au niveau de la grande Histoire, mais à l'intérieur de cette petite Histoire dont l'existence de chacun de nous est la mesure”. R. BARTHES, *Cher Antonioni*, in «Cahiers du cinéma», 311, maggio 1980, p. 9.

[che] condiziona la vita di tutti”⁴ viene ad assumere proprio quando il “miracolo economico” sta per svanire, quando ci si accorge di vivere in un mondo diverso, mutato ed estraneo per chi come Giuliana, interpretata magistralmente da Monica Vitti, star in quegli anni dei film diretti da Antonioni, finisce per sentirsi distaccata anche da se stessa, una separazione netta che lascia intravedere l’irrimediabile superamento di un punto di non ritorno, o meglio di una linea immaginaria che divide il sogno dalla realtà, il mondo naturale da quello industriale.

Il paesaggio industriale di *Deserto rosso* non è che l’exasperazione di quello che si andava progressivamente espandendo tra le pagine di *Memoriale* ed i cui detriti verranno analizzati in *Teorema* qualche anno più tardi. La fabbrica esce dai propri confini, dalle sue mura e dai cancelli andando a plasmare tutto ciò che la circonda, visibile e invisibile, materiale e morale. Nelle seguenti pagine si procede ad una rilettura del film atta a mostrare, prima attraverso l’analisi dei personaggi e poi attraverso quella dei paesaggi, l’emersione e l’espansione problematica del fenomeno industriale che tormenta irrimediabilmente l’uomo moderno. La fabbrica e l’uomo entrano in un rapporto antitetico da prendere necessariamente in considerazione e attraverso il quale si enfatizza la divisione dal mondo naturale, già così lontano da essere mitizzato. Quello che doveva essere un “miracolo” risulta essere invece la rappresentazione di una terra desolata, a cui si alterna l’immagine di un paradiso perduto, un distanziamento dal mondo in cui la natura e l’uomo coesistevano o avrebbero potuto convivere armoniosamente.

La trama del film si regge fondamentalmente sulla malattia psichica di Giuliana, sulla sua definizione segmentata e progressiva ricostruita attraverso l’intervento dei personaggi del film, che parrebbero, con l’eccezione di Corrado, i personaggi di un altro film. Giuliana mostra un chiaro

⁴ C. BIARESE, A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni, op. cit.*, p. 48. A parlare di “mito della fabbrica è proprio Antonioni il quale aggiunge che “condiziona la vita di tutti, qui [in *Deserto rosso*] la spoglia d’imprevisti, la scarnifica”. *Ibidem*.

disagio nel relazionarsi con gli altri, anche con i suoi familiari, con il marito, Ugo, per esempio, dirigente di una raffineria del ravennate completamente concentrato su se stesso e sul suo lavoro, e anche con il figlio, Valerio, interessato solo ai suoi giocattoli tecnologici che sottolineano la distanza dalla madre e la chiara difficoltà tra i due di intendersi.⁵ Gli pseudo amici di famiglia, l'industriale Max, uno speculatore, un massimizzatore di profitti, come suggerisce il suo nome, che riesce a racimolare ricavi anche dalla vendita di una decadente baracca, e sua moglie Linda, immersa nei suoi romanzi a tal punto da confonderli con la realtà, o la ninfomane Lilli, sono tutti poco più che comparse con cui Giuliana interagisce in maniera intermittente.

Giuliana è in pratica estranea al resto, agli altri personaggi e ai paesaggi che le sono davanti, il suo corpo non trova aderenza con tutto ciò che lo circonda e per questo è perennemente inquieto, un po' come l'inadeguatezza delle sue scarpe aperte con i tacchi che sprofonderebbero facilmente nel fango se lei non si muovesse continuamente. Ugo è consapevole di questa sua distanza dalla realtà, per lui infatti Giuliana non riesce a trovare o a ritrovare (non è chiaro se ci sia mai riuscita in passato) un posto in società, “non riesce ... a ingranare”, non è munita di “un giroscopio”, questa “macchina che mettono anche sulle navi per farle star ferme quando il mare è cattivo”. La sua paura è infatti quella di essere inghiottita dalla realtà che la circonda, lo chiarisce anche il suo incubo: “ho sognato che ero a letto e il letto si muoveva, ho guardato ed era sulle sabbie mobili, andava giù, sempre più giù”.

Questo stato di malessere della protagonista è molto simile a quello di Albino Saluggia di *Memoriale*; concentrarsi sulla malattia del personaggio diventa allora un modo per avere una rappresentazione diversa, privilegiata, del paesaggio. Arrivare alla radice della malattia vuol dire anche vedere il mondo attraverso la prospettiva di Giuliana in totale contrapposizione a quella di

⁵ Questo quadro familiare ricorda molto quello di Irene di *Europa 51*.

Ugo. Si consideri per esempio il dato presentato ad inizio film dalla conversazione tra Ugo con l'amico Corrado, un dato parziale e distorto: per Ugo Giuliana ha avuto un incidente in macchina a causa della sua inesperienza al volante. Lo choc, “uno choc tremendo”, l'ha portata a essere ricoverata in una clinica “per più di un mese”.

Primi piani con sfondi bianchi



Solo attraverso i numerosi dialoghi/monologhi di Giuliana con Corrado e gli altri personaggi, caratterizzati da primi piani con sfondi sempre bianchi, ad indicare la trasparenza dei suoi pensieri e la distanza da ciò che la circonda, con queste pause di lucidità, la protagonista chiarisce che l'incidente era in realtà un tentativo di suicidio, e il ricovero un modo per capirne le ragioni.

Questi momenti agiscono da commentari, dei punti da unire per delineare il profilo della malattia di Giuliana. Dalle continue paure allo stato di stanchezza e allucinazione, alla confusione tra il mondo reale e quello immaginario (si pensi a quando accarezza i fiori e le piante disegnati sul divano a casa dell'operaio), dall'“impressione di scivolare su un piano inclinato, di andare giù, di essere sempre lì lì per affogare”, allo stato di delirio e acuto dolore (si pensi all'incontro in albergo: “mi fanno male i capelli, gli occhi, la gola, la bocca”), alla sensazione che esista “qualcosa di terribile nella realtà” senza essere in grado di riconoscerla. Il suo dolore diventa fisico, ma non ha voce, si ferma nelle dita nervose e tese del personaggio, è confinato nella sua persona.

A proposito della sofferenza fisica dell'uomo moderno, quello che sembra affliggere Giuliana, Arendt lo descrive come “most private and least communicable of all [...] it actually

deprives us of our feeling for reality to such an extent that we can forget it more quickly and easily than anything else”.⁶ Il senso di disagio della protagonista stenta infatti a trovare una sua espressione, portando Giuliana al suo distacco con la realtà. La liminalità di Giuliana coincide con il suo stato di sofferenza, di difficile definizione in quanto lontano dal mondo delle cose, come sottolinea Arendt:

pain, in other words, truly a borderline experience between life as “being among men” (*inter homines esse*) and death, is so subjective and removed from the world of things and men that it cannot assume an appearance at all.⁷

figura 1



figura 2



Il suo dolore è interiore, incomunicabile, disperato. Al marinaio turco nella penultima scena del film, chiederà se sul mercantile “possono viaggiare anche le persone”; totalmente dissociata pare che sia abituata ad un linguaggio diverso, a non capire e a non essere capita, ad essere “separata” precisando “non da mio marito”, ma dai “corpi”, “i corpi sono separati”. Si consideri anche la necessità di ritagliarsi un suo spazio, il locale in via Alighieri, in opposizione a quello

⁶ H. ARENDT, *The human condition*, op. cit., pp. 50-51. In relazione allo stato di sofferenza della protagonista, Arrowsmith ricorda che “pain can kill individuals, or it can make them human”. Per lo studioso, “Giuliana’s problem [...] is like of almost all of Antonioni’s protagonists: the tragic pain of those who, in order to become themselves, must suffer the loneliness of an individual destiny. The pain is intensified by the psyche’s knowledge of how it was before suffering separation, before being expelled from the garden and entering time and history, that is, before becoming human”. W. ARROWSMITH, *Antonioni. The poet of images*. New York, Oxford University Press, 1995, pp. 86-88.

⁷ *Ibidem*.

della fabbrica, che risulta però svuotato, diventato un nonluogo, una stazione temporanea in cui la protagonista si ritaglia uno spazio incolore, dove esercitarsi con più tinte, dove poter temporeggiare prima di reinserirsi nella società, dove poter inventarsi.⁸ La strada del locale sembra uscita da una periferia industriale di un quadro di Sironi, disabitata con l'eccezione di un vecchio uomo e del suo carretto con delle mercanzie, con un orizzonte chiuso dall'incontro delle due colonne di case, tutte con imposte serrate e di un colore che va dal verde petrolio al giallo scuro o al bianco opaco e varie tonalità di grigi, il cielo a malapena si affaccia, un soffitto grigio.

Giuliana conferma di soffrire irrimediabilmente di una estraneità al mondo moderno, una inidoneità a vivere nel suo tempo e di prendere parte – invece di osservare – quanto accade all'esterno. Emblematica risulta l'immagine della nave che passa davanti alla baracca mentre lei è affacciata alla finestra (figure 1-2): si percepisce tutto lo stridore derivante dalla prossimità tra un mondo incontenibile (come la porzione di scafo incorniciato nella finestra) in movimento davanti a un punto di osservazione fermo, al quale prima ci si avvicina e poi dal quale inesorabilmente ci si allontana.

Giuliana è “assurda”, così l'apostrofa Ugo quando lei non vuole che nessuno ritorni alla baracca, “assurda” perché ha paura che qualcuno venga contagiato avvicinandosi alla nave ormeggiata lì vicino. È assurda perché il mondo che ha davanti le sembra un'assurdità, dove uno più uno non fa due (come le svela Valerio alle prese con un microscopio), dove vige una logica a lei ignota. Ci troviamo di fronte allo scenario previsto e temuto da Adriano Olivetti, un mondo moderno che ha

racchiuso l'uomo negli uffici, nelle fabbriche, vivendo nelle città tra l'asfalto delle strade e l'elevarsi delle gru e il rumore dei motori e il disordinato intrecciarsi dei veicoli,

⁸ Cfr. M. AUGÉ, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 2005.

rassomiglia un poco ad una vasta, dinamica, assordante, ostile prigione dalla quale bisogna, presto o tardi, evadere.⁹

Giuliana percepisce il pericolo di questo mondo senza però riuscire a definirlo; tenta addirittura di adattarsi senza successo. Non ci riesce, e torna più volte a rifuggire, allontanandosi spesso dalla cinepresa, nascondersi dall'obbiettivo, ansimando come una preda. La ritroviamo spesso in ambienti chiusi, negli angoli di essi, risalendo o scendendo in fretta da una rampa di scale, è spesso incorniciata nello spazio di una porta, dietro una porta a vetri o dietro il vetro di una finestra. Nelle scene esterne si appoggia alle pareti delle case, alle ringhiere, alle mura, alle macchine, in disequilibrio cerca sostegno e sicurezza, protezione, cerca di guarire, di essere curata consapevole che però non lo sarà mai.

Corrado è il personaggio più vicino a Giuliana, emotivamente e fisicamente; è l'ennesimo tentativo di trovare un sostegno, seppur provvisorio, per reinserirsi nella realtà. Il tentativo è già deciso in una delle scene d'apertura del film (figure 3-4), quando Giuliana lo incontra per la prima volta in compagnia del marito. In quella scena, negli interni della fabbrica, si assiste ad un chiaro spostamento della protagonista che prima è accanto a Ugo e subito dopo essere stata introdotta a Corrado, attraverso una serie alternata di sguardi con questo, decide di fraporsi, tra Ugo e Corrado, dividendoli, creando quella spaccatura che porterà al suo tradimento in albergo.

figura 3



figura 4



⁹ A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, op. cit., pp. 59-60.

Diventa tutto chiaro per ammissione di Giuliana dopo l'incontro notturno quando la protagonista, esausta per le sue sofferenze afferma: "io ho fatto di tutto per reinserirmi nella realtà, come dicono in clinica [...] sono perfino riuscita ad essere una moglie infedele".

A differenza di Giuliana gli altri personaggi, tutti secondari, dimostrano di riuscire a convivere, chi in un mondo e chi in un altro, alla malattia del modernismo. Corrado, che è il filo conduttore tra Giuliana e il resto, è perentorio: "tu pensi troppo alla tua malattia, invece è una malattia come un'altra. Ce l'abbiamo un po' tutti, sai? Più o meno siamo tutti da curare". Lui per esempio riesce a vivere continuando a spostarsi, in uno stato nomadico di chi alle partenze non associa un ritorno e stenta a ricostruire la sua provenienza. È un prodotto del suo tempo, i suoi studi e la sua carriera ne sono la dimostrazione. Spesso le sue frasi sono spezzate dal rumore o dal grido della modernità (il rumore della fabbrica, il fischio del treno) che nella sua visione significa ancora credere

nell'umanità in un certo senso, un po' meno nella giustizia, un po' di più nel progresso. Si crede nel socialismo, forse, quello che importa è di agire nel modo che si ritiene giusto, giusto per sé e per gli altri, cioè di avere la coscienza in pace ... la mia è tranquilla.

Corrado è consapevole dei privilegi che il suo stato sociale gli riserva, uno dei motivi che alimenta i suoi viaggi, egli stesso afferma: "delle volte mi sembra di non avere nessun diritto di trovarmi dove sono, sarà per questo che ho sempre voglia di andar via". I suoi viaggi, che dovrebbero essere un modo per lasciarsi dietro il suo passato, a differenza di Giuliana, avvengono in un mondo in continua trasformazione, lui si muove sulla nave della modernità, ne è un passeggero, non la osserva da un punto fermo ed esterno, motivo per cui nonostante sia sempre in viaggio, "gira e rigira [...] poi finisce per ritrovarsi com'era", ammettendo di non sentirsi "diverso da sei anni fa, ma non so se questo mi spinge a partire o a restare".

La visione del mondo industriale da parte di Max è probabilmente molto più nitida, ne conosce e riconosce le leggi, e di conseguenza le sfrutta al meglio. È spregiudicato, amorale, Milli lo definisce un “corvo” sempre “pronto a buttarsi su una fabbrica in fallimento o su una donna in crisi”, che vuole averla “sempre vinta” e che probabilmente l’avrà vinta anche con lei, del resto le donne per lui hanno lo stesso valore degli oggetti (alla donna che accompagna l’operaio dichiara: “si chiama Iole come la mia barca”). Quando Corrado e Ugo valutano l’idea di poter inviare dei carichi in Patagonia sfruttando la rotta di ritorno delle navi che attraccano nel ravennate, Max dimostra di essere così immerso nel mondo finanziario da rappresentarne il centro. La sua regola fondamentale è: “mai correre dietro agli affari, io sto fermo, sono loro che girano”.

Anche Ugo è perfettamente a suo agio nel mondo industriale, la sua casa coincide con la fabbrica. In apertura, mentre Giuliana lo raggiunge attraversando quel che resta della natura e poi mettendo piede tra gli interni della fabbrica, Ugo è ritratto nella sedentarietà del suo lavoro, in una sala di controllo. Dà ordini ad un lavoratore che lo chiama “ingegnere” mentre parla al telefono con uomini di altri reparti. È un personaggio freddo, cinico, che per molti versi ricorda l’ufficiale della Gestapo Bergmann di *Roma città aperta*, quasi un kapò-capo della fabbrica, un sorvegliante di essa che solo ad essa risponde. Dalla sua posizione di lavoro entra facilmente in contatto con più aree funzionali della fabbrica (figure 5-6-7). Il suo lavoro lo qualifica e determina la sua vita. Appartiene alla fabbrica, ne è un suo ingranaggio, la sua voce e quella di Corrado sono spesso coperte dal frastuono meccanico dei compressori, nascoste dentro le cornette del telefono, interrotte dalle martellate degli operai sulle pance di serbatoi arrugginiti. Si pensi oltretutto alla decisione di non rientrare in Italia appena saputo dell’incidente di Giuliana, o alla ovvietà con cui giustifica i canali di scolo delle fabbriche (“devono pur finire da qualche parte!”). È un uomo

razionale, che legge il mondo attraverso una lente scientifica, la stessa che utilizza Valerio nei suoi giochi.



figura 5



figura 6



figura 7

Tutti questi personaggi appartengono ad una cerchia ristretta ai vertici del mondo industriale, il loro comportamento nella baracca riproduce il loro ruolo in società, dall'appetito sessuale che devia per una scena orgiastica la quale suggerisce uno sconfinamento incontrollato del consumismo, una combinazione micidiale di erotismo e cannibalismo sintetizzata dalla tonalità di rosso della stanzetta, all'immediatezza con cui i loro bisogni sono accontentati, si pensi per esempio al problema del freddo risolto con la distruzione di parti della baracca, un modo per ribadire che la sostenibilità della baracca, così come quello dell'equa distribuzione delle risorse e dell'ecosistema non riguarda il gruppo. Ugo per esempio confessa di aver lasciato in totale abbandono la sua capanna, da un paio di anni "ormai", lasciandola "andare in malora". Il decadimento della capanna è parallelo a quello del gruppo, che sulla banchina scompare tra il grigiore della nebbia, ognuno in solitudine, lontano dall'altro. Risultano rilevanti con queste considerazioni le osservazioni di Arendt riguardanti la società di massa, secondo cui, tra le conseguenze bisogna annoverare la solitudine dell'uomo, "its most extreme and most antihuman form".¹⁰

¹⁰ Cfr. H. ARENDT, *The human condition, op. cit.*, pp. 58-59. La distruzione della baracca, è la prova della distruzione della sfera personale che insieme alla distruzione di quella pubblica, definisce una società che "deprives men not only of their place in the world but of their private home". *Ibidem*.

Accanto ad essi, alcune scene si soffermano anche su un'altra categoria di personaggi, i lavoratori della fabbrica. Anche loro si sono adattati al nuovo mondo, come conferma Mario, alle prese con l'installazione di un sistema di antenne. Giuliana gli chiederà di chi fossero quei "così" e se non avesse paura lavorando a quell'altezza, domanda a cui risponderà placidamente: "no, no, ormai sono abituato". Oltre a Mario, si ricorda il gruppo di uomini intenzionato a seguire Corrado in Patagonia, inquadrato durante un incontro informativo in un vecchio magazzino (figura 8). Si tratta probabilmente del gruppo segnalato a inizio film da Ugo, uomini che hanno frequentato un corso di formazione ma probabilmente al momento disoccupati. Sono spesso inquadrati di spalle, e quando si rivolgono a Corrado con qualche domanda di logistica è difficilmente distinguibile a chi appartenga la voce. I volti, mostrati con una serie di primi piani, sono seri e cupi. Di fronte al nuovo scenario che dovranno fronteggiare si confondono, con una lunga carrellata (si direbbe diretta da Corrado, posto davanti alla platea di operai) con le merci contenute nel magazzino, con i colli delle damigiane di vetro e dei contenitori di paglia, tutti uguali (figura 9). Da una pila di contenitori di paglia si fa partire una panoramica verso l'alto che procede su una fascia blu disegnata sulla parete del magazzino, con essa sembrano avvenire anche una trasposizione degli operai nell'altra parte del mondo.

figura 8



figura 9



Un'altra folla di operai è ritratta nelle immagini di apertura, durante uno sciopero davanti agli stabilimenti della fabbrica.¹¹ Gli operai fiancheggiano la strada che circonda la fabbrica, una lingua d'asfalto bagnato (figura 10), un acherontico fiume percorso solo da un crumiro scortato da due guardie che si accinge ad entrare in fabbrica (figura 11). Un primo piano su una torre da cui ritmicamente fuoriesce la fiamma dell'impianto di raffinazione precede le inquadrature della folla, è la prima immagine nitida e a fuoco del film, dopodiché la cinepresa procede in una panoramica che termina sul gruppo di scioperanti, proponendo un interrogativo sulla materia che origina quelle fiammate.¹²

figura 10



figura 11



La fabbrica e i suoi interni sono ritratti nella loro monumentalità, interni lucidi, geometrie pulite e razionali. La sala di controllo dove lavora Ugo è fatta di quadranti e bottoni (fig. 5), si potrebbe definire il cervello meccanico dove vengono riportati tutti i dati e dove vengono prese le decisioni. Come un efficiente sistema nervoso (in pochi istanti Ugo riesce a contattare più persone distanti dalla sala), la fabbrica viene mostrata nella sua capillarità, non più un territorio isolato ma

¹¹ La folla in apertura potrebbe essere anche interpretata come una critica alla società di massa. Per Arendt, infatti, “what makes mass society so difficult to bear is not the number of people involved, or at least not primarily, but the fact that the world between them has lost its power to gather them together, to relate and to separate them”. H. ARENDT, *The human condition*, op. cit., pp. 52-53.

¹² A proposito del titolo del film che doveva essere *Celeste e verde*, l'autore chiarisce che “*Deserto rosso* non è un titolo simbolico. “Deserto”, forse perché non ci sono molte oasi: “rosso”, perché è il colore del sangue. Il deserto sanguinante, vivente, pieno della carne degli uomini”. C. BIARESE, A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 49.

in continua espansione, ramificato, una presenza che riempie gli orizzonti dei campi lunghi, che si sostituisce alla natura desolata e reduce dello sviluppo economico della regione, una natura che sembra attraversarsi un indeterminato inverno a cui non seguirà una primavera di cui resta una vaga traccia nella trama alberata dei divani o nelle pareti fiorite della casa della moglie dell'operaio Mario.

Alla campagna brulla, ai mortiferi canali di scolo, ai radi alberi, si alternano solidi corridoi di ferro e cemento, torri e ciminiere che sostituiscono al fogliame degli alberi, vibranti fiamme; agli stagni si sovrappongono cisterne di raccolta che si susseguono nella loro perfetta moltiplicazione. Come ebbe a dire lo stesso regista, la fabbrica in *Deserto rosso* “scarnifica, il prodotto sintetico domina, prima o poi finirà per rendere gli alberi oggetti antiquati, come i cavalli” o le zebre che vivono nel drappo della baracca abbandonata di Ugo; è dunque anche un film profetico in cui si dà “per scontata la fine del bosco”, in cui si sottomette “scolorendola questa antica realtà alla nuova, che è altrettanto suggestiva”.¹³

Una realtà suggestiva proprio grazie alla fabbrica, che apre e chiude il film ed è onnipresente in tutti i personaggi, non più un angolo del paesaggio, si pensi alla sua rappresentazione ne *Il grido* (1957), ma è il paesaggio, da intendersi non solo “come luogo di lavoro, ma [anche] come entità, come persona”.¹⁴ E come persona la fabbrica ha una voce, un suo corpo, una sua vita che coinvolge anche le vite degli altri. Il suo rumore è il fischio delle turbine, delle ventole, quello meccanico dei motori che girano a ritmo costante, del sibilo delle valvole da cui escono potenti nuvole di vapore, quello del ronzio delle luci al neon delle lampade e delle

¹³ M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 83-84.

¹⁴ R. GRILLI, tesi di dottorato, *Il viaggio nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Department of French and Italian, University of Wisconsin-Madison, 2006, p. 119.

insegne, quello ad alta frequenza dei condensatori elettrici e delle resistenze, della voce metallica dei lavoratori filtrata da un megafono, una sinfonia di strumenti moderni che risultano dissonanti per Giuliana, che la tormentano in continuazione, fino alla fine del film.¹⁵

Come per Albino Saluggia, la fabbrica di *Deserto rosso* è in antitesi col mondo naturale, la favola raccontata da Giuliana al figlio malato ne è una dimostrazione. Millicent Marcus parla di un'opposizione completa:

The industrial city and pink beach are polar opposites in every way: one is overcast and gray, the other is lit by radiant sunlight; one is shot with color and lens distortions, the other in unblemished technicolor; one is spatially congested, the other open to the horizon; one has foul polluted waterways, the other has the transparent sea; one is accompanied by electronic music and industrial noises, the other by Giuliana's narrative voice or by human song; one is afloat with modern tankers, the other with an Old World frigate; one is governed by manmade rhythms, the other by the movements of the sun, and so on.¹⁶

La caduta da questo paradiso avviene tra due mondi in movimento ma che seguono traiettorie opposte, pertanto in diacronia. Giuliana è il punto di tangenza ma anche di rottura tra questi mondi, motivo per cui il suo impatto è altamente disorientante.¹⁷ L'artificialità dei colori della fabbrica che va dal rosso vivo e ruggine degli interni, all'azzurro ceruleo e all'argento dei tubi, al giallo, oltre che al verde e al grigio in tinte chiare, è ripreso in tutto il paesaggio industriale ed è

¹⁵ A proposito dell'utilizzo della musica elettronica per la rappresentazione della fabbrica si rimanda oltre al già citato saggio di Cecchi *Il film industriale italiano degli anni Sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere*, e a M. CORBELLA, tesi di dottorato, *Musica elettroacustica e cinema in Italia negli anni Sessanta*, Università di Milano, 2011, si veda anche A. CECCHI, *Topoi of technology in Italian experimental industrial film (1959-1973)*, op. cit.. Lo studioso precisa che "in the field of industrial film, since 1959 electronic music became the sound of technological innovation and scientific research, and in particular the sound of nuclear energy, chemical analysis, electronic computing, automation, and was ready to pass into Italian auteur cinema – starting from Michelangelo Antonioni's 1964 film *Deserto rosso (Red Desert)* – with these and other connotations". Ivi, p. 399.

¹⁶ M. J. MARCUS, *Italian film in the light of Neorealism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1986, p. 202.

¹⁷ Marcus aggiunge che questo è "Giuliana's personal myth of Eden, a place where the primal unity between the self and the world has not yet been split asunder by guilty knowledge or willful rebellion against the natural order. The child and the environment live in happy concord, she obeying the rhythms of the sun, the rocks mimicking the smooth browned of her flesh, and the mysterious song, half human and half wild, making literal the metaphor of harmonious coexistence". *Ibidem*.

contrapposto alle tinte scure come il verde petrolio o il marrone e il nero degli stagni contaminati, della pineta, o della disabitata via Alighieri.¹⁸

A differenza di quanto accadeva nei film industriali, in particolari quelli della Cinefiat o dell'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi),¹⁹ la fabbrica è ritratta nella sua feroce bellezza e nel suo sconfinato potere di sopraffazione e distruzione. Ciò che doveva essere un meccanismo di liberazione, diventa il congegno di dominazione (si ripensi per esempio alle damigiane stipate nel magazzino). Come sottolinea Sandro Bernardi, “la tecnica [...] si trasforma in una «seconda natura», diventa una giungla selvaggia, incontrollabile, infestata da potenze che sovrastano l'uomo”.²⁰ La raffineria, la fabbrica di trasformazione di una delle risorse fondamentali dell'industrialismo italiano, il petrolio, mostra con il suo prodotto e con i suoi scarti di lavorazione di essere ormai dappertutto, onnipresente, tra cielo e terra, nei suoi fumi e nei suoi fiumi, nella sua terra, nell'aria, e nella fiamma che funge anche da stendardo ed eruttata dalle ciminiere più alte, aprendo e chiudendo il film.

La fabbrica si presenta anche in maniera silente, rappresentata spesso dal colore giallo che si intravede di passaggio. Come nel caso del furgone dell'ENI, un chiaro riferimento al *camion giallo* (1919) di Sironi, presentato nell'istante di ingresso di Giuliana nell'albergo dove alloggia Corrado; si riconosce dietro di lei in corsa un furgone giallo con impresso il cane a sei zampe del colosso energetico statale. Si potrebbe attribuire a questa inquadratura un richiamo ai film

¹⁸ Questo scenario fa ritornare in mente il paesaggio desertico profetizzato da Volponi in *Memoriale*: “Intorno al paese e su tutto il lago c'erano delle nebbie bianche, come una trincea o un'onda; il vento leggero ne muoveva la schiuma in alto. Sembrava che il paese e il lago fossero isolati e sul punto di essere inghiottiti da quella nebbia viva, che non avrebbe lasciato nulla, sparendo poco dopo”. P. VOLPONI, *Memoriale, op. cit.*, p. 206.

¹⁹ Cfr. P. BONIFAZIO, *United we drill. ENI, films, and the culture of work*, in «Annali d'Italianistica», Vol. 32, 2014, pp. 329-350.

²⁰ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 13.

industriali, e a quelli dell'ENI in particolare,²¹ una critica di essi considerato che il tradimento di Giuliana è una sottrazione al conformismo sociale di cui i film industriali si fanno promotori.

Se è vero che *Deserto rosso* è una rappresentazione del paesaggio industriale italiano, dal momento che riflette sui dieci anni di industrializzazione in Italia e sui cambiamenti sociali e culturali ad essa collegati,²² oltre che “l'indagine su un omicidio tuttora in corso [...] creato dai colori che uccidono”,²³ si potrebbe definirlo allora anche un “giallo”, visione questa che deve però essere necessariamente affiancata alla rappresentazione della fabbrica nel film industriale. In tal modo, il messaggio dei film industriali la cui produzione serviva a pubblicizzare gli effetti positivi dell'industrialismo italiano è messo in discussione dalla possibile inabilità di adattamento al mondo industriale promosso, dall'avvelenamento da “fumo giallo” a cui la natura risponde allontanandosene (“orma gli uccellini lo sanno e non ci passano più”). A differenza di quanto affermato da Bonifazio però, questa inabilità di “move forward”, di avanzare con e come il progresso (a questo punto solo economico), non è un discorso valido solo per il ceto medio, ma anche e soprattutto per l'operaio, ritratto nel suo processo di mercificazione che lo vuole stipato in un magazzino, o in trasferta all'estero, specialmente in questi anni in cui del “miracolo” non resta che un mero ricordo.

²¹ Nel recente articolo sopra menzionato di Paola Bonifazio, i film industriali dell'ENI sono definiti come produzioni “particularly interesting insofar as they demonstrate how cinematography functioned as a tool to educate Italia citizens in political unity as much as social conformity. They also demonstrate how the rhetoric of this education exploited the language of warfare, most likely a vestige of the Fascist regime's indoctrination, while representing the conversion to workfare”. BONIFAZIO, *United we drill*, *op. cit.*, p. 334.

²² Ivi, p. 347.

²³ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, *op. cit.*, p. 184.

4.3 Fabbricazioni identitarie: il *Teorema* di Pier Paolo Pasolini

Il “delitto storico” che si è consumato nell’Italia degli anni Cinquanta e Sessanta sfociato poi nelle contestazioni del 1968 e del 1969 è il soggetto delle tele di Pier Paolo Pasolini intitolate *Teorema*; parliamo di tele dal momento che “*Teorema*-libro è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra” l’artista di Casarsa lavorava “ad affrescare una grande parete (il film omonimo)”.²⁴ Soffermarsi su *Teorema* non solo significa ripercorrere il messaggio ideologico di Pasolini, raffinosi negli anni e pregno di intuizioni e riflessioni su una società che sta subendo una vera e propria “rivoluzione antropologica”, ma anche offrire una testimonianza, seppure di parte e viziata da pregiudizi teorici, in grado di rammentare al lettore di oggi il valore socio-antropologico dell’eredità di quegli anni, di cui la fabbrica riveste un ruolo fondamentale, attraverso le parole e le immagini dettate e dirette dall’eccezionale sensibilità artistica di Pasolini.

Iniziamo riprendendo sia nel libro che nel film il significato della parola “teorema” che li titola entrambi, un modo per dimostrare la definitiva rottura, l’irreparabile strappo tra mondo naturale e mondo industriale, un punto di non ritorno che porterà i destini dei personaggi di *Teorema* ad una irrisolvibile crisi esistenziale. La sua applicazione ai protagonisti viene messa nelle pagine seguenti, in contrasto con l’analisi dell’ospite e alla funzione morale e corporale della sua irruzione all’interno della villa e nella vita di ognuno dei personaggi. Si conclude spostando l’attenzione verso lo sfondo di *Teorema*, un paesaggio caratterizzato da una viva tensione tra il mondo contadino, naturale, e quello borghese e industriale; in pratica un’analisi parallela a quella offerta per *Deserto rosso*. Negli scostamenti e nelle variazioni registrate tra il romanzo e il film, ci

²⁴ P. P. PASOLINI, *Teorema*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 1998, p. 1979.

si riferisce a *Teorema* come realizzazione di un unico disegno originario di “natura anfibologica”²⁵ restando fedeli a quanto chiarito dall’autore nel 1968 in merito alla genesi di quest’opera: “*Teorema* era nato come *pièce* in versi, circa tre anni fa; poi si è tramutato in film, e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto”.²⁶ Pertanto, eventuali ambiguità tra la versione letteraria e quella cinematografica sono risolte a favore di quest’ultima.

La natura ibrida della tragedia²⁷ della famiglia milanese rende l’opera di difficile definizione, essendo, come ricordato da Gian Carlo Ferretti citando lo stesso Pasolini, un “manualetto laico”, uno “studio sulla ‘crisi del comportamento’”, “un referto”, o una “parabola”,²⁸ insomma un racconto “sospeso tra documento ed evocazione; tra inserti di ‘inchieste’ giornalistiche e ‘consuntivi’ [...] tra una istanza documentario-didascalica, informativa, che rimanda all’opera cinematografica di cui in qualche modo partecipa, e una istanza più propriamente letteraria”.²⁹ Il titolo potrebbe venirci in soccorso rappresentando un teorema, una tesi o un enunciato dimostrabile attraverso degli assiomi e una sequenza di passaggi logici.

Teorema infatti per Pasolini:

si fonda su un’ipotesi che si dimostra matematicamente per *absurdum*. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che

²⁵ In questi termini si esprime Pasolini nel risvolto di copertina di *Teorema*. P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Si tratta di una tragedia non solo per la struttura ma anche perché inizialmente concepita “come settima tragedia in versi della serie iniziata con *Orgia*”. N. NALDINI & S. GIANESINI, *Pasolini, una vita*, Verona, Tamellini Edizioni, 2014, p. 384.

²⁸ G. C. FERRETTI, *Pasolini, l’universo correndo*, Roma, Editori riuniti, 1976, p. 62.

²⁹ *Ibidem*.

cosa succederebbe? Parto dunque da una pura ipotesi. Ma questa semplice ipotesi suppone già un orientamento ideologico.³⁰

Ma cosa si vuole dimostrare? E a chi? Per rispondere a queste domande si dovrebbe prima di tutto associare alla funzione di “teorema” quella di proiezione di un dato, o meglio, della sua osservazione che avviene attraverso la costruzione di scenari o *corollari* generati dal contatto di ogni membro della famiglia con il giovane ospite, protagonista del film. In tutti i casi si assiste alla deviazione o dissociazione da un momento di realizzazione dello stato di falso “benessere” che viene a soppiantare il momento di temporaneo benessere raggiunto con l’espletamento dell’atto sessuale con l’ospite, a cui segue, per ogni membro, un regressivo malessere.

Soffermandoci sulla parola “benessere”, risulta pertinente ai fini della nostra analisi riprendere quanto affermato da Pasolini nel breve saggio *Sviluppo e Progresso*,³¹ in cui discorrendo a proposito del concetto di sviluppo e progresso nella società contemporanea, parla di una “dissociazione” del lavoratore che “vive nella coscienza l’ideologia marxista, e di conseguenza [...] vive nella coscienza l’idea di ‘progresso’, mentre, contemporaneamente, egli vive, nell’esistenza, l’ideologia consumistica, e di conseguenza, a fortiori, i valori dello ‘sviluppo’”,³² dove lo sviluppo è associato a “una rete di riferimenti che riguardano un contesto indubbiamente di ‘destra’”,³³ caratterizzandosi per un aumento nella produzione di “beni superflui”, mentre per progresso, deve intendersi “una nozione ideale (sociale e politica)” promossa dagli “operai, i contadini, gli intellettuali di sinistra [...] chi lavora e chi è dunque sfruttato”.³⁴ Pasolini chiarisce

³⁰ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, prefazione di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 85.

³¹ P. P. PASOLINI, *Sviluppo e progresso*, in *Scritti corsari*, 1. ed., Milano, Garzanti, 1975, p. 222.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 219.

³⁴ *Ivi*, p. 220.

che il lavoratore non è l'unica vittima di questa dissociazione, dal momento che “anche il potere borghese classico è in questo momento completamente dissociato”.³⁵ Pertanto potrebbe attribuirsi al potere borghese, rappresentato dalla famiglia milanese, una coscienza di “benessere” economico associabile allo sviluppo che in pratica, nell’ “esistenza”, altro non è che un malessere. E *Teorema* è proprio la dimostrazione di questo, dare la possibilità alla classe borghese di specchiarsi e inutilmente rivoltarsi contro se stessa.

L'immagine di apertura della fabbrica di Paolo (figura 1), con le successive interviste agli operai donatari, racchiude l'inganno dello sviluppo che ormai si confonde e nasconde l'area di confine con la natura, “una fabbrica [che] occupa tutto intero l'orizzonte (molto incerto, per la leggera nebbia che neanche la luce di mezzogiorno riesce a diradare)”,³⁶ diventando l'unico soggetto rappresentabile che ha allegoricamente ingabbiato la società contemporanea (figura 2).³⁷

figura 1



figura 2



³⁵ *Ibidem*.

³⁶ P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1991, p. 9.

³⁷ Per Caterina Tonon “il breve prologo di stile documentaristico di *Teorema* rappresenta il più significativo paesaggio della macchina da presa pasoliniana nel mondo dell'industria. Si tratta di un'incursione discreta, che assecondava la tendenza del cinema dell'epoca, ‘in cui sostanzialmente l'elemento che sembra sfuggire è proprio la fabbrica nella sua concretezza’”. Per la studiosa, la vita di fabbrica “è occultata in un ‘fuori campo della sequenza’, il cui oggetto non inquadrato è comunque mantenuto vivo e presente dalla natura centrifuga dell'inquadratura. Si tratta di ciò che Burch definisce ‘fuori campo immaginario’, che si differenzia dal ‘fuori campo concreto’ in quanto lo spazio escluso dal piano di ripresa non è ancora mai stato inquadrato e ‘potrebbe rimanere immaginario’. Quanto avviene all'interno della fabbrica è soltanto suggerito, accennato, intenzionalmente non approfondito. Il rumore sordo e continuo dei macchinari, i volti provati degli operai, lo spostamento degli stessi in gruppi ordinati sono la testimonianza dello stato di alienazione a cui sono costretti”. C. TONON, tesi di laurea in Comunicazione visiva, *La via del deserto. Analisi di Teorema di P. P. Pasolini*, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Scienze della Formazione, a. a. 2002-2003, pp. 150-151.

Quest'inganno è il risultato di un' "industrializzazione [che] è stata una violenta irruzione, che ha sradicato dall'età contadina nuclei familiari, culture personali, comportamenti umani, che si riproponevano da centinaia d'anni".³⁸ Non a caso, il paesaggio vulcanico e desertico proposto subito dopo queste immagini di apertura, a cui si alterna una fabbrica vuota circondata non più da uomini ma da macchine, rimanda ad una solitudine figlia dell'industrializzazione in quanto espressione della rottura del rapporto tra uomo e natura, e diffusasi in tutti i luoghi istituzionali dell'uomo moderno presentati all'inizio del film: dal posto di lavoro, alla fabbrica, dalla scuola, vista come un luogo in cui ristagnano le dinamiche sociali, alla casa dove Lucia ed Emilia sono assoggettate ai comportamenti previsti dal loro rango sociale.

Il loro mondo è quello che per Giulio Sapelli ha un distorto "rapporto funzionale con la natura e con le origini", e pertanto non viene più garantita "all'uomo un'integrazione comunitaria felice, senza angosce" ed invece di un progresso "ha inizio la regressione",³⁹ un irreversibile allontanamento che ricorda molto i personaggi di *Deserto rosso*. Tale solitudine è percepibile nelle geometrie che disegnano le facciate dei capannoni, nei primi piani di Paolo nell'abitacolo della sua macchina, "un uomo profondamente immerso nella sua vita",⁴⁰ dall'ingenua interpretazione e verso che Pietro fa a se stesso e ai suoi amici senza neanche accorgersene, si percepisce nelle prime riprese di Odetta, vittima di un complesso edipico che la imprigiona all'amore per il padre e nella noia di Lucia il cui "obbligo a un'intelligenza illuminata su un fondo che resta istintivamente

³⁸ G. SAPELLI, V. RONCHI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il Capitalismo secondo Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 8-9.

³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁰ P. P. PASOLINI, *Teorema*, op. cit., p. 10.

reazionario, l'ha forse, pian piano irrigidita" e "ha reso anche lei un po' misteriosa, come il marito";⁴¹ ed infine in Emilia, "un'esclusa di razza bianca".⁴²

L'assenza di colori, audio e dialoghi nelle scene immediatamente successive all'intervista degli operai (eccezion fatta per la presenza della musica), amplificano il dramma di ognuno di questi personaggi, messo in contrasto con le note rockeggianti dell'arrivo alla villa di Angiolino, "il settimo personaggio del nostro racconto [...] una specie di jolly" con "gli occhi a mezzaluna, carichi di una riserva senza fine di allegria".⁴³ Su ognuno di loro la macchina da presa si soffermerà più volte con primi piani e panoramiche a seguire.

Solitudine dei personaggi, prime immagini del film



La lettura del telegramma che annuncia l'arrivo dell'ospite, avviene mentre tutti i membri della famiglia sono a pranzo, seduti ad una tavola alla quale l'assenza di qualcuno o qualcosa è segnalata da un posto vuoto di fronte a Pietro. Si offre in questa scena allo spettatore la possibilità di entrare in questo mondo, irrompendo e penetrandolo, arrivando al suo interno dal quale l'audio e i dialoghi dei personaggi sono finalmente udibili e tornano anche i colori che annullano quella

⁴¹ Ivi, p. 19.

⁴² Ivi, p. 20.

⁴³ Ivi, p. 21.

distanza che il bianco e nero aveva costruito nella sezione incipitaria in cui i protagonisti del film sono stati introdotti. Questa penetrazione da parte della macchina da presa viene a coincidere con quella dell'ospite, che nella prima scena in cui lo si vede, attraversa la cerchia di amici di Pietro e si ferma nel centro presentandosi ai coetanei. Questa scena chiarisce quale sarà il suo ruolo nel film. Infatti, da questo momento in poi, l'ospite sarà il fulcro della vita di ogni singolo membro della famiglia.

La sacralità dell'ospite è individuabile a più livelli, prima di tutto per la sua “bellezza così eccezionale, da riuscire quasi di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti”, poi per la sua perfezione, “così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità”,⁴⁴ una completezza sovraumana che lo vede spesso descritto come “figlio”, “madre” e “padre”, “innocente”, “forte”, “dolce” con un “corpo ricco di carne” ma allo stesso tempo “puro”. La sua intrusione può rappresentare quella “‘sospensione della ragione’ che affida l'uomo a una potenza spirituale più grande e da lui separata” attraverso la quale “un elemento dell'esperienza [viene] sottratto alla materialità della vita quotidiana [...] della vita raziocinante”.⁴⁵

Secondo Conti Calabrese, per capire la funzione della sua apparizione, del suo corpo e dell'atto sessuale dovremmo associare al corpo dell'ospite a “una potente e violenta manifestazione del sacro” intesa come rivelazione di un “‘sapere’ altrimenti inaccessibile, generalmente negato dalla cultura dominante”;⁴⁶ il corpo dell'ospite è un sole di un universo che distrae e distoglie dalla monotonia dell'universo della famiglia borghese, e che dà la possibilità ad ogni membro della famiglia di capire se quel fragile filo che collega il mondo naturale e il mondo

⁴⁴ Ivi, p. 23.

⁴⁵ G. SAPELLI, V. RONCHI, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 90.

industriale e che Pasolini si sforza di osservare è intatto o è per sempre spezzato, interrotto. *Teorema* può dirsi il film dell'assenza, della mancanza, e della prova dell'assenza del sostegno di un mondo naturale, un esperimento che dà esito positivo, un'ipotesi che si verifica attraverso una trama che per Millicent Marcus risulta manipolata da una logica astratta, che impone una sua rigida e aliena struttura.⁴⁷ A mio parere, questa logica è solo apparentemente astratta, o astratta solo per un universo borghese che non conosce le leggi di un mondo preesistente e quando lo fa, lo fa perché è entrato in contatto con questo, si destabilizza, implode, si annulla o si stravolge.

Il sesso e l'atto sessuale devono essere visti come momenti di contatto con il sacro, oltre che momento di "trasgressione", come lo definisce Conti Calabrese, "di quei divieti che compongono il mondo profano del lavoro" che insieme al "mondo sacro", sono le due forme complementari della società umana.⁴⁸ Una ricostruzione dei momenti in cui i singoli membri entrano in contatto individualmente con l'ospite, è una formula per mostrare e dimostrare (più volte) il profilo di ciò che il mondo borghese scopre di non poter più possedere. Rispettando la struttura narrativa, dovremmo partire da Emilia e dalla scena che porta al rapporto sessuale con l'ospite.



figura 3



figura 4

⁴⁷ M. J. MARCUS, *Italian film in the light of Neorealism*, op. cit., p. 249.

⁴⁸ G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, op. cit., p. 93.

La scena si apre nel giardino della villa, con l'ospite seduto a leggere a gambe divaricate su una sdraia (figura 3), inconsapevole dell'attrazione generata nei confronti di Emilia che con "un rumore fastidioso, monotono e eccessivo" spinge la "piccola falciatrice meccanica che cigola muovendosi su e giù per il prato, ricominciando ogni volta uguale, senza interruzione, il suo incerto stridore" e continuando "a spingere avanti e indietro".⁴⁹ Il giovane che "agli occhi di Emilia è un privilegio quasi sacro",⁵⁰ non si accorge degli sguardi mentre i gesti della serva "che sembrano ossessivi soltanto per una loro meccanicità" e successivamente risultano "ossessivi in modo esplicito e quasi ostentato" diventando "quell'andare su e giù nell'umile funzione del tagliare l'erba" non più "fatica di ogni giorno, ma quasi la forma esterna di una oscura intenzione",⁵¹ una tentazione a cui risponde con atteggiamento isterico, da reprimere e che però non riesce a tenere a bada. Il tentativo di suicidarsi inalando del gas è la rappresentazione del "crollo di tutto il mondo dei doveri"⁵² di cui Emilia è depositaria e che nell'ospite suscita "niente altro che una specie di compassione amorevole",⁵³ compassione che lo porterà a distendersi "sopra il corpo della donna, prestandosi al suo desiderio di essere posseduta da lui".⁵⁴

La stessa inquietudine pervade Pietro durante la prima notte dell'ospite nella villa. La tranquillità e naturalezza dei movimenti dell'ospite che preferisce spogliarsi totalmente prima di coricarsi si contrappone alla goffaggine di Pietro, che "per spogliarsi e mettersi il pigiama, si

⁴⁹ P. P. PASOLINI, *Teorema*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ *Ivi*, p. 27.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 29.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 30.

distende sotto il lenzuolo, compiendo con molta difficoltà quell'operazione tanto facile".⁵⁵ L'agitazione di Pietro è supportata dal simbolismo fallico degli oggetti che arredano la camera: dal planisfero sul comodino di Pietro alla lampada che rimanda ad un enorme glande, ai pomi d'ottone dei due letti, all'elica a tre pale su un letto, che suggerisce la propulsione e il movimento di una barca, e infine alle vele gonfie nei quadri che decorano la stanza. La sua inquietudine aumenta col buio e lo spinge, a notte fonda, a scoprire il corpo dell'ospite, contemplandolo. L'alienazione di Pietro, altro da sé in quanto "la sua classe sociale vive la sua vera vita in lui"⁵⁶ è annullata quando "agendo, egli potrà afferrare la realtà" di un mondo che finora gli era estraneo, "che gli è sottratta dalla sua ragione borghese [...] agendo, come in sogno; o meglio, agendo prima di decidere".⁵⁷ L'attrazione del corpo dell'ospite, la voglia di scoprirlo, combacia col desiderio di scoprire anche se stesso e la propria diversità da un'omologazione identitaria dettata dai rigidi schemi imposti dalla sua classe sociale. Questo processo di agnizione è interrotto quando l'ospite apre gli occhi e Pietro, assalito da un sentimento di vergogna torna nel suo letto in lacrime.

Nel caso di Lucia, non ci sono sguardi che possano ammonirla quando prima con sorriso di mamma e poi con coscienza di amante si sofferma sui panni dell'ospite contemplandoli uno ad uno nello chalet, esitando con la mano sui pantaloni. Il desiderio si fa vivo quando vede l'ospite correre a distanza col cane e decide di aspettarlo nuda sul terrazzino. Lucia, "con la stessa ingenuità quasi isterica e l'acquiescenza di bestia insensibile che avevano dominato la determinazione di Emilia, o quella di Pietro"⁵⁸ e che domineranno anche Odetta e Paolo, sfida "il pudore e la

⁵⁵ Ivi, p. 33.

⁵⁶ Ivi, p. 38.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 44.

vergogna – che la sua classe sociale vive in lei – [e che] stanno per riprendere il naturale sopravvento; e allora essa deve lottare contro quel pudore e quella vergogna [...] per vincere gli ostacoli della sua educazione e del suo mondo, deve agire prima di capire”.⁵⁹

Il caso più rappresentativo di una classe borghese alienata, estranea a se stessa, condannata, è quello di Paolo, la cui alienazione è descritta come “un dolore fisico reale”. Ancora una volta c’è l’accostamento e confusione tra il sole e l’ospite, in particolare quando, il padre sofferente si alza dal letto ed è abbagliato da una luce “umile e suprema” di un sole “che, *per caso*, dilaga dentro il vano bianco e vile della casa, con la stessa innocenza con cui splende nel cielo o tra le cose della natura” e che “non ha, per i primi istanti, nessuna realtà per il padre”.⁶⁰ Questo sole, che Paolo andrà a cercare nel suo nascere fuori, nel giardino della villa, gli rivela il miracolo della natura in tutto il suo incanto rendendolo “un estraneo in un luogo mai visto”.⁶¹

Il dissidio tra i due mondi si risolve in questa scena con il rientro nella villa. Rientrando Paolo ha modo di scorgere l’ospite e il figlio Pietro insieme nello stesso letto che dormono profondamente, in uno stato di quiete in pieno contrasto con il suo malessere. Una volta tornato nella camera da letto, “come un corpo morto” pretende di fare l’amore con Lucia, destata in pieno sonno. L’incapacità di completare l’atto sessuale è la prova del risveglio della propria coscienza e della consapevolezza del degrado raggiunto dal rapporto con la moglie, della distanza che a letto li vede sempre più lontani. L’indomani, la sofferenza e il dolore del padre troverà conforto nella vicinanza dell’ospite, che gli permetterà di giustapporre ai due l’immagine dei personaggi tostojani Ivàn Il’ic e Geràsım. Attraverso la malattia di Paolo si offrono delle mutazioni del personaggio

⁵⁹ Ivi, pp. 44-45.

⁶⁰ Ivi, p. 54.

⁶¹ Ivi, p. 55.

che risulta “straniato da quel suo dolore” e dal “corpo martorizzato”.⁶² In contrapposizione, il corpo dell’ospite è descritto come “intatto, misura di un altro mondo – quello dell’innocenza salvatrice” a cui affidare il suo corpo, conscio del “suo straniamento, del suo bisogno d’aiuto”.⁶³

Con Paolo e Odetta



figura 5



figura 6

Nella scena successiva, il padre è ritratto convalescente nel giardino in compagnia dell’ospite e di Odetta. La posa dell’ospite (figura 6) è la stessa che ha provocato l’incontrollabile desiderio sessuale di Emilia, questa volta però i turbamenti avvengono in Odetta che alla vecchia immagine del padre “*potente e immortale*” sostituisce quella dell’ospite vedendolo “in fondo, per la prima volta”.⁶⁴ La macchina fotografica con cui Odetta immortalerà prima i due uomini e poi l’ospite solo, rappresenta un primo passo per catturarne l’immagine e possederne le fattezze. Una volta entrati nella sua camera, Odetta si “spoglierà” mostrando all’ospite delle fotografie che riempiono i suoi album. L’intimità dei due verrà sigillata da un bacio dato da entrambi ad occhi aperti.

L’ultimo membro della famiglia che si unisce sessualmente con l’ospite è Paolo, la loro avventura inizia in macchina, in direzione della Bassa e tra “le boschine ovattate e selvagge del

⁶² Ivi, p. 67.

⁶³ Ivi, p. 68.

⁶⁴ Ivi, p. 70.

Po". Nell'abitacolo i ruoli sembrano invertirsi dal momento che "dietro la giovanile, distratta e generosa maschera del figlio" indossata dall'ospite, "c'è un padre fecondo e felice; mentre dietro la segnata, preoccupata e avara maschera autoritaria del padre c'è un figlio deludente e ansioso".⁶⁵ I due mondi che i due uomini rappresentano vengono messi in chiaro confronto; nel suo mondo Paolo è "il campione di autenticità che fa di un uomo un uomo borghese, scolpito nella sua rispettabilità e nelle sue regole (ormai naturali) come una statua nel marmo";⁶⁶ per sconfinare dalla staticità di questa realtà, come già prima gli altri membri della famiglia hanno fatto, Paolo deve "agire prima di decidere" sospendendo, come ricordato nell'introduzione, la sua razionalità, attratto dal corpo "intatto e forte come quello di un contadino" dell'ospite, un corpo che "si può toccare e accarezzare, perché è senza difese, è come un cane col padrone, non ha [...] principi morali da difendere".⁶⁷ Nella "indecisa carezza" iniziatoria che dà all'ospite, non un "segno di possesso, ma preghiera a chi possiede",⁶⁸ il suo mondo e i suoi valori sono sovvertiti: "Egli ha sempre, da tutta la vita (per nascita e per censo) posseduto; non gli è balenato neanche mai per un istante il sospetto *di non possedere*".⁶⁹

Il secondo e ultimo passaggio del nostro teorema si svolge nel momento in cui "tutti i membri della famiglia sono resi uguali fra loro dal loro amore segreto, dal loro appartenere all'ospite".⁷⁰ Il fragile equilibrio della loro esistenza è spezzato dalla notizia dell'imminente partenza dell'ospite, immagine apparentemente speculare a quella della notizia del suo arrivo, dal

⁶⁵ Ivi, p. 80.

⁶⁶ Ivi, p. 81.

⁶⁷ Ivi, p. 82.

⁶⁸ Ivi, p. 83.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 93.

momento che l'ordine dei commensali – ad eccezione di Paolo ed Emilia - risulta stravolto (figure 7-8).



figura 7



figura 8

Da questo momento in poi si assiste a una caduta da quello che credevano essere il loro paradiso, una caduta caratterizzata da confessioni personali attraverso le quali ogni membro è in grado di voltarsi e analizzare la vacuità della propria vita di cui prima non aveva coscienza. Pietro per esempio, ammette subito di non essere più in grado di riconoscere se stesso perché quello che lo “faceva uguale agli altri è distrutto”, l'ospite lo ha reso “diverso”, togliendolo “all'ordine naturale delle cose”, dove per naturale deve intendersi la sua omologazione alle convenzioni sociali. A sua volta Lucia ammette di non aver “mai avuto nessun interesse reale”, di aver vissuto “in tanto vuoto” pieno di “falsi e meschini valori, [...] un orrendo cumulo di idee sbagliate”. Odetta parlerà del proprio passato come di una “malattia di classe”, e la presenza dell'ospite come di un momento di normalità mentre la sua partenza la farà “precipitare indietro”, così indietro da arrivare all'origine di quel male esistenziale che prima non riconosceva e di cui adesso è consapevole. Per Paolo, la presenza dell'ospite ha significato la distruzione della sua vecchia identità, ammettendo nel film che il rapporto con l'ospite lo ha portato ad una “perdita completa di se stesso”, alla “perdita” di “un uomo abituato all'idea dell'ordine, del domani e soprattutto del possesso”.

La sola a non proferire parole è Emilia, che subito dopo la partenza dell'ospite abbandona la villa per tornare al suo paese di origine. L'estraneità di questo mondo per Emilia è commentata dalle immagini e dalla descrizione della sua partenza:

Tram e autobus girano senza sosta intorno alla piazza, e fiumi di automobili; il rumore dei motori è un frastuono infinito, e ora ci si mettono anche delle sirene: sirene di mezzogiorno, o della sera, o di qualche altra ora del tempo delle fabbriche. La gente intorno a Emilia sembra non ascoltare e non vedere niente; come del resto Emilia stessa. Aspettano tutti, diligenti, assenti e dignitosi, l'arrivo del loro mezzo pubblico di trasporto, sotto una pensilina.⁷¹

Il suo rientro nel borgo di nascita nella Bassa la vede protagonista di un'ascesa spirituale e di una serie di miracoli. Il suo cammino si conclude tra le fondamenta di una nuova zona residenziale in costruzione dove si fa seppellire viva e dove le sue lacrime “saranno una sorgente che non sarà una sorgente di dolore” ma una sorgente di miracoli.

Ben diversi invece sono i *corollari* di Odetta e Pietro. La prima distaccatasi dal proprio mondo e dalla propria vita è portata via in stato catatonico da due infermieri. Il fratello sembra aver perso con la partenza dell'ospite la sua ispirazione artistica, non riuscendo più a leggere il mondo e le opere d'arte che una volta amava osservare se non come qualcosa di “scaduto, deprezzato, deludente impoverito”.⁷² Il suo sforzo è ora quello di tener vivo attraverso le sue opere l'immagine dell'ospite consapevole di “essere ridotto alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre”. Nel caso di Lucia, assistiamo ad un nomadismo disperato di qualcuno in cerca di “un miracolo impossibile”. Gli incontri sessuali con ragazzi sconosciuti rendono esplicito il disorientamento di qualcuno “incapace di ritrovare la

⁷¹ Ivi, p. 112.

⁷² Ivi, p. 135.

strada che la porta a casa” in un “labirinto elegiaco, tanto disgustosamente triste malgrado lo splendore del verde”.⁷³

Il *corollario* conclusivo, quello di Paolo, come per Emilia si caratterizza dalla partenza dalla villa. A differenza di Emilia però, Paolo non ha un luogo d’origine diverso da quello del suo attuale stato di borghese, la sua uscita da un mondo per lui ormai estraneo, avviene in una stazione, un nonluogo che rappresenta uno spazio di transizione dove l’industriale si spoglia dei suoi vestiti e del suo passato. Il suo imperterrito vagabondare in un deserto sconfinato, lo vede “deciso a valicare una volta per sempre i vani e illusori confini che dividono la realtà dalla sua rappresentazione”;⁷⁴ l’urlo che chiude il film è la dimostrazione dell’impossibilità del mondo borghese di tornare indietro, di recuperare delle radici sradicate e bruciate dall’arido deserto che il mondo industriale ha lasciato dietro di sé.



Lo sfondo che caratterizza le vicende dei personaggi rappresenta un supporto visivo del loro dramma interiore che si concretizza nella tensione tra mondo naturale e mondo industriale. L’inabilità dei personaggi prima dell’arrivo dell’ospite di capire quali fossero i confini della propria esistenza riverbera nel “suono delle campane [che] si mescolano [con] urli, discreti e quasi

⁷³ Ivi, p. 170.

⁷⁴ Ivi, p. 191.

dolci, delle sirene”.⁷⁵ Il paesaggio esterno alla villa è mostrato sempre avvolto da una nebbia e da una luce ovattata, fioca in contrasto rispetto alla “luce elettrica” che si diffonde tra i corridoi della villa. Gli alberi si alternano ai pali della luce nelle nuove zone residenziali di questa parte di Milano, avendo “perduto il loro mistero: quel loro senso di fraternità (sono chiusi di nuovo nel loro semplice silenzio selvaggio e inespressivo, oppressi da qualcosa di più grande di loro, e a cui essi offrono umili la loro resa)”.⁷⁶ La loro “resa” è nei confronti dell’industrializzazione che ha sovvertito i due mondi. I momenti di quiete per la famiglia non sono infatti più scanditi dal fruscio delle foglie visto che nel giardino della villa “l’unico rumore è quello – che sembra radioso – di una stupida radio”,⁷⁷ e nella fabbrica sono le file di centinaia e centinaia di macchine i “tasselli colorati di quell’ordine e di quella pace”⁷⁸ che il complesso industriale all’esterno ostenta.

Agli alberi, agli uccelli, ai fiumi e alle campane delle chiese si sovrappongono, come già ricordato per la partenza di Emilia, “tram e autobus senza sosta intorno alla piazza, e fiumi di automobili; il rumore dei motori è un frastuono infinito, e [...] ci si mettono anche delle sirene”,⁷⁹ il tempo non è più quello della natura e dell’uomo ma quello “delle fabbriche”. La fabbrica è infatti il posto dove ha luogo il rito sacro della borghesia, la produzione, che è l’anima della “città industriale, in cui il dovere e il lavoro sono come un clima che impedisce il fiorire dei miracoli”;⁸⁰ esse sono “silenziose come chiese o scuole, durante le ore del lavoro”.⁸¹ I capannoni industriali si

⁷⁵ Ivi, p. 9.

⁷⁶ Ivi, p. 60.

⁷⁷ Ivi, p. 62.

⁷⁸ Ivi, p. 192.

⁷⁹ Ivi, p. 112.

⁸⁰ Ivi, p. 156.

⁸¹ *Ibidem*.

estendono nelle riprese “per tutta la lunghezza dell’orizzonte, come un’immensa zattera ancorata tra le marcite e le barriere trasparenti di pioppi,”⁸² un “vero inferno” che regolarmente vomita “i seimilacinquecento operai” dai suoi “teneri cancelli”. A queste mandibole d’acciaio si ricollega il luogo scelto da Emilia per morire, martire nel romanzo del mostro della macchina; il luogo prescelto è infatti una buca su cui saranno sversate in un futuro molto prossimo colate di cemento. Accanto alla buca c’è una scavatrice con delle “mandibole [...] sospese e cascanti contro il cielo”,⁸³ sembra volersi staccare dal testo e raggiungere le due scavatrici descritte da Albino Saluggia.⁸⁴ La scavatrice, come Paolo nella scena finale, “d’improvviso, con uno stridio assordante, pauroso, pazzo, [...] si risveglia”.⁸⁵ La descrizione della scavatrice si sovrappone a quella dell’uomo moderno e della società industriale che si muove “a tratti” con

movimenti scattanti e ottusi [...] che comincia a muoversi, avanti e indietro, come animata da una sua volontà, sia pure capace solo di brevi e pazzeschi ragionamenti: raccogliere brutalmente una enorme quantità di terra in un posto, rovesciarla, con un lungo cigolio di dolore, in un altro.”⁸⁶

Le geometrie semplici e dinamiche della macchina e della fabbrica come il quadro di Wyndham Lewis⁸⁷ su cui si erano soffermati Pietro e l’ospite, sono rappresentate allegoricamente dai membri della famiglia borghese ognuno dei quali è ritratto con “superfici colorate, costruite come una perfetta macchina” e sorretti dalle convenzioni della loro classe sociale che “tende a rendere simile a sé tutta l’umanità, fino alla completa identificazione del borghese con l’uomo”,⁸⁸

⁸² Ivi, p. 192.

⁸³ Ivi, p. 182.

⁸⁴ P. VOLPONI, *Memoriale*, op. cit., pp. 100-101.

⁸⁵ P. P. PASOLINI, *Teorema*, op. cit., p. 184.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Del quadro se ne parla nel romanzo nella sezione *Dove comincia la nuova iniziazione di un ragazzo borghese*.

⁸⁸ Ivi, p. 195.

delle superfici che si ribellano ai confini fisici della tela e sconfinano impossessandosi del mondo che le circonda, sotterrando per sempre il mondo naturale.

Conclusione

Il percorso tracciato in questo lavoro evidenzia l'instabilità nell'attribuzione di un'unica definizione e rappresentazione della fabbrica che emerge soprattutto dal dialogo che si è cercato di costruire tra testi di natura eterogenea. Una instabilità da cui non bisogna rifuggire ma che è necessario ripercorrere al fine di poter stabilire qual sia il valore intrinseco della fabbrica oggi in nostra società, in cui i suoi spostamenti sono resi più veloci da un mondo globalizzato caratterizzato dalla mobilità delle merci e dei capitali. Come è stato rilevato, il nocciolo della questione è costituito dalle scelte socioeconomiche fatte nell'immediato dopoguerra, negli anni che hanno poi portato al "miracolo economico", gli anni della marshallizzazione, durante i quali si indebolisce il messaggio d'allarme lanciato sulle pagine del «Politecnico» e si tende ad occultare i rischi e a valorizzare i benefici dell'imminente industrialismo italiano. Ne consegue una parzialità, un carattere frammentario delle ricostruzioni del fenomeno industriale e della rappresentazione della fabbrica che vogliono annullare le paure e lo scetticismo nei confronti del nuovo "mondo che nasce".

Come è stato dimostrato, la maggior parte della critica è stata fino ad ora propensa ad isolare i testi che parlano della fabbrica, consegnandoci un'immagine molto limitata di un fenomeno che in realtà ha una magnitudo considerevole per la società italiana del dopoguerra e di oggi. È per questo motivo, per meglio capire cioè il valore del simbolo dell'industrialismo, che si è deciso di mettere in dialogo voci diverse che hanno tentato di rappresentare e ricostruire quello che i cancelli della fabbrica celavano. In questo modo è stato possibile rendersi conto che, già alla fine degli anni Quaranta, gli intellettuali parlano della fabbrica sulle pagine di riviste aziendali, di letteratura e cultura, e che in questo periodo, ancor prima del boom economico, il fenomeno della fabbrica è vivo. A queste voci si sono volute associare le immagini offerte dal grande schermo,

infatti, anche il cinema come si è visto, ritrae la fabbrica, e lo fa contestualmente alle riviste, con un ragguardevole incremento nella produzione filmica industriale tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, anni in cui il mondo industriale lascia definitivamente dietro di sé un mondo naturale e la fabbrica, una volta isolata in uno spazio liminale si impone al centro della vita dell'uomo.

L'immagine della fabbrica offerta dalle riviste aziendali analizzate in questo studio, con alcune eccezioni, è perlopiù positiva, concentrata più sulla macchina che sull'operaio di cui si è cercato di marcare l'assenza. Attraverso gli articoli delle riviste è stato possibile ricostruire un primo nucleo di brevi racconti, saggi e indagini sul fenomeno industriale che mostrano la necessità di ridefinire le coordinate temporali associate al tema della letteratura e industria che solitamente vengono legate agli anni del "miracolo economico" invece di essere associate all'industrialismo italiano che lo precede. Tra gli articoli che parlano della fabbrica, si è voluto sottolineare l'emersione della "visita in fabbrica", un genere nuovo per la nostra letteratura e rilevante in quanto offre i primi scorci del mondo industriale posto però ancora in opposizione e distanza rispetto al resto della società. In questi racconti, in cui la fabbrica è spesso descritta come un luogo sacro, una basilica, una chiesa, ma anche bolgia infernale, girone, un luogo mostruoso, la figura dell'operaio esita ad emergere ed è ritratta sempre marginalmente, spesso da assistente, in alcuni casi da sacerdote, più frequentemente da comparsa e non da protagonista, in opposizione invece alla macchina e al prodotto.

Lo stesso può dirsi del film industriale, genere in auge durante gli anni Cinquanta e riscoperto solo negli ultimi anni, che assolveva ad una importante funzione educativa nei confronti degli spettatori. I documentari analizzati dimostrano come l'immagine della fabbrica è spesso costruita e negoziata dagli stessi gruppi industriali che mettono al centro della società neocapitalista la produzione industriale (si pensi al significato della fabbrica in *Storia di un*

salvataggio). Si registra pertanto un allineamento tra le visite di fabbrica e i film industriali che si va a contrapporre a quello esistente tra i due esempi analizzati di romanzi di fabbrica e i due film che chiudono questo lavoro.

In particolare, per quanto riguarda Ottieri e Volponi e i due romanzi *Donnarumma all'assalto* e *Memoriale*, il coinvolgimento diretto dei due intellettuali nel mondo della fabbrica ed in particolare la loro vicinanza alla realtà olivettiana, una delle più attente alla dimensione umana della fabbrica, hanno permesso di dimostrare alcuni aspetti critici dell'industrialismo italiano dal suo interno. Similmente, l'analisi dei due film che chiudono questo studio, *Deserto rosso* e *Teorema*, serve a dimostrare, così come è avvenuto nel passaggio dalle riviste aziendali ai romanzi di fabbrica, una chiara rinegoziazione del significato che la fabbrica viene ad avere prima e dopo il "miracolo economico" fino agli anni della contestazione, intesi come momento di acquisizione di una coscienza di classe da parte del mondo operaio e di comprensione degli stravolgimenti sociali avvenuti nel ventennio precedente. All'interno delle coordinate temporali considerate, 1945-1968, si è illustrato un percorso che inizialmente santifica l'implementazione di nuove tecniche scientifiche e nuovi macchinari mettendo in secondo piano il lavoro dell'operaio che si nasconde dietro il processo produttivo, e successivamente richiama ad un sacrificio da parte del lavoratore di adattarsi e frantumarsi davanti alle nuove tecniche organizzative (passando per esempio da metodi artigianali alla catena di montaggio) per ritrovare se stesso fuori dai cancelli della fabbrica, fino ad arrivare ad uno stadio – ed è esattamente quello che succede nei due film proposti – in cui anche all'esterno l'uomo è la vittima di un sistema da lui stesso alimentato.

Giustapporre al rapporto tra l'operaio e la fabbrica quello tra l'uomo moderno e la società, serve infine a riassumere l'inadeguatezza dell'uomo a comprendere il nuovo mondo che prende forma e si distanzia irreversibilmente dalla natura, relegandolo in una posizione di sospensione ed

espulsione dalla quale tutto è distante, alieno. A tale proposito, è mia intenzione illustrare in un altro studio il valore che la fabbrica viene a ritagliarsi nella nostra società durante e dopo la crisi del settore manifatturiero, fino ai più recenti anni della globalizzazione, per chiarire il significato dello smarrimento attuale e il valore dell'espulsione dell'individuo dalla società.

Bibliografia

Fonti primarie

C. BRIZZOLARA, F. FORTINI, A. STEINER, *Olivetti di Ivrea. Visita a una fabbrica*, Ivrea, Ufficio Pubblicità della C. Olivetti & C., 1949.

B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969.

E. LURAGHI, *Le macchine della libertà*, Milano, Bompiani, 1967.

A. OLIVETTI, *La fabbrica e la comunità*, Ivrea, Movimento Comunità, 1956.

----, *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960.

----, *Città dell'uomo*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.

----, *Civitas hominum. Scritti di urbanistica e di industria (1933-1943)*, a cura di G. Lupo, Torino, Aragno, 2008.

----, *Dall'America. Lettere ai familiari (1925-1926)*, Roma, Edizioni di Comunità, 2016, versione ebook.

O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, III edizione, Milano, Bompiani, 1963.

P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

----, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1991.

----, *Teorema*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 1998.

P. VOLPONI, *Il memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

----, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009.

S. WEIL, *La condizione operaia* (1951), traduzione di F. Fortini, Milano, SE, 2003.

«Il Politecnico»

F. BALBO, *L'altro pericolo*, in «Il Politecnico», 10, 1 dicembre 1945.

F. FORTINI, *Cultura come scelta necessaria*, in «Il Politecnico», 17, 19 gennaio 1946.

----, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il Politecnico», 39, dicembre 1947.

V. P., *Inchiesta sulla F.I.A.T.*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945.

---, *La politica della Fiat e la Fiat nella politica*, in «Il Politecnico», 2, 6 ottobre 1945.

---, *La Fiat oggi*, in «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945.

---, *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*, in «Il Politecnico», 3, 13 ottobre 1945.

P. SUCCI, *La Montecatini e l'Italia*, in «Il Politecnico», 15, 5 gennaio 1946.

---, *La Montecatini impresaria del fascismo*, in «Il Politecnico», 16, 12 gennaio 1946.

---, *Aulla è la sua fabbrica*, in «Il Politecnico», 20, 9 febbraio 1946.

E. VITTORINI, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945.

«Pirelli»

Un pittore ci racconta come nascono i cavi, «Pirelli», IX, 6, dicembre 1956.

Una fabbrica di pneumatici, «Pirelli», X, 2, aprile 1957.

Le officine delle barche, «Pirelli», XI, 4, agosto 1958.

S. BASSANI, *Fabbriche a misura d'uomo*, «Pirelli», XIII, 4, agosto 1960.

E. BONFANTE, *Viva come l'uomo*, «Pirelli», II, 3, maggio 1949.

CANDIDO & ELISEO, *Disputa intorno alla natura delle macchine*, «Pirelli», II, 5, ottobre 1949.

G. CAZZANIGA, *Un pittore in fabbrica*, «Pirelli», XVI, 1, febbraio 1963.

G. COLONNETTI, *L'uomo e la macchina*, «Pirelli», V, 2, aprile 1952.

D. COOPER, *La macchina e il quadro*, «Pirelli», IX, 2, aprile 1956.

F. FELLINI, *La fabbrica era distrutta*, «Pirelli», VIII, 1, marzo 1955.

P. E. GENNARINI, *Una nuova potenza per le macchine*, «Pirelli», III, 1, febbraio 1950.

J. LESCURE, *La "rue industrielle"*, «Pirelli», VIII, 2, aprile-maggio 1955.

G. LURAGHI, *Questa nostra rivista*, «Pirelli», II, 6, dicembre 1949.

A. PIRELLI, *Questa nostra rivista*, «Pirelli», I, 1, novembre-dicembre 1948.

L. SINISGALLI, *L'operaio e la macchina*, «Pirelli», II, 2, marzo-aprile 1949.

---, *L'intelligenza è la mano?*, «Pirelli», IV, 6, dicembre 1951.

E. TRECCANI, *Un'esperienza in fabbrica*, «Pirelli», XV, 3, giugno 1962.

M. VALSECCHI, *I paesaggi industriali di Sironi*, «Pirelli», VII, 2, aprile 1954.

«Civiltà delle macchine»

D. BUZZATI, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», VI, 1, gennaio-febbraio 1956.

D. CANTATORE, *Impressioni di fonderia*, «Civiltà delle macchine», I, 2, marzo 1953.

E. LURAGHI, *Lettera*, «Civiltà delle macchine», II, 1, gennaio 1954.

M. MAFAI, *Sono stato a Pozzuoli*, «Civiltà delle macchine», I, 2, marzo 1953.

G. PAMPALONI, *La fabbrica, casa dell'uomo*, «Civiltà delle macchine», I, 2, marzo 1953.

M. PRISCO, *Una realtà e una retorica*, «Civiltà delle macchine», I, 5, settembre 1953.

A. RAPISARDA, *Termomeccanica*, «Civiltà delle macchine», II, 2, marzo 1954.

A. RAZZI, *Taccuino del reporter*, «Civiltà delle macchine», III, 4, luglio-agosto 1955.

D. REA, *Uomini e macchine in riva al mare*, «Civiltà delle macchine», I, 3, maggio 1953.

L. REBUFFO, *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati*, «Civiltà delle macchine», III, 2, marzo 1955.

G. UNGARETTI, *Lettera*, «Civiltà delle macchine», I, 1, gennaio 1953.

«Comunità»

Una fabbrica nella natura, «Comunità», III, 2, marzo-aprile 1949.

E. GENTILI, *Architettura delle industrie*, «Comunità», IV, 8, maggio-giugno 1950.

G. RAVAZZI, *Le «relazioni umane» nell'economia industriale*, «Comunità», X, 42, agosto-settembre 1956.

«Il Menabò»

G. BRAGANTIN, *La questione del potere*, in «Il Menabò», 5, 1962.

I. CALVINO, *La «tematica industriale»*, in «Il Menabò», 5, 1962.

F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», 5, 1962.

O. OTTIERI, *Taccuino industriale*, in «Il Menabò», 4, 1961.

G. SCALIA, *Dalla natura all'industria*, in «Il Menabò», 4, 1961.

V. SERENI, *Una visita in fabbrica*, in «Il Menabò», 4, 1961.

E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961.

Filmografia

Le officine della Fiat, regia di L. Comerio, 1911.

Sotto i tuoi occhi, attribuito a M. Soldati, 1931.

Il Duce inaugura i nuovi stabilimenti Fiat-Mirafiori, 1939.

I nuovi stabilimenti Fiat Mirafiori, regia di M. Gromo, 1941.

Storia di un salvataggio, regia di J. Asseo, 1948-1949.

L'automobile ieri e oggi, regia di C. Musso, 1949.

Aquila, regia di J. Erbi, 1949.

Correre un'ora, viaggiare una vita, 1949-1950.

Sette canne, un vestito, regia di M. Antonioni, 1949.

Un millesimo di millimetro, regia di V. Sabel, 1949.

Incontro con la Olivetti, regia di G. Ferroni, 1950.

L'Europa in cammino, 1950.

Braccia e lavoro, regia di G. Pieri, 1952.

Europa 51, regia di R. Rossellini, 1952.

Italia d'oggi, R. Marcellini, 1952.

Cinefiat n. 1 Da Corso Dante a Mirafiori, 1953.

I vent'anni di Rossana Podestà, 1953.

Sabbioni, una diga a quota 2500, regia di E. Olmi, 1953.

Un gradino più in su, regia di E. Cancellieri, 1953.

Lambretta, regia di M. Milani, 1953-1955.

Cantiere d'inverno, regia di E. Olmi, 1955.

La diga del ghiaccio, regia di E. Olmi, 1955.

Manon finestra 2, regia di E. Olmi, 1956.

Infermeria di fabbrica, regia di G. Boario, 1957.

Opere sociali Fiat, 1957.

Sud come Nord, regia di N. Risi, 1957.

Una fabbrica e il suo ambiente, regia di M. Gandin, 1957.

Tre fili fino a Milano, regia di E. Olmi, 1958.

Il posto, regia di E. Olmi, 1961.

Accanto al lavoro Fiat, regia di C. Solaro, 1962.

Scuola allievi Fiat "Giovanni Agnelli", 1962.

I fidanzati, regia di E. Olmi, 1963.

Omicron, regia di U. Gregoretti, 1963.

Deserto rosso, regia di M. Antonioni, 1964.

Teorema, regia di P. P. Pasolini, 1968.

Analisi del lavoro, regia di A. Giannarelli, 1972.

Linea di montaggio, regia di A. Giannarelli, 1972.

Fonti secondarie

AA.VV., *Ermanno Olmi. Dal cinema industriale al cinema d'autore*, Milano, Obraz Cinestudio e Montedison, 1984.

AA.VV., *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, a cura di R. De Berti, Milano, Vita e pensiero, 1991.

AA.VV., *Il progresso economico dell'Italia. Permanenze, discontinuità, limiti*, Bologna, Il mulino, 1994.

AA.VV., *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, a cura di C. Olmo, Edizioni di Comunità, 2001.

AA.VV., *L'angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, a cura di M. Ponzi, Roma, Lithos editrice, 2001.

AA.VV., *Immagini dal lavoro. La fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera in cento film*, a cura di A. Medici, F. Rancati, Roma, Ediesse, 2002.

AA.VV., *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Roma, GLF Editori Laterza, 2013.

A. ACCORNERO, *Gli anni '50 in fabbrica. Con un diario di Commissione interna*, Bari, De Donato, 1973.

T. ADORNO, R. TIEDEMANN, *Can one live after Auschwitz? A philosophical reader*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.

M. ANTONIONI, *The architecture of vision. Writings and interviews on cinema*, a cura di C. Di Carlo, G. Tinazzi, M. Cottino-Jones, New York, Marsilio Publishers, 1996.

---, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 2001.

H. ARENDT, *The human condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.

---, *Men in dark times*, New York, Harcourt Brace, 1968.

W. ARROWSMITH, *Antonioni. The poet of images*, New York, Oxford University Press, 1995.

M. AUGÉ, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 2005.

W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.

S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

R. BARTHES, *Cher Antonioni*, in «Cahiers du cinéma», 311, maggio 1980, pp. 9-11.

- A. BELLOTTO, *La memoria del futuro. Film d'arte, film e video industriali Olivetti, 1949-1992*, Villa Casana, Edizioni fondazione Adriano Olivetti, Archivio storico del Gruppo Olivetti, 1994.
- G. BERTA, *L'Italia delle fabbriche. La parabola dell'industrialismo nel Novecento*, Bologna, Il mulino, 2009.
- R. BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1979.
- L. BIANCIARDI, *Il lavoro culturale*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- M. BIANCO, *L'industria italiana*, Bologna, Il mulino, 2003.
- C. BIARESE, A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985.
- D. BOLTRI, G. MAGGIA, E. PAPA, P. P. VIDARI, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 1998.
- P. BONIFAZIO, *United we drill. ENI, films, and the culture of work*, in «Annali d'Italianistica», Vol. 32, 2014, pp. 329-350.
- , *Schooling in modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- G. BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008.
- G. BORRI, *Il poeta ingegnere e la Civiltà delle macchine. Ritratto di Leonardo Sinisgalli*, Torino, Piazza editore, 1990.
- I. CALVINO, *Quattro domande sul cinema italiano*, «Cinema Nuovo», X, n. 149, gennaio-febbraio 1961, pp. 33-34.
- , *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- B. CAIZZI, *Storia dell'industria italiana dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1965.
- R. CAPOZZI, *Dalla 'letteratura e industria' all'industria del postmoderno*, in «Annali d'Italianistica», Vol. IX, 1991, pp. 144-157.
- A. CECCHI, *Il film industriale italiano degli anni Sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere*, in *Suono/Immagine/Genere*, a cura di I. Meandri e Andrea Valle, Torino, Kaplan, 2011, pp. 139-161.

----, *Topoi of technology in Italian experimental industrial film (1959-1973)*, in *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle (University of Edinburg, 26-28 ottobre 2012)*, a cura di N. Panos, V. Lympouridis, G. Athanasopoulos e P. Nelson, Edinburg, IPMDS, 2013, pp. 394-403.

----, *Creative titles. Audiovisual experimentation and self-reflexivity in Italian industrial films of the economic miracle and after*, in «Music, Sound, and the Moving Image», Vol. 8, Issue 2, Autumn 2014, pp. 179-194.

G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.

M. CORBELLA, tesi di dottorato, *Musica elettroacustica e cinema in Italia negli anni Sessanta*, Università di Milano, 2011.

T. COZZI, *Teoria dello sviluppo economico. Le grandi teorie e i modelli aggregati di crescita*, Bologna, Il mulino, 1972.

L. D'ANTONE, «Straordinarietà» e Stato ordinario, in *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra a oggi*, a cura di F. Barca, Roma, Donzelli, 1997.

D. DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria*, in «Levia Gravia», vol. 14, 2014, pp. 209-246.

B. DE' LIGUORI CARINO, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2008.

C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp.835-852.

A. DE ROSA, *Leonardo Sinisgalli. Umanista italiano del XX secolo*, Firenze, L'Autore libri, 1999.

J. DILLON, *Ermanno Olmi*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.

G. C. FERRETTI, «Officina», *cultura, letteratura e politica degli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.

----, *Pasolini, l'universo correndo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

D. FIACCARINI M., *Il Menabò (1959-1967)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973.

D. FIORETTI, *Carte di fabbrica. La narrativa industriale in Italia 1934-1989*, Pescara, Tracce, 2013.

G. FISSORE, *La cultura operaia nei giornali di fabbrica a Torino, 1943-1955*, Torino, Assessorato alla cultura, Istituto di studi storici «G. Salvemini», 1987.

- F. FORTINI, *Dieci inverni. 1947-1957*, Bari, De Donato, 1972.
- , *Disobbedienze. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Roma, Manifestolibri, 1997.
- M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Parigi, Gallimard, 1993.
- T. FRANK, *Millions of ordinary Americans support Donald Trump. Here's why*, «The Guardian», 8 marzo 2016.
- P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Volume II, Torino, Einaudi, 1989.
- R. GRILLI, tesi di dottorato, *Il viaggio nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Department of French and Italian, University of Wisconsin-Madison, 2006.
- V. HEDIGER, P. VONDERAU, *Films at work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- M. LEONE, *L'industria nella letteratura italiana contemporanea*, Saratoga, California, Anma Libri, 1976.
- R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Ed. Riuniti, 1990.
- , *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- G. LUPO, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Novara, Interlinea, 2002.
- A. LUZI (a cura di), *Liberio Bigiaretti. La storia, le storie, la scrittura. Atti del convegno, Matelica, 21-22 marzo 1998*, Fossombrone (Pesaro), Metauro, 2000.
- M. J. MARCUS, *Italian film in the light of Neorealism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1986.
- K. MARX, *Il capitale*, Torino, Einaudi, 1978.
- T. MASONI, A. PICCARDI, A. SIGNORELLI, P. VECCHI (a cura di), *Lontano da Roma. Il cinema di Ermanno Olmi*, Firenze, La Casa Usher, 1990.
- D. N. MCCLOSKEY, *Bourgeois dignity. Why economics can't explain the modern world*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- E. MONDELLO, *L'avventura delle riviste. Periodici e giornali letterari del Novecento*, Roma, Robin edizioni, 2013.
- B. MORONCINI, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984.

- A. MOSCÈ, *Luoghi del Novecento. Studi critici su autori italiani*, Venezia, Marsilio, 2004.
- S. MUSSO, *Tra fabbrica e società. Mondi operai nell'Italia del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- N. NALDINI, S. GIANESINI, *Pasolini, una vita*, Verona, Tamellini Edizioni, 2014.
- N. NESI, *Banchiere di complemento*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.
- P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Parigi, Gallimard, 1984.
- F. NOVARA, R. ROZZI, R. GARRUCCIO, G. SAPELLI, *Uomini e lavoro alla Olivetti*, Milano, B. Mondadori, 2005.
- V. OCHETTO, *Adriano Olivetti*, Milano, Mondadori, 1985.
- F. ONOFRI, *La condizione operaia in Italia*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1955.
- C. OWENS, E. OLMI, *Ermanno Olmi*, Roma, Gremese, 2001.
- G. PAMPALONI, *Adriano Olivetti, un'idea di democrazia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.
- A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le lettere, 1997.
- P. P. PASOLINI, *Sviluppo e progresso*, in *Scritti corsari*, 1. ed., Milano, Garzanti, 1975.
- , *Il sogno del centauro* (a cura di J. Dufлот), prefazione di G. C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- W. PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, Roma, M. Bulzoni, 1973.
- R. PETRI, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1950.
- M. PIVATO, *Il miracolo scippato. Le quattro occasioni sprecate della scienza italiana negli anni Sessanta*, Roma, Donzelli, 2011.
- A. RESTIVO, *The cinema of economic miracles*, Durham, N. C., Duke University Press, 2002.
- C. RICCIARDELLI, *Olivetti. Una storia, un sogno ancora da scrivere*, Milano, Franco Angeli, 2001.

G. SAPELLI, V. RONCHI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il Capitalismo secondo Pasolini*, Milano, B. Mondadori, 2005.

S. SASSEN, *Expulsions. Brutality and complexity in the global economy*, Cambridge, Harvard University Press, 2014.

V. SCHEIWILLER, A. LONGONI, L. PIRELLI, *Pirelli. Antologia di una rivista d'informazione e di tecnica 1948-1972*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.

---, *Civiltà delle Macchine. Antologia di una Rivista 1953-1957*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.

J. A. SCHUMPETER, R. OPIE, *The theory of economic development. An inquiry into profits, capital, credit, interest, and the business cycle*, Cambridge, Harvard University Press, 1934.

---, *Business cycles. A theoretical, historical and statistical analysis of the capitalist process*, New York, McGraw-Hill, 1939.

H. SCHWEPPEHÄUSER, *Aspetti infernali del moderno*, in *L'angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, a cura di M. Ponzi, Roma, Lithos editrice, 2001.

M. SEGER, *Landscapes in between. Environmental change in modern Italian literature and film*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

C. P. SNOW, *The two cultures and the scientific revolution*, New York, Cambridge University Press, 1959.

A. STRAMACCIONI, *Storia d'Italia, 1861-2006. Istituzioni, economia e società, un modello politico nell'Europa contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 2006.

A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002.

R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

---, *Letteratura e industria*, Bologna, Zanichelli, 1976.

D. TONGIORGI, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta. Note su "Civiltà delle macchine"*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1-2, 1992, pp. 193-225.

---, *Scrittori e industria. L'immagine della fabbrica nelle riviste aziendali (1913-1957)*, in AA.VV., *Scritture di fabbrica*, Torino, Scriptorium, 1994, pp. 385-512.

F. VARANINI, *I frammenti ricomposti. Romanzi della fabbrica e fabbrica del romanzo nell'Italia del boom e della crisi*, in «Italianistica», XI, 2-3, maggio-dicembre 1982, pp. 327-335.

G. VENÈ, *Letteratura e capitalismo in Italia dal '700 ad oggi*, Milano, Sugar, 1963.

M. VERDONE, *Del documentario tecnico-industriale o «tecnofilm»*, «Bianco e Nero», Roma, XXIII, n. 3, marzo 1962, pp. 43-46.

F. VITELLI, «Pneumatica». *Sinisgalli e la rivista «Pirelli»* in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp. 877-920.

E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967.

P. VOLPONI, *Tripoli ritrovata*, in *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Lecce, Manni, 1994.

---, *Paolo Volponi. Romanzi e prose*, vol. I, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002.

S. WOOLF, A. DAVIDSON, *L'Italia repubblicana vista da fuori*, Bologna, Il mulino, 2007.

M. ZANCAN, *Il progetto "Politecnico". Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

S. ZANGIROLAMI, *Economia politica marxista e crisi attuale*, Roma, Editori riuniti, 1977.

E. ZINATO, «*Il Menabò di letteratura*». *La ricerca letteraria come riflessione razionale*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 17, 39, giugno 1990, pp. 131-154.

A. ZINGONE, *Ungaretti e la civiltà meccanica*, in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp. 775-789.

Sitografia

<http://www.aamod.it/>

<http://www.fondazioneadrianolivetti.it/>

<http://www.fondazionepirelli.org/>

<http://www.quirinale.it/>

<http://www.internetculturale.it/>

<http://www.lambretta.com/films/>

<http://storia.camera.it/>

<https://www.youtube.com/user/cinemaimpresatv>