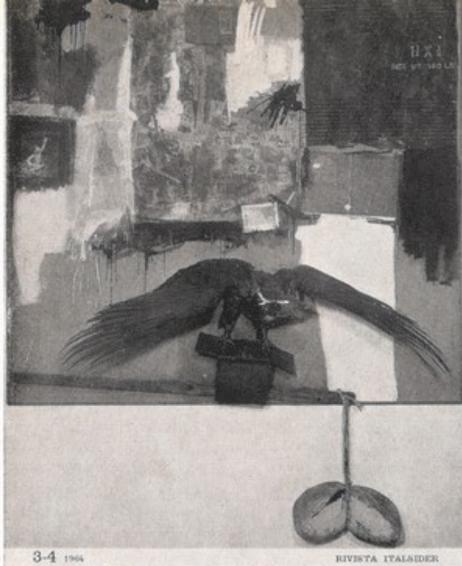




Proposito e profecia d'le cose d'beo succere giural-  
 mente maxime d'le guere comētiare per magni po-  
 tentati p'tra Venetiani. adi. xx. d' Zenaro. AD. v. x





la copertina: Robert Rauschenberg - "Canyon", 1959 - cm. 220 x 179 x 58 - collage e olio su tela con oggetti - (prestato alla Biennale dalla galleria Ileana Sonnabend di Parigi).

nelle controcopertine: antiche stampe popolari  
2<sup>a</sup>: "pronostico e profezia delle cose che debbono succedere" - Ferrara, 1510.

3<sup>a</sup>: "la storia perché si dice l'è fatto il becco all'oca", stampata in Bologna a cura di Giacomo Monti nel 1650.

4<sup>a</sup> di copertina: insegna in latta colorata. "Trattoria degli amici", Guastalla.

#### RIVISTA ITALSIDER

bimestrale d'informazione aziendale per il personale dell'Italsider - Anno V - n. 3-4 - giugno-settembre 1964

comitato di direzione: Giuseppe Ceccarelli, Giorgio Clavarino, Arrigo Ortolani, Luciano Rebuffo

direttore responsabile: Carlo Fedeli

collaborazione artistica di Eugenio Carmi

segreteria di redazione: ufficio pubbliche relazioni Italsider - via Corsica 4 - Genova - telefono 5999

in questo numero fotografie di: M. Agosto, Genova - Bacci, Milano - The British Travel and Holidays Association Photographic Unit, London - E. Carmi, Genova - Civilini, Piombino - Foto Clari, Milano - L. Di Marzo, Milano - Foto Giacomelli, Venezia - Fototeca Italsider - F. Leoni, Genova - U. Mulas, Milano - Publifoto, Genova e Milano - Roma's Press Photo.

La riproduzione è subordinata alla citazione della fonte

Autorizzazione del Tribunale di Genova n. 516 in data 28 dicembre 1960 - Spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

Stampa: AGIS-Stringa - Genova.

Clichés: Ceriale - Genova; Denz - Berna  
Carta Solex-Burgo.

Robert Rauschenberg, nato a Port Arthur (Texas) nel 1925, ha fatto gli studi artistici a Kansas City, a Parigi, a New York e soprattutto al Black Mountain College (North Carolina), sotto la guida di Joseph Albers, che egli considera il suo maestro. Quest'anno gli è stato assegnato il "Gran Premio" alla Biennale di Venezia e il fatto (ma non solo questo) ha suscitato grande scalpore e grande scandalo. « Con questo truffatore l'arte è morta e sepolta » dicono i detrattori di Rauschenberg e degli altri maestri della "Pop-art" (espressione inventata anni orsono dall'inglese Alloway e che ha comodamente sostituito presso i profani, ora che il futuro è già cominciato, il termine "futurista" con cui, fino a non molto tempo fa, veniva ancora definito tutto ciò che in arte appare strano e incomprensibile). Lo accusano di copiare i vecchi, odiati oggetti dadà di cinquanta anni orsono, di usare, per creare i suoi "combines" (parola da lui stesso coniata, in sostituzione del tradizionale e inadatto termine di "quadro"), collages di fotografie, pezzi di carta, densi strati di pittura ad olio, riproduzioni serigrafiche di quadri classici, stoffe e stracci, metallo, legno e oggetti "trovati", cose qualsiasi a tre dimensioni, vistose, inutili, consunte, cose da robivecchi o addirittura da pattumiera. « Cose che partecipano della vita », dicono i critici che difendono Rauschenberg e gli altri artisti americani della "seconda generazione", oggetti che egli ha trovato nel suo ambiente (la grande città) e della cui ricchezza sono una parte significativa. Con questi agglomerati di oggetti e di pittura ad olio, senza sentimentalismi e intellettualismi, Rauschenberg ricrea, nell'opera d'arte, le stesse condizioni che trova nel mondo reale, nel mondo d'oggi, dominato dalle comunicazioni e dai consumi di massa, dove non si sa più bene ciò che è bello e ciò che è brutto, ciò che è banale e ciò che è eccezionale. Rauschenberg sarebbe dunque, a suo modo, un "nuovo realista", e le sue opere, ambigue, contraddittorie rappresentazioni della realtà, del "paesaggio" in cui ci muoviamo quotidianamente, tra meravigliosi manifesti pubblicitari (subito strappati), riproduzioni scadenti di opere d'arte, fotografie di capsule spaziali di ragazze in costume e di presidenti assassinati. Ma l'atteggiamento di Rauschenberg nei confronti del mondo, a differenza degli artisti dadà, non è né quello di uno scettico né quello di un anarchico. « Non ha interesse - scrive Alan R. Solomon - per il commento e per la satira sociale o per la politica; impiega i suoi materiali un tempo reietti non per desiderio di impressionare ma per puro diletto, nell'ottimistica opinione che i valori positivi possono essere trovati ovunque nel mondo, anche nei rifiuti abbandonati per strada ». Ci si chiederà: e l'ovvia contrapposizione, nel "combine" riprodotto in copertina, tra i due "oggetti di piuma", l'aquila impagliata e il cuscino strozzato da una corda, possibile che non abbia un qualche senso riposto, ironico se non polemico? « Suggestiscono soltanto che la vita è essenzialmente irrazionale » rispondono alcuni. Dicono altri, come Marcello Venturoli: « è il modo di partecipazione alla collettività quanto meno pessimista possibile nel quadro dell'attuale pessimismo, di inserimento nel mondo esterno, di reperimento o, se si preferisce, di inventario, delle "cose degli altri" e da tutti accettate; per la prima volta amate per ciò che sono obiettivamente, nella loro carica di anonimità ».

#### IN QUESTO NUMERO

##### "Il Nuovo Ciclo" economico

Gli indirizzi delle partecipazioni statali nella relazione programmatica del ministro Giorgio Bo e nel suo ultimo libro.

##### L'Italsider per la formazione e l'istruzione del personale

###### - Addestramento e cultura

La preparazione professionale e culturale del personale nei diversi centri siderurgici.

di Atanasio Mozzillo

###### - La professione di capo

Una interessante iniziativa dell'Italsider per la formazione dei capi ad ogni livello.

di Andrea Zerilli

##### Opinioni sulla Pop-art

Un'inchiesta sulla Pop-art condotta tra i maggiori critici d'arte italiani e stranieri.

##### La 32<sup>a</sup> Biennale di Venezia

Un noto critico d'arte visita per noi la Biennale di Venezia.

di Nello Ponente

##### Gli acciai speciali

Un settore della metallurgia che sta diventando sempre più importante. Con questo articolo vengono illustrate le particolari attività dell'Italsider nel campo degli acciai speciali per lamiera.

di Gilberto Salmoni

##### Acciaio sotto zero

##### L'acciaieria LD a Bagnoli

La prima acciaieria LD italiana in marcia al centro siderurgico di Bagnoli.

##### Giorgio Morandi

Note su Giorgio Morandi, il grande pittore italiano recentemente scomparso.

di Marco Valsecchi

##### Chiodi romani in Scozia

Settemila tonnellate di chiodi romani trovati in Scozia

##### Ferro a Venezia

##### La 13<sup>a</sup> Triennale di Milano

##### Rotocalchi di cinque secoli fa

Testimonianze dei mezzi di comunicazione di massa del passato attraverso le antiche stampe popolari.

di Umberto Eco

##### Nascita del teatro moderno

La prima puntata di una storia del teatro moderno: il Settecento.

di Luciano Lucignani

##### Una radiografia in movimento

La storia della siderurgia italiana illustrata in "Acciaio sul mare" di Valentino Orsini, il più recente film dell'Italsider.

di Claudio Bertieri

##### L'autostrada del sole

Un ampio estratto da "Notizie IRI" su una delle più grandi realizzazioni del Gruppo nel campo delle comunicazioni.

38

## “IL NUOVO CICLO” ECONOMICO

« Gli italiani si sono trovati a pagare il prezzo del miracolo ». È la frase che si sente ripetere sempre più di frequente in giro e riassume l'opinione della gente comune sulla “congiuntura”.

Ma c'è di più: gli italiani devono oggi affrontare con molta serietà una realtà sino ad oggi sottovalutata (cioè valutata con leggerezza ed approssimazione) e di cui si prende adesso coscienza con fatica, attraverso polemiche e recriminazioni: l'inserimento irreversibile dell'Italia nel sistema economico europeo. Una domanda interna di beni di consumo più forte dell'offerta (con i conseguenti rincari dei prezzi e il deficit nella bilancia commerciale causato dalle importazioni rese necessarie); una domanda di beni di investimento fatta più affannosa nel mondo imprenditoriale dalla esigenza di adeguare gli impianti produttivi e le strutture commerciali alla concorrenza dei paesi “integrati”, a più alto livello tecnologico del nostro: ecco i due aspetti, nel quadro di deficienze strutturali lasciateci in eredità dal passato, che pesano sulla congiuntura difficile. E il paese si trova oggi a misurare dopo gli anni della ricostruzione e il periodo del boom, la propria solidità, la serietà della classe dirigente, economica e politica, la maturità democratica dell'intera popolazione, la capacità dei cittadini a sentirsi partecipi di una comunità. Come hanno reagito a questa situazione le “Partecipazioni Statali”? Che effetti ha avuto la congiuntura sui programmi, le linee di sviluppo, la politica economica della impresa pubblica in Italia? Anche per le partecipazioni statali, che del “miracolo economico” sono state le più serie forze di promozione, e che del miracolo hanno approfittato per risolvere alcune delle deficienze strutturali più gravi della nostra economia (la produzione energetica e quella siderurgica), è arrivata in certo senso l'ora della verità: nell'odierna congiuntura saranno messe a prova tutte le cose dette sull'industria di stato, l'inserimento nella programmazione, la funzione congiunturale, il rapporto con l'impresa privata, la riorganizzazione della struttura, l'elasticità dei programmi, la idoneità ad aprire nuove strade e a risolvere complessi problemi della comunità, infine a stabilire una politica nei confronti dell'integrazione europea.

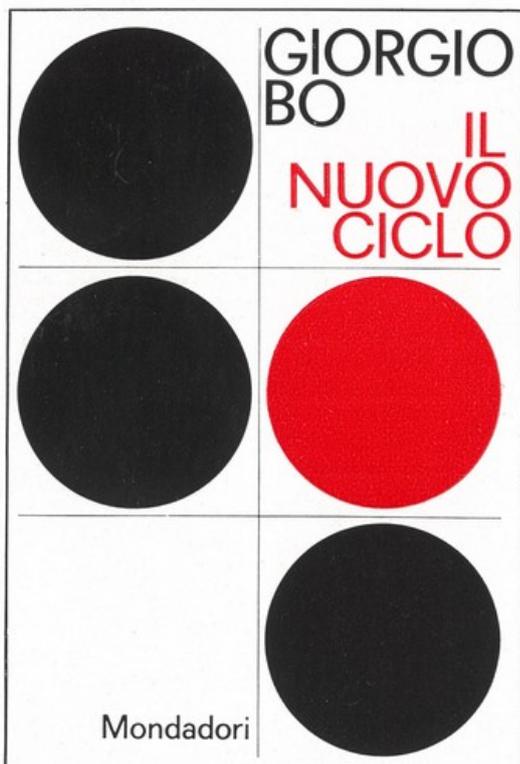
### “IL NUOVO CICLO” DEL SENATORE GIORGIO BO

Di fronte al così vasto panorama, i dirigenti, i lavoratori delle partecipazioni statali, l'opinione pubblica, la classe politica ed economica, possono ricorrere a due strumenti di chiarificazione e interpretazione indispensabili: la Relazione Programmatica al bilancio del ministero delle partecipazioni statali per il 1964 e un volume che ne costituisce sostanzialmente l'antefatto e la spiegazione: “Il Nuovo Ciclo” del senatore Giorgio Bo sull'intervento pubblico nell'economia italiana. Sofferiamoci su quest'ultimo testo. Non è certamente sciocca adulazione affermare che il futuro storico economista dell'industria pubblica italiana dovrà fare riferimento, nel descrivere e ricreare le linee di sviluppo dell'impresa di stato nel nostro paese, ai discorsi e alle decisioni del ministro che con maggiore impegno e assiduità, negli anni della ri-

costruzione e dello slancio produttivo, ha amministrato le sorti, i propositi, i risultati, la logica interna insomma di questo importante settore produttivo. Di cotesto assiduo impegno “Il Nuovo Ciclo” rappresenta il compendio, ove è possibile cogliere da un lato la crescita dell'industria di stato in Italia e dall'altro lato il delinarsi di una precisa fisionomia politico-economica dell'impresa di stato. Per la ragione esposta pensiamo dunque che nelle presenti aspre condizioni congiunturali il libro sia provvidenzialmente giunto a costituire il punto di riferimento ideologico per tutti coloro che hanno a cuore oggi le sorti delle partecipazioni statali nel nostro paese; e un termine di confronto con l'altro strumento informativo rappresentato oggi dalla relazione programmatica del ministero per l'anno in corso.

### GLI INVESTIMENTI DELLE PARTECIPAZIONI STATALI

Come è noto gli investimenti delle partecipazioni statali, escluso il settore elettrico, sono previsti per il 1964 nell'ordine dei 692,3 miliardi, contro i 702,1 miliardi dello scorso anno. Già da questa comparazione appare evidente che si è proceduto a una riqualificazione della spesa, in armonia con le direttive antinflazionistiche del governo e delle autorità monetarie. « Di fronte alle tensioni insorte nell'economia nazionale — afferma la relazione programmatica — si è posto per le partecipazioni statali il problema di curare in modo particolare l'abituale riesame, peculiare della programmazione attuata nell'ambito del sistema, dei piani di investimento allo scopo di accertare quali modificazioni risultasse opportuno e possibile introdurre nell'impostazione dei programmi e nella regolazione dei tempi degli investimenti. Tale verifica, disposta dal ministero, è stata condotta sulla base del confronto tra le direttive generali della politica economica governativa, le tendenze congiunturali e le esigenze aziendali ». La riqualificazione anticongiunturale degli investimenti, cui lo stesso ministro Bo accenna ne “Il Nuovo Ciclo” (« sotto questo profilo direi che si è avuta una significativa indicazione dell'interesse che può presentare ... le possibilità di attribuire alle partecipazioni statali in aggiunta agli altri compiti una funzione di politica congiunturale da attuarsi essenzialmente mediante regolazione dei tempi di attuazione dei programmi »), non è tuttavia avvenuta sulla base di una indiscriminata contrazione degli obiettivi. Come sottolinea la relazione programmatica, « i programmi delle partecipazioni statali, per i principi in base ai quali erano stati elaborati, e per la natura stessa delle attività del sistema, articolate in settori di importanza fondamentale per lo sviluppo dell'economia nazionale, rispondevano ad una scala elevata di priorità degli investimenti. Ciò non consentiva di assumere a priori come obiettivo di una revisione dei programmi il ridimensionamento degli investimenti. Si doveva anzi tener presente che, dato il carattere di una buona parte delle attività delle partecipazioni statali, non era da escludere che dal riesame dei programmi potesse emergere l'opportunità di pervenire addirittura a un'espansione, anche in una congiuntura come l'attuale,



La copertina del recente libro del ministro delle partecipazioni statali Giorgio Bo.



Il ministro Bo, accompagnato da alti dirigenti dell'Italsider, in visita allo stand allestito alla 42ª fiera di Milano.

degli investimenti in determinati settori. Se è vero che in una situazione caratterizzata da spinte inflazionistiche connesse ad un accentuato e persistente divario tra il livello della domanda e il volume dell'offerta, occorre — prosegue la relazione — contenere in termini globali l'aumento della domanda, è altresì indubbio che è necessario operare selettivamente per favorire l'espansione dell'offerta e non pregiudicare le possibilità di espansione. In effetti nell'opera di revisione si è tenuto conto delle seguenti esigenze: accrescimento dell'offerta nei settori fornitori di materie di base e di servizi essenziali e necessità di aumento dei livelli di produttività, al fine di riassorbire gli aumenti dei costi di produzione; prosecuzione, con la necessaria intensità, degli interventi nelle regioni arretrate del paese; differimento, ove possibile, di interventi non suscettibili di aumentare in breve periodo l'offerta dei beni e servizi ».

L'azione anticongiunturale delle partecipazioni statali si è in realtà rivelata molto efficace pure nel contenimento dei prezzi dei beni e dei servizi prodotti dalle aziende controllate (anche se su questo contenimento è opportuno procedere a una valutazione approfondita, a proposito della situazione finanziaria del sistema). Ma ci preme mettere in evidenza l'aspetto selettivo della riqualificazione dei programmi e della spesa nelle partecipazioni statali, perché esso ci conduce a un altro problema divenuto di estrema attualità e su cui molto si è discusso e si è progettato in passato: il rapporto fra le aziende di stato e la programmazione.

#### GLI STANZIAMENTI PREVISTI PER LA SIDERURGIA

Non c'è dubbio che gli stanziamenti previsti per il '64 nella siderurgia (250,3 miliardi contro i 256,2 dell'anno precedente, in cui si era del resto registrato un forte aumento — gli investimenti siderurgici erano passati dal 18,9% del totale al 35,77; adesso sono al 35,26%) rispondono alla prima esigenza indicata, di assicurare cioè l'accrescimento dell'offerta. « In questo settore, nel quale le partecipazioni statali da anni impegnano tanta parte delle loro risorse e energie, — afferma la relazione — l'aggiornamento del programma è stato parti-

colarmente ponderato, dato che l'evoluzione del mercato internazionale dell'acciaio lascia intravedere un notevole inasprimento della concorrenza e dato il prevedibile formarsi di un consistente eccesso di capacità produttiva presso molti produttori degli altri paesi del mercato comune, in cui l'Italia è ormai strettamente integrata. Col nuovo programma ... sono rimasti in sostanza confermati gli obiettivi illustrati nella precedente relazione programmatica [il completamento del centro di Taranto, *n.d.r.*]. Esso rappresenterà un nuovo poderoso sforzo della nostra siderurgia al fine di fronteggiare adeguatamente lo sviluppo del consumo nazionale e realizzare quei livelli di efficienza tecnologica e di produttività che sono necessari per meglio resistere alla concorrenza internazionale ».

Alla seconda linea, del mantenimento delle posizioni raggiunte e del riassorbimento dei costi di produzione con l'accresciuto livello tecnologico degli impianti esistenti, rispondono invece gli investimenti previsti per il settore meccanico (45,8 da 55,2) e quello petrolchimico (8,33 miliardi da 14,55), dove — come attesta la relazione — l'aggiornamento del programma ha portato alla concentrazione degli sforzi nel consolidamento tecnico e commerciale delle iniziative già avviate. Del resto è insostenibile la posizione di chi vorrebbe, per tutti i settori produttivi delle aziende a partecipazione statale, un incremento degli investimenti egualmente e costantemente intenso, mentre è noto che gli alti costi degli impianti impongono oggi forti investimenti iniziali (e cioè la concentrazione degli sforzi su un indirizzo produttivo determinato) cui possono seguire più equilibrati impieghi di capitale (ammortamento, aggiornamento tecnologico) mentre nuove concentrazioni si volgono a un diverso settore. È importante che questa concentrazione degli sforzi non risponda a criteri empirici o a linee incerte di politica economica ma sia il preciso risultato di una programmazione interna al sistema delle partecipazioni statali, a sua volta collegata a una più ampia programmazione generale. E a questo proposito ci sembra utile rammentare alcuni principi che hanno amministrato la vita delle partecipazioni statali negli anni scorsi. « In questi ultimi tempi — scrive Giorgio Bo ne "Il Nuovo Ciclo" — abbiamo assistito ad una confortante confluenza degli ambienti più diversi del-

la politica e dell'economia su alcuni modi di concepire lo sviluppo economico che ancora qualche anno addietro erano ancora guardati con sospetto e ostilità. Intendo riferirmi al riconoscimento, che ormai possiamo definire unanime, della esigenza di porre un maggiore ordine ai fatti e agli eventi della nostra vita economica. Che poi tutto questo si chiami programmazione o che, da parte di coloro che esitano ancora a pronunciare questa parola, si chiami coordinamento tra il settore pubblico e altri settori dell'economia, non ha, a mio avviso, molta importanza. Il ministero [per le partecipazioni statali, *n.d.r.*] è nato, sarà bene non dimenticarlo, proprio per togliere ogni carattere di occasionalità e di frammentarietà agli interventi pubblici nel settore economico, per inserire in un quadro organico, secondo una logica precisa, sulla base di funzioni e responsabilità ben definite, le attività imprenditoriali nelle quali era presente lo stato. Mi si consenta ancora di affermare che le prime esperienze di programmazione, ossia di razionalizzazione e coordinamento degli strumenti e delle risorse, si sono probabilmente avute in Italia proprio nell'ambito delle partecipazioni statali ».

« La programmazione non potrà essere regolamentazione globale ed autoritaria della vita economica nazionale, assunzione da parte dei pubblici poteri di tutte le decisioni economiche concernenti sia la produzione sia il consumo; bensì dovrà essere regolamentazione razionale dell'attività economica del paese, che pure senza abbandonare il mercato come punto di riferimento per misurare la economicità delle scelte effettuate dai soggetti economici, tenda a correggerlo, e ad integrarlo, attraverso una serie di scelte deliberate e coscienti, da parte dello stato, delle priorità economiche in funzione dei bisogni reali della collettività considerata nel suo insieme ».

#### UNA POLITICA DI PIANO PER UN PIÙ ACCELERATO ED ARMONICO SVILUPPO ECONOMICO E SOCIALE

Tuttavia, scrive ancora Bo nel suo libro, « una politica di piano, diretta a promuovere un più accelerato e armonico sviluppo economico-sociale, difficilmente può limitarsi a una mera azione di stimolo, che all'esterno tenti di influire sul meccanismo che regola il processo di sviluppo del sistema; quasi sempre esige un più diretto intervento dei pubblici poteri, almeno in alcuni settori fondamentali della vita economica. Una delle questioni più importanti che si inseriscono nella problematica della programmazione è quella del reperimento degli strumenti più idonei a realizzarla. Questi strumenti non possono identificarsi soltanto con la politica fiscale, monetaria, creditizia o con altre di stimoli e remore, necessarie ma non certo sufficienti allo scopo, bensì con la presenza diretta nella vita economica di organismi produttivi pubblici i quali, posti dinanzi a obiettivi precisi da perseguire, ne garantiscano la piena realizzazione ».

Ma, a giudizio di Giorgio Bo, l'impresa pubblica non è essenziale alla programmazione soltanto in quanto gli assicura uno strumento, un volano economico di rapida manovra, ma in particolare modo perché contribuisce a caratterizzare in senso democratico la programmazione. « È inutile ricordare — scrive ancora Bo — che la programmazione è democratica non solo se i suoi fini sono democratici, ma anche e soprattutto se lo è la sua strumentazione. Ebbene nella elaborazione e nella esecuzione del piano l'impresa pubblica si presenta, tra gli organismi economici e sindacali che potranno esservi associati, come l'unica forza economica non legata ad interessi settoriali e di parte, ma vincolata invece per un preciso collocamento istituzionale al perseguimento di scopi che interessano l'intera collettività ». Eccoci dunque al delicato tema dei rapporti fra le aziende a partecipazione statale e il potere politico, tema che coinvolge le questioni attinenti la struttura stessa dell'attuale sistema di conduzione organica delle imprese di stato in Italia. La relazione programmatica al bilancio delle partecipazioni statali per il '64 contiene a questo proposito una serie di passi di rilevante interesse politico. « È fuori dubbio — afferma la relazione — che una condizione pregiudiziale per un inizio di concreta attività di programmazione è il riassetto del settore pubblico dell'economia. Il ministero ha posto pertanto allo studio i modi più opportuni per adeguare l'organizzazione dei singoli settori e le procedure di coordinamento, direzione, controllo al nuovo quadro entro il quale le partecipazioni statali dovranno operare. È evidente che le

soluzioni dovranno essere definite esclusivamente sulla base di una valutazione delle forme organizzative più rispondenti ai compiti particolari che in concreto spetteranno ai singoli settori dell'impresa pubblica. Va ricordato ancora che l'indispensabile riconsiderazione di compiti e poteri del ministero non dovrà essere dissociata da riforme che, correggendo una carenza congenita nell'impostazione che prevalse nella configurazione di tale organo quando ne fu approvata la legge istitutiva, consentano di portare ai necessari livelli la capacità tecnica di programmazione e controllo del ministero ».

#### UN PROCESSO CIRCOLARE A PIÙ LIVELLI

Ed è ancora « Il Nuovo Ciclo » che indica i principi informatori della riforma, dove Giorgio Bo scrive che il sistema delle partecipazioni statali gli appare come « un processo circolare a più livelli, nel quale molteplici sono i poli di iniziativa, anche se unitaria è la confluenza e la definizione delle volontà ». I livelli, a giudizio di Bo, sono tre: quello rappresentato dal potere politico, cioè dal ministero per le partecipazioni, « che estrinseca il disegno generale entro il quale deve collocarsi la programmazione, attraverso l'indicazione degli scopi di interesse pubblico e delle principali linee di sviluppo delle attività produttive controllate »; l'iniziativa delle imprese « il cui ambito naturale è un giudizio di convenienza aziendale »; la mediazione tra questo giudizio e la volontà politica che gli enti di gestione sono chiamati a compiere in sede di coordinamento dei programmi aziendali. Giorgio Bo rammenta ancora che questo processo di formazione dei programmi trova la propria convalida definitiva soltanto in sede governativa, cioè di Consiglio dei ministri, e successivamente, nel Parlamento, attraverso la presentazione e approvazione della relazione programmatica. Naturalmente non ci deve essere confusione fra indirizzi politici ed economicità della gestione. A questo proposito Giorgio Bo ricorre con piglio polemico a una citazione di Krusev, dove il leader sovietico afferma che « ha enorme importanza sapere come lavora un'azienda, se è in attivo o in deficit, se consuma o se moltiplica la ricchezza sociale. Senza tener conto del profitto non si può stabilire a che livello sia la direzione dell'economia di una azienda e quale contributo essa dia alla ricchezza di tutto il popolo ». Se l'economicità delle scelte e dei comportamenti aziendali deve essere preservata da commistioni dannose, d'altro canto una impostazione moderna dell'economia e della gestione dei grandi complessi non può arrestarsi di fronte al limite dei bilanci puramente contabili, ma deve seguire altri parametri: « l'esame delle risultanze di bilancio va dunque integrato al livello delle aziende da quello di altri eventuali parametri di efficienza, al livello di gruppo da quello delle esigenze del coordinamento tecnico, economico, finanziario, e infine al livello dell'intero sistema da quello dei risultati ottenuti nel perseguimento degli obiettivi posti all'impresa pubblica: accelerazione dello sviluppo economico, soddisfazione di alcuni bisogni essenziali della collettività, spinta ai settori trascurati dalle scelte di un'economia di mercato. Quello che mi sembra essere un punto essenziale è l'impegno a tenere distinti, almeno per quanto riguarda le competenze e le responsabilità, i diversi livelli. In nessun caso compiti che sono di competenza del potere politico possono essere evocati dall'azienda o dall'ente di gestione o viceversa ».

#### I PAESI DEL MERCATO COMUNE

Il processo di integrazione europea, considerato da certi ambienti come roba da mercanti di cui non era interessante occuparsi (finché recenti casi hanno messo in luce lo stretto e irresolubile legame fra l'economia italiana e quella del Mec), ha avuto in Giorgio Bo un attento osservatore, che vi ha delineato lo spazio per una autonoma e positiva azione delle imprese pubbliche. « Mentre quello che veniva considerato l'obiettivo fondamentale dei trattati di Roma, la libertà degli scambi tra i vari stati della Comunità, appare, almeno in larga misura, un fatto ormai scontato, si impone sempre più l'esigenza di una politica economica comune che assicuri la massima capacità di espansione e di stabilità all'economia comunitaria, e insieme consenta di avviare l'unificazione verso il raggiungimento di un grado sufficientemente elevato di omogeneità economica e sociale dell'intera Comunità ». Le recenti vicende congiunturali dei sei paesi, la necessità di

una comune politica di stabilizzazione profilatasi ormai da alcuni mesi comprovano senza dubbio questa prospettiva. Ma le ragioni di fondo, secondo Bo, sono politiche: « i paesi del Mercato Comune sono oggi impegnati sul piano mondiale in una competizione che si valuta e si sostanzia in termini non solo di sviluppo economico ma anche di progresso sociale e civile. La capacità dell'Europa di assolvere una sua missione resterà sempre più subordinata in futuro al modo in cui essa saprà affrontare il problema di fornire un modello, ognora più avanzato, di vita civile, ponendosi in grado non solo di assicurare, grazie al dinamismo del suo processo di espansione, una crescente collaborazione economica ai paesi sottosviluppati, ma anche di interpretare coerentemente e concretamente i nuovi valori fondamentali espressi dalla coscienza della società moderna ».

In questo quadro politico le aziende a partecipazione statale devono dunque affrontare il problema dell'inserimento nel Mec. « Ho l'impressione — scrive sempre Giorgio Bo ne "Il Nuovo Ciclo" — che sarebbe arduo definire una funzione dell'impresa pubblica nel Mec prescindendo dalla necessità di una politica comunitaria e dal tipo di politica che si intendesse realizzare ».

« Non possiamo ignorare che ormai quasi tutti i paesi [della Comunità, *n.d.r.*] hanno adottato o si apprestano a realizzare una pianificazione della loro economia. Ciò può rappresentare un fondamentale contributo per dare maggiore razionalità al processo di sviluppo delle singole economie nazionali, ma contiene il pericolo di gravi contraddizioni se non si pongono le basi di un coordinamento dei vari piani a livello comunitario. E di questa prospettiva è opportuno tenere conto nella individuazione di una dimensione europea della funzione dell'impresa pubblica ».

Due aspetti della relazione programmatica al bilancio del ministero delle partecipazioni statali meritano infine una particolare attenzione: la parte relativa all'impegno del settore pubblico dell'economia nell'opera di rinnovamento del Mezzogiorno e quella concernente la questione dei finanziamenti.

#### L'INDUSTRIA DI STATO PER L'INDUSTRIALIZZAZIONE DEL MEZZOGIORNO

Che cosa rappresenti l'industria di stato per l'industrializzazione meridionale è dimostrato da questi semplici dati: il totale degli investimenti industriali (pubblici e privati) nel Mezzogiorno nel 1957 ammontava a 172,3 miliardi di cui 44,8 (il 26%) erano forniti dalle partecipazioni statali. Nel 1962, su un totale di 447 miliardi, le partecipazioni statali avevano investito per 208,4 miliardi, pari al 46,6 per cento. Quasi la metà degli investimenti nell'industria del Mezzogiorno è stata dunque opera, nel 1962, delle partecipazioni statali. Dal 1957 al 1963 gli investimenti delle partecipazioni statali nel Sud sono aumentati sei volte. La percentuale degli investimenti suscettibili di localizzazione destinata al Sud è passata da meno del 20% a circa il 47%. Per quanto concerne le nuove iniziative si è andati ben oltre al 60% previsto dalla legge 634 sulla ripartizione territoriale degli investimenti delle aziende a partecipazione statale.

In questo quadro una posizione notevole è stata assunta dalla siderurgia, come è noto, che dai 24,2 miliardi del '62 è passata, per il Sud, ai 149,3 miliardi del '63 (nel '64, tenuto conto della generale riqualificazione della spesa, scenderà a 137,4 miliardi). Con tali massicci investimenti — afferma la relazione — si pensa di recuperare i ritardi nei tempi di realizzazione del centro siderurgico di Taranto. Nel 1967 l'incidenza dell'acciaio e della ghisa prodotti al Sud sul totale della produzione del gruppo, oggi al 16% e al 26% rispettivamente, saliranno al 42% e al 52%: 4,3 milioni di tonnellate di acciaio e 3,7 milioni di tonnellate di ghisa. Nonostante le difficoltà congiunturali quindi non c'è stato un rallentamento dell'azione delle partecipazioni statali al Sud: dal 41,08% sul totale degli investimenti del gruppo nel '62, si è passati al 46,89% nel '63, e ci si attesterà secondo le previsioni su un 46,66% per il '64. Tenuto conto che la concorrenza tecnologica europea costringe l'impresa di stato a riqualificare i propri centri di produzione tradizionali, in particolare modo nel Settentrione, si tratta di un risultato di notevole valore, che non deve tuttavia fare dimenticare la "virtuale saturazione" della struttura industriale del paese per quanto concerne le unità produttive di grandi dimensioni. « Si sta per entrare — dice a questo proposito la relazione — in una nuova

fase in cui non solo ai fini di una maggiore articolazione del processo di industrializzazione del Mezzogiorno, ma anche per mantenere ad un alto livello gli investimenti delle partecipazioni statali nelle regioni meridionali, si impone una notevole intensificazione degli interventi in settori diversi da quelli che hanno costituito finora l'ossatura del sistema, settori nella maggior parte dei quali si opera normalmente con unità aziendali di medie o piccole dimensioni ».

#### L'APPORTO COMPLESSIVO DEI CONTRIBUTI DELLO STATO

L'altro aspetto, quello dei finanziamenti, è stato illuminato con particolare attenzione dalla relazione che ne ha sottolineato la estrema delicatezza.

Dal 1953 al 1961 l'apporto complessivo dei contributi dello stato alla copertura del fabbisogno finanziario delle aziende a partecipazione statale è stato del 6,4% (e questo dato — si può a questo punto aggiungere — mette a tacere le critiche qualunque che accusano l'impresa pubblica di sopravvivere con l'aiuto dei fondi pubblici). Il 36% è stato fornito dall'autofinanziamento, mentre il ricorso al mercato mobiliare e finanziario è stato del 57,6% (14% con sottoscrizioni azionarie e 32,6% obbligatorie, 38% mutui a medio e a lungo termine, 15,4% indebitamenti). Dal 1961 la relazione programmatica mette in luce una ben precisa tendenza che merita di essere considerata con molta attenzione: il fabbisogno finanziario del 1961 era stato coperto per il 32,1% dall'autofinanziamento, per il 13,5% dallo stato, per il 52,6% dal ricorso al mercato. Nel 1962 queste percentuali si erano modificate nelle seguenti misure: autofinanziamento 29,8%, stato 7,6%, mercato 62,6%. Nel 1963 i dati provvisori dicono che l'autofinanziamento è sceso al 20%, mentre i mezzi forniti dallo stato si sono allineati all'incirca sui limiti del 1962. È cresciuto quindi il ricorso al mercato finanziario, proprio mentre costoso mercato presentava le ben note tensioni. C'è stata persino l'accusa all'impresa pubblica di appesantire a questo modo la situazione già "povera" del mercato mobiliare ma occorre rammentare che mentre l'aumento del ricorso al mercato finanziario fra il 1961 e il 1962 è stato per le partecipazioni statali del 64,6% per le grandi imprese private globalmente considerate è stato del 78 per cento.

Vediamo di spiegare, attraverso "Il Nuovo Ciclo" e la relazione programmatica, il perché del fenomeno, soprattutto a proposito della diminuzione dell'autofinanziamento.

« Allo scopo di non influire negativamente con una nuova componente psicologica sull'andamento congiunturale, le partecipazioni statali si sono imposte l'onere — scrive Bo nel suo libro — di una politica dei prezzi estremamente cauta e prudente. I prezzi dei beni e dei servizi delle imprese a partecipazione statale non hanno seguito per lo più la tendenza generale dei prezzi, volta, come è noto, all'aumento. A differenza di ciò che è accaduto nel settore privato, si è avuta perciò, di fronte alla lievitazione dei costi, una minore redditività e, di conseguenza, una diminuita capacità di autofinanziamento. Ciò ha obbligato a un ricorso al mercato monetario e finanziario relativamente più notevole del previsto ».

Di incalcolabile valore è stato senza dubbio, ai fini della difesa del generale equilibrio economico italiano, questo contenimento dei prezzi praticato dalle aziende a partecipazione statale nella congiuntura. La situazione è arrivata tuttavia a un punto limite che può essere difficilmente superato. « Nel settore telefonico, ad esempio — afferma la relazione — se non venisse modificato l'attuale regime tariffario, l'apporto fornito dagli ammortamenti coprirebbe non più dell'8% degli investimenti previsti ». Si può sperare in un apporto abbastanza consistente del mercato mobiliare per il 1964, perché sostanzialmente la fiducia del risparmio privato per le iniziative delle aziende a partecipazione statale si è mantenuta anche nei periodi di minore propensione generale all'investimento. « Nondimeno — conclude la relazione — non si potrà prescindere da un maggiore apporto dello stato ».

Il problema è dunque di scegliere fra una semplice politica deflazionistica per riequilibrare la domanda e l'offerta, e una più articolata politica di investimenti in settori produttivi (sia pure a redditività a breve termine) per non essere costretti a ricreare l'equilibrio del sistema economico italiano a livelli più bassi sotto il profilo della struttura industriale e dell'occupazione.

# L'ITALSIDER PER LA FORMAZIONE E L'ISTRUZIONE DEL PERSONALE

## ADDESTRAMENTO E CULTURA

A Giuseppe A., che ha sostenuto quest'anno l'esame di licenza elementare, la commissione ha assegnato un tema dopotutto abbastanza scontato: *Una persona che non dimenticherò mai*; un tema che ciascuno di noi ha svolto chissà quante volte, da ragazzo, e sempre scegliendo la persona "indimenticabile" tra i maestri, i nonni o altri più lontani parenti. Un tema insomma che non dovrebbe uscire da uno schema assolutamente prevedibile e già a lungo sperimentato. Ma la memoria di Giuseppe A. è invece ferma a un personaggio ben diverso da quelli tradizionali dell'apologetica infantile. « Durante la guerra » — egli racconta — « fui preso prigioniero in Germania, mi assegnarono a un campo di concentramento e lì io conobbi un uomo grande e grosso, apparteneva alle S.S. Nel frattempo che io lavoravo quest'uomo s'impressionò e mi fece dare 18 frustate alla schiena, per le quali mi fece rimanere curvo per circa cinque mesi. Quest'uomo mi è rimasto nel cervello che non lo posso mai dimenticare ».

A Gennaro T. viene dato un tema diverso: *Descrivete il vostro lavoro*. Il candidato ne approfitta per ricordare gli anni del dopoguerra, lo stabilimento distrutto, il pericolo continuo di incidenti mortali, i giorni che, a dirlo con le sue parole, « quando si attaccava il lavoro ci si raccomandava a Dio di potere tornare a casa dai propri figli ». Ora è molto diverso, di notte gli impianti vengono illuminati, e sul piazzale non si aprono più le voragini scavate dalle bombe.

Insomma ce n'è abbastanza, a leggere questi compiti, per capire che a svolgerli non sono stati proprio dei ragazzi. E in effetti si tratta di alunni che già da molto tempo, taluni anche da cinquanta anni, hanno abbandonato i pantaloncini corti per indossare la tuta, poi il grigioverde, poi ancora la tuta. Giuseppe A., Gennaro T. e tanti altri dei quali abbiamo letto i componimenti scarni e immediati, sono tutti operai dell'Italsider di Bagnoli che, dopo aver frequentato

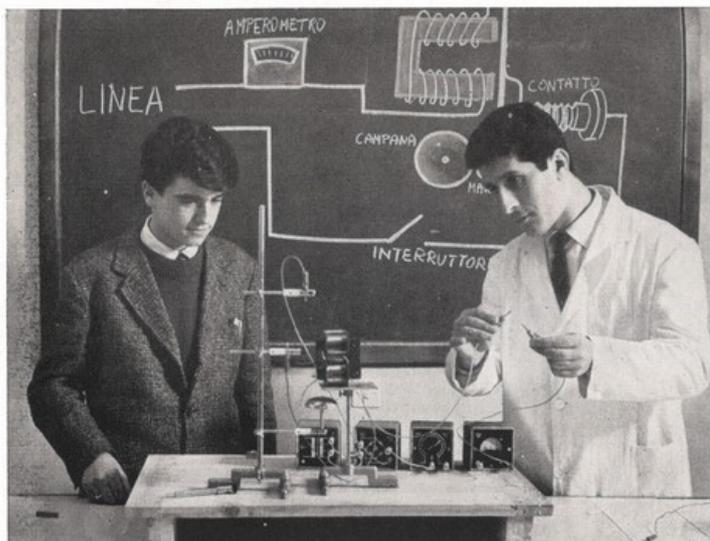
di Atanasio Mozzillo

gli appositi corsi istituiti all'interno dello stabilimento, hanno ottenuto quella licenza elementare che le più diverse e spesso dolorose circostanze gli impedirono di raggiungere prima che fossero coinvolti nell'ingranaggio delle responsabilità familiari e di lavoro.

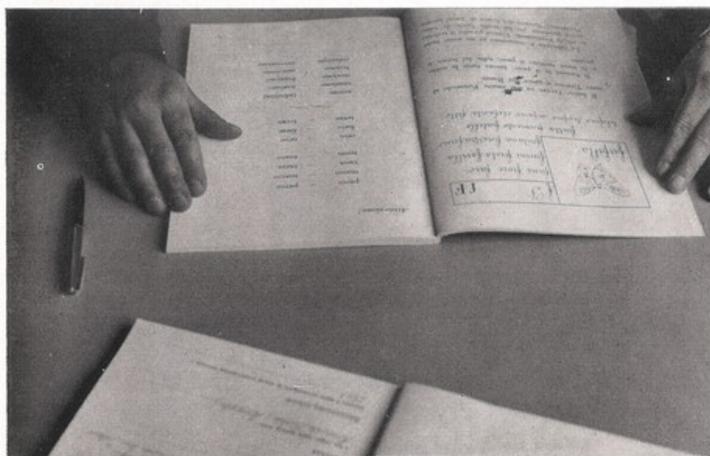
Quando l'Italsider decise di incrementare con tutti i mezzi a sua disposizione la promozione culturale e professionale dei suoi dipendenti, i responsabili dello stabilimento di Bagnoli si trovarono di fronte a una situazione che già ad un primo sondaggio si rivelava assai grave: la percentuale di analfabetismo e di semianalfabetismo era superiore al 25 per cento. Su 5000 operai, 1470 erano sprovvisti di licenza elementare, mentre moltissimi altri, pur asserendo di averla ottenuta, non erano in grado di esibire il relativo certificato scolastico, rendendo quindi necessario un esame che accertasse se non altro la capacità di scrivere e di leggere; esame che una volta effettuato rivelò un'altra buona percentuale di analfabeti.

In tutti gli altri stabilimenti dell'azienda l'intervento promozionale poteva subito articolarsi a livelli più complessi: corsi per il conseguimento di abilitazioni e di diplomi, scuole serali ad indirizzo tecnico-industriale, corsi singoli e collettivi a rimborso, agevolazioni e contributi economici per il personale studente. Anche a Taranto, che pure poteva autorizzare qualche apprensione, il livello culturale delle maestranze e la presenza di una certa tradizione operaia legata alle attività cantieristiche, nonché la rigorosa selezione iniziale e l'età media (ventotto anni) dei dipendenti, sono gli elementi positivi che permettono di realizzare le stesse iniziative previste per Cornigliano, per Piombino, per Novi Ligure.

A Bagnoli si è invece dovuto svolgere un lavoro più faticoso e creare anzitutto quelle basi che altrove erano già un presupposto della condizione operaia, patrimonio familiare e tradizione comunitaria.



Scuola siderurgica di Piombino: lezione in laboratorio.



La fatica di apprendere sull'abecedario. Un momento delle lezioni alla scuola Italsider di Bagnoli.



Giardino interno della scuola siderurgica "Attilio Odero" di Cornigliano visto dall'atrio.

Un particolare del settore meccanico alla scuola siderurgica di Piombino. ►



Un tempo per l'assunzione bastava un solo requisito: un paio di mani robuste e possibilmente già segnate dalla fatica. Venivano esaminate attentamente, aperte e posate sul tavolo della commissione. Una volta superato l'"esame" il neo assunto veniva inviato ai pontili o ai reparti "agglomerati" e rompighisa, dove tutto il lavoro si riduceva a caricare e a scaricare le pesanti gerle — le *canestre* — portate a spalla in un continuo andirivieni tra pontile e altiforni. Oggi che l'addestramento si svolge secondo schemi e piani di lavoro scrupolosamente vagliati ed elaborati, con una serie di corsi che interessano circa duemila persone suddivise in gruppi di lavoro limitati talvolta a cinque elementi; oggi che a Bagnoli si possono addestrare in un anno più di 400 operai per le complesse e molteplici mansioni richieste dalla prossima entrata in funzione dei nuovi impianti, e senza che neanche vi sia bisogno di inviare all'estero o in altri stabilimenti gli elementi per i quali è richiesta una più specifica, approfondita qualificazione; oggi la "prova dei calli" può anche apparire come un simbolo, l'emblema stesso di un passato già divenuto remoto, e che facilmente sarebbe dimenticato se, specialmente tra i più anziani, non avesse inciso in profondità.

In effetti per più della metà la componente di analfabetismo era data proprio da operai che avevano superato i cinquanta anni, e un altro buon 40 per cento era rappresentato da persone la cui età oscillava tra i trentacinque e i cinquanta anni, mentre dei 1470 analfabeti i giovani dai diciassette ai venticinque anni erano non più di venti.

È proprio uno di questi giovani che abbiamo incontrato a Bagnoli, nei locali dell'ufficio addestramento, insieme ad altri suoi compagni di lavoro e di ... studio. Vincenzo entrò nello stabilimento giovanissimo, a sedici anni. Adesso è sposato e ha un figlio « un bambino vivace, ci dice, ma, aggiunge, non quanto me che a dieci anni non ci pensai molto a versare il contenuto di un calamaio sulla testa della maestra, così che qualche anno fa, quando mi decisi a riprendere gli studi, alla scuola serale mi dissero che non potevano accettarmi perché ero stato espulso da tutte le scuole della repubblica... ». Niente da fare quindi, a meno che non si preparasse privatamente agli esami. Intanto il lavoro gli andava bene, voleva andare avanti, ci provava gusto; ma oltre la sua firma sbilenca Vincenzo non andava, e così è stato uno dei primi a dare la sua adesione ai corsi organizzati all'interno dello stabilimento.

E tra i primi a sedersi nei banchi — due ore al giorno, tre giorni alla settimana per dodici mesi — è stato anche Pasquale P., quarantacinque anni, due figli, uno dei quali in età di soldato, e per giunta sei anni di guerra sulle spalle. Moglie e figlioli, stupiti se non proprio scettici, lo hanno visto tracciare aste e vocali, compitare le prime frasi per poi decifrare, sempre più abile, il "corpo otto" della pagina sportiva, i titoli della cronaca e le notizie del bollettino di fabbrica. Poi l'esame, e il tema su « la persona che non dimenticherà mai », e che per Pelliccia resterà — e dobbiamo credergli — la maestra che gli ha insegnato « la divisione che non sapevo ... e come si trova l'area del triangolo e del rettangolo, che io non sapevo fare »; e ancora « ... tante altre cose: come si scrive una lettera ad un amico o ad un parente, a scrivere e leggere, che per me è molto importante ». E importante, ancor più che utile, per il senso di aver raggiunto una più piena presenza civile, una completezza che si rivela soprattutto nei rapporti familiari e di lavoro.

Richiesti sui motivi per i quali ritenevano utile raggiungere una buona padronanza della scrittura, molti hanno risposto che a farli ritornare nei banchi è stato il desiderio di seguire più da vicino gli studi dei figli, e cioè il disagio di sentirsi isolati e quasi confinati in una dimensione di inferiorità a lungo andare insopportabile. Un episodio raccontatoci da Gorgazzi — il responsabile dell'ufficio addestramento — è forse la riprova più immediata di quanto urgente si presentasse — e soprattutto sul piano umano — l'intervento dell'azienda per eliminare l'analfabetismo. Uno degli operai iscritti al corso B, sposato e con una figliola vicina al diploma magistrale, invita a casa l'insegnante. La signorina accetta e, come d'accordo, alle cinque è puntuale alla porta del suo ormai non più giovanissimo alunno. Ma ad accoglierlo sono moglie e figlia, che l'uomo è sceso a comprare delle paste e una bottiglia di vermut. Le donne parlano del più e del meno e poi, ovviamente, dei progressi del rispettivo padre, marito e

scolaro. Ed è a questo punto che la signora racconta come soltanto da pochi mesi, dopo venti anni di matrimonio, avesse saputo che suo marito era completamente analfabeta, benché un'ora ogni sera egli la dedicasse a "leggere" il suo giornale, bene in vista sul tavolo da pranzo. Ora il giornale il nostro eroe (dopo tutto non lo possiamo definire altrimenti) lo legge davvero, e ogni settimana riceve un noto rotocalco popolare inviatogli in omaggio dalla direzione dello stabilimento.

Tra non molto a Bagnoli non vi saranno più analfabeti e ogni operaio avrà la sua brava licenza elementare; sarà così possibile dedicarsi con maggiore impegno ai corsi complementari, che dovrebbero riscuotere numerose adesioni. Ma comunque vadano le cose, e qualunque sia la risposta a queste ulteriori iniziative, il momento più difficile è superato e anche Bagnoli come Taranto, come Piombino, come Cornigliano si è pienamente adeguata alla realtà di un'azienda che a giusto titolo può rivendicare tra i suoi principali obiettivi il raggiungimento di un livello sempre più alto nella formazione professionale e civile dei suoi dipendenti.

Ed è appunto in questo spirito, ed in questi programmi, che devono inquadarsi le tante iniziative poste in essere in questi ultimi anni dall'Italsider nel settore dell'addestramento e della formazione culturale. A tutti i suoi dipendenti la società è in grado di assicurare oggi un'assistenza scolastica che va dalle prime classi elementari ai corsi universitari, e che si concreta in tutta una serie di facilitazioni e di provvidenze: permessi speciali, contributi che coprono l'intero ammontare delle tasse, premi ai più meritevoli, borse di studio e corsi a rimborso (inglese, stenografia, tecniche aziendali).

Soltanto a Bagnoli, i dipendenti che usufruiscono di queste agevolazioni sono 281 (166 impiegati e operai di categoria speciale, e 115 operai, per un totale di 162 iscritti all'università, 111 agli istituti tecnici e 8 alle scuole professionali).

E in questo piano di interventi, che presuppone oltretutto un notevole impegno economico ed organizzativo, bisognerà pure ricordare le scuole aziendali, e prima fra tutte la scuola "Odero" di Cornigliano. Una istituzione unica nel suo genere, una iniziativa, come scrive Aldo Visalberghi, « che realizza nel modo più efficiente un legame di stretta collaborazione tra scuola e industria ... senza sacrificare affatto il primo termine, vale a dire mantenendo alla scuola un carattere educativo pieno, anzi più integralmente tale che non d'ordinario ». L'incusata modernità di indirizzi e di impostazioni didattiche, l'articolazione dei programmi, la stretta fusione tra insegnamenti teorici e pratici, il largo spazio attribuito alle attività complementari nel piano di studi, sono alcuni dei tanti aspetti che fanno di questa scuola non soltanto uno strumento agile ed efficiente per la formazione delle nuove leve dell'industria siderurgica, ma ancora un modello per ulteriori iniziative che tendano ad avvicinare in forme di collaborazione sempre più articolate ed intense il mondo della scuola con quello della produzione e del lavoro.

Alla "Odero" sono ammessi, previo esame per titoli e dopo rigorosi accertamenti psicoattitudinali, i licenziati dalla scuola media o dalla scuola secondaria di avviamento professionale che non abbiano superato i sedici anni. La scuola, che ha iniziato la sua attività nell'ottobre del '58, ha accettato sino ad oggi 106 allievi e ne ha qualificato 84, subito assunti dall'Italsider e destinati agli stabilimenti di Cornigliano e di Novi Ligure. Molti di questi ragazzi hanno continuato a studiare e, avvalendosi delle provvidenze aziendali, hanno già sostenuto gli esami integrativi per il passaggio all'istituto tecnico industriale.

Sull'esempio di Cornigliano anche a Piombino è sorta una scuola "siderurgica". Intanto a Genova con l'intervento dell'IRI e dell'Italsider, nonché del comune, della camera di commercio e di altri enti e fondazioni, si è costituito un consorzio per la fondazione e la gestione di un istituto tecnico serale a indirizzo industriale destinato ai lavoratori. L'iniziativa, ora in piena funzione, ha riscosso tali consensi che l'Italsider ha ritenuto necessario estenderla anche a Piombino, mentre quest'anno corsi analoghi avranno inizio per gli operai di Bagnoli, molti dei quali, come abbiamo visto, ancora l'anno scorso erano alle prese con il sillabario, e che forse, specie se più anziani, il loro addestramento lo avevano fatto sui pontili.

## LA PROFESSIONE DI CAPO

di Andrea Zerilli

Il "mestiere" di capo, oggi, è diventato difficile. E ancora di più lo diventerà in futuro, un futuro che non è tanto lontano, ma in cui si può dire che viviamo immersi, e che costruiamo ogni giorno, col nostro lavoro e con i nostri progressi. La stessa evoluzione tecnologica, economica e sociale, che si verifica con un ritmo mai conosciuto prima d'ora, e la profonda trasformazione che essa ingenera negli ambienti aziendali, pone il capo continuamente di fronte a nuove ed accresciute responsabilità. In pari tempo, con l'espandersi delle dimensioni delle aziende e con l'ampliarsi ed il diversificarsi delle loro attività, il fabbisogno di "capi" cresce ogni giorno di più.

Assistiamo così, giorno per giorno, senza nemmeno accorgercene, ad una rivoluzione silenziosa nella figura tradizionale del capo. Per rendercene conto, diamo uno sguardo al passato. Anche cento anni fa esistevano delle grandi aziende: ma chi erano e quanti erano i capi? Il proprietario (sarebbe meglio dire il padrone), il o i direttori di stabilimento, qualche capo ufficio il quale era poi poco più di un impiegato anziano e giù, in fabbrica, i sorveglianti: guardie, questi, piuttosto che capi. Cinquant'anni or sono la situazione non era sostanzialmente diversa, pur se un poco migliorata.

Per fare il capo, a quei pochi che arrivavano ad esserlo, non occorre molto: la competenza tecnica, la conoscenza del lavoro oppure soltanto la grinta, il pugno di ferro per mantenere l'ordine e la disciplina.

Eppure il capo non è tutto qui, ed oggi ce ne stiamo rendendo conto.

### LA PROFESSIONE DI CAPO, OGGI

Ma, in sostanza, chi è questo capo di cui stiamo parlando? che cosa intendiamo con questa parola? Oggi dobbiamo intendere non soltanto il cosiddetto "capo intermedio", il caposettore o il capoturno: bensì qualsiasi persona che abbia la responsabilità del lavoro di altre persone, che ottenga cioè risultati attraverso il lavoro di altre persone.

Questo vale per il presidente della società come per il capoturno, per il direttore dello stabilimento come per il caposervizio e il caposquadra. Tutti infatti hanno in comune questa funzione caratteristica ed essenziale — ottenere risultati attraverso il lavoro di altre persone — indossino la tuta o il camice, siedano dietro una grande scrivania piena di telefoni e di campanelli o dentro un gabbietto di vetro. Ai nostri giorni si può parlare quindi di una vera e propria professione del capo, per svolgere la quale sono necessarie qualificazioni, conoscenze e preparazioni particolari: proprio come accade per la professione dell'avvocato o del medico.

Oggi nessuno pensa nemmeno lontanamente che per diventare medici ed esercitare la professione basti aver fatto l'infermiere per qualche anno in un ambulatorio, e nessuno si farebbe mai visitare da un infermiere anziché da un medico con tanto di laurea, di abilitazione e magari di specializzazione. I tempi dei cerùsici che andavano in giro a cavar sangue e a distribuire purganti sono ormai passati, per nostra fortuna.

Ebbene, nelle aziende siamo rimasti, per quanto riguarda la preparazione dei capi, ai tempi dei cerùsici e dei dentisti che giravano per le nostre campagne in carrozza con accompagnamento di tamburi e orchestrina per non fare udire ai ... pazienti in attesa le urla degli sventurati sotto le tenaglie. Infatti, chi si preoccupa di insegnare ai capi il loro mestiere? Il capo deve arrangiarsi, non ha nessuno che lo abiliti, che gli dia un bel diploma. L'istruzione scolastica, gli studi anche superiori ed universitari fanno acquisire alla persona una quantità di nozioni in determinati campi, ma non gli insegnano certo come si affronta un problema, come ci si comporta in una situazione di emergenza sul lavoro, come si guidano, si formano e si motivano gli uomini.



La funzione di un capo è quella di organizzare e guidare il personale.

Ancora oggi, in definitiva, il capo è per forza di cose un autodidatta, un praticone che impara da solo a fare il suo mestiere (sbagliando, correggendosi, imitando gli altri) e, a volte, non impara mai.

Per porre rimedio a questa situazione, le maggiori aziende italiane hanno intrapreso già da vari anni delle iniziative a carattere formativo, nell'intento di fornire ai capi almeno quel minimo di nozioni ritenute necessarie per l'assolvimento delle loro funzioni. La sorte di tali iniziative è stata alterna: alcune sono state coronate da successo, altre no, altre ancora sono state sospese per difficoltà di vario ordine. Tutte, comunque, hanno avuto un dato in comune: quello di rivolgersi soltanto a livelli ed a gruppi ben determinati di persone, con prevalenza dei livelli medio-inferiori. Con la conseguenza, abbastanza ovvia del resto, di creare scompensi in seno all'azienda: un capo "formato" poteva trovarsi infatti a lavorare fianco a fianco con un collega o, peggio, con un superiore che non avevano seguito alcun corso del genere. In tale situazione, tradurre in pratica ciò che si era appreso nel corso diveniva quasi impossibile: ed è quanto in molti casi si è verificato.

### L'INIZIATIVA DELL'ITALSIDER

L'Italsider ha voluto evitare tutto questo. Essa ha dato vita perciò ad una iniziativa assolutamente nuova, che non ha precedenti in Italia, sia per l'originalità della concezione che per la vastità e l'onerosità dell'impegno addestrativo assunto. Il programma di addestramento alla "professione di capo" messo a punto dall'Italsider, infatti, si distingue per quattro aspetti fondamentali:

- 1) è un corso sulla "professione del capo", e non su determinati aspetti del suo lavoro;
- 2) si rivolge a tutti i circa duemila capi dell'Italsider, dall'amministratore delegato fino ai capisquadra;
- 3) è impostato su una serie di cinque films, della durata complessiva di circa tre ore e mezzo;
- 4) viene svolto con il metodo della "cascata": cioè comincia ai livelli più elevati per scendere poi via via lungo la scala gerarchica.

### IL FILM

Ciò che più colpisce, tra questi aspetti originali del programma Italsider, è il film. Il film, come si è accennato, dura circa tre ore e mezzo; per evidenti ragioni di... sopportabilità lo si è diviso in cinque parti, ciascuna delle quali viene proiettata in un diverso giorno della settimana.

Il film si apre con la presentazione dell'ingegner Marchesi, presidente dell'Italsider, il quale illustra le finalità dell'iniziativa e ne pone in luce l'importanza sia per i capi che per l'azienda nel suo complesso. Seguono poi le cinque parti, dedicate ciascuna ad un aspetto diverso della "professione" del capo. La prima parte si sofferma sulla figura

**chi e' un capo?**

In una grande azienda come la nostra troviamo capi a qualsiasi livello.

**chi e' un capo?**

**FUNZIONI**

**PROGRAMMARE**

**ORGANIZZARE**

**GUIDARE**

**CONTROLLARE**

Quando queste funzioni vengono svolte bene da tutti i capi, l'azienda può operare su sane basi di efficienza e di profitto.

**IL CAPO**

**ottiene risultati attraverso  
altre persone**

Questa è una delle funzioni di capo, che vale sia per il caposquadra, sia per il presidente della società che per gli altri livelli intermedi di capo. Tutte le illustrazioni di questo articolo sono tratte da fotogrammi del film "La professione di capo".

del capo, sul suo ruolo e sulle sue funzioni nell'azienda: in una parola, sulla "professionalità" del suo lavoro. Le quattro parti successive illustrano invece, nell'ordine, le funzioni essenziali dei capi di ogni livello: programmare, organizzare, guidare, controllare il lavoro dei dipendenti.

La realizzazione del film è costata all'Italsider parecchi mesi di lavoro, ed uno sforzo ed un impegno notevoli. Il film infatti non si limita ad esporre, con l'ausilio delle immagini, una serie di concetti e di principi, ma è arricchito da riprese effettuate direttamente negli stabilimenti e nei luoghi di lavoro e che illustrano praticamente e in concreto ciò che nel corso del film il presentatore viene via via spiegando.

Esso segue entro certi limiti una esperienza analoga condotta qualche anno fa in America dall'Armco Steel Corporation.

Ma perché, si chiederà qualcuno, girare addirittura un film, e di quella durata? Non sarebbe bastato proiettare delle diapositive o dei cortometraggi ed affidarne la presentazione ad un istruttore? La risposta è agevole: solo un film offre la garanzia di far pervenire a tutti i capi dell'Italsider, dovunque essi si trovino e chiunque sia l'animatore o il moderatore della discussione, gli stessi concetti, gli stessi principi e le stesse situazioni, con le stesse parole. Dal momento che la professione del capo è sempre identica nei suoi lineamenti fondamentali qualunque sia il livello gerarchico ricoperto e la sede del lavoro, è giusto che a tutti i capi dell'azienda si dicano le stesse cose sulla loro professione e, quel che più conta, si dicano con parole identiche per tutti: e questo soltanto un film come quello realizzato poteva permettere.

#### LA DISCUSSIONE

Vediamo ora un poco più da vicino la "meccanica" del corso, cioè il modo in cui esso si svolge. Per ogni gruppo di capi, il programma abbraccia cinque mattine o pomeriggi, dal lunedì al venerdì della stessa settimana. La riunione ogni volta si apre con la proiezione del film. Il film del lunedì riguarda come già sappiamo la figura del capo, quello del martedì la funzione di programmazione e così via fino al venerdì, quando si proietta l'ultimo film, quello sul controllo del lavoro dei dipendenti.

La proiezione del film dura dai trenta ai quarantacinque minuti. Quando si riaccendono le luci, il moderatore o direttore della discussione (che è poi il diretto superiore gerarchico del gruppo di capi riuniti nella sala) invita i presenti ad esprimere liberamente le proprie opinioni su quanto hanno visto ed udito, a chiedere chiarimenti e proporre dubbi, ad approfondire determinati punti. Questa libera discussione dà modo a tutti i partecipanti di verificare se hanno compreso i concetti esposti nel film e di far conoscere il loro pensiero e le loro eventuali perplessità al riguardo. Questa discussione ha pertanto una importanza fondamentale per tutti i capi, in quanto offre loro il mezzo per partecipare direttamente al programma, senza dovere subire le lezioni o apprendere meccanicamente e passivamente da un insegnante una serie di nozioni.

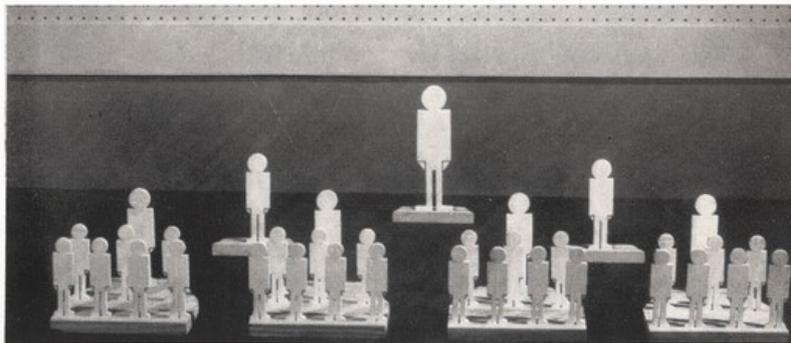
Dopo circa un'ora di questa discussione, e se non vi sono altri dubbi, si passa a discutere su casi concreti, su spunti di vita aziendale. Si tratta insomma di piccole esercitazioni su aspetti della realtà di ogni giorno che il capo dell'Italsider si trova ad affrontare nell'esercizio della sua professione. Ogni capo può così portare nella discussione la sua esperienza, confrontarla con quella dei colleghi, e nello stesso tempo abituarsi ad analizzare le situazioni e ad applicare i concetti ed i principi esposti nel film e chiariti nella precedente discussione libera. La discussione sui casi concreti consente in definitiva di vedere come si possa tradurre in atto ciò a cui si è assistito nel film.

Per facilitare la discussione, gli spunti di vita aziendale sono riassunti in poche righe su appositi foglietti, che vengono distribuiti a tutti i partecipanti all'inizio della riunione. Data la loro semplicità, essi non richiedono ai capi una preventiva preparazione né un intenso lavoro di gruppo, come invece avviene in genere con l'abituale metodo addestrativo dei "casi".

In un'altra oretta circa, quindi, anche questa seconda discussione può concludersi. A questo punto si torna a proiettare il film già visto in apertura di riunione. La ragione è molto semplice: durante la prima proiezione l'attenzione degli spettatori è rivolta soprattutto alla



Il problema di motivare diverse persone a lavorare efficacemente in un gruppo è abbastanza complesso. Un buon capo deve saper capire e formare lo spirito di gruppo.



Un buon capo deve in primo luogo farsi un quadro chiaro del tipo di lavoro che deve svolgere. In qualità di capo egli è l'elemento chiave del gruppo.



Per comunicare qualcosa ad una persona, un capo deve far sì che le sue parole indichino a quella persona proprio ciò che egli intende e non qualcos'altro di simile.

novità di ciò a cui si assiste, ai movimenti del presentatore, alle scene di vita aziendale. Molti dettagli, molte parole inevitabilmente sfuggono. Inoltre, alcune situazioni, alcuni concetti esposti non sempre riescono subito evidenti a tutti, tanto che appunto per questo è stata prevista la prima discussione chiarificatrice al termine della proiezione iniziale del film. La seconda visione del film stesso consente ora ai capi sia di osservare ciò che eventualmente è sfuggito alla loro attenzione la prima volta, sia di rivedere il film con altri occhi dopo le due discussioni sul suo contenuto e sui casi pratici.

Al termine della riunione, ogni capo riceve un elegante opuscolo (gli opuscoli sono cinque, uno per ogni parte del film, raccolti in una custodia), che riporta integralmente il "parlato" del film e che è illustrato con i fotogrammi del film più significativi. Il capo ha in tal modo la possibilità di ritrovare in qualsiasi momento, in seguito, le parole esatte con cui nel film sono stati esposti determinati concetti. Si ha cioè la garanzia che quanto è stato detto nel film non vada disperso.

#### IL METODO DELLA CASCATA

Il 25 giugno di quest'anno il dottor Redaelli, amministratore delegato della società, ha dato inizio allo svolgimento del corso. Suoi allievi erano, per l'occasione, i direttori di stabilimento ed i più alti dirigenti dell'Italsider.

Ciascuno di questi, tornato nella propria sede, attraverso un graduale programma di inizio in ogni stabilimento, da allievo si trasformerà in maestro, e terrà il corso ai suoi più immediati collaboratori. Costoro a loro volta faranno altrettanto con le persone poste al livello immediatamente sottostante. Ogni capo, insomma, a partire dal vertice della società, diventa volta a volta allievo e maestro. E così via, giù giù lungo la scala gerarchica aziendale, fino ai capisquadra. La formazione dei capi discende quindi dall'alto verso il basso come una vera e propria "cascata": è questa un'altra delle caratteristiche che rendono originale il programma dell'Italsider e che lo differenziano nettamente rispetto ad altre iniziative per la formazione dei capi finora realizzate in Italia.

Caratteristica tanto più importante, in quanto permette che la medesima formazione sia ricevuta da tutti i capi di tutti i livelli e di tutte le sedi.

Naturalmente, non ogni capo è un "maestro" nato. Fare il "maestro", inoltre, è comunque più difficile che non fare l'allievo, ed è comprensibile che qualche capo si senta un poco a disagio al pensiero di dover dirigere una riunione. Niente paura però: anche a questo si è pensato. Innanzi tutto, prima che inizi il suo compito di moderatore delle riunioni, il capo viene fornito di un apposito manuale di istruzioni, semplice a consultarsi ma ampiamente esauriente; in secondo luogo, accanto a lui siede un tecnico dell'addestramento, al quale il capo può sempre rivolgersi quando lo ritiene opportuno, per esempio invitandolo a rispondere in sua vece a determinate domande o chiedendogli di chiarire certi punti del film.

Il capo, insomma, non ha nulla da temere dalla sua posizione di moderatore: anzi, può aggiungere alle sue anche questa nuova e piacevole esperienza.

L'iniziativa dell'Italsider ha destato grande interesse nel nostro paese, e si prevede che essa sarà presa a modello e ad esempio da altre società, per la novità e l'originalità della sua concezione.

Come sempre accade per le cose umane, evidentemente, il pieno successo dell'iniziativa è legato anche e soprattutto all'impegno ed alla buona volontà di tutti coloro che sono chiamati a realizzarla. Sotto questo profilo, si può essere certi che i duemila capi dell'Italsider comprenderanno l'importanza fondamentale che riveste per loro il corso che sta per iniziare. Esso infatti non è uno dei consueti programmi di addestramento, più o meno completi e più o meno estesi, ma costituisce un vero e proprio strumento di lavoro per assolvere nel migliore dei modi alla funzione di capo. Il corso, come è ovvio, non può esser fine a se stesso, ma deve produrre dei risultati positivi constatabili, in seguito, nell'ambiente di lavoro di ogni giorno. Uno strumento di lavoro per migliorare se stessi e per progredire: perché solo sapendo come si esercita la professione di capo si può essere davvero un capo.

## OPINIONI SULLA POP-ART

Roy Lichtenstein (Usa): "Alright", 1963.



Che cos'è la Pop-art? (Intanto: "Pop" sta per "popolare").

È un movimento artistico che viene dall'America e ha già trovato innumerevoli esempi anche in Europa, specie in Italia.

Le polemiche intorno alla Pop-art sono le più accese che si siano mai avute (per quanto, ricordiamolo, tutte le nuove forme di arte sono sempre state oggetto di accalorate polemiche). C'è chi dice che la Pop-art non esiste, chi dice che il nome è sbagliato e genera equivoci, chi dice che essa segnerà una svolta decisiva nell'evoluzione della pittura, chi sostiene che essa è la forma più valida di arte moderna.

Quello che è certo è che la Pop-art è l'arte di oggi, anzi, forse, è l'arte del futuro. Comunque, oggi è al centro della discussione e lo dimostra anche la scelta effettuata dalla XXXII Biennale d'arte di Venezia dove innumerevoli sono gli esempi del genere e non solo nel padiglione americano (a proposito della Biennale, troverete in questo stesso numero della rivista un articolo del critico Nello Ponente).

La Pop-art, dunque, è all'ordine del giorno e noi, seguendo le tradizioni di questa rivista che ha sempre voluto tenere i suoi lettori al corrente delle forme d'arte contemporanea, abbiamo voluto parlarne qui. Abbiamo pensato che fosse interessante mettere a conoscenza del lettore i giudizi, i più disparati e i più diversi, che ne danno studiosi e critici italiani e stranieri. Perciò abbiamo organizzato questa inchiesta per la quale abbiamo pregato alcuni tra i maggiori critici d'arte di vari paesi di esprimere la loro opinione sul fenomeno, e qui pubblichiamo le risposte pervenute.

Così i nostri lettori potranno essere al corrente dei vari punti di vista e trarre una conclusione, ammesso che non sia prematuro, per conto proprio.

BRUNO ALFIERI

*Che cosa penso della "Pop-art". Domanda insidiosa. Immagino che alcune delle persone cui è stata rivolta e che rispondono in queste pagine, esprimeranno riserve, esplicite o velate. Sono le stesse che le avrebbero espresse sul Cubismo, o sui Fauves, o sul Futurismo ancora nel '25, o su Picasso ancora nel '39, o su Pollock ancora nel '55.*

*Il movimento "Pop" (poiché di "movimento" si tratta, non perché i suoi sostenitori lo abbiano irreggimentato come Marinetti con il Futurismo, ma perché si tratta di un "fiume" di opere, di mostre, di letteratura, che scorre in piena a New York tra Madison avenue e la Fifth), ha tutte le carte in regola.*

*Sul piano "storico" era probabilmente inevitabile che a New York e negli Stati Uniti si verificasse una reazione radicale all'espressionismo astratto che pur vanta nomi importanti (Gorky, Kline, De Kooning, Tworkov, Guston, Motherwell eccetera), perché in quell'ambiente esistevano latenti dei filoni di arte "americana" e folkloristica, che non poteva riconoscersi in una tendenza di importazione europea. (Ricordiamo Ben Shahn, un nome per tutti). E perché, accanto a quest'arte leggermente "disumana" si alzava il clamore dei pubblicitari di Madison avenue (i "Mad execs"), schiuma di una birra ben più potente: il mondo americano, una civiltà ancora tumultuosa che non è poi tanto lontana dai tempi del vecchio Far West, modernizzato.*

*Questa America è un grande paese. Un po' troppo automatizzato. Le cittadine del Midwest sono tutte identiche, le metropoli come New York sono grandi Moloch che schiacciano l'individuo che non sappia difendersene con pareti imbottite di banconote da mille dollari. Manca la Tradizione, la Storia. George Washington viveva nell'epoca di Carlo Goldoni, eppure per gli Stati Uniti si tratta quasi di preistoria. Noi eravamo già saturi di civiltà e di tradizioni, stratificate le une sulle altre. L'America è il paese della Colt, del Winchester, della Coca-Cola, delle Ford, degli ascensori. L'artista americano non può interessarsi alla alienazione, ai drammi di Eugène Ionesco, ed ai problemi della vecchia Europa. L'espressionismo astratto, che in Europa del resto è in parte finito con l'Informale, non era l'America: l'America è un mondo dove i simboli ottici con prepotenza dirigono l'individuo in una perenne Coney Island.*

*Attorno al '57-'58 giunse in America qualche esempio di quello che sarebbe poi diventato il "Nouveau Réalisme" di Parigi. Attenzione, non voglio dire che la "Pop-art" sia un filone del "Nouveau Réalisme", tanto più che le ragioni storiche di quest'ultimo appaiono più tenui, più intellettuali, e non sono certo un fenomeno di massa. Vidi, attorno al '59, qualche sculturina di Stankiewicz: rubinetti avvitati su zoccoli di legno. Nel '58 Jasper Johns, che fu l'artista che iniziò la "rottura" estetica, mise su di una base una lampada tascabile, e poi due scatole di birra ("beer cans"). Nello stesso periodo Robert Rauschenberg inchiodò, sui suoi quadri espressionista- astratti, sedie, ed altri oggetti.*

*Furono le esche che fecero divampare il grande incendio. Non erano state, del resto, le sole: già c'erano stati gli "happenings", già Oldenburg aveva il suo "store" pieno di stracci.*

*Il mondo dei riflessi condizionati, il mondo dei "barboni", si ribellava. La "Pop-art" è un movimento in un certo senso proletario, anche se Rauschenberg è un intellettuale, ben ancorato al mondo di Manhattan, come Johns, un mondo di libri, di "screwdrivers", di conversazione.*

*Tutto l'aspetto comunicativo della "Pop-art" può essere spiegato ai lettori, assai meglio di me, da Gillo Dorfles, autore di "Simbolo, comunicazione, consumo", un libro che spiega la meccanica del fenomeno. I fumetti di Lichtenstein sono macchine perfette per comunicare, anche se Pablo Picasso (ora spesso maltrattato, a torto) già aveva realizzato, dall'alto di una sua cattedra che i critici ed il pubblico spesso sottovalutano e guardano distrattamente, opere "contaminate" come quelle pop, dimostrando di avere percorso perfettamente il problema, anche se in un ambiente europeo, privo dello scatto indispensabile per un grande movimento. La fantasia di Picasso, attorno al '50, aveva ideizzato un mondo ottico "pop", con sculture, découpages de papiers e dipinti, formidabili.*

*Come in un qualsiasi movimento azionato da molte persone, nella "Pop-art" esistono anche molti pittori e scultori mediocri. Invece, tra le mie preferenze personali vorrei indicare, oltre a Johns e Rauschenberg, soprattutto Roy Lichtenstein, che mi sembra abbia centrato più di tutti il fuoco del problema ottico della "Pop-art". Molti altri artisti, come Rosenquist, Oldenburg, Warhol, sono interessanti.*

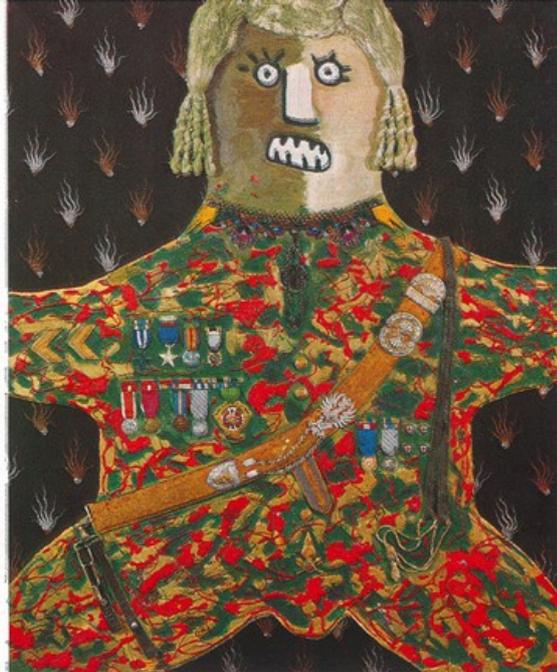
*Come andrà a finire? Come per tutti i movimenti giustificati sul piano storico e su quello estetico: il movimento si dividerà in varie sottosezioni. Alcuni artisti scompariranno nell'oblio. I migliori, proseguiranno ciascuno in una propria direzione. Dopo il diluvio, la parola sarà all'arte. Sin quando questa invecchierà per troppa accademia, ed allora verrà qualche nuovo altro movimento. I migliori artisti, come i "vecchi" Picasso, Mirò, Arp, dai movimenti escono, giganti intatti. Sarà così anche per i pochi migliori "pop".*

LAWRENCE ALLOWAY

*A mio parere la "Pop-art" è arrivata per rimanere fra noi. Mi pare che sia di moda, che sia l'arte della nostra epoca (come per tutti gli altri movimenti). Credo che non sia importante il nome che le diamo. Credo che sarebbe una bella cosa racchiudere dei campioni della "Pop-art" in un cilindro di metallo e poi seppellirlo per lasciarne ai posteri il ricordo. Ma, ad ogni modo, credo che (anche se saranno racchiusi così soltanto alcuni campioni) quest'arte non resterà sconosciuta e neanche scordata dalla posterità — e questo va detto per coloro che si preoccupano di tale possibilità. La "Pop-art" alla Fiera Mondiale di New York rivela di assomigliare veramente all'arte: ma può darsi che cada nel vuoto. Mi pare che tutti coloro che praticano quest'arte, non facciano altra cosa. Penso che si trovi la "Pop-art" negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Italia, in Germania, in Francia, in Giappone ed altrove e che soltanto circa la metà degli artisti, al momento di cominciar quest'arte, fossero consapevoli di ciò che faceva l'altra metà. Credo che la "Pop-art" sia avida di trovare la sua ispirazione nelle esperienze che noi, spettatori, condividiamo con l'artista. Da ciò le iconografie cannibalesche, "l'ordine casuale", le mostre che si ripetono. Secondo me, quest'arte non è come le esperienze condivise, in quanto la vediamo soltanto dopo che l'artista ha fatto la sua scelta e il suo lavoro. Si guarda ormai la "Pop-art" come se fosse l'arte astratta: mentre, in realtà, ciò che si verifica da parecchi anni è esattamente l'opposto.*



Claes Oldenburg (Usa): "Macchina per scrivere fantasma" (modello), 1963.



Enrico Baj (Italia): "Generale", 1961.

#### UMBRO APOLLONIO

*Su questo come su altri fenomeni non si può esprimere un giudizio motivato e sufficiente nei limiti di una semplice dichiarazione, la quale, appunto per essere tale, potrà servire se mai a scopi statistici.*

*Direi ad ogni modo che la "Pop-art" è anzitutto anticonstruttiva. Essa non fa altro che ripresentare ciò che è già stato, ripete il gesto fatto ieri, non apre alcuna prospettiva sul futuro. Si limita a cementare la parte più grossolana e sfrontata della banalità quotidiana, a darvi un'investitura feticista, quando non pretenda, per altro verso, di sfidarne l'invincibile kitsch [con questa parola tedesca si definisce tutto ciò che non ha valore estetico, n.d.r.].*

*Questo per quanto attiene agli aspetti più divulgati e correvi della tendenza. Ma non vi si confonda, poniamo, Rauschenberg, che con essi ha ben poco da spartire. Il talento infatti può rivelarsi anche su piattaforme sbagliate.*

#### EUGENIO BATTISTI

*La "Pop-art", forse, ha un'unica cosa di sbagliato, il nome, che consente tutti i fraintendimenti possibili, anzi li provoca. Infatti, condividendo l'interpretazione di Restany, ch'essa sia una forma di naturalismo ispirato alla "natura" artificialmente creata dall'uomo stesso (ma anche i giardini, le colline coltivate, lo erano) essa rientra, soprattutto, nelle ricerche d'una nuova figurazione, e pare dividerne il fondamento insieme espressionistico e surreale. Con ciò, non è affatto detto che il suo dialogo con il pubblico (come potrebbe far supporre l'aggettivo di popolare) sia reso più facile; forse l'unica arte veramente popolare è quella di evasione, o quella connessa al rito ed al timore del sacro.*

*Oltre al ritorno al racconto, alle immagini ben semantizzate, quasi tautologiche, la "Pop-art" presenta un impiego, assai spinto e perciò di grande suggestione, di media rappresentativi nuovi, tratti dalla fotografia, dalla cartellonistica, dalla pubblicità eccetera, come tutti sanno; e c'è solo da meravigliarsi che l'assunzione di queste forme meglio ancora che tecniche di base, sia avvenuta così tardivamente (forse per un disprezzo intellettualistico verso tutto ciò che sa di massa e di divulgazione). È ovvio, d'altronde, che i nuovi media comportino una nuova tematica, forse non ancora del tutto matura, ma già caratteristica, che costituisce, certamente, l'ultimo e più interessante esempio di riduzione del tragico al livello non solo più della vita domestica, come nelle scene di genere e nelle nature morte, ma addirittura degli oggetti e delle esperienze, per così dire, subliminari della giornata dell'uomo.*

#### ANDRÉ BLOC

*Dopo le campagne violente che si sono fatte sulla stampa contro l'arte astratta, i sostenitori dell'arte figurativa hanno finito per ottenere delle soddisfazioni.*

*Esisteva la "Pop-art" molto prima che le venisse fatto un posto così grande nell'attività artistica. A mio parere, la "Pop-art" avrebbe dovuto rimanere spontanea come lo è sempre stata. Secondo me non è un vero movimento artistico. C'è da supporre che non avrà lunga durata.*

*La "Pop-art" è un giuoco facile nel quale, sfortunatamente, si sono lasciati trascinare alcuni grandi artisti.*

*Sono lungi dal sostenere l'immobilismo nell'arte. Sostengo all'opposto, l'evoluzione, ma il mondo contemporaneo, avido di cambiamenti e di movimenti, rischia di portare gli artisti per vie facili, ma senza sbocco.*

*La pubblicità che si fa attualmente intorno alla ricerca artistica è esagerata. Ne risulta una confusione quanto mai grande a cui la "Pop-art" non è totalmente estranea.*

#### MAURIZIO BONICATTI

*Manca tuttora nell'estetica contemporanea uno studio del fenomeno cosiddetto Neodada. Piaccia o dispiaccia da un punto di vista critico, tale fenomeno rimane comunque un dato di "attualità" incontestabile nella storia della cultura figurativa contemporanea.*

*Da un punto di vista linguistico il fenomeno della "Pop-art" dimostra quelle implicazioni con il Dada storico, che giustificano, restando nell'ambito del problema del linguaggio, l'adozione della terminologia "Neodada" per designare una concomitanza di espressione semantica nel Dada storico e nella contemporanea "Pop-art". Si insiste comunemente anzi nel motivare la formazione del Neodadaismo sul precedente del Dada storico. È probabile che da un approfondimento del problema, le analogie linguistiche dei due fenomeni, risultino gli esponenti di motivazioni storiche, ossia "interne", pure analoghe nell'origine dell'uno e dell'altro.*

*Le poetiche dell'antivalore e della svalutazione dell'esperienza come processo di giudizio e quindi di creazione "artistica", coincidono simultaneamente con lo slittamento verso le forme dell'irrazionale collettivo: che si ritrovano nelle grandi crisi sociali della storia politica del Novecento. Forse, in tal senso, il Dadaismo fra le correnti della cultura contemporanea deve la sua pregnanza di contenuto estetico all'aver designato incomparabilmente un processo di senescenza di certe strutture sociali.*



Morris Louis (Usa): "Theta", 1963.

#### GILLO DORFLES

Da molti si tende a ricondurre al primo "dada" il merito di aver dato all'oggetto "trovato" un suo valore estetico. Io, per contro, non ritengo che l'odierna tendenza — che fa capo soprattutto alla "Pop-art" americana — sia sovrapponibile a quella dei primi dadaisti. Alla base di quest'ultima c'è infatti una ragione molto diversa, da quella "blasfematoria" e sarcastica della prima: quella cioè di attribuire agli oggetti che ci circondano, un'importanza ad un tempo suggestiva e formativa: non possiamo cioè rimanere indifferenti di fronte al panorama artificiale che ci circonda e, d'altro canto, non possiamo più accontentarci di quei mezzi espressivi tradizionali di cui la pittura d'un tempo si valeva.

Nella "Pop-art" viene a confluire, così, l'elemento iconico presente nelle immagini prefabbricate e l'elemento formativo delle stesse, assunte nel loro aspetto di nuovi media compositivi.

L'unico rischio di quest'arte — certamente destinata ad avere un valore legato ad un preciso momento storico — è quello di giungere ad un'eccessiva mitizzazione dei suoi prodotti, attribuendo valore di documento antropologico a quello che è e deve rimanere soltanto un estemporaneo pretesto fantastico.

#### GIUSEPPE MARCHIORI

Conosco in modo sommario i testi della "Pop-art", che avrò occasione di studiare più attentamente alla prossima Biennale: mi limito quindi ad alcune considerazioni piuttosto ovvie. M'interessa il fenomeno, sotto molti punti di vista, spesso contrastanti. Si tratta di un fenomeno legato alla evoluzione della vita moderna e all'influsso ch'essa esercita sulla formazione di una nuova visibilità. Gli americani vivono già nel futuro, mentre noi, europei, siamo in uno stadio arretrato della civiltà meccanica e ancorati agli schemi visivi imposti dalla classicità. Ci manca la spregiudicatezza di accettarli, di farne strumento di espressione estetica: sostituire l'albero romantico con la scatola di conserva è un'impresa addirittura eroica per chi è abituato alla contemplazione e alla scelta. Gli elementi del "paesaggio" moderno passano fulminei sulla retina, in una successione sconvolgente. Si accolgono e si consumano presto. E temo che, esportati in Italia, perdano in parte la loro ragion d'essere o che arrivino troppo in ritardo, come sempre, del resto. Esplosione di vitalità incontrollata (o ironicamente controllata), la "Pop-art" americana accoglie o inventa oggetti e fatti di una possibile cronaca, uccide la "bella" pittura nel nome del cartellone pubblicitario e delle storie a fumetti, e corre ancora una volta l'avventura e il rischio di un presente vissuto negli aspetti più esterni. Ma, oggi, nessuno di noi può prendersi il lusso di essere vecchio e retrogrado, come amano fare i vecchi dadaisti. Le figure della "Pop-art" frequentano ormai i nostri sogni.

#### VERA HORVAT-PINTARIC

Già al suo primo apparire la "Pop-art" ha avuto la sua classificazione: come "Coca-Cola way of life", come "Pop-art supermarket", come folklore urbano americano o come reportage giornalistico. Per di più, si parla già di Pop-accademismo, considerato il fatto che la maggior parte degli allievi del londinese "Royal college of arts" sono quest'anno Pop-artists...

Tuttavia con i suoi Pop-artisti la sezione inglese dell'ultima Biennale dei giovani a Parigi è stata la più ricca e la più vivace di tutte le altre e nell'ultimo "Salon de mai" di Parigi fra i pochissimi quadri che non avevano un'aria da museo c'erano quelli di Andy Warhol "Blue electric chair" e di James Rosenquist "Homage to the American Negro". Sebbene in questa nostra epoca di accelerato logoramento la "Pop-art" verrà presto sottoposta all'inevitabile "obsolescenza", essa oggi rappresenta tuttavia il momento di una nuova scoperta della realtà quotidiana. La consumazione aggressiva ed anticontemplativa dell'immediata realtà pubblicitaria urbano-industriale rende possibile nei migliori esempi della "Pop-art" l'esistenza di quella specie di quadro sorprendente, insolito ed impetuoso sul tema della quotidianità, realizzabile oggi soltanto dalla tecnica cinematografica. Ha scarsa importanza quale sarà la sua durata.

#### PIERRE RESTANY

Il rinnovamento attuale del naturalismo in Europa ed in America ha prodotto non solo la moltiplicazione dei generi, ma anche delle etichette, da cui una confusione ancora maggiore. Si usano comunemente tre termini, indifferenzialmente: "Pop-art", "Neodada" e "Nuovo Realismo". Infatti, per quanto tutti e tre i termini traducano un fenomeno capitale del dopoguerra, la coscienza di un nuovo senso della natura moderna (sociologica, industriale, urbana) concepita come filosofia e linguaggio, ciascuno di essi tuttavia cela una realtà molto particolare.

Nuovo Realismo: prima limitato al gruppo di Parigi fondato da me intorno a Yves Klein, Jean Tinguely e Raymond Hains, ha poi finito per comprendere tredici membri (1). Il Nuovo Realismo (termine adottato da Sidney Janis come titolo del suo grande confronto Usa-Europa nell'ottobre del '62) ha finito per prendere un significato generale ed ora viene applicato a tutta una corrente: l'arte di montaggio a base di "oggetti trovati". Qui si tratta di una grande estensione della mia propria definizione teorica che originalmente aveva come base una serie di osservazioni precise. Pur trattando d'Yves Klein (l'impregnazione universale dal

puro colore), di Tinguely (animazione meccanica), oppure di Hains (decollaggio del manifesto strappato), questi andamenti quanto mai diversi in apparenza si riuniscono nell'assoluto dell'appropriazione diretta del vero. Da questa posizione-limite consegue una logica interna ad ogni avventura individuale: logica dell'accumulazione o della rottura in Arman, della compressione in César, del piegare in Spoerri, dell'impacchettare in Christo eccetera.

Neodada: i nuovi realisti che considerano la realtà urbana ed industriale come una piena virtualità espressiva, vogliono cavarne l'integrità dei loro mezzi: immaginazione e linguaggio. In questo senso sono essi gli estremisti, gli "ultras" del naturalismo contemporaneo. Gli artisti neodada che si sono rivelati nello stesso tempo dei nuovi realisti, ma a New York, fanno la transizione americana fra l'"action painting" e la "Pop-art" (la quale è la loro figlia illegittima e con la quale i nuovi realisti non si devono confondere). Il capo del loro piccolo gruppo, Robert Rauschenberg, illustra questa sintesi: dei collages ready-made nel modo di Duchamp su uno sfondo pittorico espressionista. Questa stessa dimensione si trova anche in Jasper Johns mentre gli scultori Stankiewicz e Chamberlain restano tributari alla visione post-cubista di Gonzales. César, ad esempio, è andato molto più lontano di Chamberlain nell'uso della carrozzeria di macchina. I neodada, più gelosi dell'estetismo tradizionale, si avviano, fino ad un certo punto, alla curva del realismo del gruppo parigino, ma non seguono tutta la strada della logica appropriativa.

Pop-art: questo partito preso estetico, capitale per i giovani maestri del Neodada, li rende completamente differenti dai seguaci della "Pop-art", la "seconda ondata" che hanno fatto scattare un po' dovunque nel mondo anglosassone, a New York, a Los Angeles, a Londra (2). I "Pop" si danno al "reportage" urbano. Sono i giornalisti della nuova natura. Del resto traggono tutto il loro repertorio espressivo dalle tecniche del giornalismo, dalla tipografia o dalla pubblicità (impaginazione, ingrandimenti, titoli, collages, servizi fotografici, colori "commerciali", caratteri ed inchiestri tipografici eccetera). I pop-artisti, tecnici del linguaggio della strada, specialisti nell'informare con le immagini, sono liberati da ogni pregiudizio estetico tradizionale; la loro scala di valori è fondata sull'efficacia della trasmissione del messaggio; fedeli al "support plan" per motivi d'utilità, ricorrono all'oggetto soltanto per speculare su quanto possa esercitare fascino: questo feticismo superficiale li oppone ai nuovi realisti europei.

Pop-art, Neodada, Nuovo Realismo, ricoprono dunque tre tendenze differenti: tre generazioni, tre spiriti, tre stili.

(1) Arman, César, Christo, Deschamps, Dufrene, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Saint Phalle, Spoerri, Tinguely, Villeglé.

(2) Lichtenstein, Warhol, Oldenburg, Segal, Indiana, Wesselmann, Kienholz, negli Stati Uniti; Kijaj, Peter Blake, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips, David Hockney, a Londra; Fahlstrom, Ulroed in Svezia; questo elenco non è affatto limitativo, data l'estensione straordinaria del genere. Per via dell'antiorità delle posizioni prese dai Nuovi Realisti, il fenomeno si è sviluppato meno nell'Europa continentale. A Parigi, Peter Foldès è il personaggio più in rilievo del genere che è quasi inesistente nella Germania d'oggi. Le indossatrici-cosmonaute futuriste del belga van Hoeydonck introducono una nota molto individuale della fantascienza. In Italia non si deve confondere con la "Pop-art" tutta una corrente di montaggio neo-barocca che si è sviluppata nella linea sperimentale dell'"art brut" (Dubuffet sostituito da Enrico Baj); alcuni elementi però s'avvicinano alla pittura-reportage nella maniera americana: Schifano, Festa, Baruchello.

#### FRANCO RUSOLI

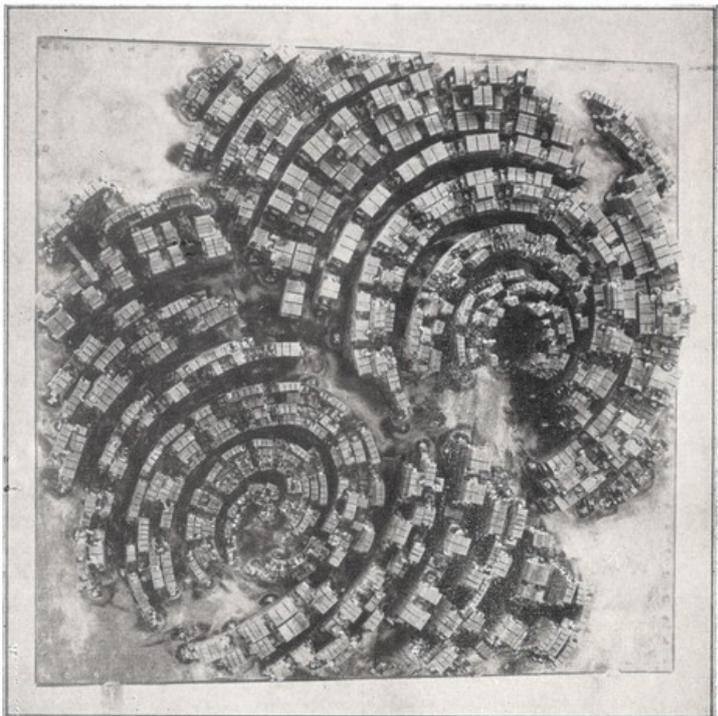
Sarebbe sciocco vedere nella "Pop-art" soltanto l'aspetto di avanguardia formalistica, di falsa ribellione gradita al mercato e al masochismo della borghesia. Anche tenendo conto di tali caratteristiche negative, e della voluta mancanza di rapporto storico con i precedenti "gesti" poetici dada e surrealisti (intendo quelli impegnati eticamente e con riflessi sociali), bisogna riconoscere in alcuni esponenti della "Pop-art", come Rauschenberg, una precisa volontà di traduzione dell'intento critico-realistico in termini di espressione, di linguaggio estetico. È appunto questa riconfermata fiducia nella vitalità della ricerca estetica, in funzione di lettura poetica della realtà, che dà valore al fenomeno; che gli dà diritto, per merito di alcuni artisti, alla presenza nella storia dell'arte.

#### WILLEM SANDBERG

Come tutte le correnti della vita artistica, la "Pop-art" è una risposta alla vita attuale. Se a tenerne conto sono degli spiriti creatori, essa diventa arte; se sono soltanto degli imitatori, essa diventa pompierismo. Come sempre, tutto dipende dalla questione se l'artista cerca di fare come gli altri o se è ispirato direttamente dalla vita stessa.



Joe Tilson (Gran Bretagna): "Xanadu", 1963.



Zoltan Kemeny (Svizzera): "Visualizzazione dell'invisibile", 1960.

# LA 32<sup>A</sup> BIENNALE DI VENEZIA

di Nello Ponente



Enrico Castellani (Italia): "Superficie bleu n. 5", 1964.

La Biennale di Venezia ha ormai parecchi anni sulle spalle, ha bisogno di essere rinnovata nelle sue strutture fondamentali, di venire adeguata a quelle che sono le necessità odierne di divulgazione della cultura artistica. Ha bisogno, prima di ogni altra cosa, di un nuovo statuto che sostituisca il vecchio e che sia tale da assicurarle la necessaria autonomia nei confronti delle sempre latenti pressioni di ordine politico o mercantile. In definitiva sarebbe auspicabile che essa, rinunciando a quel carattere di salon internazionale che la contraddistingue, e che è un carattere per tanti versi ottocentesco, divenisse un organismo vivo e operante nell'attualità della cultura. Tuttavia, anche così com'è, la Biennale resta ancora la più grande e la più qualificata rassegna d'arte che si faccia nel mondo. Nonostante gli acciacchi della vecchiaia, assolve ancora discretamente il suo compito soprattutto quando, com'è avvenuto quest'anno, si preoccupa di guardare avanti e non di fossilizzarsi in una considerazione retrospettiva delle esperienze passate. Il problema del rapido consumo delle tendenze artistiche di oggi è un problema reale di cui bisogna tener conto. La Biennale del 1962 proprio in questo aveva mancato il suo scopo e aveva anzi accentuato le incertezze e i timori dei prudenti, che immediatamente avevano proclamato necessario il ritorno ad un passato ancora più lontano e che avevano preteso di passare un assurdo colpo di spugna su tutte le correnti non figurative degli anni recenti. La Biennale del 1964 ha invece il merito di aver dimostrato quale sia la continuità esistente tra quelle correnti e quelle di oggi e come il gusto artistico vada inteso secondo una progressione e non secondo una rinuncia. In questo, essa ha addirittura ritrovato la giovanile capacità di scandalizzare i borghesi e i benpensanti, dimostrando quanto fallace fosse l'accusa rivolta alle esperienze d'avanguardia di essere il prodotto di una società conservatrice.

Il periodo che si è chiuso con il 1960 è stato di estrema importanza; l'esperienza informale e astratta, il fiorire impetuoso, negli Stati Uniti, delle poetiche della pittura d'azione, hanno prodotto non solo opere di alta qualità, ma hanno documentato come non mai l'aderenza degli artisti ai problemi suscitati dal vivere moderno e da una precisa condizione sociale. Nessuno, oggi, potrebbe pensare a Pollock, a Rothko, a De Kooning, a Dubuffet, come ad artisti minori, la cui validità debba restare circoscritta e limitata nel tempo. E tuttavia sarebbe stato assurdo non prendere in considerazione quello che è avvenuto dopo anche perché, come dicevo, esiste una certa continuità tra le loro ricerche e quelle che adesso si stanno conducendo. Quando si è dissolto lo spazio di rappresentazione, quando si è posto il problema di una tecnica "altra", come l'informale e la pittura d'azione avevano fatto, non è possibile tornare a moduli preesistenti di figurazione. L'arte degli anni scorsi, attraverso un processo che aveva origini lontane, era arrivata ad una considerazione della natura, e dell'uomo nella

natura, del tutto diversa da quella tradizionale. Una considerazione per cui il rapporto tra l'uomo e il mondo non era più paritetico e secondo la quale, come è stato detto molto giustamente, « il mondo rimane l'oggetto della nostra conoscenza scientifica e della nostra formazione artistica, ma ora si presenta come un risultato della nostra azione, non più come un essere che preesista a questa ». Si definisce, così, una condizione interpretativa che è quella che presiede ancora, per tanti versi, alle ricerche attuali; direi anzi che essa è il denominatore comune di tendenze artistiche che pure, attraverso differenti processi operativi, tendono a risultati dissimili o addirittura opposti.

Questa premessa era necessaria per far meglio comprendere quali siano state le preoccupazioni che hanno presieduto all'organizzazione della Biennale del 1964 e come essa, sia pure attraverso difetti ed errori, sia aperta non soltanto a dimostrare quelli che sono i fatti importanti che stanno accadendo in questo momento nel mondo, ma anche le ipotesi, le proposte per il futuro, senza tuttavia rinnegare le qualità, ormai criticamente riconosciute ed acquisite, del recente passato. Proprio in questo, per esempio, si giustifica la mostra dell'*Arte d'oggi nei musei* ospitata nel padiglione italiano. Alcuni dei maggiori musei d'Europa e d'America sono stati invitati ad esporre un certo numero di opere da essi acquistate dopo il 1950, con lo scopo « di mostrare con quali criteri di valore i musei provvedano a mettere in rapporto, con finalità educativa, l'arte contemporanea con tutta la società cui è destinata ». La mostra, purtroppo, non è omogenea, soprattutto a causa di ripetizioni che possono indurre ad attribuire una maggiore considerazione ad artisti che in realtà hanno un'importanza minore. Però essa serve da ottimo punto di riferimento. E serve a dimostrare che le prese di posizioni critiche, in quanto l'acquisto di un'opera da parte di un museo è un'operazione critica, vanno al di là delle mode passeggere e sono determinate da un'effettiva considerazione dei valori. Anche le mostre retrospettive, quando non siano meramente commemorative come quella di Casorati e Semeghini, servono ad individuare il filo sottile, ma robusto, che lega certi capolavori del passato alle proposte odierne: è il caso soprattutto della retrospettiva di Gonzales allestita nel padiglione francese, che conferma non solo che Gonzales è stato uno dei più grandi scultori del nostro secolo, ma anche la forza e l'imprescindibilità di certe sue anticipazioni.

L'attesa maggiore, quest'anno, era per la partecipazione americana, e gli americani non hanno deluso. Il piccolo padiglione che gli Stati Uniti possiedono nell'area dei Giardini, non è stato sufficiente a contenere le opere inviate, così che una parte di esse è stata esposta nelle sedi dell'ex consolato, non lontano dalla Salute. Bisogna riconoscere innanzi tutto che quest'ampiezza di presentazione è stata dettata da ragioni reali e da considerazioni intelligenti. Gli organizzatori americani si sono preoccupati di offrire una documentazione per quanto più

possibile ampia, e con la sola esclusione di coloro che hanno cominciato a produrre opere valide dopo il 1960, di tutto quello che è accaduto in casa loro dopo la pittura d'azione. E si tratta di una documentazione che ha l'accortezza di evitare di affermare la validità esclusiva di un certo indirizzo su un altro. Da un lato, quindi, troviamo pittori come Morris Louis (morto due anni fa) e Kenneth Noland, per i quali il superamento dell'espressionismo astratto è avvenuto secondo un ideale di geometria e di organizzazione degli spazi che, comunque, ha il merito di non aver niente in comune con le esperienze neoplastiche europee di cinquant'anni fa e nemmeno con quelle successive americane, con la sola eccezione, forse, di una certa considerazione probabilmente accordata a Joseph Albers. Dall'altro troviamo invece pittori come Robert Rauschenberg e Jasper Johns, che sono stati i creatori del *new dada*, ed anche in questo caso il riferimento alla vecchia avanguardia europea va inteso semplicemente come riferimento storico-culturale e non come volontà di ripetizione di un modulo figurativo.

Se i due tipi di ricerca, cioè quella di Louis e Noland da una parte e quella di Rauschenberg e Johns dall'altra, sono evidentemente contrastanti nelle soluzioni e, soprattutto, nella presa di posizione ideologica, occorre dire tuttavia che il cosciente superamento delle poetiche della pittura d'azione è avvenuto in ambedue senza nessuna intenzione iconoclasta, ma addirittura partendo dai dati concreti e dalle soluzioni raggiunte dai maestri dell'*action painting*. Louis, per esempio, è stato un grandissimo pittore e probabilmente i suoi quadri sono i migliori tra tutti quelli esposti quest'anno a Venezia nei vari padiglioni, ma l'ordine geometrico che presiede alle sue realizzazioni sarebbe soltanto un espediente formale se questa geometria non fosse aperta, e quindi giustificata da una partecipazione emotiva che investe le superfici, che le modula in variazioni di intensità luminosa. Rauschenberg e Johns, per parte loro, sono anch'essi degni di ogni considerazione e il movimento che hanno creato ha avuto grandissima influenza sugli sviluppi successivi del gusto pittorico americano. Assunto lo spazio dell'*action painting*, hanno voluto modificarlo, sostituendo alla dimensione emotiva una struttura più oggettivata. Gli oggetti assunti nella loro integra presenza o inseriti nei dipinti, oltre ad essere oggetti d'urto, hanno il compito di identificare proprio una nuova dimensione spaziale, la cui successione temporale è annullata, essendo ridotta al presente, all'immediato, e nella quale anche i momenti successivi dei processi mnemonici vengono unificati, sovrapposti, resi simultanei e attualizzati. Indubbiamente proprio dal *new dada* di Rauschenberg e Johns provengono le tendenze posteriori del cosiddetto *pop art*, (pop è un'abbreviazione di popular). Ma esse sono, comunque, profondamente diverse. Il *pop art* è ancora più oggettivo e oggettivante del *new dada* e se questo manteneva, nella costituzione della propria poetica, una intenzione di partecipazione, di *engagement* e di denuncia, esso vuole essere, prima di tutto, una semplice constatazione. Questa passività, in ogni modo, è riscattata dall'intenzionalità del processo operativo. Jim Dine e Claes Oldenburg sono i soli rappresentanti, a Venezia, del *pop art*, niente a che vedere con esso hanno infatti Stella o Chamberlain, e l'unica obiezione che si può fare agli organizzatori americani è proprio di non aver presentato nella sua completezza questa tendenza. È vero che artisti come Lichtenstein, Segall, Rosenquist, Warhol, Wesselman si sono tutti affermati dopo la data limite del 1960, ma Dine e Oldenburg non possono rappresentare da soli un movimento che è molto ampio e che si è ripercosso immediatamente in Europa. In questo caso, cioè, la limitazione cronologica risulta assurda e controproducente.

La qualità, l'impegno e la novità della partecipazione americana non deve comunque far dimenticare quanto altro di valido è esposto a Venezia. E così, se il premio internazionale di pittura è stato assegnato a Rauschenberg, altrettanto giustamente quello per la scultura è andato a Zoltan Kemeny, uno scultore di origine ungherese ma di nazionalità svizzera, la cui ricerca, pur se denuncia evidenti legami con le poetiche informali degli scorsi anni, appare molto più attuale che non, per esempio, quella dell'inglese Meadows o del tedesco Kricke, tanto per fare due nomi di artisti degni, per altro, della massima considerazione. Le opere di Kemeny sono pannelli che tendono alla condizione di un quadro, sono cioè superfici sulle quali si aggroviglia la materia, più o meno intensamente, per costituire nodi formali in con-

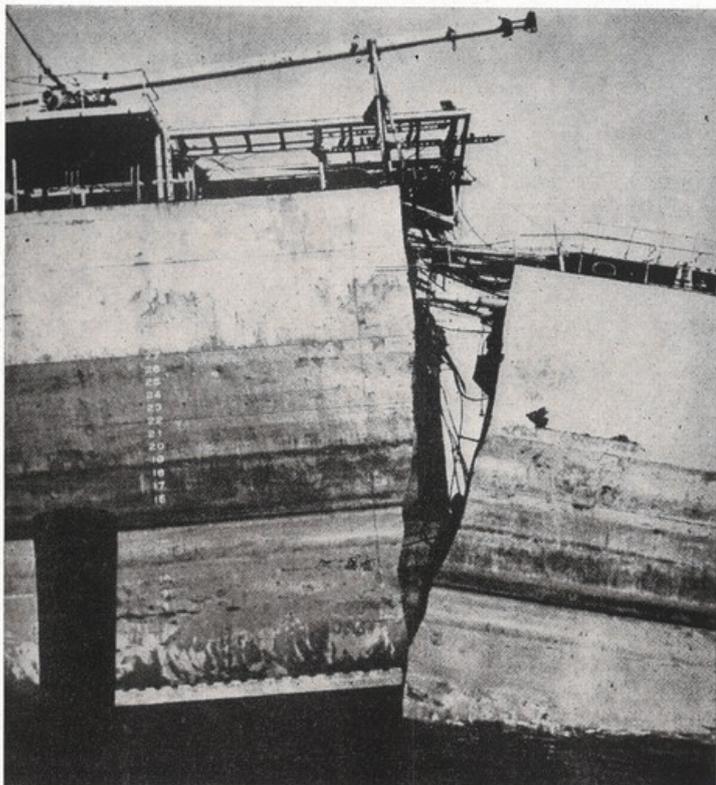
tinua tensione. Anche per Kemeny lo spazio che scaturisce dal rapporto e dal contrasto dei rilievi con la superficie, risulta intensificato e accentuata risulta la dinamica delle composizioni, come per dare l'idea di un racconto aperto. Quello che appare evidente in queste sculture, ed anche e soprattutto nelle opere degli americani, è la preoccupazione di una buona esecuzione, la cura di presentazione degli oggetti. Qualunque possa essere il principio che presiede all'elaborazione delle poetiche dell'arte di oggi, al momento dell'esecuzione niente viene lasciato al caso; le tecniche, il mestiere hanno una funzione precisa. Così è, per esempio, nelle opere di un artista inglese, Joe Tilson, la cui ricerca è vicina, per tanti aspetti, a quella del *pop art*. Tilson è certo meno aggressivo e categorico degli americani, non rinuncia ad un particolare humour, ma i suoi oggetti, che sono una specie di mobili inutili, sono costruiti con una sapientissima tecnica artigianale, con una serietà di esecuzione che vuole intenzionalmente contrastare con l'assurdità, sul piano pratico e funzionale, della costruzione. È questo un principio degno della massima attenzione: Tilson, a differenza degli americani, non opera una constatazione passiva della presenza dei *mass media*, ma postosi, come altri, il problema della tecnica, assume quella di tipo artigianale, e la indirizza verso una funzione del tutto diversa da quella consueta. Altre volte, invece, l'esecuzione accurata, ed è il caso dello scultore francese Ipoustéguy, suscita un sospetto di accademismo che la qualità dell'immagine non riesce del tutto a riscattare.

Il problema della tecnica, come è noto, è stato affrontato in maniera del tutto diversa dalle cosiddette correnti gestaltiche o neoconcrete. Esse si contrappongono polemicamente al *pop art*, trovano la loro legittimazione nella volontà di intervento, molto spesso dichiaratamente politica, nel processo di trasformazione delle strutture della società. La funzione dell'artista non può, quindi, essere ridotta alla semplice registrazione. Un principio di ordine è alla base della ricerca che, a volte, viene condotta da gruppi e non da singoli artisti. A Venezia sono presenti, nel padiglione italiano, il Gruppo T di Milano, il Gruppo N di Padova, Enzo Mari, Getulio Alviani ed Enrico Castellani, in quello del Brasile Almir Mavignier, mentre l'Argentina espone le opere di Julio Le Parc che fa parte, a Parigi dove risiede, del "Groupe de recherche d'art visuel". Altri artisti neoconcreti espongono anche in altri padiglioni, ma questi citati mi sembrano tra i migliori e, soprattutto, tra i più originali. Il limite maggiore delle correnti gestaltiche, infatti, è quello di ripetere, spesso, i moduli formali del costruttivismo di tanti anni fa e di non proporre soluzioni nuove. Appare logico, quindi, che nel confronto polemico con il *pop art*, e tenendo conto soprattutto dell'aggressività violenta con la quale esso si presenta, la ricerca gestaltica possa apparire meno efficace. In realtà non è così là dove, e cito di nuovo i nomi di Castellani, di Getulio, di Mavignier, le soluzioni proposte e raggiunte derivano da una chiara coscienza del proprio lavoro sperimentale e non intendono affatto invocare la restaurazione di un ordine, che non potrebbe essere altro che un ordine reazionario.

Quanto si è detto finora non esaurisce certo il panorama della XXXII Biennale di Venezia e qualcosa bisogna dire, per esempio, a proposito del padiglione italiano. Come sempre, esso è troppo affollato, tuttavia è abbastanza vivace. Ci sono pittori come Santomaso, Scordia, Scialoja, che appartengono ad una generazione che ha espresso il meglio di sé negli anni passati e che tuttavia dimostrano ancora oggi non soltanto la propria validità, ma la capacità di rinnovarsi e di prospettare perfino soluzioni d'avanguardia. Ci sono artisti più giovani, come Novelli, Baj, Carla Accardi, Sanfilippo, che operano in vario modo e sui quali si può essere di diversa opinione, ma che, proprio dal confronto con i coetanei stranieri, appaiono in tutta la loro originalità. Ci sono infine i giovanissimi, come Del Pezzo, Schifano, Angeli, Festa, che conducono in Italia una ricerca simile a quella del *pop art*, che tuttavia si differenzia molto da quella americana. Né si può tralasciare di ricordare l'ottima partecipazione degli scultori, da Colla, che aveva una delle sale più belle di tutta la Biennale, a Casella e Arnaldo Pomodoro, che sono stati premiati, a Cavaliere, Castelli, Tavernari. Il padiglione italiano risulta perciò molto vario e rispetchia fedelmente quello che è l'indirizzo generale della Biennale di quest'anno, una Biennale, cioè, abbastanza spregiudicata, che ha difetti e pregi ma, sulla quale, il giudizio non può essere che positivo, nel complesso.

# GLI ACCIAI SPECIALI

di Gilberto Salmoni



Una notte di dicembre del 1947, nel porto di Boston, la nave cisterna Ponagansett si spaccò improvvisamente in due, con uno schianto secco. Osserviamo la foto pubblicata in questa pagina: sembra che una gigantesca scure abbia vibrato un gran colpo allo scafo, tagliandolo netto come un melone.

Cos'era successo? La temperatura non era rigida: cinque gradi centigradi sopra lo zero l'acqua, un grado l'aria.

Bisogna sapere che la Ponagansett era una delle prime navi interamente saldate, costruite cioè con la nuova tecnica introdotta nelle costruzioni navali attorno al 1940, durante la seconda guerra mondiale, in sostituzione della vecchia più lunga e più costosa tecnica della chiodatura.

Quando si usava il sistema delle singole lamiere unite l'una all'altra con chiodi, se una lamiera navale si spezzava il guaio restava circoscritto, perché lo spacco si arrestava ai bordi della piastra "malata". Bastava cambiarla e tutto tornava come prima. Ma una nave saldata diventa un tutto unico, un solo pezzo di acciaio dalla prua alla poppa. Così se capitava che la lamiera cedesse in un punto, la crepa si allungava fino a che non trovava un margine: per questo la Ponagansett si era infranta con un taglio netto.

La causa immediata del disastro era dunque evidente. Non così le cause della rottura della lamiera, che apparvero allora inesplicabili.

Ora sappiamo che la colpa era imputabile all'acciaio comune usato in quell'epoca, un acciaio "fragile" a temperature anche non troppo basse, come appunto quella della notte di dicembre in cui la Ponagansett si era spezzata in due.

La sezione fratturata della petroliera tipo T2 "Ponagansett" spaccatasi improvvisamente alla banchina del porto di Boston nel dicembre 1947. Al momento del disastro la temperatura dell'acqua era di 5 gradi centigradi e quella dell'aria di 1 grado centigrado.

Da allora si è fatta molta strada. Si sono studiati "acciai speciali" che, anche se portati a temperature al di sotto dello zero, non divengono fragili e possono essere adatti, quindi, per la costruzione di navi saldate.

Nacquero così gli "acciai da scafo", acciai particolarmente curati, con tenore di carbonio limitato, "calmati" al silicio e a volte anche all'alluminio, con "grano" fino eccetera. Questi acciai da scafo meritavano certamente al loro esordio la definizione di "speciali", ma devono essere considerati ormai acciai comuni.

Quali sono, allora, gli acciai speciali, e come possiamo distinguerli?

In gioventù ci hanno insegnato che l'acciaio è una lega di ferro e di carbonio. Pareva che fosse sufficiente combinare insieme un limitato tenore di carbonio con un preponderante tenore di ferro per ottenere tutti i possibili tipi di acciaio, compresi nelle tre grandi classi: acciaio a basso, a medio, ad alto contenuto di carbonio.

Non sospettavamo davvero, allora, quanti tipi di acciaio avremmo visto balenare davanti ai nostri occhi di lì a non molti anni: decine e decine di tipi, nati nei laboratori metallurgici, che si differenziano l'uno dall'altro non tanto per il contenuto di carbonio, quanto per molte altre particolarità.

Fra i moltissimi acciai di cui i tecnici oggi dispongono, abbiamo scelto, per illustrarvi, gli acciai speciali per lamiere, che l'Italsider produce in notevoli quantità e varietà. Ne descriveremo qui rapidamente le caratteristiche, le modalità di produzione e le applicazioni.

Considerando le loro caratteristiche intrinseche, diremo che gli acciai speciali si distinguono per la loro composizione chimica più complessa, caratterizzata dalla presenza di uno o più elementi di lega, introdotti in quantità ben definite; si distinguono inoltre per caratteristiche meccaniche eccezionali, che danno al tecnico la misura delle loro possibilità. Infine sono acciai che non vengono forniti allo stato "crudo", ma che, dopo laminazione, subiscono trattamenti termici atti ad esaltare le loro qualità particolari.

Sicché (tanto per fare un paragone), se per un acciaio comune di qualità, qual è l'"Aq-42" si garantiscono i limiti massimi di zolfo e fosforo; se per l'acciaio da scafo "S" si garantiscono, oltre a zolfo e fosforo, anche i tenori di carbonio, manganese e silicio; per il "T-1", tipico esempio di acciaio speciale, vengono definiti anche i limiti di molti altri elementi: nickel, cromo, molibdeno, rame, boro, vanadio.

Esaminiamo sommariamente le influenze esercitate sull'acciaio da questi elementi di lega:

**carbonio:** di tutti gli elementi che si possono trovare nell'acciaio, il carbonio è quello che esercita di gran lunga la maggiore influenza sulle sue proprietà.

Gli acciai al carbonio con meno dello 0,10% C presentano caratteristiche che poco si discostano da quelle del ferro puro.

Con l'aumentare del tenore di C si ha un progressivo aumento della resistenza a trazione, della durezza e del carico di snervamento, mentre diminuiscono corrispondentemente la resilienza, l'allungamento, la strizione e la saldabilità.

I trattamenti termici, cui accenneremo in seguito, possono fortemente influenzare queste proprietà meccaniche.

**fosforo:** è presente come una delle principali impurità residue in tutti gli acciai commerciali ed esercita varie azioni, alcune delle quali assai dannose.

Il fosforo provoca infatti aumento della resistenza a trazione e della durezza, accompagnati però da grande fragilità a freddo. Il suo tenore viene perciò limitato nella quasi totalità degli acciai.

**zolfo:** si trova negli acciai come impurità. In genere si cerca di tenerlo il più basso possibile perché ha influenza dannosa.

**azoto:** anche questo elemento, introdotto con l'aria, è molto dannoso (aumento della resistenza accompagnato da grande fragilità). Il contenuto di azoto può raggiungere valori pericolosi specie negli acciai al convertitore.

**manganese:** per le sue proprietà benefiche è un componente essenziale di qualsiasi acciaio commerciale e in importanza è superato solo dal carbonio. Aggiunte di Mn superiori allo 0,3% aumentano la resistenza a trazione diminuendo solo leggermente l'allungamento e la contrazione.

Di grande importanza l'acciaio col 12-14% di Mn, resistentissimo all'usura e molto tenace (per scambi ferrottramviari, frantoi, perforatrici eccetera).

**silicio:** come il carbonio, il manganese, lo zolfo ed il fosforo, è sempre presente negli acciai commerciali. Esso viene usato, insieme al Mn, come potente disossidante per calmare acciai effervescenti. Il silicio aumenta la resistenza e la durezza, ma rende l'acciaio più fragile.



Veduta del ponte Hasselt in Belgio, dopo la rottura "fragile" avvenuta nel marzo 1938 (da "La fragilità dell'acciaio" - M. Szezepanski, Londra).

Gli acciai ad alto Si (3-5%) e basso C sono importanti per le loro applicazioni nel campo elettrico (lamierini "magnetici" per dinamo, alternatori, trasformatori eccetera).

**cromo:** migliora le proprietà meccaniche e la resistenza alla corrosione dell'acciaio ed è usato su vasta scala in percentuali che vanno dallo 0,25 al 30 per cento. Gli acciai al cromo sono anche molto resistenti all'usura. Viene usato molto spesso col nickel, sia per ottenere acciai ad alta resistenza sia meccanica che all'usura e all'urto, sia nel campo degli acciai inossidabili (per esempio, acciaio al 13% Cr, acciaio al 18-19% Cr e 8-9% Ni).

**nickel:** il nickel aumenta la durezza, la resistenza a trazione ed il limite di snervamento senza nuocere alla duttilità. Molto spesso viene usato insieme con altri elementi di lega (come per esempio cromo-nickel eccetera).

Moltissimi altri sono gli elementi usati in lega negli acciai; fra essi citeremo: molibdeno, rame, piombo, vanadio, tungsteno, titanio, boro, cobalto eccetera.

L'influenza benefica degli elementi appositamente aggiunti si manifesta in modo evidente nei risultati delle prove meccaniche cui l'acciaio viene sottoposto.

"Centrare" l'analisi diventa in questo caso sfera d'alchimia.

Per continuare il paragone fra gli acciai più sopra considerati, se la resistenza degli acciai comuni "Aq-42" e "S" è di 42 chilogrammi per millimetro quadrato, l'acciaio speciale "T1", in virtù della sua composizione e del trattamento di bonifica che subisce, è capace di sviluppare l'eccezionale resistenza di 80 chilogrammi per millimetro quadrato.

È noto che caratteristiche meccaniche degli acciai vengono oggi valutate e soppesate mediante ben ponderate prove di collaudo. Pezzi di acciaio accuratamente lavorati vengono strappati da sollecitazioni che aumentano con andamento lento e inesorabile (prova di trazione); altri provini, già feriti al fianco da intagli accuratamente studiati, vengono spezzati con un colpo brutale (prova di resilienza, cioè di tenacità, il contrario di fragilità); altri vengono piegati a 180 gradi (prova di piega).

Nella prova di trazione l'acciaio deve mostrare resistenza e duttilità, nella prova di resilienza tenacia, e così via. Queste prove sono ormai usuali anche per gli acciai comuni. Che cosa si pretenderà in più dagli acciai speciali? Risultati strabilianti, naturalmente. Su alcuni si effettueranno le stesse prove più su descritte, pretendendo però valori elevati che ne denotino la nobiltà e particolarità; su altri si effettueranno per sovrappiù prove a temperature estremamente basse per saggiarne il comportamento a freddo; su altri ancora prove di lunga e lunghissima durata a temperature elevate, per valutarne la resistenza a caldo e così via.

Abbiamo citato alcuni criteri distintivi tra acciai comuni e speciali, con riferimento alla composizione chimica e alle prove meccaniche; cerchiamo ora di esaminare le differenze nelle modalità di produzione.

In realtà il ciclo produttivo di un acciaio speciale non si differenzia molto da quello di un acciaio comune. Si può dire anzi che in molti casi le grandi linee del processo produttivo sono le stesse.

Per trovare differenze sostanziali bisogna scendere nei particolari. Il processo produttivo degli acciai speciali è senza dubbio più curato, più controllato, più delicato. Quasi sempre questi acciai sono prodotti ai forni elettrici, anche se spesso potrebbero essere fabbricati nei Martin ed ora anche nei convertitori LD. Si controllano inoltre i tempi che intercorrono dalla fine della colata al momento in cui il lingotto entra nel forno a pozzo; inoltre anche i cicli di riscaldamento, laminazione e raffreddamento sono accuratamente programmati e realizzati.

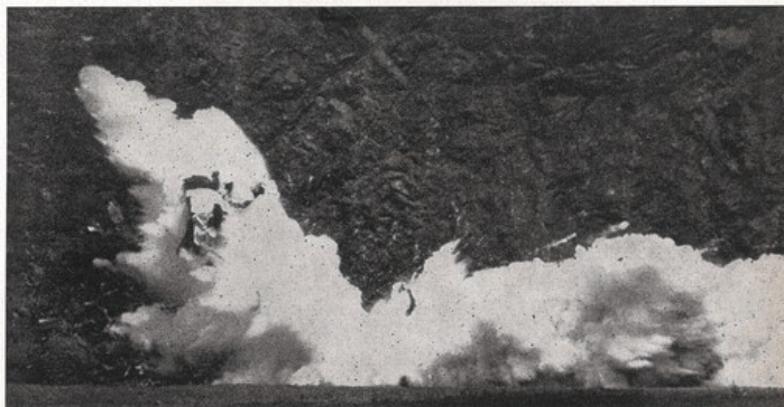
Si è già detto più sopra che una caratteristica fondamentale degli acciai speciali è che essi non vengono forniti allo stato "crudo", ma subiscono a laminazione ultimata uno o più trattamenti termici, che spesso sono di "normalizzazione" e di "bonifica".

La "normalizzazione" consiste nel riscaldamento a temperatura elevata, al di sopra della temperatura critica, e raffreddamento in aria libera, ossia con velocità superiore a quella praticata nella ricottura. Lo scopo è di rendere la struttura interna più uniforme e con grano più fine, migliorando alcune caratteristiche meccaniche, e specialmente la "resilienza" (resistenza all'urto).

La bonifica è costituita dall'insieme dei trattamenti di "tempra" e "rinvenimento". La tempra consiste nel riscaldamento a tempera-



Il cilindro di acciaio al 9 per cento di nickel, lungo 2 metri e del diametro di 1 metro, mentre viene riempito di azoto liquefatto a 196 gradi centigradi sottozero prima di essere sottoposto ad una pressione di 215 atmosfere.



Il momento dell'esplosione del cilindro avvenuta a 215 atmosfere di pressione.

#### ACCIAIO SOTTO ZERO

Un cilindro di acciaio al 9% di nickel, lungo 2 metri e del diametro di 1 metro, riempito di azoto liquefatto a 196 gradi centigradi sotto zero, è stato sottoposto ad una pressione di 215 atmosfere, dopo di che è esploso fragorosamente, in un "poligono" predisposto a Monte Croce, sulle alture di Cornigliano.

Si trattava di una prova cosiddetta "criogenica" (cioè a bassissima temperatura), organizzata dalla Italsider, in collaborazione con la società "ATB" di Brescia, con il Centro Informazione del Nickel di Milano, il Centro Sperimentale Metallurgico di Genova e la Società per l'Industria dell'Ossigeno ed altri gas di Milano.

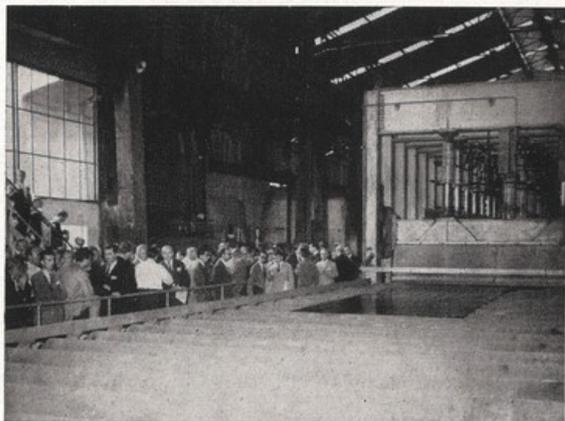
Scopo della prova: dimostrare pubblicamente, ad un gruppo di un centinaio di tecnici del ramo, italiani e stranieri, la perfetta attitudine dell'acciaio speciale al 9% di nickel, a basso contenuto di carbonio, ad essere impiegato per la costruzione di serbatoi ed apparecchiature destinate ad operare a temperature dell'ordine di meno 196 gradi, come nel caso della lavorazione del trasporto e dell'immagazzinamento di gas liquefatti.

L'esperimento è stato coronato da un pieno successo, superiore alle stesse aspettative.

Nel "poligono" di Monte Croce era stata predisposta una camera blindata per i tecnici e gli strumenti di misura in collegamento radio con la tribuna su cui, ad una distanza di circa 200 metri, avevano preso posto gli invitati, tra i quali erano anche gli esperti dei vari Registri e Associazioni internazionali di controllo e di classificazione.



Il cilindro dopo lo scoppio. I risultati della prova di scoppio sono stati positivi.



I tecnici che hanno assistito allo scoppio visitano la modernissima linea di trattamento termico, particolarmente adatta per i trattamenti di bonifica, entrata in funzione recentemente nello stabilimento Siac dell'Italsider a Genova-Campi.

La prova ha avuto inizio alle 9 con il travaso dell'azoto liquefatto a  $-196^{\circ}$  da due autobotti nel serbatoio, rivestito di materiale coibente. Subito dopo, con una potente pompa si è iniziata l'immissione di altro azoto liquefatto in modo da aumentare gradatamente la pressione fino a provocare lo scoppio del cilindro. A 192 atmosfere di pressione, essendosi manifestate leggere perdite dalle flange, la prova è stata sospesa e i tecnici hanno provveduto ad un ulteriore serraggio dei bulloni. Ripreso l'esperimento, la pressione è stata elevata fino a 215 atmosfere, pari a 107,5 chilogrammi per ogni millimetro quadrato della lamiera, spessa 10 millimetri. A questo punto, alle 12,10, il serbatoio è esploso ed una parte di esso è stata proiettata dallo scoppio ad oltre 50 metri di distanza.

Quando la grande nuvola bianca di azoto gassoso, che aveva avvolto l'area dell'esperimento, si è diradata, i tecnici hanno potuto avvicinarsi ed esaminare attentamente i risultati della prova che, come si è detto, è perfettamente riuscita.

Lo scoppio si è infatti verificato ad una pressione pari a circa sei volte e mezza quella prevista per il normale esercizio del serbatoio (32 atmosfere).

L'acciaio al 9% di nickel è il risultato di recenti studi che hanno condotto alla produzione di nuovi tipi di materiale capaci di conservare sufficiente tenacità a temperature di esercizio estremamente basse, alle quali gli acciai normali perdono molte delle loro caratteristiche meccaniche.

Tali acciai sono tra l'altro altamente saldabili senza per questo perdere in tenacità e senza che sia necessario ricorrere a trattamenti particolari di distensione dopo la saldatura. Con l'impiego dell'acciaio al 9% di nickel, il problema del trasporto e dello stoccaggio di alcuni gas liquefatti (tra cui l'azoto liquido) si sta avviando ad una soluzione soddisfacente non solo sotto l'aspetto economico ma anche sotto quello non meno importante della sicurezza.

Le lamiere con cui è stato costruito il cilindro di prova sono state prodotte nell'impianto Drever in funzione nello stabilimento Siac dell'Italsider.

tura superiore a quella di trasformazione seguito da raffreddamento brusco, quale si può ottenere, ad esempio, mediante l'immersione del pezzo caldo in acqua o in olio. Il metallo assume così una durezza notevole, ma diviene, tuttavia, anche fragile. Gli acciai al carbonio con CL 0,20% non sono praticamente temprabili.

Il "rinvenimento" viene praticato sui pezzi che hanno subito la tempra ed ha lo scopo di aumentare la tenacità del materiale, pur riducendone la durezza. Si effettua mediante riscaldamento a temperatura inferiore all'intervallo critico seguito da raffreddamento lento.

Nello stabilimento Siac dell'Italsider a Genova-Campi è stata inaugurata recentemente una nuova modernissima linea di trattamento termico, particolarmente adatta per i trattamenti di bonifica. La linea (di cui pubblichiamo una foto in questa pagina), è dotata di un bancale di carico, un forno, una pressa, un bancale di scarico ed uno di raffreddamento, una centrale di spruzzatura. Il forno è progettato in modo da garantire un'assoluta omogeneità di temperatura delle lamiere ed un accurato controllo della temperatura stessa. La pressa e la centrale di spruzzatura della lamiera sono adoperate per il trattamento di tempra: con queste apparecchiature è possibile temprare le lamiere nel modo più drastico senza introdurre deformazioni, che sono impedita dalla pressa. Questo nuovo impianto, unico in Italia, consente di migliorare notevolmente la qualità delle nostre lamiere speciali.

Abbiamo cercato finora di dare un'idea delle caratteristiche e delle modalità di produzione degli acciai speciali. È il momento di uscire dall'ambito dell'acciaieria e di guardarsi attorno per avere un'idea dell'impiego che trovano questi acciai. Si sa che la tecnica è in continua evoluzione; si costruiscono ogni giorno impianti sempre più "tirati", con condizioni di temperatura e di pressione sempre più severe e, di conseguenza, con possibili fenomeni di corrosione sempre più difficili da combattere. Si realizzano costruzioni sempre più snelle, eleganti, leggere. Si immagazzinano gas portati allo stato liquido e mantenuti in tale stato a temperature a volte estremamente basse. Gli acciai comuni sono spesso inadatti ad essere impiegati nei settori più critici di queste costruzioni. Occorrono degli acciai che sappiano resistere a queste condizioni di servizio particolarmente severe; degli acciai, dunque, speciali.

L'Italsider produce una vasta gamma di questi acciai, in modo da poter soddisfare le più svariate applicazioni. Segnaliamo i più tipici. Gli acciai della serie BT (cioè a bassa temperatura), legati al nickel, sono adatti per impieghi fino alla temperatura dell'azoto liquido (meno 196 gradi centigradi); essi trovano la loro applicazione fondamentale nella costruzione di serbatoi per il contenimento di gas liquefatti (azoto, ossigeno, metano eccetera). Gli acciai al molibdeno e al cromo-molibdeno sono invece richiesti per temperature relativamente elevate, alle quali gli acciai comuni manifesterebbero una diminuzione delle caratteristiche meccaniche già sensibile, e in pari tempo una inadeguata resistenza alla corrosione. Questi acciai trovano vaste applicazioni negli impianti dell'industria chimica, petrolchimica, petrolifera e nucleare.

Molte apparecchiature degli impianti suddetti però sono soggette a condizioni di temperature di corrosione tali da richiedere l'impiego di acciai inossidabili o addirittura di nickel o leghe di nickel. L'Italsider con i suoi acciai placcati è in grado di formare materiale adatto anche per queste apparecchiature.

Anche più vasta è la gamma di produzione Italsider di acciai adatti a rendere più snelle le costruzioni, più leggeri i mezzi di sollevamento e di trasporto; questi acciai vengono genericamente definiti come "acciai ad elevata resistenza".

Si distinguono l'un l'altro per il livello più o meno alto di resistenza garantita e per altri caratteri che taluno potrebbe ritenere secondari, ma che ne costituiscono un ulteriore criterio di pregio. I ben noti "Asera", "Idrotub", "Ele", "Cor-Ten" e i nuovi venuti "T-1" e "Ex-Ten" appartengono tutti alla categoria degli acciai ad elevata resistenza; ma, se essi trovano settori di applicazione sovrapposti, ciascuno di essi ha uno o più ben definiti campi di impiego, che costituiscono la ragione di essere dell'acciaio interessato.

Per ora ci fermiamo qui. Ben certi, però, che sollecitati dalle richieste particolari di molti nostri clienti, dovremo ben presto dedicarci alla ricerca di nuovi acciai speciali.

## L'ACCIAIERIA LD A BAGNOLI



La prima acciaieria LD italiana è entrata in marcia nel mese di settembre al centro siderurgico Italsider di Bagnoli. Potrà produrre oltre due milioni di tonnellate di acciaio all'anno, un quinto dell'intero gettito nazionale del 1963.

Questo potente impianto è il primo ad entrare in funzione tra quelli previsti dal piano di potenziamento dello stabilimento a ciclo integrale di Bagnoli.

I lavori, iniziati lo scorso anno, hanno comportato un costo di circa 22 miliardi di lire, l'impiego di 25 mila tonnellate di acciaio e mezzo milione di giornate lavorative.

La nuova acciaieria è basata sul processo — di recente applicazione — che consente di trasformare direttamente in acciaio la ghisa liquida (introdotta nel convertitore assieme a rottami) con il semplice soffiaggio di un getto di ossigeno, attraverso una "lancia" raffreddata ad acqua, contro la superficie del bagno fuso.

L'impianto è fornito di tre convertitori, ciascuno della capacità di 125/150 tonnellate per colata: di essi due saranno sempre in funzione, mentre il terzo sarà alternativamente fermo per il rinnovo del rivestimento di mattoni refrattari.

Per rendersi conto dei vantaggi del nuovo sistema basterà dire che per produrre 125/150 tonnellate di acciaio LD, quanto cioè se ne può ottenere per ogni carica di ognuno dei convertitori, è sufficiente meno di un'ora di tempo. Con il sistema Martin, invece, anche negli impianti più perfezionati per produrre lo stesso quantitativo d'acciaio sono necessarie non meno di quattro ore.

L'entrata in funzione dell'acciaieria LD costituisce una tappa importante per Bagnoli, e, in senso più vasto, per l'espansione della siderurgia a partecipazione statale prevista dal piano IRI-Finsider, il cui principale obiettivo è di portare la produzione Italsider a oltre 9 milioni di tonnellate annue nel 1967, contro le 4.150.000 del 1963.



Giorgio Morandi: "Natura morta", 1929 (collezione Jesi).

## GIORGIO MORANDI

di Marco Valsecchi

A ricordare Morandi viene in mente anche la sua casa. È difficile immaginare Morandi in giro per le strade, fossero pure quelle rosse della sua Bologna. Negli ultimi anni, da quando aveva lasciato l'insegnamento all'accademia per raggiunti limiti di età, settant'anni, usciva poco; e all'inizio dell'estate lasciava Bologna per salire a Grizzana, poche case sul fianco degli Appennini, dove ormai si recava da circa mezzo secolo a far le vacanze, insieme alle tre sorelle.

Stava di casa in via Fondazza, quasi vicino alle mura: una strada modesta, popolare, con negozi di alimentari e botteghe di piccoli artigiani. Gli amici che ammetteva nella sua casa sostavano con lui attorno a un tavolo rotondo per sorbire il caffè; e lì si aprivano discorsi quieti, e facilmente Morandi parlava dei suoi pochi viaggi. Nel 1910 fu a Venezia per vedere una mostra di Renoir; lo stesso anno si spinse anche a Firenze per vedere le opere di Giotto, di Masaccio, di Paolo Uccello. Fu anche a Roma l'anno seguente; ma non fu mai a Parigi, pur amando le opere di Cézanne, che in quegli anni di gioventù conobbe dai libri. Sono questi i nomi di artisti che subito entrano nel suo giro delle preferenze ideali, che non furono soltanto d'ordine culturale. E ricordava gli affreschi trecenteschi di una chiesetta in

campagna, abbandonata, sui quali misurò le sue primissime opere, che portano la data del 1911.

Gli amici più confidenziali li ammetteva nello studio. Era la stanza più luminosa di tutta la casa e guardava sopra una vasta ortaglia con alcune piante da giardino che mettevano fiore. In un canto stava il cavalletto; per regolare la luce, che vi pioveva a fiotti, aveva teso un telaio di lino bianco, che spostava secondo il bisogno. Poi c'era la stufa rossa di cotto e quasi sempre stavano appesi a vecchi chiodi alcuni dipinti, che riguardava a lungo prima di cederli agli amici e ai mercanti. E infine c'era il vecchio tavolo su cui allineava gli oggetti delle sue nature morte: bottiglie, vasi, scatole, chicchere, cuccume, d'ogni foggia e colore. Ne aveva posati in terra una schiera fitta, coperti da polvere annosa. Gli serviva, quella patina polverosa, per spegnere il brillio dei colori, il riflesso dei vetri e delle porcellane.

Nei suoi dipinti questi oggetti sono diventati monumenti del suo rigore formale. Ma in realtà erano oggetti usuali, dimessi, su cui l'occhio, senza eccessivi ostacoli di aspetti bizzarri, poteva agevolmente posarsi per suscitare, con sommesso discorso di partecipazione amorosa, il lungo miracolo della sua invenzione pittorica; li guardava



Giorgio Morandi: "Natura morta con caffettiera", 1930 (collezione Mattioli).

null'altro che per la loro forma, da porre in relazione con le altre forme; oggetti comuni, paesaggi disadorni, fiori di stagione, null'altro che punti di appoggio per il suo discorso di pure forme, entro le quali, tanto più severe sono, tanto più assoluto si esprime il sentimento. Quegli oggetti non hanno alcun riferimento a segreti sensi simbolici; né tanto meno, in senso opposto, sono oggetti di una scelta letteraria, decadente e crepuscolare, di chi non ha nulla da chiedere alla vita e nulla da darle. Sono, ripeto, soltanto pretesti figurati per esprimere un sentimento; e nel caso di Morandi questo sentimento è l'essenzialità delle cose reali, un amore concreto per l'esistenza quotidiana, da vivere nel silenzio della propria meditazione, nella misura discreta della propria passione non solo intellettuale, non per privilegio di torre d'avorio, ma per cogliere, in questa solitudine vegliata da tanto amor di vita, il senso più profondamente vero dell'esistenza e dell'arte. Ed è proprio da questa interpretazione severissima della responsabilità di essere artisti che Morandi alimentava il suo esempio di equilibrio morale, di pazienza e di finezza umana, in un tempo in cui la misura dell'arte sembra essere la rivolta e il grido.

Col 1916 si fa cominciare il periodo "metafisico" di Morandi. È singolare come una delle più alte stagioni poetiche della pittura europea di quegli anni, la Metafisica iniziata da De Chirico e seguita da Carrà, si svolgesse nel breve tragitto tra Ferrara e Bologna. Non si può pensare che accadesse solo per la contingenza di un incontro occasionale all'ospedale militare di Ferrara, fra De Chirico e Carrà durante la prima guerra mondiale. Ferrara esercitava il suo fascino sulla fantasia archeologica e ironica di De Chirico con la lunga luce irreale dei tramonti padani durante la calura estiva, i solenni monumenti rinascimentali affondati nel verde, in fondo alle "strade" rosse di mattoni.

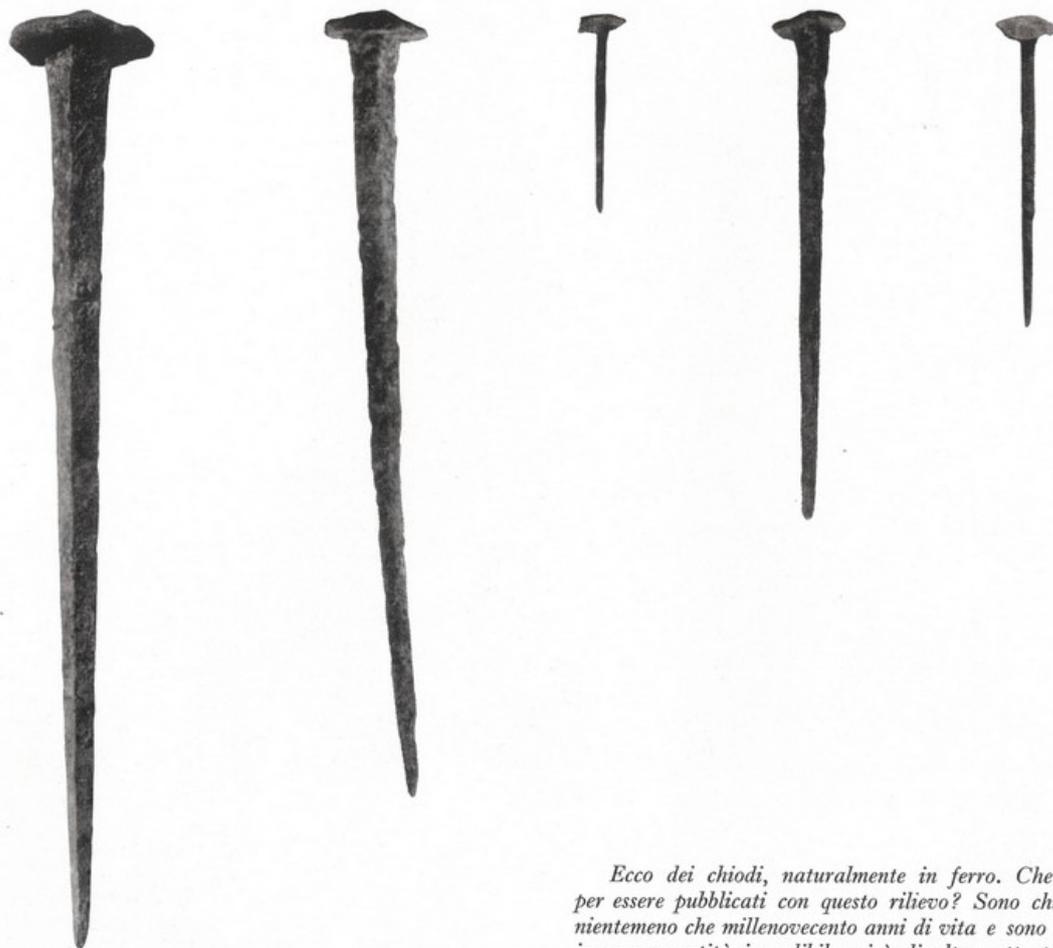
Ma laddove De Chirico e Carrà esercitavano, con la pittura, una pratica letteraria, un'invenzione di miti culturali e di ricordi del museo antico, aperti alle sorprese del sogno e della magica metamorfosi lirica, Morandi opponeva la sua rigorosa pittura di oggetti rappresentati nella purezza delle loro geometrie, dentro un'aria silenziosa e statica, che la luce della finestra di via Fondazza riscattava dallo spettacolo

con l'evidenza tuttavia cordiale delle ombre proiettate dietro gli oggetti. Era una lezione di purezza pittorica, di rigore ideale, con un'esperienza diretta di partecipazione morale oltre che estetica, che riportava nella pittura italiana la grande lezione poetica e formale del Quattrocento italiano. Ancora una volta Morandi rispondeva agli eccessi della fantasia e delle saturazioni culturali e dell'ironia col suo spirito di chiarezza.

Col 1920 la pittura di Morandi, senza flettere la rigidità delle composizioni formali, si apre alle variazioni di una luce più terrena, che desta, sul progredire dello spazio, le voragini dell'ombra colorata. Gli oggetti vi si posano come su un velluto morbido. Vi sono dipinti in cui la luce è poco più di un'estrema impronta che raccoglie il più labile palpito di una vibrazione. Si pensi a un suono assorbito negli strati sempre più folti del silenzio. In altri dipinti, la proiezione laterale e bassa, suscita dal fondo, con la sua profonda sostanza, i profili degli oggetti, che se ne imbevono come le spugne fanno con l'acqua. È luce o non piuttosto eco remota di colore? È straordinario come Morandi riesca a raccontare tanti episodi della vita interiore attraverso questo spoglio linguaggio di forme, di luce e di colori. Bisogna risalire alla pittura di Corot e di Chardin per trovare una pari corrispondenza di sostanza luminosa nella carne del colore e il riflesso partecipato della vita del sentimento.

E non furono sempre sentimenti leggeri, pacati. Verso il 1930, e a intervalli durati quasi un decennio, si accende un dibattito emotivo nella pittura di Morandi, che si manifesta anche con accenti di cupa drammaticità: le ombre violente sugli oggetti, il colore fosco, terroso. Morandi non grida mai; ma quando è necessario si avverte, anche nel regno dei suoi silenzi meditativi, il tumulto delle passioni e di una civile tristezza. È il suo modo di registrare e di rispondere a una situazione storica e umana di giorno in giorno più allarmante, e non un ritrarsi superbo nella luce irreale di una creazione sublime, ma che potrebbe diventare sterile. La lunga opera di Morandi, così intrecciata alla sua vita da assorbirne i movimenti esteriori, resta nell'arte europea come un esempio assoluto di pura e meditata creazione poetica e morale insieme. Morì il 18 giugno scorso, a settantaquattro anni.

## CHIODI ROMANI IN SCOZIA



Il "vallo di Adriano" nel Northumberland. Questo vallo, che segna il punto più avanzato raggiunto dai romani in Inghilterra, copriva una distanza di circa 70 miglia, attraversando il Northumberland e il Cumberland.

*Ecco dei chiodi, naturalmente in ferro. Che cosa hanno di speciale per essere pubblicati con questo rilievo? Sono chiodi romani che contano nientemeno che millenovecento anni di vita e sono stati ritrovati in Scozia in una quantità incredibile, cioè di oltre sette tonnellate.*

*Vediamo un po' come è andata tutta la storia. A Inchtuthil, vicino a Perth, i legionari romani fondarono evidentemente una fortezza legionaria che costituiva la punta più avanzata della loro penetrazione in Inghilterra.*

*Ad un certo momento la fortezza fu abbandonata perché i suoi seimila uomini colà distaccati vennero inviati sul Danubio. Le legioni romane lasciavano così quella che sarebbe rimasta per sempre la fortezza più avanzata raggiunta in territorio britannico.*

*Evidentemente il ritiro dei legionari avvenne con la calma delle operazioni militari e la distruzione dei materiali fu limitata al minimo possibile. Come si sa, i militari sono sempre restii ad abbandonare le proprie scorte. Tutto fu trasportato al sud, persino le strutture in legno degli edifici che erano stati smantellati. L'unica cosa che non si poté trasportare all'ultimo momento, e noi non ne possiamo sapere la ragione, furono questi chiodi.*

*Siccome essi sarebbero stati preziosissimi nelle mani dei caledoni che avrebbero potuto farne delle armi, i romani scavarono una profonda fossa e lì nascosero le sette tonnellate di chiodi ricoprendo poi il tutto con due metri di terra.*

*Il professor Richmond che da nove anni ha lavorato ogni estate agli scavi di Inchtuthil senza attirare la minima attenzione fuori dalla cerchia dei suoi colleghi archeologi, si è trovato preso d'assalto da giornalisti, da corrispondenti, dalla radio eccetera. E quello che è più incredibile è che tutti volevano acquistare, per le ragioni più varie, qualcuno di questi chiodi. Ora la gente ha finito di inviare lettere di richiesta e tutto è tornato normale. Questi chiodi così interessanti perché ancora mantenutisi in stato quasi perfetto dopo millenovecento anni e trovati in una zona così distante dalla capitale dell'impero, ci fanno riflettere sulla parte che il ferro ha sempre avuto nella storia e in particolare nell'epoca romana.*



fotografia di Eugenio Carmi

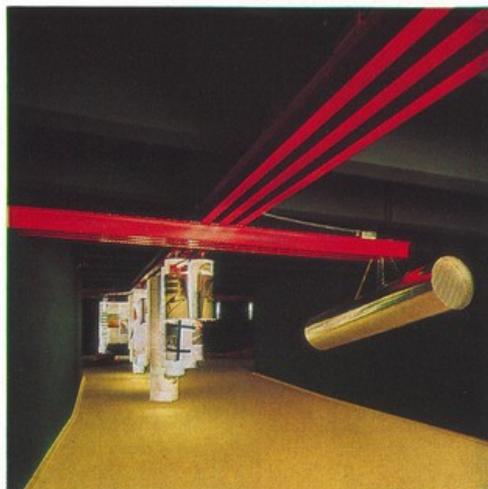
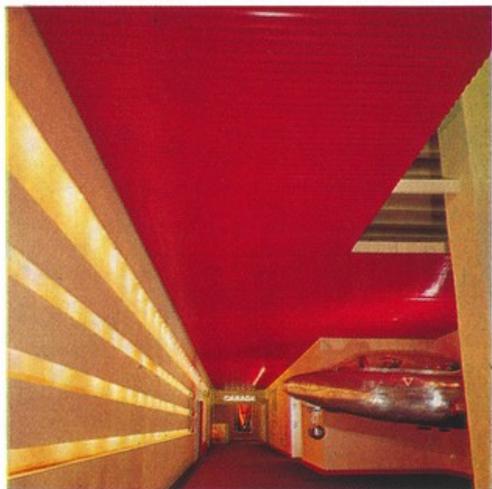
## FERRO A VENEZIA

*Che cos'è? Una nave moderna che porta disegnato sulla fiancata un antico lampione, oppure un quadro metafisico oppure ancora una inquadratura "alla Marienbad", o il ricordo di un sogno notturno?*

*Niente di tutto questo. Al massimo lo scherzo poetico di un fotografo. Si tratta infatti di uno dei lampioni di riva degli Schiavoni alla quale è ormeggiata una bianca nave venuta d'oltreoceano. Sullo sfondo della*

*bianca fiancata, segnata dai puntini neri degli oblò, l'antico lampione ci trasporta da una innocua passeggiata veneziana all'atmosfera dei sogni più poetici.*

*E non diteci che parliamo sempre del ferro, poiché non è colpa nostra se le lamiere della nave sono in ferro, e la struttura "liberty" del lampione è in ghisa.*

LA 13<sup>A</sup> TRIENNALE DI MILANO

La 13<sup>a</sup> Triennale di Milano è stata dedicata quest'anno al tema "Il tempo libero". Tutti i paesi l'hanno, direttamente o no, affrontato. Tutti comunque hanno avvertito, a vari livelli di sviluppo tecnico e in strutture sociali differenti o opposte, come il tempo libero può favorire in ogni uomo la realizzazione di un giusto equilibrio, liberamente scelto tra il bisogno di riposo e la partecipazione alla vita sociale e culturale. Le sale introduttive tendevano ad offrire, attraverso esempi concreti, una sintetica informazione preliminare circa l'idea del tempo libero.

Gli spazi di collegamento creati tra la sezione introduttiva, la sezione italiana e le sezioni estere, erano dotati di una soffittatura in lamierino zincato ondulato fornito dall'Italsider.

Un'altra sezione della mostra, dove il discorso si svolge attraverso fatti visualizzati come fotografie, pannelli, grafici eccetera. Anche qui gli elementi di sostegno sono costituiti da travi di produzione Italsider.

Va ricordato che nel settore della mostra dedicato alla "città industriale" è stata posta in particolare rilievo l'attività della colonia per il personale Italsider a san Sicario di Cesana Torinese. La documentazione era completata da una rassegna sulla rivista Italsider, sui quattro libri strena già distribuiti ai trentottomila dipendenti dell'azienda e sulle altre attività editoriali per il personale.



Una suggestiva sala della tredicesima Triennale. Lo spazio parallelepipedo del salone d'onore è visibile e dipinto completamente di nero. All'interno è posato un enorme oggetto argentato costituito da due prismi triangolari rovesciati l'uno rispetto all'altro ed incastrati lungo lo spigolo longitudinale. Una porta triangolare immette all'interno da una delle testate del prisma che si rivela come una grande sala di proiezioni. Le pareti del prisma (24 metri) sono completamente rivestite di specchi (altezza 10,30 metri) e, mentre le due testate riflettendosi moltiplicano lo spazio interno all'infinito, in senso longitudinale, le pareti laterali creano l'illusione di essere all'interno di un enorme prisma esagonale alto 18 metri. Sul pavimento bianco vengono proiettati contemporaneamente due film, uno sul tempo libero, uno sul tempo del lavoro (regista Tinto Brass). Lo spettatore vede se stesso sei volte proiettato sulle pareti nel mezzo dello schermo cinematografico, partecipante e fisicamente coinvolto nello spettacolo. (L'ordinamento della sezione introduttiva della triennale, di cui questo salone rappresenta "il caleidoscopio finale", è dovuto a Umberto Eco e Vittorio Gregotti).

# ROTOCALCHI DI CINQUE SECOLI FA

di Umberto Eco

## Triumpho e victoria de Ferrara de la rotta e presa de la armada de venetiani



I diamã e sta pur p dio harian ferrara p̄sa  
fortel se non stauan si lontani

Se si pensa che siamo nel periodo che va da Michelangelo e Raffaello al Caravaggio, si comprende benissimo come queste stampe popolari della biblioteca Trivulziana, che noi in parte riproduciamo, fossero un po' l'illustrazione popolare, il "fumetto" del tempo. Si tratta di materiale che risale al sedicesimo e diciassettesimo secolo e narra gesta di guerra, vicende personali o fatti gustosi e ridanciani. Ecco qui il "trionfo e la vittoria di Ferrara e la rotta e presa dell'armata dei veneziani".

"Stampe popolari a carattere profano della biblioteca trivulziana". Così si intitolava una mostra aperta nei mesi scorsi al Castello Sforzesco di Milano. E il visitatore disattento, che avesse percorso in fretta le sale del Castello, o peggio che avesse scorso con aria distratta le pagine del catalogo, avrebbe potuto pensare di trovarsi di fronte a una delle tante esposizioni di libri antichi, buone per amatori e bibliofili. Invece la mostra milanese ci può aiutare a comprendere meglio certi problemi che interessano il mondo contemporaneo, anche se le opere esposte risalgono al XVI e al XVII secolo.

Per dare un'idea del materiale esposto al Castello cerchiamo di immaginarci una mostra dell'anno 2964 dal titolo "Libri gialli e riviste in rotocalco del secolo XX". Il visitatore spaziale che potrebbe percorrere quella mostra scorgerebbe copertine di romanzi del brivido, con bionde procaci e discinte armate di pistola, e detectives alla Eddie Constantine con un bicchiere di whisky in una mano e la Luger nell'altra; oppure pagine aperte con l'ultimo servizio di *Epoca* sulla superficie lunare, un'intervista dell'*Europeo* con Burt Lancaster e un articolo di *Tempo* sul professor Dogliotti. Il visitatore si farebbe così un'idea dei nostri gusti, delle cose che ci interessavano, del modo in cui editori e giornalisti cercavano di rendercele interessanti. Forse non capirà quali erano i grandi scrittori del nostro tempo (se non per qualche rapido accenno, qualche pezzo di attualità sul Premio Strega), ma si renderà senz'altro conto del tipo di prosa che piaceva all'uomo medio, al viaggiatore annoiato in treno, al padre di famiglia che rincasava alla sera e si stendeva in poltrona sfogliando un fascicolo illustrato.

Il visitatore spaziale trarrà alcune conclusioni circa il nostro livello di cultura ed esprimerà un giudizio sulla cultura di massa nel secolo ventesimo. Comunque sfoglierà questi cimeli con una certa commozione e si accorgerà che la civiltà del secolo ventesimo non era proprio — o almeno, non soltanto — come gliela avevano presentata le storie della letteratura e la critica ufficiale. Là egli aveva conosciuto solo le punte massime di un'epoca, le manifestazioni più profonde; ma qui ne scoprirà il volto quotidiano. Che cercherà forse di paragonare a quello dei giorni suoi.

Le stampe del Castello Sforzesco appartengono a questa categoria di documenti. Sono cimeli della cultura popolare del cinque e seicento in Italia. E se anche non ci importasse capire quali erano i gusti del pubblico medio di quei tempi lontani, vale la pena di esaminare lo stesso queste pagine e questi fascicoli. Ci aiuteranno a capire numerosi problemi che riguardano la cultura di massa ai giorni nostri.

*La historia di Bradamante, sorella di Rinaldo di Montalbano*: una fanciulla a cavallo, armata di una scimitarra nera, atterra un guerriero nemico. *La Rotta di Babilonia, quando Morgante, Orlando e Rinaldo presono la città di Babilonia*: un gigante armato di mazza si erge davanti alle mura di una città assediata, da cui piovono sassi sugli scudi di alcuni guerrieri. *Historia come el Duca Valentino fugì tre volte di pregione*: qui non siamo più nella leggenda, le immagini rimandano a fatti accaduti da poco, il protagonista di questo reportage di cronaca è Ce-

sare Borgia. *Guerre horrende de Italia. Tutte le guerre et fatti d'arme seguiti nella Italia: comenzando dalla venuta di Re Carlo nel millequattrocento novantaquattro fin al millecinqucento ventiquattro*: qui siamo alla pubblicazione a dispense sulla guerra mondiale, il pubblico vuole sapere tutto sugli avvenimenti recenti (il libro reca proprio la data del 1524). E si potrebbe continuare. È una rassegna di pubblicazioni in rima dove, accanto ai fatti politici contemporanei, sono riprese le antiche leggende cavalleresche, le storie di Florio e Bianciflore, di Florindo e Chiarastella, dei Paladini di Francia, insieme alle leggende dei Santi, a storie d'amore e a racconti di "cronaca nera", a burle, barzellette frottole, con storielle satiriche e giocose. Il tutto a poco prezzo, in edizioni trasandate, che spesso non portano neppure la data e con illustrazioni che se pure oggi, a distanza di secoli, ci appaiono preziose e garbate, rappresentavano indubbiamente un sottoprodotto, rispetto al gusto e al livello tecnico delle opere d'arte maggiori — e non bisogna dimenticare che siamo nel periodo di tempo che va da Michelangelo e Raffaello a Caravaggio.

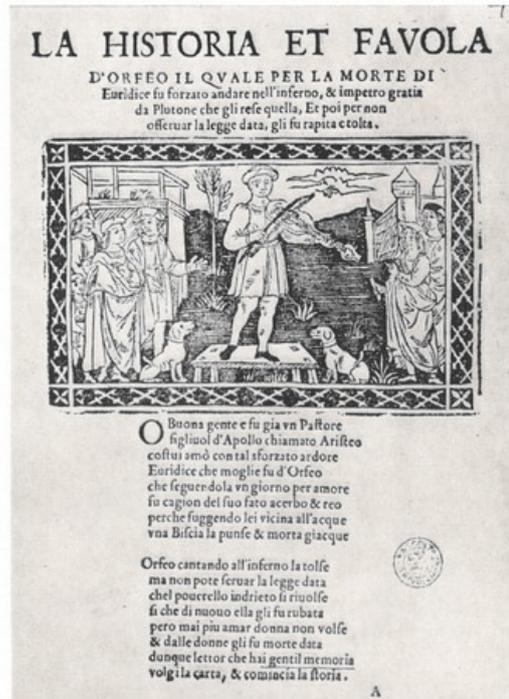
Guardiamoci queste stampe, queste scene di tornei e battaglie, queste vignette truculente che narrano di efferati delitti e fatti di violenza. Sono pubblicazioni che venivano confezionate e stampate da piccole e modeste tipografie, su richiesta di librai ambulanti e di cantastorie, che vagavano di villaggio in villaggio, di fiera in fiera, esibendosi di fronte al pubblico e recitando i poemetti che poi vendevano in edizione economica, alla portata di tutte le borse; certe volte era lo stesso ambulante che si improvvisava stampatore e produceva da sé il materiale che avrebbe smerciato. Egli conosceva il proprio pubblico, gente alla buona che si stava avvicinando da poco tempo ai misteri della scrittura. Dobbiamo cercare di immaginare quale poteva essere lo stato d'animo di un pubblico che sino a pochi decenni prima era stato escluso dai beni della cultura. Prima dell'invenzione della stampa era la stessa difficoltà economica di procurarsi un libro che rendeva la lettura un privilegio per le classi abbienti. Il libro, manoscritto e miniato, richiedeva il lavoro di amanuensi ed artisti che allora perdevano una vita per confezionare poche opere superbe. Superbe,

ma poche: un premio riservato a lettori di gran dignità; quanto al popolo, doveva accontentarsi dei cantastorie.

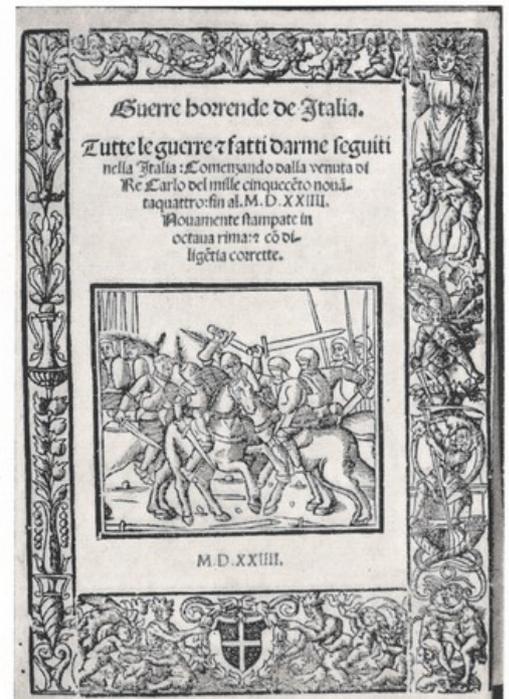
Ma quando in una stamperia di Magonza, verso la metà del XV secolo, Giovanni Gutenberg inventa i caratteri mobili, il panorama muta radicalmente: il libro diventa un prodotto fabbricabile in serie, e quindi smerciabile a basso prezzo; la parola scritta, da privilegio delle classi dominanti diventa una merce a disposizione del grosso pubblico. Una merce, si è detto: e come tale può essere venduta indiscriminatamente, senza riguardo per i valori o le idee che trasmette; possono sorgere categorie di "venditori di cultura" che si preoccupano anzitutto di fare buoni affari dando al proprio pubblico qualcosa di piacevole e di digeribile, senza porsi eccessive preoccupazioni di elevazione culturale. E, in verità, gli ambulanti che andavano diffondendo questi volumetti, perseguivano proprio un fine commerciale, cercavano di colpire l'immaginazione dei loro acquirenti attraverso titoli vistosi, capaci di far fremere fanciulle e uomini d'arme, madri timorate di Dio e giovanotti disincantati: *Nova et ridicolosa esposizione del mostro nato in ghetto. Con il lamento di suo padre per la morte di quello ... Oppure: Nuovo racconto del crudele e compassionevol caso occorso in Alicante, d'una madre che ha ucciso il proprio figliuolo, e dato da mangiare gl'interiori a una cagna e li membri al marito... O ancora: Narrationi boscareccie di vari successi amorosi, occorsi in più luoghi e più occasioni...* Non abbiamo qui tutto l'armamentario di una stampa scandalistica perfetta? Il caso medico abnorme, il delitto alla Cianciulli, il "servizio" piccante sugli ultimi amori della diva o sulla diffusione del topless. E anche quando si affronta l'argomento politico di attualità, l'accento è messo sul sensazionale, l'immagine insiste sui lati più appariscenti, come le vecchie copertine della *Domenica del Corriere*, dove Achille Beltrame, quando non disegnava la compassionevole ed eccitante storia del pastorello che, assalito da un'aquila, la uccide a colpi di bastone, celebrava gli eventi più drammatici della prima guerra mondiale: ma preferendo ovviamente ai problemi della strategia, all'avvicendamento dei comandanti in capo, le scene più immediate e commerciabili dei due fratelli che



"La storia di Florindo e Chiarastella" - Firenze, 1591.



"La storia e favola di Orfeo" - secolo XVI (?).



"Guerre orrende d'Italia cominciando dalla venuta di re Carlo fino al 1524" - Venezia.

si incontrano sul campo mentre vestono opposte divise, o del giovane alfiere che cade rosso di sangue tenendo alto il vessillo del reggimento.

Naturalmente, come le copertine della *Domenica*, come in genere la stampa in rotocalco nelle sue espressioni maggiori (esclusi i piccoli settimanali scandalistici o le pubblicazioni in busta chiusa solo per adulti), anche questi libretti, pur puntando sulla sensazione, rimanevano fondamentalmente ligi a un codice di moralità corrente: come si esprime Lamberto Donati presentando la mostra milanese, « questa letteratura spicciola non è mai disonesta, ma sempre educativa e morale. Essa presenta e commenta i fatti storici dell'antichità e quelli più recenti, con sentimento appassionato, ignorato dallo storico; esprime l'ammirazione per gli eroi offrendoli a modello di coraggio e virtù; narra i prodigi della mitologia pagana con intento morale e cristiano. Ma più di tutto canta l'amore con sentimento delicato e romantico, non mai sensuale; descrive e deride le persone stolte per inculcare la tolleranza e la moderazione; narra le burle e le vendette non mai con crudele ferocia, ma sempre con l'intento di guidare alla saggezza del ben vivere ». E certo questo costituiva un merito di questa stampa, che non diffondeva elementi di disordine o turbamento presso le masse popolari; e occorre pur ricordare che, a differenza della nostra stampa di varietà, qui non abbiamo una produzione decisa da grossi gruppi direttivi (le case editrici, una categoria di intellettuali che "fabbricano" divertimento o cultura per un pubblico con cui in fondo essi non si identificano), ma un linguaggio, degli argomenti e degli stati d'animo maneggiati da produttori uguali ai propri clienti, appartenenti alla stessa regione, alla stessa classe. E tuttavia non dobbiamo neppure dimenticare che non sempre una letteratura è "morale" quando difonde i buoni sentimenti, la saggezza degli avi, l'invito alla comprensione e alla tolleranza dei difetti altrui. Mentre apparivano queste stampe popolari, Lodovico Ariosto e Miguel Cervantes, con il *Furioso* e il *Don Chisciotte*, distruggevano causticamente i miti dell'epopea cavalleresca (gli stessi che sopravvivono, in ritardo, in questi libretti), e li distruggevano perché vedevano in essi l'espressione di una menta-

lità feudale contro cui lo spirito moderno stava elaborando una nuova coscienza. Mentre uscivano questi libretti, Galileo si batteva per polemizzare contro la saggezza tradizionale; mentre uscivano questi libretti Machiavelli, con il suo appassionato invito a liberare l'Italia dai barbari, dimostrava che in certe circostanze storiche non la benevola compassione, ma la fredda, cruda volontà politica era l'unica adatta a modificare la storia. E quindi in queste stampe la cultura non perseguiva il proprio fine primario, che è quello di rompere gli schemi acquisiti e insegnare a criticare il mondo che ci circonda, ma un fine secondario e aberrante, quello di aiutare, in modo consolatorio, facendo scattare i meccanismi della fantasia e dell'evasione, ad accettare con ottimismo la vita così come viene. Che è poi la funzione di tanta cultura di massa contemporanea, dove la ridda delle notizie, dei racconti, delle comunicazioni sensazionali e gradevoli, sortisce il solo effetto di far dimenticare la realtà.

E tuttavia, ridotte ai loro limiti esatti e sia pure giudicate con severità, queste stampe svolgevano una funzione nonostante tutto positiva: perché portavano il gusto della lettura là dove ci si sarebbe accontentati della semplice comunicazione orale, del racconto fatto dal nonno o dal cantastorie di passaggio. E la cultura trasmessa oralmente è fatalmente statica, e non si rinnova; mentre i produttori di questi libri, proprio per il nuovo ampio mercato che si era venuto creando, erano naturalmente portati a rinnovarsi, ad allargare i propri temi, a rifarsi all'attualità e alla storia. In un modo o nell'altro, quindi, facevano circolare delle idee e delle notizie; inducevano un pubblico pigro ad aggiornarsi, imponevano un gusto dell'informazione, conquistavano larghe masse al piacere della lettura.

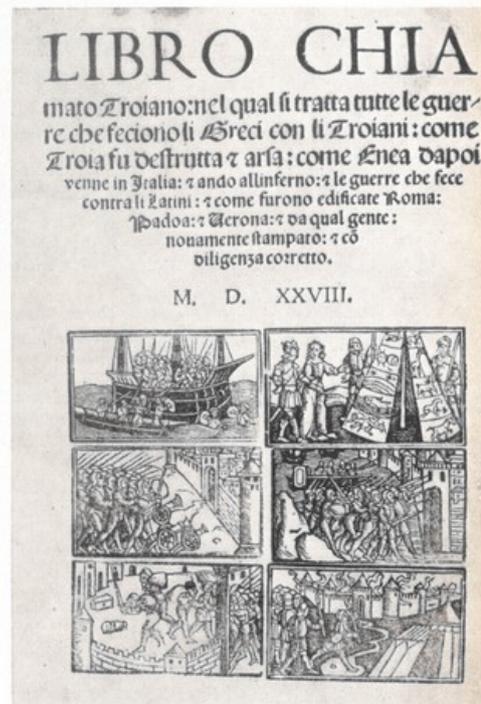
Il panorama è dunque contraddittorio, ma proprio per questo ci è parso importante parlare di queste stampe. Alle origini della civiltà moderna, noi vediamo disegnarsi nelle sue linee essenziali il fenomeno della nostra "industria culturale", con gli stessi pericoli, con le stesse possibilità, con le stesse contraddizioni. Esaminando certe caratteristiche di questa antica produzione libraria, noi ci accorgiamo come



"Storia di Ottonello e Giulia" - Firenze, 1572.



"Storia della regina Oliua" - Venezia, secolo XVI.



"Libro chiamato Troiano dove si trattano tutte le guerre che fecero i greci contro i troiani" - Venezia.



“La gran battaglia dei gatti e dei sorci, cosa nuova bellissima da ridere e da piacere” - Modena, 1585.



“Il gran contrasto e la sanguinosa guerra di carnevale e madonna quaresima” - Firenze, circa 1550.

certe condizioni della civiltà contemporanea affondino là le loro radici.

Si pensi: occupato a fabbricare un libro per un committente ben definito, l'amanuense medievale componeva qualcosa destinato a una certa persona: adeguava lo stile delle miniature, il carattere della scrittura, ai gusti e all'intelligenza del suo signore; un libro era un fatto individuale, e per questo poteva diventare un'opera d'arte, dal puro punto di vista grafico, indipendentemente da quanto vi fosse scritto. Ma non appena, con l'invenzione della stampa, il libro diventa un fatto industriale, esso muta aspetto. Destinato ormai a un pubblico vasto, sempre più differenziato, che dapprima comprende una ristretta classe di umanisti, poi via via si allarga, accoglie i mercanti delle città e infine, lo vediamo, gli abitanti dei villaggi, il libro deve essere fatto in modo *da piacere a tutti*. Ci sarà, è vero, il libro raffinato, capolavoro di arte tipografica, destinato alle persone colte; ma il libro come merce di consumo *dovrà adeguarsi al gusto medio*. E fatalmente, quando si tende a individuare il gusto “medio”, si prendono sovente come punto di riferimento i clienti meno provveduti. È questo un destino di tutte le comunicazioni di massa contemporanee, dalla televisione al rotocalco, ed è lo stesso problema che si poneva ai produttori di queste vecchie stampe. “Adeguarsi alla media” voleva dire anche per loro adeguarsi al gusto grafico dei meno provveduti, alle esigenze immaginative dei più semplici; adeguarsi alle idee morali, politiche, culturali correnti, senza tentare di proporre prospettive nuove ed urtanti. È vero che cercando di portare il gusto dei semplici a livello di un gusto medio, si eleva il gusto dei semplici; ma si mantiene il gusto generale ad un livello di cauta e modesta normalità. Il problema è naturalmente assai più sfumato, e poteva accadere (come nota Caterina Santoro, sempre nel catalogo della mostra milanese) che spesso le illustrazioni non rispettassero affatto i gusti del pubblico popolare, ma ricalcassero i modelli della grande arte rinascimentale — e lo stesso avveniva probabilmente per molti dei testi: in questo senso la cultura per le masse

svolgeva, come può svolgere ancor oggi, un'opera di educazione e di avviamento a esperienze culturali più complesse e articolate. Ma poteva certo avvenire per queste stampe quello che avviene (secondo la caustica osservazione di Dwight MacDonald) sulle pagine di un moderno rotocalco, dove è possibile che dopo un servizio su un cavallo che va su pattini a rotelle la rivista offra parecchie pagine con ottime riproduzioni a colori di un grande pittore: ma il rischio è che il pubblico, ricevendo tutte queste informazioni in una volta, chiuda la rivista avendo realizzato una sola impressione di fondo, e cioè che sia il cavallo che il pittore fossero dotati di molto talento.

Eppure questi libretti rappresentano lo scotto che la civiltà doveva pagare a se stessa per realizzare un mondo più umano: era possibile continuare a produrre libri preziosi e perfetti, purché fossero riservati a pochi privilegiati. Nel momento in cui la cultura raggiunge gli strati più ampi della popolazione, è sottomessa ad alcune condizioni ineliminabili, e l'adeguazione al livello medio era allora, come oggi, una di queste. Ma il problema era allora, come oggi, di tipo diverso: non vale lamentare un fenomeno quando questo si verifica per una sorta di meccanica insormontabile, per una legge quasi fatale dovuta alla logica delle cose. Il problema è di come operare nella nuova situazione per trarne occasioni di elevazione civile e culturale. I cantimbanchi che vendevano sulle piazze queste stampe ubbidivano soltanto a un criterio commerciale; al di là delle loro stesse intenzioni o previsioni, essi contribuirono a creare un pubblico di lettori. Bastò che contemporaneamente, o più tardi, gruppi culturali, religiosi o politici usassero con maggiore responsabilità questi stessi strumenti, e quel pubblico, che ormai *sapeva leggere*, reagì in modo diverso. Due secoli dopo l'*Enciclopedia* di Diderot, costruita secondo un modello di divulgazione popolare, costituiva un monumento di cultura destinata a molti che contribuì a risvegliare le menti e a diffondere il gusto per la scoperta, esigenze di critica e discussione.



## NASCITA DEL TEATRO MODERNO 1.

di Luciano Lucignani

Il Settecento è l'età del romanzo, perché è l'età della psicologia (il primo romanzo moderno, cioè psicologico, *La principessa di Clèves* di Madame de la Fayette, è del 1678); ed è l'età della psicologia in quanto è l'età della borghesia.

« La poesia è interiore: essa raccoglie un insieme di visioni individuali del mondo, provenienti da un solo punto, il poeta. La narrativa è invece esteriore: essa raccoglie un insieme di visioni di un solo "io" (il personaggio), tratte da diverse parti del mondo. È inutile dire che il romanzo può solo svilupparsi in una società dove le esperienze degli uomini differiscono tanto nettamente tra loro da rendere necessario tale accostamento oggettivo; e questa varietà di esperienze di per se

stessa deriva dai rapidi mutamenti che hanno luogo nella società, dall'accresciuta differenziazione delle funzioni, dalla sempre più precisa consapevolezza che la vita è processo, dialettica » (Christopher Caudwell, *Illusione e realtà*, Torino 1949).

Nell'Europa del Settecento una società simile esiste solo in Inghilterra, dove la rivoluzione del 1640 ha garantito in modo definitivo la vittoria del capitalismo, ed è perciò all'Inghilterra, più progredita economicamente, socialmente e politicamente, che spetta l'egemonia culturale. Quando si dice dunque che il Settecento è l'età del romanzo, bisogna aggiungere che è soprattutto l'età del romanzo inglese: Defoe, Swift, Richardson, Fielding, Goldsmith e Sterne sono tutti scrit-



La vita teatrale inglese del XVIII secolo riceve un grande impulso, come tutta in genere l'attività artistica e culturale, dalla presenza del nuovo pubblico borghese. L'illustrazione che riproduciamo qui sopra, evidentemente satirica, mostra appunto questo nuovo pubblico che affolla già il teatro inglese nel Settecento.



“La scuola della maldicenza” di Richard Brinsley Sheridan, rappresentata al teatro Drury Lane l'8 maggio 1777, è il capolavoro del teatro inglese dell'ultimo Settecento. Un dialogo scintillante, un'ironia leggera e mondana fanno di questa commedia la diretta ispiratrice del teatro di Oscar Wilde. L'illustrazione qui riprodotta è tolta dall'edizione del 1785.

tori di grande popolarità, e con loro il romanzo, che nei secoli precedenti non aveva goduto molta considerazione, diventa ora il genere letterario dominante, favorito anche dalla diffusione dei periodici, la nuova invenzione sulla quale la borghesia compie la sua educazione artistica e sociale. Sempre accentrato sulla figura d'un protagonista che è “*Perce*” per antonomasia, e del quale viene narrato l'intero destino, svolto nella maggior parte dei casi in forma autobiografica (o in quella variante dell'autobiografia che è la forma epistolare), questo romanzo ha sempre, comunque, un'intenzione edificante. «Non c'è una sola azione perversa, in nessuna sua parte» assicura Defoe a proposito del suo libro *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders* «che non si risolve, prima o poi, nell'infelicità o nella sventura». Parole che si possono applicare, con una certa larghezza, alle imprese di quasi tutti i celebri eroi di questa narrativa, da Pamela a Robinson Crusoe, da Lady Roxana a Tom Jones, da Jonathan Wild a Tristram Shandy. Nasce così una nuova mitologia popolare che in seguito sarà abbondantemente sfruttata dalla letteratura amena, e che oggi ci ritroviamo ancora sotto gli occhi, nelle narrazioni della più corrente produzione cinematografica (caso tipico, quello della storia della fanciulla gelosa della propria virtù la quale, dopo mille emozionanti peripezie, riesce a veder coronato il suo sogno d'amore; tema di *Pamela* e di *Clarissa Harlowe*, due famosi romanzi di Samuel Richardson, sui quali pianse anche Diderot, e che da allora ha dimostrato d'essere una fonte praticamente inesauribile). Il romanzo inglese del Settecento fu così popolare ed esercitò una così importante influenza perché, innanzi tutto, ebbe un vero pubblico di lettori, in numero tale da garantire l'indipendenza economica degli autori; il sorgere di questo pubblico, a sua volta, fu reso possibile dal peso che nella vita sociale aveva raggiunto la borghesia agiata la quale, rotto finalmente il privilegio aristocratico della cultura, verso la fine

del secolo aveva ormai saldamente nelle mani l'iniziativa intellettuale.

Diversa invece nella stessa epoca la situazione della Francia: anche qui il periodo della reggenza è caratterizzato dal progressivo abbandono in arte e in letteratura di quello che era stato il grande stile di corte, e dall'avvicinamento allo spirito delle classi medie, ma in Francia non si è ancora realizzato quel generale livellamento della cultura che ha dato un pubblico agli scrittori inglesi. Tuttavia, benché sembri paradossale, è proprio in Francia, e in quel tempo, che si gettano le fondamenta, soprattutto teoriche, del teatro moderno.

Il romanzo borghese era un'assoluta novità, rispetto alle varie forme di romanzo preesistenti (eroico, pastorale, picaresco eccetera); ma esso non nasceva da un'opposizione programmatica alla letteratura precedente, come farà invece il dramma borghese, portavoce della borghesia rivoluzionaria e irriducibilmente avverso alla tragedia classica.

Diderot e Lessing, i riformatori radicali della scena europea e i veri fondatori del teatro borghese, disprezzano Corneille e Racine e propongono un nuovo modello, Shakespeare, esempio perfetto di un teatro contemporaneo alla sua epoca.

Diderot articola la sua riforma in una serie di proposte, tre delle quali particolarmente importanti: creazione d'una tragedia domestica e borghese, sostituzione dei “caratteri” con le “condizioni” (invece di personaggi definiti dalla psicologia, cioè, personaggi determinati dalle condizioni sociali e professionali), e introduzione dei cosiddetti “quadri scenici”, azioni mute e coreografiche che avevano lo scopo di attaccare le inviolabili regole della tragedia classica.

Lessing va anche più lontano di Diderot: rifiuta la distinzione fra “caratteri” e “condizioni” sostenendo che per creare figure vive e non astrazioni occorre il concorso degli uni e delle altre; e respinge anche la creazione d'una tragedia borghese (che Diderot vedeva coesi-



Del "Matrimonio di Figaro" del quale pubblichiamo due illustrazioni, riproducenti (vedere a pagina 33) l'attore Auguste Thénard nel ruolo di Figaro e (qui sopra) una stampa di Saint-Quentin che ritrae un momento del secondo atto, sono stati dati molti lusinghieri giudizi.



La scena iniziale del "Padre di famiglia", qui illustrato da un acquerello di Ziesenis appartenente alla collezione Rondel, è un esempio eccellente dello sforzo compiuto da Diderot per inserire nello spettacolo settecentesco i toni della vita reale.

stere con gli altri generi già affermati), perché vuole che "tutto il teatro" sia borghese, tragedia e commedia.

Con il *Trattato sulla poesia drammatica* di Diderot e la *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing l'illuminismo getta le basi del dramma moderno, borghese e romantico, come della commedia sociale e di costume.

Esempi pratici di questo teatro nello stesso Settecento sono *Il mercante di Londra* di Lillo, *La scuola della maldicenza* di Sheridan, *Turcaret* di Lesage, *Le false confidenze* di Marivaux e soprattutto *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais; oltre alle commedie e ai drammi che i due teorici scrissero a dimostrazione delle loro tesi, fra cui *Il padre di famiglia* di Diderot ed *Emilia Galotti* di Lessing.

Ma tanto Lillo che Sheridan, come anche Lesage e Marivaux, non rompono decisamente con la tradizione; d'altra parte, per quanto importanti storicamente, le opere di Diderot e di Lessing valgono in primo luogo come documenti della nuova legislazione da essi proposta.

Beaumarchais, forse, con il suo *Matrimonio di Figaro*, è quello che compie più decisamente un passo avanti; il suo protagonista non è certo l'eroe del dramma borghese che Diderot aveva teorizzato, ma è di più, una figura nella quale si realizza una specie di sintesi di ciò che di vivo restava nella tradizione del teatro classico francese (nella prefazione Beaumarchais si rifà più volte alla commedia di carattere di Molière) e di quanto, delle nuove idee, già circolava nell'opera dei suoi contemporanei. C'è un passo critico sulla commedia che si adatta perfettamente alla posizione storica del *Matrimonio di Figaro*: «L'ultima fase di una figura della storia universale è la sua commedia. Gli dèi della Grecia, già colpiti a morte una volta, tragicamente, nel Prometeo incatenato di Eschilo, dovevano morire un'altra volta, comicamente, nei dialoghi di Luciano. Perché questa storia ha seguito questo andamento? Perché l'umanità possa congedarsi serenamente dal proprio passato».

Questa suggestiva annotazione sembra davvero scritta per la "folle giornata" di Figaro: nella commedia di questo servo, l'umanità che si prepara alla rivoluzione sembra davvero celebrare il suo sereno congedo da un passato di vincoli feudali. Ecco la parte più significativa del celebre monologo di Figaro nell'ultimo atto:

FIGARO (*sedendosi su una panca*) — Che c'è di più bizzarro del mio destino? Figlio di non so chi, rapito dai banditi e cresciuto alle loro abitudini, me ne disgusto e cerco di prendere una strada onesta; ma ovunque sono respinto! Imparo chimica, farmacia, chirurgia e tutto l'appoggio d'un gran signore basta sì e no a farmi prendere in mano la lancetta di veterinario! Stanco d'angustiare delle bestie ammalate, per fare un mestiere che sia tutto l'opposto, mi butto a corpo morto nel teatro: mi fossi piuttosto legato una pietra al collo! Metto su una commedia d'ambiente esotico; autore spagnolo, credo di poter brontolare su Maometto senza tanti scrupoli, ma subito un inviato... chissà da chi, salta su a dire che nei miei versi ho offeso la Sublime Porta, la Persia, una parte della penisola indiana, l'Egitto intero, i regni di Barca, Tripoli, Tunisi, Algeri e Marocco: ed ecco la mia commedia buttata via per compiacere i principi maomettani, di cui neanche uno credo sappia leggere e che ci danno sempre addosso chiamandoci "cani di cristiani"! Non potendo avvilire l'intelligenza, si vendicano maltrattandola. Le guance mi si scavavano, ero in arretrato con l'affitto, vedevo già arrivare da lontano l'orribile figura dell'usciera, con la penna infilata nella parrucca; spaventato, cerco una via d'uscita. Intanto nasce una discussione sulla natura delle ricchezze, e visto che non è necessario, per ragionar di certe cose, possederle, pur non avendo un soldo, mi metto a scrivere sul valore del denaro e sul reddito netto; immediatamente, dal fondo d'una carrozza, vedo abbassarsi, per me, il ponte d'una fortezza, sulla cui soglia lasciavo speranza e libertà. (*Si alza*) Come vorrei avere fra le mani uno di questi potenti di quarantott'ore, così spicci a comandare il male altrui, quando l'essere in disgrazia li abbia guariti del loro orgoglio! Gli direi che tutte le sciocchezze che si stampano diventano importanti soltanto là dove se ne ostacola il corso; che senza la libertà di biasimare non esiste elogio lusinghiero, e che soltanto uomini meschini hanno paura di scritti meschini (*si rimette a sedere*).

Il *Matrimonio di Figaro* andò in scena alla Comédie Française, il 27 aprile 1784; poco più di cinque anni dopo, il 14 luglio 1789, il popolo di Parigi attaccava la Bastiglia.

# UNA RADIOGRAFIA IN MOVIMENTO

di Claudio Bertieri

Il mezzo visivo, per le sue indubitabili capacità sintetiche e per la familiarità con cui oggi anche l'uomo della strada accoglie un messaggio per immagini ("messaggio", s'intende, nel senso di "comunicazione"), s'identifica quasi certamente nel veicolo maggiormente qualificato per stabilire un dialogo tra ente promotore e universo interessato al problema.

Tale rapporto, in anni recenti, ha notevolmente stretto le maglie della catena che serve di basilare tratto d'unione, talché il linguaggio visuale, ancor più se accompagnato da altre componenti a lui strettamente connesse (parola, colore, musica), ha assunto un ruolo primario nell'ambito delle comunicazioni di massa. Il singolo individuo, che quotidianamente è accostato — talora anche aggredito — da questo tipo di trasmissione, la considera ormai parte vitale della propria esistenza e segno preciso della propria partecipazione ad una vita associativa.

Che si possa voltare la medaglia per vederne il rovescio, non parimenti positivo, è scontato. E, d'altra parte, non costituisce eccezione. Un uso indiscriminato, non giustificato o, quanto meno, non opportunamente vagliato, porta sempre a risultati controproducenti. E che ciò valga anche per il messaggio visuale è ovvio.

Con il cinema, dunque, si possono interessare (o, comunque, accostare) universi in altra maniera difficilmente raggiungibili e riuniti. L'ente promotore dovrà necessariamente avere una esatta percezione degli scopi che si prefigge e, quindi, della particolare natura della comunicazione che trasmette: da quella meramente pubblicitaria a quella più distaccata da fini propagandistici (un "messaggio" di pubbliche relazioni).

In questa ampia e graduale scala trova giusta collocazione la più recente realizzazione cinematografica dell'Italsider, *Acciaio sul mare*, un mediometraggio realizzato da Valentino Orsini allo scopo di raccontare, in forma sintetica ma sufficientemente esauriente, la vita passata, il presente e pure i propositi futuri dell'azienda. "Per l'apertura umana e sociale con cui è stato trattato l'argomento e per la notevole qualità delle immagini" a questo film è stato assegnato il primo premio (Targa leone di san Marco) per i documentari tecnici e scientifici alla XV mostra internazionale del documentario di Venezia.

La storia dell'Italsider — la sua prima data risale al 1898 — è un po' la storia della siderurgia italiana, nata con l'unità della nazione e cresciuta attraverso i tempi felici e tragici che hanno contrappuntato lo svolgersi di questo secolo. L'assunto, in altri termini, era di configurare una radiografia, mosca e scattante, della particolare esistenza di una grossa industria che, per il fatto stesso di coinvolgere con la propria attività una non ridotta comunità operativa, non riveste sola-

mente un aspetto "privato", ma comporta parecchie implicazioni d'ordine sociale, umano, economico. Oltreché industriale.

Suddiviso in diversi capitoli, sul filo di una ideale monografia, il film muove i suoi passi dai giorni di un lontano coraggioso pionierismo industriale e risale, attraverso appunto eventi storici fondamentali, all'oggi. Settantaquattro quindi di progressi, di accadimenti, di trasformazioni, condensati in una sequenza retrospettiva che cerca, affiancata da un puntuale commento di Oreste del Buono, di ordinare una cronaca puntuale.

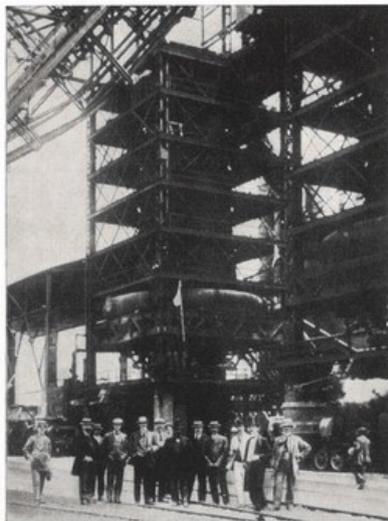
A questo, fa seguito un capitolo dedicato alla "siderurgia sul mare". Tema di fondamentale evidenza, che proprio in questa *testata* l'industria italiana dell'acciaio ha trovato la chiave di volta della sua prospera esistenza: il molo è il primo reparto del ciclo produttivo e le immagini del film puntualizzano il concetto rilevando il peso sostanziale che questa base operativa acquista quando si analizza il presente e più ancora il futuro della siderurgia nazionale.

I "centri di produzione", l'"organizzazione aziendale", le "attività sociali e culturali", i "nuovi impianti" sono i temi di altri blocchi che concorrono a formare, sotto diversi profili e differenti aspetti, il ritratto completo e complesso di una moderna azienda il cui legame con i propri dipendenti non si esaurisce necessariamente nel solo rapporto di lavoro.

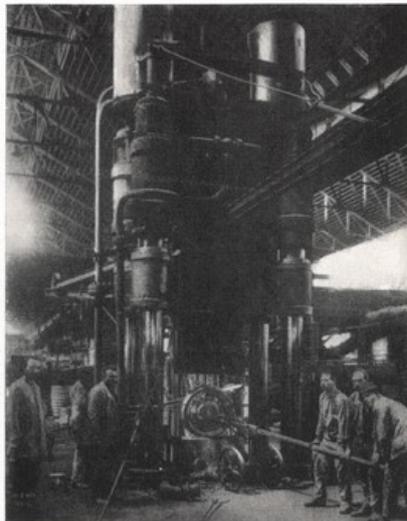
La parte conclusiva è dedicata alle utilizzazioni. L'acciaio nella vita di ogni giorno, quasi inconsciamente incontrato: nel supermarket, nel tram, nell'insegna, nel cartello indicatore, lungo l'autostrada, in cento altri modi. Ognuno ci sfiora, ci tocca, ci assale e talvolta — tale è ormai la nostra assuefazione ad una certa *way of life* legata alla conquista tecnocratica — neppure l'avvertiamo.

Una chiusa, dunque, impressionistica che con incalzante successione di immagini richiama costantemente lo spettatore alla viva presenza dell'acciaio attorno a lui: nei segni del tempo di lavoro ed in quelli del tempo libero. La fusione di questi due fondamentali momenti del vivere umano Orsini l'ha rappresentata con una felicissima invenzione visivo-sonora: il tornante saliscendi della grande ruota d'acciaio del luna park scandito da un gioioso carosello di popolari motivi da juke-box. Ma di tali "spregiudicate" invenzioni — che hanno indubbiamente portato note nuove nel cinema industriale — il racconto è prodigo e non si tratta di semplici originali trovate: c'è sempre il segno di una viva e commossa partecipazione umana. E questo è forse il fondamentale motivo di validità di *Acciaio sul mare*.

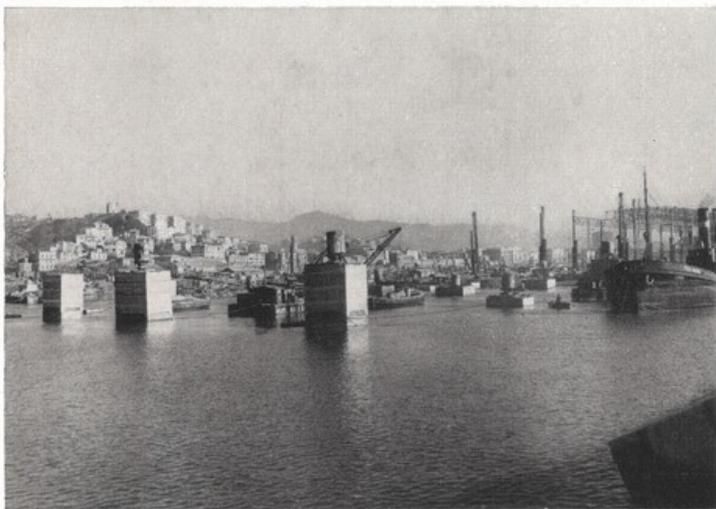
Con Domenico Rea (cui si deve la seconda parte del testo) si può convenire che la speranza, la fiducia degli uomini è legata ad un filo d'acciaio che è il senso stesso della vita: case, auto, navi, treni, anche giostre, anche canzoni... ».



1911: per iniziativa dell'Ilva entra in funzione a Bagnoli un nuovo centro siderurgico.



1924: la pressa da duemila tonnellate nel reparto laminatoio ruote dello stabilimento di Lovere, oggi sostituita con una pressa da scimila tonnellate.



1950: la grande opera di costruzione sul mare dello stabilimento di Cornigliano. In primo piano i cassoni di riempimento.



1964: lo stato di avanzamento lavori al centro siderurgico di Taranto. In primo piano l'acciaiera LD e sullo sfondo i due altiforni che entro l'anno saranno accesi.



“Per l’apertura umana e sociale con cui è stato trattato l’argomento e per la notevole qualità delle immagini” ad “Acciaio sul mare” è stato assegnato a Venezia il primo premio “targa leone di san Marco”.

# L'AUTOSTRADA DEL SOLE

1. L'autostrada del sole è ormai compiuta. Con l'apertura al traffico del tronco Chiusi-Orvieto, questa grande opera di ingegneria, i cui lavori iniziarono il 19 maggio 1956, diventa così nella sua integralità un patrimonio del pubblico, degli automobilisti italiani, del paese.

L'autostrada del sole non è però soltanto una realizzazione notevole dal punto di vista dell'ingegneria stradale: essa è prima ancora una importante realizzazione dal punto di vista dell'economia nazionale, pubblica e privata. Come tale l'autostrada del sole ha rappresentato un'operazione considerevole sotto il profilo sociale, per la impronta che ha conferito all'intero programma stradale e per l'influenza avuta nei confronti dell'intero e complesso problema delle comunicazioni Nord-Sud.

In stretta aderenza alla ispirazione fondamentale, l'autostrada del sole è stata portata a termine come una grande arteria di interesse nazionale. Nei suoi 755 chilometri di estesa, l'autostrada attraversa sei regioni (Lombardia - Emilia - Toscana - Umbria - Lazio e Campania) e diciassette province (Milano - Piacenza - Parma - Reggio Emilia - Modena - Bologna - Firenze - Arezzo - Siena - Perugia - Terni - Viterbo - Rieti - Roma - Frosinone - Caserta - Napoli). Nel complesso queste diciassette province raggruppano 14,6 milioni di abitanti pari al 29% del totale della popolazione italiana e rappresentano una superficie di 55.631 chilometri quadrati, pari al 18% della superficie totale del paese. Ancora: queste province accolgono il 38% dei veicoli circolanti (1963), di cui l'89% autovetture e l'11% autocarri.

La fascia di province attraversate direttamente dall'autostrada, lungi dal costituire una unità omogenea, rappresentano uno "spaccato" fedele delle differenze morfologiche, economiche e demografiche del paese. Per il solo aspetto demografico si pensi che la densità di popolazione delle province attraversate dall'autostrada oscilla fra i 2.067 abitanti per chilometro quadrato nella provincia di Napoli ed i 96 abitanti per chilometro quadrato nella provincia di Arezzo. Sotto il profilo economico il paesaggio che si affaccia sull'autostrada è almeno altrettanto contrastante e vario del paesaggio italiano nel suo complesso: dall'integrazione agricoltura-industria della valle Padana si passa così all'economia prettamente collinare nel tratto Firenze-Bologna, ad una economia tipicamente agricola nell'alto Lazio, ad una economia agricola ma con forti spinte verso l'industria nel basso Lazio, e nel tratto finale che percorre la Campania. Dunque, nella sua geografia, l'autostrada del sole offre un quadro complessivamente abbastanza completo non solo di quello che l'Italia è nella sua struttura fisica, ma presenta anche le differenti possibilità, i differenti gradi di sviluppo e i temi attorno ai quali ruota l'avvenire economico e sociale del paese.

2. Peraltro, questa via di comunicazione non è stata concepita in funzione delle esigenze stradali interne, immediate e future delle singole regioni attraversate. Chi volesse considerare l'autostrada del sole come un surrogato alla viabilità locale per i 755 chilometri del suo percorso, oppure un canale di comunicazione destinato ad attrarre un traffico locale in difficoltà sulla viabilità esistente, finirebbe per



giudicarla su un metro parziale e poco corretto. Certo, la saturazione della via Emilia costituì dieci anni fa una sollecitazione fortissima verso una soluzione autostradale alla viabilità lombarda ed emiliana. Ed altrettanto si dica per le strette della via Casilina le quali avrebbero potuto suggerire una soluzione viabilistica, rapida, alle comunicazioni della zona frusinate verso Roma, ed in generale alle comunicazioni stradali fra il centro Italia e le regioni Molise e Puglia. Ancora un problema, locale, di saturazione, nel tratto Capua-Napoli poteva proporre legittimamente un'idea autostradale, peraltro rafforzata dall'esperienza assai prossima, e nel complesso fortunata, del tronco Napoli-Pompei. Ma dall'altro lato la situazione del traffico locale in parecchie altre zone attraversate dall'autostrada non avrebbe mai potuto sostenere l'onere di una prova di redditività diretta ed indiretta per una infrastruttura di questo tipo il cui costo chilometrico è stato nella media di 360 milioni ogni km, ma con punte che hanno raggiunto gli 800 milioni nel tratto Bologna Sud-Firenze Nord.

In verità, tutto il progetto dell'autostrada del sole è stato ispirato da altri, diversi principi che non l'offerta di una via di comunicazione rapida e sicura per un complesso di situazioni locali di saturazione. La ispirazione fondamentale dell'arteria, che meglio venne poi precisata nello studio dei tracciati, è sempre stata quella di permettere, attraverso un'unica infrastruttura, che il trasporto automobilistico potesse giungere dall'Italia peninsulare nel cuore della pianura padana senza essere ostacolato dalla infelice orografia appenninica, o dalla insufficienza della viabilità ordinaria. L'autostrada, in altri termini, non è intervenuta come un rimedio a problemi di traffico ma in funzione di politica dei trasporti e per le comunicazioni stradali di interesse nazionale fra il nord, e il centro-sud del paese. L'immagine giornalistica, conosciuta fin dall'inizio, che vide nell'autostrada del sole il mezzo per rendere più corta l'Italia, risponde abbastanza fedelmente all'idea base che sta alla radice di questa opera. La quale quindi non è stata realizzata come una rete per la raccolta e la distribuzione dei flussi di traffico incontrati via via lungo la sua strada, ma come la colonna vertebrale dei trasporti terrestri lungo la direttrice verticale del Po.

3. Ovviamente questa scelta era dettata da una determinata valutazione globale dei bisogni del paese in infrastrutture dei trasporti. Questa valutazione si può descrivere in poche righe, perché ormai l'esperienza degli anni successivi l'ha confermata di più. Nel quinquennio 1951-1955, durante il quale fu ideata ed elaborata la politica stradale italiana ora in corso di realizzazione, divenne evidente che la destinazione a risparmi ed investimenti, di importanti quote di reddito prodotto, avrebbe condotto ad un progresso nell'indice di motorizzazione, e ad una rapida ascesa dei trasporti stradali. Evidentemente l'orientamento in fatto di domanda di trasporto da parte di privati si traduceva anche in una poderosa domanda di infrastrutture stradali; una domanda destinata a crescere di giorno in giorno e a tutti i livelli: urbano, suburbano, e sulle distanze medie e lunghe. In breve, i modelli sociali di sviluppo ai quali ci si ispirava, per atto di libera scelta democratica, confermavano che la motorizzazione avrebbe costituito una delle principali manifestazioni di consumo popolare, non appena il reddito nazionale avesse superato un certo livello.

Di fronte a siffatta prospettiva di sviluppo, l'autostrada del sole costituì in un certo senso la risposta-tipo elaborata per fronteggiare la domanda di trasporti a lunga distanza, e solo per questo. In altri termini l'autostrada del sole non venne posta in alternativa all'ammmodernamento della rete statale e della viabilità locale; tanto meno ha inteso suggerire sul piano tecnico ed economico un grado di priorità dei trasporti a lunga distanza rispetto a quelli urbani e suburbani (i problemi posti da questi ultimi, fra l'altro, difficilmente potranno essere risolti prescindendo da una riforma degli assetti urbanistici, oltre che delle tecniche tradizionali dei trasporti).

Nel progetto dell'autostrada che è stata ora portata a compimento non è stato mai introdotto, e neppure mai avanzato alcun elemento tecnico-economico suscettibile di interpretazione o di utilizzazione come freno alla risoluzione dei trasporti urbani e suburbani, o dei trasporti di interesse locale. Questo è riscontrabile non solo sul piano tecnico, dove semmai l'autostrada richiede la complementarietà di una rete stradale locale, ad essa collegata, efficiente ed adeguata; ma

anche sul piano economico, la cui caratteristica centrale è stata di aver sottratto il finanziamento dell'infrastruttura nella fase delicata della costruzione, dai vincoli e dalle vicende della finanza pubblica. In breve il fatto che l'autostrada del sole, parte importante, ma sempre parte, di un programma di ampliamento della rete stradale, sia stata portata a compimento con adesioni e rispetto sia dei tempi sia del tracciato, non poteva e non può eliminare i grossi problemi che esistono in altri settori della politica dei trasporti.

Esiste un solo metro per giudicare se l'autostrada del sole risponde alle finalità che l'hanno ispirata: esso è rappresentato dall'efficacia con la quale l'autostrada assicura le comunicazioni stradali interregionali fra il nord padano ed il centro sud. A nostro avviso queste relazioni importanti non solo sono oggi assicurate con la tecnica stradale la più aggiornata, la più scrupolosamente realizzata, ma sono state concepite in maniera tale che l'importanza dell'autostrada si rivelerà sempre più e sempre meglio via via che l'economia delle regioni italiane procederà verso una maggiore uniformità di strutture e di possibilità, secondo un disegno che ormai appartiene alla volontà comune del paese.

4. Un aspetto importante dell'autostrada del sole ed in un certo senso la circostanza che ne ha permesso una realizzazione scrupolosamente aderente alle impostazioni di progetto, è stata la tecnica del finanziamento ed il regime economico al quale è stato vincolato il suo esercizio. Sotto questo aspetto, si può ben dire che la soluzione adottata sia stata sin dall'inizio profondamente innovatrice e tale da aver richiamato l'attenzione pubblica, in Italia ed all'estero. Tre sono stati i punti intorno ai quali si è articolato il meccanismo finanziario che ha reso possibile la realizzazione dell'opera addirittura in tempi inferiori a quelli previsti dalle convenzioni: istituto del pedaggio, contributo statale, autonomia dell'esercizio rispetto all'amministrazione statale ordinaria.

5. Oggi il paese dispone di una infrastruttura che è costata effettivamente circa 272 miliardi di lire in valore corrente, mentre lo stato ha versato finora, in applicazione alle modalità previste, contributi per un valore di poco superiore ai 30 miliardi. L'IRI e la società concessionaria hanno sostenuto quasi per intero l'onere del finanziamento, anche attraverso la quota di 50 miliardi di obbligazioni emesse in pubblica sottoscrizione, cui si aggiungono 15 milioni di dollari provenienti da un prestito obbligazionario lanciato nel 1963 sulla piazza di Londra. Gli stessi risultati ovviamente sarebbero stati possibili in linea teorica, anche con altri più rigidi meccanismi finanziari: ma le vicende congiunturali e i gravi impegni direttamente assunti nel frattempo a carico dello stato difficilmente avrebbero potuto assicurare la realizzazione dell'autostrada, a parità di pressione fiscale sull'automobilismo, che già oggi fornisce un gettito pari a 1.000 miliardi di lire.

6. Del resto l'autostrada del sole non è stata soltanto una complessa operazione finanziaria: al contrario essa è stata in primo luogo un'impresa di lavoro, di tecnica e di organizzazione. Iniziata il 19 maggio del 1956, nel luglio del 1959 risultavano già completati i tronchi Milano-Bologna e Capua-Napoli. Poco più di diciassette mesi più tardi, il 3 dicembre 1960 veniva aperto al traffico il tronco Bologna-Firenze, una delle opere di ingegneria stradale fra le più complesse, paragonabile forse soltanto al parallelo tratto della direttissima ferroviaria, per la cui costruzione occorsero alcuni lustri.

In quattro anni e mezzo, perciò, fra il giugno del 1956 e il dicembre 1960 è stato completato il collegamento autostradale Milano-Firenze, fra i più complessi dal punto di vista tecnico ed uno dei più importanti per l'economia del trasporto terrestre. Altre date, più vicine, segnano i progressi dell'autostrada verso il Sud (la Roma-Napoli praticamente è stata completata nei primi nove mesi del 1962), mentre fra il 1963 e il 1964 è stato portato a termine il tratto Roma-Firenze.

7. Per quanto sia ormai difficile, dopo la sistemazione fissata dalla legge 729 del 1961, scindere, nel sistema autostradale italiano, l'una dall'altra le arterie che ormai concorrono a formare un unico sistema, non inopportuna sarà qualche parola di conclusione per ciò che riguarda particolarmente l'autostrada del sole. La prima conclusione fondamentale è che il traffico nei primi anni di esercizio ha sempre superato le previsioni. Così nel 1963, sul tronco Milano-Bologna,

con 550 milioni di veicoli per km (456 milioni solo passeggeri), il traffico è risultato pari al 179% di quello previsto nel 1961; sul tronco Bologna-Firenze (226,9 milioni di veicoli per km) esso è risultato pari al 164% del previsto e nel tratto Roma-Napoli (357,5 milioni di veicoli per km) al 161%. In termini di introiti da pedaggio, gli incrementi sono stati rispettivamente del 65%, del 55% e del 41 per cento. Dunque l'autostrada del sole non ha mai deluso in termini di traffico; essa ha il proprio pubblico di utenti, superiore a quello previsto e che aumenta assai più celermente delle previsioni. Detto in altre parole, questo aumento più che regolare della domanda conferma la correttezza del disegno iniziale, il suo fondamento, la sua corrispondenza ad una reale esigenza del traffico. Lo sviluppo della situazione automobilistica italiana, che resta l'elemento tecnico al quale va riferito il fatto autostradale, ha confermato l'importanza vitale di avere vie di traffico modernamente concepite e tali da collegare fra loro in maniera diretta e rapida punti del territorio appartenenti a differenti sistemi regionali.

In termini di tecnica di traffico le autostrade non sono strade qualitativamente eccezionali: al contrario esse sono il solo tipo di infrastruttura che corrisponda, in relazione di complementarità di tecnica soddisfacente, all'autoveicolo moderno, che sempre più si sta dimostrando uno strumento tecnico insostituibile anche nei trasporti a media e grande distanza. I concetti del resto tra media e grande distanza vanno ormai misurati sulla scala nazionale e continentale, e non più su quella municipale e provinciale. Questa relazione tecnica è valida soprattutto per le reti previste per le regioni a economia sottosviluppata, reti che grosso modo assorbiranno una quota pari almeno al 40% degli investimenti previsti con il programma globale preordinato con la legge 729 del 1961. In queste regioni il tasso di motorizzazione, oggi ancora basso, aumenterà nella misura in cui i redditi *pro capite* lo consentiranno. Quindi, le strade che debbono ivi essere costruite non potranno non essere del tipo richiesto dal traffico che su di esse si svilupperà: sarebbe almeno illogico pretendere che le strade che oggi dobbiamo costruire, in funzione dello sviluppo, dovessero avere una geometria o dei tracciati tecnicamente superati.

Del resto, l'esperienza della Roma-Napoli dimostra che nelle regioni di più recente e meno elevata motorizzazione la capacità delle autostrade di attrarre e di generare nuovo traffico è assai spiccata. In questo fenomeno non ricorre soltanto un atto di imitazione. Le regioni sottosviluppate sono anche quelle di solito nelle quali più accentuato è lo squilibrio nella distribuzione della popolazione sul territorio. La povertà di risorse naturali, legate sovente a difficoltà di ordine orografico, il conseguente carattere estensivo dell'agricoltura, sono tutti altrettanti fattori che contribuiscono nelle regioni di sottosviluppo a distribuire territorialmente la popolazione in modo irregolare, soprattutto creando grandi discontinuità territoriali fra nuclei urbani di relativa maggiore importanza. Per ottenere uno stesso indice di mobilità media *pro capite*, le popolazioni delle regioni sottosviluppate finiscono pertanto in generale per impegnarsi su distanze assai maggiori che le popolazioni delle regioni economicamente più avanzate. Una viabilità di tipo autostradale è perciò uno strumento essenziale per la promozione economica e sociale proprio delle regioni che ancora oggi vivono una vita economica depressa.

8. Con il completamento dell'autostrada del sole è stato dunque assicurato il primo fondamentale canale per le relazioni stradali fra l'Italia centro meridionale e il sistema economico padano. Questo canale era essenziale per accompagnare la discesa del processo di industrializzazione della valle Padana verso regioni nelle quali ancora oggi la formazione del reddito resta affidata in misura prevalente alle attività dell'agricoltura ed ai servizi terziari. Vista nella sua prospettiva storica l'autostrada del sole è paragonabile soltanto alle grandi costruzioni ferroviarie intraprese all'indomani dell'unità. Allora come ora, l'intervento dello stato è stato determinante per assicurare una ripartizione veramente nazionale e non solo regionale dei benefici del progresso economico.

La funzione essenziale dell'autostrada del sole va individuata in parecchie direzioni. Non secondaria certamente è stata la sua azione di stimolo alla formazione di una politica stradale di ampie prospettive e di moderna struttura. Il tipo di soluzione elaborata per il finan-

ziamento dell'autostrada del sole ha fornito un punto di riferimento al quale si sono ricollegati gli sforzi compiuti da varie parti per attirare interessi locali e capitali privati verso investimenti tradizionalmente concepiti come opere pubbliche. È bensì vero che in più di un caso l'entusiasmo e le speranze non avevano saldi fondamenti: assai spesso una sorta di febbre per l'autostrada ha diluito, in una visione troppo particolaristica e perciò poco corretta lo sguardo d'assieme, facendo perdere di vista i limiti tecnici di questo tipo di infrastruttura. Ma se oggi il nostro paese si avvia ad avere una rete fondamentale di oltre 5.000 chilometri di autostrade moderne ciò dipende in non piccola parte dall'opera di coloro che hanno concepito e realizzato l'autostrada del sole.

Altrettanto importante è stata la sua funzione nel campo dell'ingegneria stradale. L'Italia oggi possiede in questo settore di lavoro una schiera di imprese, di maestranze, di professionisti con una vastità e complessità di esperienze uniche al mondo. È questa la ragione per cui si guarda al programma autostradale italiano con il massimo interesse soprattutto da parte dei paesi in via di sviluppo.

Sul piano concreto infine, l'autostrada del sole è il supporto su cui sono destinate ad appoggiarsi tutte le altre comunicazioni terrestri nord-sud. Sia la Salerno-Reggio Calabria, sia la Napoli-Bari, sia la grande autostrada Bologna-Canosa (Bari) trovano la loro cerniera nelle comunicazioni verso il nord con l'autostrada del sole. Ma ancora più importante sarà la sua funzione nei confronti del Mezzogiorno; giacché essa già oggi permette, attraverso il sistema autostradale padano e i valichi alpini, che i trasporti stradali dall'Europa continentale si affaccino al mezzogiorno d'Italia senza soluzione di continuità, vincendo le notevoli difficoltà di carattere orografico e di traffico locale. Da questo punto di vista l'autostrada del sole sarà come una vera e propria pompa aspirante di traffico, di uomini e di mezzi verso il mezzogiorno d'Italia.

9. Con ciò si definisce anche il tipo di problemi che si pongono per effetto del completamento di questa arteria. Essi sono di due ordini: uno strettamente stradale, e l'altro più generale, rispetto al quale l'autostrada, anzi il complesso delle autostrade, non può avere altra funzione che non sia strumentale e complementare.

Per quanto attiene alle questioni di primo ordine, pur avendo l'autostrada del sole una sua autonomia di funzione, è necessario completare nei tempi stabiliti il sistema autostradale meridionale, e ammodernare altresì la rete statale e quella provinciale. L'autostrada attira traffici nel Mezzogiorno, si è detto: ma occorre che la viabilità dell'Italia meridionale sia al più presto posta nella condizione tecnica di assorbire e smaltire questo nuovo traffico. Perciò i programmi autostradali del sud sono complementari rispetto all'autostrada del sole; soprattutto questo è vero per l'importante autostrada Salerno-Reggio Calabria che è la direttrice più sacrificata, anche dal punto di vista ferroviario.

Allo stesso tipo di problemi appartiene quello dei raccordi con la viabilità statale. La questione è stata avviata a soluzione con la legge 729; ma l'esperienza dell'esercizio è probabile che metterà in rilievo nuove esigenze e nuove situazioni in tema di raccordi.

Di un diverso ordine sono viceversa i problemi che potremmo definire programmatici, cioè la posizione dell'autostrada del sole nei confronti della politica delle opere pubbliche in generale. Evidentemente queste questioni esulano dalla sfera di competenza delle società costruttrici e concessionarie. Le quali possono al più ricordare che la politica autostradale di cui sono esecutrici e gerenti si iscrive in una prospettiva di sviluppo del reddito e dell'occupazione secondo moduli che appartengono al patrimonio comune dei paesi dell'occidente; incidentalmente questi sono anche i soli paesi nei quali il reddito medio *pro capite* è superiore al nostro. Evidentemente la validità, non solo ideologica ma anche economica e perfino finanziaria dell'autostrada del sole, e del programma autostradale tutto, resta ancorata alla prosecuzione di una politica di sviluppo di quel tipo. È per questo che sviluppo del reddito e dell'occupazione, intervento nel Mezzogiorno e una distribuzione *pro capite* dei redditi tale da facilitare l'accesso alla motorizzazione di strati sociali sempre più ampi, continueranno ad essere le premesse e le condizioni per una completa ed integrale utilizzazione, al servizio del paese, della infrastruttura compiuta.

LA

# HISTORIA

PERCHE SI DICE

L'è fatto il becco all'Oca.



