ARTI FIGURATIVE

Concluso a Praga il Congresso mondiale dei critici d'arte

Dove va la critica d'oggi?

Un franco confronto di posizioni - Le tesi di Argan e di Read - Metodo critico, esperienza storica e visione ideologica del mondo

« Alla base dell'attività del critico c'è un atto di appropriazione totale dell'opera, di identificazione profonda del critico con l'artista che ha compiuto e proposto l'opera come un valore assoluto d'arte ed un valore estetico. Si considera quest'atto di appropriazione come un atto di giudizio, poiché infatti, in quel momento, il critico accetta o rifiuta; ma in realtà, ciò che il critico accetta o rifiuta non è l'opera stessa (che sta lì, esiste nel mondo; non si può rifiutarla o accettarla più di quanto non si possa accettare o rifiutare la guerra dei Trent'anni o la battaglia di Waterloo; ed anche se la si distruggesse essa sarebbe esistita, sarebbe stata una realtà). Ciò che si accetta o si rifiuta è la responsabilità dell'opera, come se essa non fosse stata fatta soltanto dall'artista, ma dall'artista e dal critico insieme. L'atto di appropriazione è in fondo un atto di solidarietà totale; e il suo scopo non è di spiegare ma di costituire un modello del processo di appropriazione per il quale tutti gli altri possano ugualmente appropriarsi del valore estetico dell'opera e utilizzarlo. La critica insomma non sarebbe altro che un modello di fruizione corretta del valore estetico ».

Con questa formulazione, alla quale bisogna riconoscere il merito della chiarezza, Giulio Carlo Argan ha impostato il IX Congresso dei critici d'arte a Praga, del quale oggi, a chiusura, cerchiamo di sintetizzare i risultati. Da attività subalterna all'arte, mediatrice tra espressione artistica e pubblico, Argan ha esaltato la critica come attività primaria, compenetrata con quella artistica, cosicché l'una senza l'altra non potrebbe esistere. E' la condanna dell'arte come fenomeno della sensibilità individuale e della critica come attività didascalica a posteriori. L'artista che annota le sue sensazioni fuggitive, senza lo intervento critico, e la critica di giudizio, distaccata dall'attività dell'artista, sono condannate, non hanno più senso.

Questa posizione non è nuova, d'altra parte. La critica intesa come partecipazione alla creazione artistica, in rapporto dialettico con essa, ha il suo momento eroico nei poeti critici dall'Otto al Novecento, da Baudelaire ad Apollinaire. E' l'aspetto più appassionante della critica militante, quella che non vuol limitarsi a constatare il fenomeno artistico ma prendere slancio dalla sua gestazione. Tutti i movimenti del principio del secolo, dal Cubismo al Surrealismo, si sono informati al principio di allargare il fenomeno artistico individuale alla continuità creativa dell'artista stesso, in una unità collettiva di stile e alla idea di rendere il pubblico stesso partecipe del momento creativo. Il pubblico non è invitato a capir l'opera espressa, ma a sentirla, una volta che si è impadronito della stessa emozione creatrice dell'artista. In fondo siamo sempre alla continuità, rinnovata, dell'atteggiamento romantico.

Al Congresso di Praga ci si accorgeva bene, però, che questi principi, in apparenza trionfanti da dieci anni a questa parte, specialmente da quando il « disgelo » ha riportato in auge le raffinatezze delle « avanguardie » dell'inizio del secolo anche nei paesi di democrazia popolare, come si poteva constatare nella mostra delle « Nuove tendenze » dell'arte cecoslovacca, sono tutt'altro che pacifici per la maggior parte della critica internazionale.

Per Herbert Read i movimenti di questo dopoguerra sono degli « pseudomovimenti, senza unità di stile... il prodotto di giornalisti ansiosi di trovare un'etichetta a fenomeni che essi non comprendono, sempre ansiosi di inventare una classificazione laddove sembra esistere confusione ». E la eco di queste diffidenze si ripercuote anche nei più spregiudicati critici dei paesi socialisti. « Abbiamo troppo spesso la tendenza » — ha detto il cèco Vàross — « di identificare o piuttosto di ridurre il valore artistico alle sue componenti parziali, alla novità, all'originalità, all'arricchimento delle ricerche artistiche più in voga. Se bastasse questo criterio, non si potrebbe, per esempio, riconoscere il valore dell'arte ingenua. In arte, non troviamo soltanto uno strato del nuovo, ma anche uno strato dell'eterno. Il primo è legato alle scoperte artistiche, l'altro alla presenza costante dell'uomo, in altri termini, alla costante antropologica nella storia ».

Ciò vuol dire che, se è distrutto il concetto metastorico dell'« arte eterna », di fronte alla quale al critico non resta che giudicare il valore e al pubblico che ammirare, non per questo la sua funzione si esaurisce nel distinguere il nuovo dal vecchio, l'attuale dal superato. Se l'arte, come dice Argan, è prima di tutto un mezzo privilegiato di comunicazione visiva e ci fornisce il valore della comunicazione pura cioè della comunicabilità, allora è logico tornare a ricercane le leggi autonome, al modo degli idealisti, magari nelle sue « strutture », com'è avvenuto per la linguistica e rompere con i rapporti storici.

A Praga si avvertiva questa contraddizione tra un ricorrente fondo romantico idealistico e la formale accettazione dello storicismo come metodo. E' una contraddizione che vizia alle origini il comportamento della critica davanti ai fenomeni dell'arte contemporanea, per cui di fronte al mondo di oggi, che Argan chiama la civiltà dell'informazione e dell'immagine in cui l'artista sarebbe un tecnico dell'immagine e uno specialista delle « notizie visuali », non si capisce in che modo noi distingueremmo l'opera di questo *tecnico* della immagine artistica da quella del pubblicitario e da tutte quelle immagini che hanno soltanto un carattere erotico, psichico, sociologico, fumettistico, didascalico, ecc...

Siamo sempre lì. Non basta definire schematicamente l'autonomia del valore estetico in un mondo che è sorto dalla disintegrazione dell'unità rinascimentale e poi ritornare a negare questa autonomia, non in nome di rapporti storico sociali precisi che la condizionano, ma subordinandola al mondo positivo dei fenomeni, che sono gli effetti passivi di una determinata società. L'arte non deriva dal cartellone pubblicitario, ma è il contrario; né dal fumetto, né dal test psichico, né dalla figurazione del simbolo erotico. Invece tutto il rapporto dei sistemi psicosociologici, determinati dalle manifestazioni di una società di classe, s'imprime come azione o reazione nell'artista, provocando un'emozione che l'artista stesso, creatura storica, porta al vaglio della sua critica. Quando Matisse diceva che non poteva accontentarsi nel quadro delle sensazioni fuggitive del primo giorno e che doveva ritornarci sopra finché aveva raggiunto un senso di calma, di solenne gravità, che pur sembra tanto antitetico al carattere di questo pittore, affermava che nell'artista stesso il momento critico è connaturato a quello creativo.

A che punto siamo, allora? Come si prospetta la verifica dell'arte contemporanea nelle idee dei suoi critici? Da tutte le approssimazioni di una discussione ampia ed elevata come quella che si è svolta a Praga ci sembra di poter rilevare che un gruppo notevole di critici, di cui il più preparato teoricamente è certo Argan, negando decisamente l'arte come rappresentazione del reale, come concretizzazione di idee fondamentali, vedono l'artista soltanto come colui che si inserisce nella società contemporanea per discernere le immagini « privilegiate », « che abbiano un significato di simbolo o almeno di sintomo e di indizio ». L'artista coglie questi lembi della realtà esistenziale e, lasciando « aperta » la sua opera, non la consegna al passato, alla storia ma ne fa un oggetto di sollecitazione del presente. Dell'opera non si dirà dunque che è bella, ma soltanto che è interessante, sollecitante, funzionale in rapporto al fine che essa si propone. Il critico di questo tipo, come l'artista, è quindi un attivista dell'opera « aperta ». Può darle tutti i significati, da quelli psicologici a quelli sociali e perfino politici. E' un agitatore, un capogruppo, un demiurgo. Tutto, fuori che giudice. Qualunque funzione gli è aperta, salvo quella intermediatrice e tanto meno didattica.

E' una posizione che sorride anche a certi critici dei paesi socialisti e specialmente della sinistra europea. Sganciata dal marxismo, offre su basi avanguardiste un'alternativa allettante al realismo socialista, di cui si continua a deprecare i nefasti culturali senza accompagnare questo assioma con un'analisi qualsiasi (tanto più che sul realismo socialista ci si serve ancora delle tesi puramente idealiste).

Una seconda posizione, assai diffusa, e che ha un vivace rappresentante in Herbert Read, è quella della constatazione empirica della dispersa situazione contemporanea, della babele cosmopolita, dell'assenza di stile. E' il riflesso dell'empirismo anglosassone, sempre venato di quel simpatico umorismo berensoniano per cui Read osserva acutamente che uno scimpanzè, come quello dello Zoo di Londra, può fare un buon quadro dell'*action painting*, proprio come un *pittore uomo*, ma, a differenza di quello, non può firmare un contratto con un mercante di quadri.

Una terza posizione assai diffusa è quella della ricerca di nuovi metodi (lo strutturalismo nelle arti figurative è un metodo ambito, ma non se ne può parlare ancora con una certa consistenza). L'ansia di questa ricerca è in Occidente come in Oriente. Essa sfugge però nella teorizzazione (e anche a Praga se ne sono visti gli esempi: tipico quello di René Berger), senza avvertire che il dibattito critico deve partire dall'esperienza concreta dell'opera, a rischio di perdersi in un campo che non è né filosofico né storico.

Ma si è fatta viva anche in molti intervenuti la necessità di riconquistare un metodo critico che, senza negare il carattere specifico, esistenziale, dell'arte moderna, offra la possibilità di scegliere il prodotto artistico dalla confusione dei linguaggi gratuiti e non artistici, riconducendo il critico a una visione ideologica del mondo attraverso l'esperienza storica (la storia è anche contemporaneità) delle opere, intese come messaggio che si sviluppa attraverso le contraddizioni del mondo mercantile e burocratico, come affermazione di libertà creatrice contro la subordinazione al fenomeno sociologico, psichico, pubblicitario, di gusto.

Non si tratta di registrare, verificare passivamente i fenomeni della società contemporanea, che sono allora effetti di cause ignote e sradicate dall'uomo, ma di rendere coscienti gli artisti e il pubblico del processo di formazione e di liberazione dell'uomo verso una nuova visione del mondo. Che questo processo fruisca anche della comunicazione artistica e a sua volta la determini, è coscienza sempre più diffusa tra i critici d'arte in ogni paese del mondo.

Raffaele De Grada

MUSICA

« Il filo d'Arianna » di G.F. Malipiero

Il giovane vegliardo della musica italiana

« Fantasie » critiche e biografie del famoso compositore

Gian Francesco Malipiero ha 84 anni. Li ha celebrati dando un'opera nuova al Festival musicale di Venezia e un volume di scritti critici e biografici all'editore Einaudi (Il filo di Arianna, *pag. 305, L. 2.500). In questo modo si difende dalla vecchiaia che lo assedia nella sua casa d'Asolo isolata dal mondo, tra i grandi alberi che impediscono di vedere dentro e fuori. Soprattutto si difende dagli uomini che non gli furono mai troppo cortesi e che egli ha ripagato di egual moneta col sistema di raccontare la verità sugli altri e, magari, qualche bizzarra invenzione su sè medesimo. Così, ad esempio, si divertì a impressionare una giovane scrittrice (poi si pentì di averlo fatto e poi di essersi pentito) con una storia orripilante: « Le raccontai come una volta, a Vienna, l'odore del grill mi impediva di dormire. Al mattino protestai: il portiere dell'albergo con somma indifferenza mi rivelò che un vecchio lasciò cadere nel letto la sigaretta accesa, lo trovarono carbonizzato. Per qualche tempo osservai rigorosamente il regime vegetariano ».*

La storia del vecchio arrostito corse il mondo e, poichè il musicista ama cani e uccelli, se ne concluse che preferiva le bestie agli uomini. Il che, in sostanza, non è poi tanto lontano dal vero. Gli uomini non gli hanno mai dato eccessive consolazioni. Anche oggi la sua musica (e ne ha scritta moltissima, forse troppa) è in gran parte ignorata. Mezzo secolo fa era troppo nuova: ora, in confronto alle vertiginose novità dei tempi nostri, appartiene in gran parte al passato. Conclusione: « Da quarant'anni di rado alle mie Sette canzoni *viene concesso di prendere un po' d'aria nell'angusto cortile del penitenziario melodrammatico ».*

G.F. Malipiero (a destra) con Luigi Nono al Teatro « La Fenice » di Venezia, nel 1961

Il perché, a parte la crisi generale, è evidente. Malipiero odia la cultura accademica e conservatoriale (« Abitai a Roma fra Caporetto e la mia nomina al Conservatorio di Parma, cioè fra due sconfitte »!), ma detesta del pari la faciloneria, la mancanza di mestiere, come rivelano i suoi giudizi taglienti. Su Mascagni: « Un musicista primitivo può essere ispirato, ma non raggiungendo la forza di espressione di chi è padrone del proprio linguaggio, non si libererà mai da quel complesso di inferiorità *che coll'andare del tempo annulla la sua opera di creatore »; e sui nuovi e vecchi menottiani: « E' assurdo illudersi di aver scritto musica popolare solo perché si è caduti nella volgarità di farsi capire ».*

Come il fuoco ripugna dall'acqua, così Malipiero rifiuta la facile meccanica musicale di chi, scoperta una piccola cellula melodica, la ripete all'infinito per soddisfare la pigrizia della gente: « All'ascoltatore piace risentire a sazietà lo stesso tema trasformato in vari modi, infatti esso lo segue beandosi, dondolando il capo, e da questa ginnastica si è propagata quella encefalite letargica che ha fatto strage nel mondo della musica... ». In tal modo nascono le opere già morte, « conservate nei boccali di vetro come i feti nei laboratori di ostetricia ».

Il pessimismo si aggrava coi tempi. Dalla scomparsa di Debussy, durante la prima guerra mondiale, « ebbe principio quella grande confusione che ogni tormenta e compromette l'arte dei suoni, condannata ad affogare nelle inutili parole: è il diluvio e si salverebbe forse qualche musicista qualora l'arca non si fosse trasformata in un'immensa uccelliera nella quale migliaia di pennuti schiamazzano e nel frastuono l'usignolo muore d'inedia ».

Chi è l'usignolo? A voler essere maligni (e perchè non potrebbe esserlo anche il lettore?) diremmo che Malipiero allude a se stesso. Del resto non v'è dubbio che Malipiero ha ben diritto di mettersi al primo posto, tra Casella e Pizzetti, almeno in quella generazione dell'Ottanta che tanta parte ebbe nel rinnovamento della musica italiana. Allora e poi la sua singolare personalità (il suo congenito pessimismo corretto dall'arguzia, le atmosfere allucinate, il mondo tenuto « in gran dispitto », l'eccezionale fecondità) fanno di lui un personaggio eminente nel quadro dell'arte contemporanea, un osservatore attento ma scettico che affonda le radici nel seicento e nel settecento e resta troppo legato alle proprie concezioni per apprezzare appieno quelle altrui. Da Stravinski che « un bel giorno notò Anton Webern ed esagerò notandolo forse un po' troppo » ai giovani elettronici che mampolano suoni e rumori. Tanto, che egli propone di rinnovare la Società Internazionale di Musica Contemporanea sostituendo una erre alla emme, « cioè creando la nuova società internazionale del rumore contemporaneo, la quale potrebbe, giocando con le carte in tavola, seguire scopi finalmente ben definiti. Non è da escludere che il rumore organizzato dal ritmo, caratteristico presso i selvaggi, diventi la forma musicale dell'avvenire e a suffragare questa ipotesi sta il fatto che il globo va sempre più popolando si, fatalmente si arriverà al cannibalismo ».

Ma poi chissà? Con buona pace dei critici (che assieme ai registi, ai cantanti, ai direttori di orchestra e ai compositori viventi sono i nemici naturali di Malipiero), l'arte musicale va anch'essa verso un imprevedibile destino. Il suo « avvenire è strettamente legato alle incognite che il progresso prepara all'umanità; che cosa potrà rappresentare la musica a un uomo che va a sorbire una tazza di caffè sulla luna, tanto per distrarsi e cambiar aria? ».

Su questa domanda possiamo concludere la gradevole lettura di queste « fantasie » di un autore che è più serio quando vuol sembrarlo meno e, con la sua sottile ironia, colpisce, confonde, incita alla riflessione e non risparmia neppure se stesso: « Gli amici spesso mi fanno capire che avere dell'ingegno e una personalità è una disgrazia. Troveranno il modo di aiutarmi nei necrologi »! Il più tardi possibile, s'intende.

Rubens Tedeschi

Esposto a Roma l'«F. 111» di James Rosenquist

Sono esposti, da oggi, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma (Valle Giulia), i cinquantuno pannelli, che compongono l'opera unica del pittore americano James Rosenquist, lunga 28 metri e dipinta con tecniche disparate, parte su tela e parte su alluminio.

La vasta composizione, che ha il titolo di « F. 111 » dal nome di un cacciabombardiere americano, giunge in Italia dopo essere restata esposta a Stoccolma, Copenhagen, Amsterdam, Baden-Baden, Berna.

L'opera è stata interamente acquistata dal noto collezionista di Pop Art americana Robert Scull.

L'artista ha rilasciato un'intervista sulla complessa iconografia e sulle intenzioni del dipinto alla «Partisan Review», quando esso si trovava in esposizione al Jewish Museum di New York, intervista che è riprodotta nel catalogo dell'esposizione romana.

STORIA

Due diari e una guida bibliografica

Uomini e libri del Piemonte partigiano

Due partigiani hanno aperto i loro cassetti e ne hanno tratto due diari. Quasi un avvenimento eccezionale se si pensa alla estrema scarsità di diari e di memorie scritte dai protagonisti della guerra di liberazione. I due libri ci vengono entrambi dal Piemonte. Uno dei diari fu scritto all'epoca delle lotte, giorno per giorno, con annotazioni minuziose che riguardano persino le letture dell'autore, un giovane intellettuale oggi titolare di cattedra all'Università di Torino, Guido Quazza (*La Resistenza italiana*, appunti e documenti, collana dell'Istituto di storia della facoltà di magistero dell'Università di Torino, Giappichelli editore, Torino 1966, pp. 247 con due saggi su *La politica dei Comitati di liberazione* e *La guerra partigiana*).

L'altro è un libro di memorie, scritto rivivendo quei giorni, da « un partigiano semplice », come si autodefinisce l'autore, Federico del Boca (*Il freddo, la paura e la fame. Ricordi di un partigiano semplice*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 169), diciassette anni dopo quell'esperienza, spinto a quel la scrittura dal dott. Passoni, conservatore della Galleria d'arte moderna di Torino, al quale Del Boca, pure dipendente dalla Galleria, raccontava le sue esperienze di guerra partigiana.

Del Boca scrisse dunque i suoi ricordi anche se « diciassette anni sono tanti », come dice, segnando le impressioni certo più forti, gli episodi più marcati, i fatti più crudi.

Nessuna pretesa letteraria, nessuna ricerca di bello stile: il racconto è scarnificato, ridotto a fatti; ancor più vivo e terribile ne esce il quadro del partigiano che marcia a volte scalzo, per sfuggire alla caccia spietata, al rastrellamento, all'imboscata, con poche armi e spesso o sempre con poche munizioni, scorte di viveri mai. Le valli di Susa e Lanzo sono lo sfondo del racconto, qualche volta anche Avigliana e Rivoli, ma quanti partigiani in realtà si riconosceranno in questi fatti, in questi episodi, in questi gesti, in queste parole. Nessuna retorica nel racconto, (« l'eroismo tra noi era raro »), dice il partigiano: restano soprattutto i ricordi della fame, del freddo e della paura. Non che Del Boca non riconosca le vicende politiche della guerra partigiana, non senta il travaglio del costituirsi e sciogliersi delle formazioni, che sembra però accettare come un fatto normale della vita quotidiana, o che non comprenda come la guerra partigiana è nata anche per un moto spontaneo di masse che hanno sentito però la presenza dei « politici » saliti in montagna per una scelta razionale.

In Guido Quazza, invece, ogni cosa è filtrata, interpretata, guardata quasi dal l'esterno per meglio coglierne il significato più riposto. Notazioni scheletriche, diario di combattente vero e proprio, raramente arricchisce di particolari gli episodi annotati. Eppure per ognuno di essi sarebbe possibile un lungo discorso, perchè ognuno di essi, in determinate circostanze, è il riflesso di un « problema », di una situazione.

Il diario inizia con il 3 settembre 1943, quando all'autore giunge la cartolina di presentazione al distretto di Vercelli. Dopo sei giorni a Roma, il giovane ufficiale si trova preso nell'ingranaggio della guerra e per la prima volta, a Centocelle, combatte contro i tedeschi. L'odissea del viaggio di ritorno, la fraterna assistenza della popolazione che aiuta chi ritorna a casa, quindi la decisione di non ripresentarsi e di salire in montagna. I preparativi, la partenza, i primi problemi che si presentano dai collegamenti alla ricerca del cibo fino alle letture e alle meditazioni nelle baite di montagna: così comincia la vita partigiana che l'autore concluderà al comando di una brigata. Tra i due estremi, la decisione e la scelta della rivolta e la sua conclusione vittoriosa, il giovane « ribelle » dovrà operare ancora altre scelte, ogni volta che la Resistenza entrerà in momenti nuovi.

Gli appunti di Quazza, attraverso i quali passano i problemi e i contrasti di concezione della guerra partigiana, umanizzano, personalizzano quei problemi e quei contrasti. Che Quazza risolve accettando la tesi della necessità dell'impegno totale e, di contro, rifiutando l'atteggiamento passivo.

Siamo di fronte a un diario quindi in cui si colgono, vissute dall'esperienza di un singolo, le stesse fasi attraverso cui passò la Resistenza e il movimento di liberazione: quelle che Quazza definisce bene come le grandi fasi della guerra partigiana: « ripresa a fine inverno '43, attività e rastrellamenti a primavera '44, febbri le offensiva nell'estate, rastrellamenti e sconfitte nell'autunno, "pianurizzazione" nell'inverno '44-'45, sforzo di amministrazione in zona e di preparazione della "discesa" nella primavera '45 »

« Le vicende di un singolo, l'itinerario di molti », quindi, come giustamente si dice nella premessa; ecco perchè questo diario che è il diario di un combattente impegnato a « capire » il suo tempo, ha un valore che trascende il dato personale.

Ancora dal Piemonte ci è venuta un'opera di estremo valore: una guida bibliografica (*La Resistenza in Piemonte*, a cura dell'Istituto storico della Resistenza in Piemonte, Giappichelli editore, Torino, 1966, pp. 279) di Giampaolo Pansa. Dice nella sua prefazione Antonicelli che « la preziosa *Guida bibliografica 1943-1963* degli studi sulla Resistenza in Piemonte di Giampaolo Pansa — grossa fatica e unica finora nel campo delle bibliografie regionali — elencando circa duemila titoli, benchè ferma di proposito all'anno 1963, è lì a dimostrare che, nonostante i dubbi e le contestazioni, la storia della Resistenza, si può fare, anzi si va facendo ».

E davvero questo lavoro compendia, in certo modo, il lavoro fatto, ma nello stesso tempo quasi ne sollecita la continuazione, indica i limiti del fatto e le strade del lavoro da fare.

Adolfo Scalpelli

EDITORI RIUNITI

novità

Franz Mehring
VITA DI MARX
Prefazione di Ernesto Ragionieri, traduzione di Fausto Codino e Mario Alighiero Manacorda, Biblioteca di storia, pp. 600, L. 3.000.
Una biografia tuttora insuperata nella quale « Marx non è mai visto come un modello astratto da ricostruire, delineare, applaudire, ma come un uomo vivente alle cui vicende tanto più si partecipa, quanto più le si intendono, giudicano, correggono ». (Ernesto Ragionieri).

Ignacio Hidalgo de Cisneros
CIELO ROSSO DI SPAGNA
Traduzione di Cesare Colombo, Orientamenti, pp. 290, L. 2.500
Le memorie di un asso dell'aviazione spagnola, che comandò l'aeronautica repubblicana durante la guerra civile.

Francesco Valentini
LA CONTRORIFORMA DELLA DIALETTICA
Nuova biblioteca di cultura, pp. 160, L. 1.500
Una critica disincantata del neoidealismo italiano.

Franklin Franco Pichardo
SANTO DOMINGO
Traduzione di Ignazio Delogu, Nostro tempo, pp. 200, L. 1.500
La storia di un paese che negli ultimi due anni ha tenuto desta l'attenzione di tutto il mondo

Nella collana Le Idee

Karl Marx
SALARIO, PREZZO E PROFITTO
Prefazione di Vincenzo Vitello, pp. 125, L. 350
La prima analisi in forma divulgativa delle categorie fondamentali dell'economia capitalistica.

Charles Darwin
L'ORIGINE DELL'UOMO
Prefazione di Franco Paparo, pp. 250, L. 500
Un classico della ricerca scientifica, una tappa fondamentale nella conoscenza della evoluzione degli esseri viventi.

Denis Diderot
POTERE POLITICO E LIBERTA' DI STAMPA
Prefazione di Paolo Alatri, pp. 185, L. 500
La lezione dell'illuminismo nei principali scritti politici del grande pensatore francese.

Ernesto Ragionieri
PALMIRO TOGLIATTI
pp. 125, L. 300
I tratti fondamentali della personalità culturale e politica di Palmiro Togliatti.

Lenin
OPERE, VOL. XXII
Traduzione di Felice Platone ed Eleonora Negarville, pp. 380, L. 2.500
Gli scritti dal dicembre 1915 al luglio 1916, con il testo integrale di « L'imperialismo, fase suprema del capitalismo ».

ristampa

Karl Marx
OPERE FILOSOFICHE GIOVANILI
Traduzione e note di Galvano della Volpe, Classici del marxismo, pp. 290, L. 2.500
La « Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico » e i « Manoscritti economico-filosofici del 1844 », due scritti che hanno un'importanza essenziale nella formazione del pensiero di Marx, presentati da uno dei più vivi ingegni filosofici contemporanei.

EDITORI RIUNITI

SCIENZA E TECNICA

Le attrezzature minute alla Biennale delle Macchine Utensili di Milano

Si evolve anche il cacciavite

La Biennale della Macchina Utensile, giunta quest'anno alla sua sesta edizione e chiusasi nei giorni scorsi, ha riservato uno degli ampi padiglioni della Fiera Campionaria di Milano, che ospitava la manifestazione, alle attrezzature ed all'utensileria.

Basta un breve ragionamento per rendersene conto. Le lavorazioni meccaniche d'oggi si effettuano sia in grande serie che in piccole serie, ma in ambedue i casi i tipi e le caratteristiche dei pezzi da lavorare si fanno sempre più vari, ed in molti casi più difficili da ottenere. Ne nasce l'esigenza di disporre macchine adatte a compiere lavorazioni su pezzi tra loro assai differenti, a costi più bassi possibili e ad un buon livello di qualità. In certi casi, quando i quantitativi da costruire sono, per ogni pezzo, molto grandi, si ricorre a macchine utensili del tutto speciali appositamente costruite, ad esempio, per tagliare ingranaggi, filettare alberi o tornire perni a gradini. Ma in molti altri casi, risulta più conveniente equipaggiare una macchina convenzionale o un elemento-base di macchina con corredi differenti di attrezzi e dispositivi diversi, per renderla adatta a lavorare volta a volta in condizioni diverse.

Un semplice esempio chiarirà la cosa. In numerosissime lavorazioni meccaniche, occorre filettare dei fori: per la produzione in grande serie, sono disponibili macchine specializzate, e cioè filettatrici automatiche, con elevatissima produttività. Ma quando per il tipo della lavorazione o le dimensioni dell'officina, la produzione è in piccola serie, non conviene servirsi di una macchina specializzata che risulterebbe troppo costosa e sarebbe scarsamente utilizzata. L'accessorio tipico è la macchinetta per filettare, che si applica su qualunque tipo di trapano. Questo diventa così adatto a due tipi di lavorazione, e, contemporaneamente, risulta meccanizzata un'operazione che un tempo, nelle piccole officine, si eseguiva con attrezzi a mano.

Sempre per restare nel campo dei trapani, una considerazione simile, se non eguale, va fatta sulle teste multiple, disponibili in un sempre maggiore assortimento, e sempre meglio accette nelle officine meccaniche. Quando occorre praticare su uno stesso pezzo un gran numero di forature, e il numero di questi pezzi è elevato, conviene acquistare una « foratrice » e cioè un trapano multiplo che può portare cinquanta punte o anche più. Ma quando il numero dei fori non è così elevato, e soprattutto quando la serie dei pezzi da lavorare è modesta, conviene acquistare una testa multipla, capace di portare due, tre, fino a otto o dieci punte, ed adatta ad essere applicata su un trapano comune. Lavorando così, si hanno meno scarti, e si risparmia molto tempo. In una officina per lavorazione in piccola e media serie, dunque, un unico trapano può lavorare attrezzato nel modo convenzionale, equipaggiato con una testa multipla.

E proseguiamo nel fare la storia del trapano, sempre tenendo presenti gli innumerevoli « suggerimenti » presentati da quanto esposto alla sesta BI MU. Numerosissimi trapani, di tipo convenzionale, possono essere equipaggiati con un bancale mobile, che si solleva e si abbassa a comando idraulico, e che rende la lavorazione più rapida e meno faticosa per l'operatore. In altri casi, i trapani possono essere equipaggiati con una tavola rotante, a movimento automatico, sincronizzato con lo abbassarsi della punta. Il lavoro, anche qui, risulta più rapido, quando la serie dei pezzi sia di un migliaio di unità o anche maggiore.

Quanto detto a proposito dei trapani, vale anche per le altre macchine utensili tipiche. I classici torni paralleli possono essere muniti di un dispositivo « a copiare » per riprodurre automaticamente un pezzo seguendo un pezzo campione o una sagoma. Non si tratta certo di una novità, ma i dispositivi di questo genere, come ci ha confermato questa BI MU, si sono ulteriormente perfezionati, come quelli preposti alla filettatura automatica di pezzi di media lunghezza, sempre destinati ad essere montati su torni di tipo classico. Le stesse osservazioni si possono fare per i torni a revolver.

Anche nel campo delle cosiddette « attrezzature minute », e delle « attrezzature da banco », i progressi sono continui, ed i nuovi dispositivi si diffondono sempre di più. Le morse da banco e da macchina a serraggio pneumatico, nonostante costino varie volte di più delle morse con serraggio a mano, sono utilizzate sempre più: permettono un sostanziale risparmio di tempo e di fatica, ed evitano, nel caso di pezzi delicati, di deteriorarli per un serraggio troppo energico.

La sempre crescente famiglia dei cacciavite e degli avvitadadi ad azionamento pneumatico è un altro degli «articoli» di maggior diffusione nel campo dei moderni dispositivi ausiliari di officina. La gamma dei tipi si sta estendendo rapidamente nel campo delle maggiori dimensioni, adatte al serraggio (con coppia controllata) di grossi dadi e grossi bulloni, e nel campo dei tipi multipli, a due o tre teste, capaci cioè, nelle lavorazioni in serie, di serrare contemporaneamente più di un dado e più di un bullone.

Sempre più estesa e sempre meglio progettata è la gamma delle attrezzature destinate al piazzamento dei pezzi da lavorare, sui bancali delle macchine utensili o entro gli attrezzi di impostazione. Un tempo, questi sistemi non esistevano, e l'operaio provvedeva con un assortimento abbastanza rudimentale di bulloni, staffe, spessori, collari, perdendo molto tempo per il piazzamento del pezzo, anche quando lavorava una serie di pezzi eguali. Ad ogni piazzamento la struttura di tutti i pezzi eterogenei impegnati per il piazzamento doveva essere smontata e risistemata per il pezzo successivo.

Sono disponibili, oggi, sistemi standard di bloccaggio rapido staffe standard di diverse forme e dimensioni, spessori dentati sui lati in modo da non poter scorrere l'uno rispetto all'altro, blocchetti magnetizzati, sistemi di notevole potenza per bloccaggio mediante un cilindretto oleodinamico.

Ci siamo soffermati, seppur brevemente, su tale aspetto dell'ultima BI MU, e corrispondentemente su tale aspetto dell'attuale evoluzione tecnologica delle officine, anche se si tratta di un aspetto assolutamente privo di lati spettacolari, poco appariscente, frazionato in mille argomenti diversi, in quanto la sua importanza economica è di notevole rilievo.

In molti casi, anche dove non si lavora in grande e grandissima serie, si pone il problema di ridurre i costi di produzione, e di migliorare la qualità del prodotto, e non è economicamente conveniente installare macchine automatiche o altamente specializzate, o con caratteristiche speciali. Nella maggior parte di questi casi, uno studio accurato dei problemi di fabbricazione mette in luce la possibilità di attrezzare l'officina con una gamma completa e moderna di dispositivi, attrezzi, mezzi ausiliari, scelti tra quelli cui abbiamo fatto cenno (o tra altri dei quali sarebbe stato troppo lungo parlare) e di ottenere rilevanti riduzioni di costi con una spesa modesta. Contemporaneamente, l'officina stessa diventa più flessibile, e cioè può lavorare a costi economici una più ampia gamma di prodotti, e diventa « più grande » in quanto, riducendo i tempi di lavorazione, con lo stesso numero di macchine riesce a lavorare un maggiore quantitativo di pezzi.

Paolo Sassi