

ANNO III - N. 4

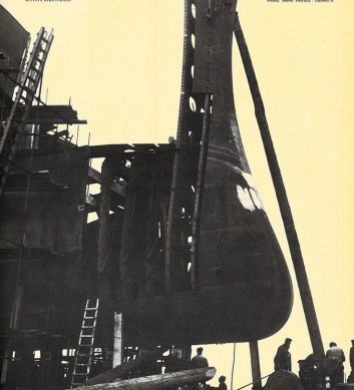
L. 100

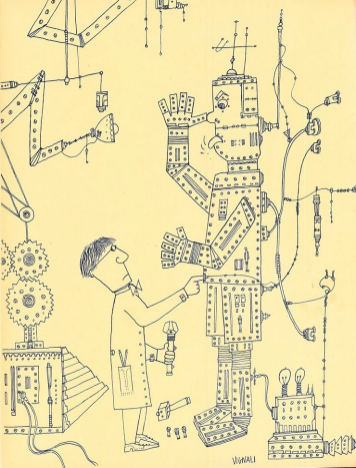
CIVILTÀ DELLE MACCHINE

LUGLIO-AGOSTO 1953

REVISTA BARRICELLI

FRANCO ALBINI, PIRELLA - GEMELLI





VIGNALI

olivetti

La fabbrica piemontese di quarant'anni fa oggi è diventata un complesso produttivo internazionale con gli stabilimenti di Barcellona, Glasgow, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Johannesburg; ma essa continua ad avere in Italia le ragioni prime della sua esistenza e qui la Olivetti costruisce le sue nuove officine, prepara gli uomini, presenta i prodotti. Gli stabilimenti di Torino si integrano con quelli di Torino, di Massa Apuana e di Aglio, e le officine di Pozzuoli, a tutto completo di produzione, sono di recente venute a contribuire a quello sviluppo industriale del Mezzogiorno che è impegno morale ed economico del nostro comune avvenire.

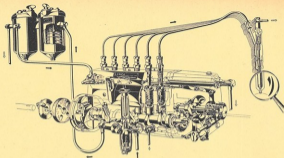


14.000 dipendenti di cui 10.000 in Italia con una produzione di alta qualità forniscono a numerose forme del lavoro moderno un modello diverso per ogni ordine di compiti e per ogni modello un uguale rigore di metodi.



Olivetti in Italia: cinque stabilimenti 1200 macchine al giorno

Ing. C. Olivetti & C. S.p.A. Torino, Italia
 Ufficio Olivetti Italia
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Milano
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Roma
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Padova
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Bari
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Cagliari
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Palermo
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Catania
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Messina
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Reggio Calabria
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Cosenza
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Catanzaro
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Lamezia Terme
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Reggio Emilia
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Modena
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Parma
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Piacenza
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Mantova
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Verona
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Vicenza
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Padova
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Treviso
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Belluno
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Udine
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Gorizia
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Trieste
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Udine
 Olivetti (Italia) S.p.A. - Trieste



IMPIANTI D'INIEZIONE PER MOTORI DIESEL

La Spica (via S. Martino, 12/14 - Livorno) è la più grande produttrice italiana d'impianti di iniezione per motori Diesel avvalsi potenza fino a 500 C.V. per cilindro. L'attività della Spica si svolge in due direzioni ben distinte:

a) perfezionamento delle pompe di tipo classico;

b) studio di soluzioni nuove, che possono favorire lo sviluppo di nuovi motori a, gasoli, di nuove versioni di vecchia.

Nei motori a) la Spica ha realizzato un risultato automatico di anticipo che, si produce ormai in migliaia di esemplari, ha ottenuto un successo fortissimo, per la sua dote di semplicità estrema e di sicurezza di funzionamento assoluta. Questo dispositivo viene a ridurre de-

gnatamente una laurea che preoccupava i costruttori e gli utenti dei motori Diesel. Nel motore b) la società ha ormai messo a punto per la produzione in serie:

1) Una pompa di iniezione a staffa, a pompante unico che funziona anche da distributore rotante, e regolatore (tra l'altro connesso inoppesabile) di tutto di un gruppo estremamente compatto il quale, per il momento, viene presentato in una versione che permette l'installazione al posto di una pompa classica, senza alcuna modifica al basamento del motore. Il fatto che un solo pompante e una sola valvola di mandata controllino la distribuzione del combustibile ai vari cilindri assicura una marcia del motore perfettamente tranquillo ed anche da spalliti e vibranti.

2) Una pompa di iniezione basata per motori a due tempi, che può funzionare a regimi di 2000 giri/minuto e oltre, se la caratteristiche del motore lo richiedano. Su motori a due tempi questa pompa consente economie di combustibile del 10 - 20 %.

Sempre nel campo delle pompe di tipo classico, la Spica produce i tipi correnti con effetto a ramme e senza albero a camme, per le applicazioni più svariate.

Naturalmente tutte le pompe Spica e le principali parti di ricambio relative sono uniformi nei tipi prodotti dalle più importanti case del ramo. A fianco delle pompe complete, la Spica produce una serie completa di parti di ricambio, adattabili alle pompe che trovano maggior diffusione nel mondo.





a portata del vostro telefono...

*tecnici esperti
e lubrificanti specializzati di qualità*

Il Servizio Tecnico Shell, con la sua lunga esperienza scientifica e pratica, è al vostro fianco per risolvere con voi i problemi di lubrificazione dei vostri impianti.

Nelle tra le più importanti industrie si valgono della consulenza tecnica Shell per la scelta e l'impiego più razionale ed economico dei lubrificanti speciali richiesti dalle loro macchine.

Anche a voi, quindi, la Shell è sempre in grado di fornire i lubrificanti specificamente adatti ad ogni tipo di macchina, che vi danno la massima garanzia di qualità e contribuiscono a mantenere un ritmo produttivo sicuro e costante nella vostra industria.



EUPI 1230

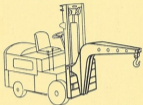
*Interpellate il Servizio Tecnico Shell
per informazioni ed assistenza tecnica*

SHELL ITALIANA S.p.A. - Direzione Genova - Piazza Vittorio I - tel. 33.241
Filiali e Agenzie nelle principali città



motomeccanica

carrelli elevatori



I carrelli elevatori della Motomeccanica risolvono nella maniera più pratica ed economica il problema del trasporto, sollevamento ed accatastamento di materiali all'interno delle fabbriche. Nelle industrie meccaniche si è dimostrato particolarmente utile il supporto a gancho, fisso o regolabile, con portate utili fino a 2000 kg.



chiedete gli opuscoli tecnici alla
motomeccanica, via oglio, 18 - milano




massaua bleu
FOSSATI

10

veste il lavoro



4.000.000 di lavoratori
vestono massaua  Fossati

Da oltre 70 anni Massaua Bleu  Fossati è il tessuto del lavoratore. Più di 4.000.000 di operai di ogni attività, indossano indumenti da lavoro Massaua Bleu . Questo perché la qualità del tessuto è garanzia di durata, resistenza del colore ed irrimediabilità: dovuta, quest'ultima pregio al nuovo trattamento IDROTELSANFOR. Oggi quindi per gli indumenti da lavoro Massaua Bleu  rappresenta la perfezione.

COTONIFICIO FELICE FOSSATI-MONZA-ITALIA

Esperimento gli speciali
tessuti protettivi
FOSSATI "AFLAMMAN"
insostituibili dalle fiamme
e dagli acidi

O. A. R. N.

TONACOLA

SEDE E DIREZIONE IN GENOVA VIA AL MOLO GIANO

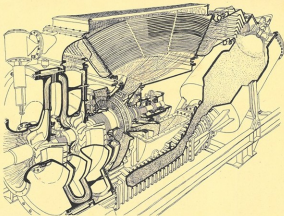
riparazioni e allestimento navi,
galleggianti, rimorchiatori
industria metalmeccanica e affini
specializzate nelle grandi trasformazioni
di navi da passeggeri

OFFICINE ALLESTIMENTO E RIPARAZIONI NAVI

RIV



CUSCINETTI A ROTOLAMENTO



Nuove esigenze

Nuovi problemi



I più importanti e complessi problemi di lubrificazione, come ad esempio quello delle turbine a gas di cui in figura è illustrato un tipo destinato alla trazione ferroviaria, sono stati da tempo affrontati e risolti dalla Socony-Vacuum, i cui prodotti superiori consentono di ottenere il miglior funzionamento di queste modernissime macchine.

Qualunque siano le esigenze di lubrificazione del Vostro macchinario, rivolgetevi con fiducia alla Socony-Vacuum Italiana, la cui organizzazione è a Vostra disposizione per farVi realizzare i vantaggi conseguibili con una

LUBRIFICAZIONE RAZIONALE

84.132

SOCONY - VACUUM ITALIANA

GENOVA - TORINO - MILANO - PADOVA - TRIESTE - BOLOGNA - ANCONA - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO - CAGLIARI
 Raffineria a Napoli - Capacità di trattamento: oltre 3.000.000 di tonnellate di greggio annue.
 La più grande e moderna raffineria d'Italia.

CIVILTÀ DELLE MACCHINE

REVUE INDUSTRIELLE

LUGLIO-AGOSTO 1955

ANNO 30 - N. 7

SOMMARIO

LA RIVOLUZIONE...
L'AVVANTO...
ARRIVANDO PER UN ANNO...
L'AVVANTO...

Tutti i diritti riservati per l'Italia e per l'Estero salvo esplicita menzione in contrario.

ARTICOLI

BALL'ERONAUTICA ALL'ASTRONAUTICA di Gianni Pirelli	11	UN'ALBA BATEZZATA	di Leonardo Sinigaglia	47
ERUBESCO = NO WHERE = UTOPIA di Samuel Butler	16	GENERA, ARTE E TECNICA	di Giulio Briani	55
IMMAGINE DELLA NUOVA FISICA di Mario Pedotti	22	SUBLIMI SUPPERLETTILI	di Antonio Marchetti	60
LA CITTÀ A GERUSALEMME di Michele Perrella	26	CAFFÈ-ESPRESSO	di Guglielmo Peirce	62
GLI ETRUSCHI IN MATERIA PLASTICA di Renato Barattolai	32	HEGEL E LA FORZA DI GRANTITÀ	di Renato Stacci	65
TACUINO DEL REPORTER di Aldo Razzi	33	YORDBERGHE-GELBOWANT E IL TEMA DELLA PUREZZA	di Tomaso Maltonato	68
IL CIOSS NERO IN ABBRUZZO di Lucrezia Bonanni	37	TRATTORI E MECCANIZZAZIONE AGRICOLA IN ITALIA di Pietro Baggio	71	
LE NAVI DELLA DUTTA PATRONE di Luciano Rebuffo	40	LA STAMPA DI DIVULGAZIONE SCIENTIFICA di E. De Benedetti	75	
TELEFOLI VEGETALI di Agostino D'Arrigo	43	LE MACCHINE AERIEE DI PICCOLA di Vittorio Ghisla	76	

NOTE

LE MACCHINE IN CAPPILLA: pag. 25 — LE MESSAGGERE INVECCHIANO: pag. 49 — LE
MESTIERI DI DIVINO SIMPLICIALE: pag. 52 — SEMAFORO: pag. 58 — L'AVVANTO: pag. 60

In copertina: Dettaglio di prua e di poppa di una turbosisterna in costruzione nei cantieri Ansaldo di Genova

Copertina interna: Disegni di Gino Vignoli

Tavole interne in nero e a colori di: Roberto Fasola, Marcella D'Oglio, Fulvio Mazi, Aldo Chiappelli e Antonio Scardina

CIVILTÀ DELLE MACCHINE

Revista trimestral

De la aeronautica a la astronautica por <i>Gileno Pardi</i>	11
Erwehen = Nu where = Utopie por <i>Samuel Butler</i>	16
Imágenes de la nueva Italia por <i>María Padellà</i>	22
La ciudad-planta por <i>Michèle Pavella</i>	26
Los circuitos y las materias plásticas por <i>Renato Barcevali</i>	32
50 huacaldas industriales por <i>Aldo Sassi</i>	33
El cine negro en los Atraves por <i>Leonardo Bonanni</i>	37
Los libros de la Firma Patrone por <i>Luciano Erballo</i>	40
Aéreas septales por <i>Apollin D'Arve</i>	43
Una sala bautizada por <i>Leonardo Stucchi</i>	47
Clasica, arte y técnica por <i>Giulio Briani</i>	55
Escenas sublimes por <i>Antonio Manzoni</i>	60
Calli-express por <i>Giulietta Pirese</i>	62

SUMARIO

JULIO-AGOSTO 1952

Hopel y la tierra de granada por <i>Renato Barcevali</i>	11
Vandenberg-Gillemart y el tema de la parva por <i>Tomás Malinowski</i>	16
Tractores y mecanización agrícola en Italia por <i>Piero Negri</i>	22
La divulgación científica por <i>Renato De Benedetti</i>	26
Las máquinas híbridas de Pirabá por <i>Federico Orzi</i>	32
LOS MÓDULOS EN CAPILLA: pag. 33 - LOS NUEVOS FORMAS REVOLUCION: pag. 40 - EL PAPEL DE LOS EXPERTOS EN TUBOS QUE HAZER MAS EFECTIVAS: pag. 42 - MÓDULOS: pag. 78 - LECCIONES: pag. 80.	
Carpeta cultural: INGENIERO Y CONDUCE DE UN TRANSPORTADA EN CONSTRUCCION EN LOS ANTES LIBROS ANGLAIS DE GINETA.	
Carpeta cultural: dibujo de <i>Gino Vignoli</i> .	
Estimaciones técnicas en negro y en colores: p. Roberto Finelli, Marcello D'Olivo, Fulvio Ma Aldi Chiappelli, Antonio Scordia.	

CIVILTÀ DELLE MACCHINE

Revue trimestrielle

De l'aéronautique à l'aérospatiale par <i>Gileno Pardi</i>	11
Erwehen = Nu where = Utopie por <i>Samuel Butler</i>	16
Images de la physique nouvelle por <i>María Padellà</i>	22
La cité à tourments por <i>Michèle Pavella</i>	26
Les Attraves et le temps por <i>Renato Barcevali</i>	32
50 entropies por <i>Aldo Sassi</i>	33
Le type noir des Atraves por <i>Leonardo Bonanni</i>	37
Les livres de la Maison Patrone por <i>Luciano Erballo</i>	40
Aérophases septales por <i>Apollin D'Arve</i>	43
Une salle baptisée por <i>Leonardo Stucchi</i>	47
Clasica, art et technique por <i>Giulio Briani</i>	55
Objets de toutes sublimes por <i>Antonio Manzoni</i>	60
Calli-express por <i>Giulietta Pirese</i>	62

Hopel y la tierra de granada por <i>Renato Barcevali</i>	11
Vandenberg-Gillemart y el tema de la parva por <i>Tomás Malinowski</i>	16
Tractores y mecanización agrícola en Italia por <i>Piero Negri</i>	22
La divulgación de la ciencia científica por <i>Renato De Benedetti</i>	26
Las máquinas híbridas de Pirabá por <i>Federico Orzi</i>	32
MÓDULOS EN CAPILLA: page 33 - LES MACHINES HYBRIDES (MÓDULOS) page 40 - EL PAPEL DE LOS EXPERTOS EN TUBOS QUE HAZER MAS EFECTIVAS: page 42 - MÓDULOS: page 78 - LECCIONES: page 80.	
Sur la construction: TUE DE FINIR ET DE PAS UN BARRIL CONSTRUCION EN CONSTRUCCION EN LOS CUANTOS ANGLAIS DE GINETA.	
Sur la construction de l'industrie: dessin de <i>G. Vignoli</i> .	
À l'industrie: planches au noir et en couleurs: Roberto Finelli, Marcello D'Olivo, Fulvio Ma Aldi Chiappelli et Antonio Scordia.	

CIVILTÀ DELLE MACCHINE

Zweimonatliche Zeitschrift

Flugfähigkeit und Weltraumfähigkeit von <i>Gileno Pardi</i>	11
Erwehen = Nu where = Utopie von <i>Samuel Butler</i>	16
Figuren der neuen Physik von <i>María Padellà</i>	22
Die Sonnenmonumente von <i>Michèle Pavella</i>	26
Die Attraves und Zeitplan von <i>Renato Barcevali</i>	32
50 Fliesen von <i>Aldo Sassi</i>	33
Der schwarze Schwan in den Atraves von <i>Leonardo Bonanni</i>	37
Die Schiffe der Firma Patrone von <i>Luciano Erballo</i>	40
Flugzeuge des Phantasiebuches von <i>Apollin D'Arve</i>	43
Belastungsprüfung eines Flügels von <i>Leonardo Stucchi</i>	47
Kino, Kunst und Technik von <i>Giulio Briani</i>	55
Volkekunst und Handkunst von <i>Antonio Manzoni</i>	60
Kaltes-Express von <i>Giulietta Pirese</i>	62

Hopel und die Weltfreiheit von <i>Renato Barcevali</i>	11
Vandenberg-Gillemart mit seiner Ideen-Identifizierung von <i>Tomás Malinowski</i>	16
Traktoren und Mechanisierung der Landwirtschaft in Italien von <i>Piero Negri</i>	22
Die Verbreitung der wissenschaftlichen Entdeckungen von <i>Renato De Benedetti</i>	26
Hybride Maschinen der Luft von <i>Federico Orzi</i>	32
MÓDULOS EN CAPILLA: Seite 33 - VERNEUE WERKZEUG: Seite 40 - WIE BEWÄHRT SICH DIE KONTROLLE DER MACHINEN? Seite 42 - WIE WIRD: Seite 78 - LEHRSTÜCKE: Seite 80.	
Auf der Umwandlungs: BEI UND BEI BEI A DEN ANSCHLÜSSEN IN GINETA IN DEN KALTES WERKZEUGEN.	
Neue Umwandlungs: Zeichnungen von <i>G. Vignoli</i> .	
Fanzoscheln in schwarz und weiß und in Farbe von <i>Roberto Finelli, Marcello D'Olivo, Fulvio Ma Aldi Chiappelli und Antonio Scordia</i>	

INHALTSVERZEICHNIS

JULI-AUGUST 1952

ordine, i quali possono contribuire sostanzialmente al miglioramento ed alla realizzazione della macchina composta nel programma generale del lavoro di sperimentazione e dell'automazione (p. es. materiali da costruzione per le pareti della camera di combustione, effluvio termidissimulante, preparazione della miscela, tecnica regolare, effluvio pressurizzato, costruzione dei propulsori, produzione dei propulsori, sfiduci sfiduci, combustione, ostacolo per riscaldamento, effluvio pressurizzato, propulsori sfiduci, produzione di veicoli spaziali, ecc.). Problemi di tecnica solida, in cui chiarificazione e soluzione positive sono veramente prepossizionate per il progetto dell'automazione supermedia dell'automazione, che però non portano alcun progresso tecnico immediato (p. es. misurazione e struzione, tecnica delle comunicazioni, tecnologia della trinitaria, fisica dell'atmosfera, atmosfera, cosmologia, tecnologia astronautica, biologia astronautica, cosmologia astronautica, diritti spaziale, organizzazione astronautica, impianti astronautici al suolo, propaganda astronautica, ecc.). Problemi di spazio aereo, i quali sono concerni all'automazione in modo preminente, anche se la loro soluzione non è prepossizionate in considerazione per lo sviluppo (tra astronomia ed astronautica (p. es. depressioni astronautiche, filo filo astronautico, storia astronautica, idrografia astronautica, ecc.). Nell'ambito di questo astronomico, infatti, si deve valutare l'importanza di un problema di ricerca non stabilibile fino a qual punto la sua soluzione possa essere determinata non solo per l'automazione, ma anche per l'aeronautica o per la tecnica totale. Nella ricerca per trovare una soluzione a tre faccende e la coppia limitazione, i problemi vengono però ridotti a due: un problema che è risolto ed un altro che appare in un altro modo, in astrazione ed in un altro modo, di modo che vengono spinti in primo piano quei problemi che, nel valutare le proposte per molti campi. D'altra parte non si potrà attribuire la stessa importanza sociale al miglioramento del problema a turbolenza calcolata ed alla realizzazione del rami a base del punto di vista astronautico. Il valore significativo dei singoli problemi sarà quindi molto diverso, ed come per gli altri campi tecnici. I molti problemi astronomici che hanno la parte straordinaria importante innalzata anche per altri campi (gli beni aerodinamici nell'automazione pubblica, e che hanno della tecnologia dell'automazione ed agli altri campi della vita pubblica, hanno perciò per l'automazione stessa un'importanza importante indiretta, in quanto facilitano il finanziamento della ricerca astronomica con mezzi pubblici. L'efficacia dell'elaborazione graduale della ricerca astronomica secondo il procedimento qui rappresentato — da una parte mediante l'istruzione precedente di ciò che gli oggi sono apprese mediante la personalità di ricercatori occupati in tale campo, d'altra parte mediante il successivo sviluppo graduale della ricerca astronomica adattare — sembra da contrastarsi più difficile e facile con finanziamento della ricerca astronomica generale (a modo altrettanto graduale con mezzi pubblici). Poiché il ricercatore medio astronomico non ha la disposizione di tutta l'umanità, o almeno che l'umanità gli mette convenientemente a disposizione i mezzi necessari per il suo lavoro. Dato che una nazione o popolo possono sfruttare soltanto parzialmente i risultati della ricerca allo stesso misura, è giusto che i popoli dotati di più alta civilizzazione tecnica contribuiscono nel modo più forte, perché sono così che ricevono anche il massimo beneficio. Quale base di misura si può benissimo scegliere il prodotto sociale. Il progetto non si dire — l'ovvero in tale senso possibile di ricerca non sarà di certo peggiore di quello che si ha nell'azione generale mondiale. Le fonti della quali fluiscono i mezzi materiali per la ricerca astronomica saranno necessariamente le stesse che oggi alimentano la ricerca aeronautica, cioè le prime linee e bilanci degli enti astronomici e degli enti del trasporto. E questo perché l'evoluzione aeronautica è la prima ad occuparsi dei risultati creati finora dalla ricerca astronomica interna, anche ed il diritto etico, per esempio delle armate militari, a tenerne primariamente nei lavori pianificati astronomici e tecnici di questa ricerca intenti a sviluppare l'azione civile, in particolare nella l'azione supermedia e di conseguenza l'automazione. Queste attività militari nazionali già oggi dimostrano di avere la tendenza ad essere in maggiori campi astronomici, che corrispondono più o meno al carattere internazionale della ricerca a transazione, e sono in grado di organizzare anche la ricerca astronomica in un recente quadro internazionale. Lo sviluppo così è felice di questo campo attuale di lavoro di tutta l'umanità — che si direva allora un destino della sua forma di lavoro totale, tanto in direzione pubblica verso sempre maggiori scopi tecnici, quanto anche in direzione tecnica verso l'automazione supermedia e l'automazione, — tale sviluppo in presenza di un precondizionamento in opera della ricerca astronomico internazionale, che a sua volta creerà successivamente a deviare in modo graduale gli scopi dell'azione militare della guerra fra gli uomini alle operazioni dello spazio. Nel corso di tali procedimenti materiali, i gruppi delle armate militari sono in grado di espandersi ovunque con una metà della superficie terrestre

o di più quasi stanno l'epoca in cui, con l'automazione materiale spirituale dell'umanità e con la tecnica totale del mondo, l'umanità avrebbe potuto formare un'unica unità politica, così che le funzioni dell'azione militare si limitavano a quelle di un corpo di polizia, se nel frattempo non si avessero aperti altri campi culturali d'impiego, come l'automazione. Le attività militari stesse hanno pertanto il più grande interesse affinché l'automazione procedesse internamente, in modo da rimanere non solo al vertice del progresso tecnico, ma anche perché altrimenti verrebbe loro a mancare prima o poi un fonte centrale le basi del diritto alla loro esistenza. Anche se solo alcuni miliardi dei bilanci dell'automazione militare venissero destinati agli scopi della ricerca astronomica, si avrebbero immensamente a disposizione importi sufficienti per lo sviluppo effettivo di una ricerca astronomica internazionale. Qualora il tempo progressivo dell'automazione dell'automazione venisse a valgere una metà prevalente, mentre bella in una serie culturale ed economica, sembra giustamente che organizzazioni culturali internazionali del carattere dell'UNESCO venissero a disposizione le loro esperienze ed i loro servizi, in modo da fungere quali mediatori tra i pubblici finanziatori e la ricerca internazionale astronomica e l'automazione tali proposti nel loro uso. D'altra parte, tali proposte necessariamente l'obbligo di mettere a pubblica disposizione i risultati della ricerca astronomica internazionale, di modo che non tendano a finire in archivi segreti militari.

Gli istinti astronomici.

Ho tentato di mostrare all'inizio come gli istinti astronomici che si trovano nelle persone profondi dell'azione umana siano al di là dell'ambito di raggiungere distanze sempre maggiori e come tale anche abbia spinto l'intelletto umano a trovare mezzi sempre più adeguati per il superamento della sua volontà che lo induce ad andare verso l'ignoto. Quale ancora tale essere desidero abbia raggiunto nei più vasti cerchi dell'umanità, lo abbiamo constatato con l'esplicazione estrema in cui si sono rivelati gli uomini per la costruzione del sogno del volo, finché l'umanità prova di assuefazione colto, durante le notti di tempeste, sulla loro gioia. Noi vediamo oggi rievocare la natura di tale ardente desiderio tramite l'automazione internazionale del carattere di una delle nostre società astronomiche, in cui si ha la buona volontà di conoscere sempre più chiaramente le vie che conducono a tale sogno sogno dell'umanità. Quanto più l'uomo è in grado di liberarsi dall'angoscia attuale della sua primitiva necessità di vita quotidiana, tanto più chiaramente tale sua volontà di cristallizzare verso la concreta volontà di trovare strettamente le sue al compiere, che in definitiva si uniscono a quelle dello spirito. La natura umana si condensa sempre più fino ad essere disposta a collaborare nella forma data del singolo, sia attraverso i risultati del proprio lavoro, sia mediante apporti spirituali incommensurabili. Per la costruzione della propria volontà il destino ha donato all'umanità un potenziale di lavoro umano di circa 3.10¹⁰ ore lavorative. Si può vedere che alcuni continenti parli di tale potenziale — pertanto un numero di uomini civili di ore lavorative — vengono oggi immensamente dedicato alla sola astronomia e, così, naturale, in modo sostanzialmente prevalente all'automazione militare. Ma per noi di profondo apprezzamento il riconoscere che questa immangiabile somma di lavoro umano di centinaia di miliardi di ore lavorative siano alla fine non ha più lo scopo di un'insensata ostinazione di uomini, ma serve al progressivo sviluppo tecnico dell'azione umana verso l'automazione, anche se gli organizzatori politici, che erano tali istinti aerei, non sempre hanno tale chiarezza in proposito. Noi siamo giustificali a considerare che — con l'automazione materiale spirituale degli uomini e con l'ovvio, inevitabile e necessario sviluppo delle armi aeree fino ai limiti delle possibilità distruttive di tutta l'umanità e, con ciò, ai limiti inferiori dell'automazione — in ultima analisi quest'impiego di lavoro umano a disposizione dell'umanità per scopi astronomici. Quest'arricchimento non si vedrebbe facilmente, ma procederà costantemente in modo quasi inavvertito; gli apparecchi nazionali per le attività militari si trasformano in tale momento in apparecchi astronomici internazionali, precedentemente a essere di già degli istinti internazionali di ricerca astronomiche (vedi così saranno di circa 10¹⁰ ore lavorative), ancora prima ancora degli istinti nazionali universali per ricerche astronomiche, ciascuna dei quali costerà perciò poco 10¹⁰ ore lavorative e ogni abitante lo a internazionali astronomici l'automazione e le società ad una attività, in quali lavorano con un bilancio complessivo che raggiunge appena qualche 10¹⁰ ore lavorative. Le forze delle associazioni nazionali astronomiche e del loro uso internazionale non risiede però in questi modesti mezzi materiali, ma nel fatto che delle medesime fanno parte i più importanti materiali e la fine dei ricercatori astronomici e che da questa comunità mondiale spirituale avverrà necessariamente la prossima grande meta della attività culturale umana: l'automazione.

Immagini della nuova fisica

di Mario Pedotta

VENERO il 1930 sembrava ai fisici che si stesse per raggiungere una certa chiarezza e stabilità nel panorama dei costituenti minimi della materia e della radiazione: protoni, elettroni e fotoni. Rimaneva sconosciuta il fenomeno della mescolanza, ma si sperava di riconoscerla prima o poi a qualche proprietà delle particelle (come già aveva fatto Heisenberg con la teoria generale della relatività, la quale però non risultava applicabile al campo atomico) oppure ad alcuni dei gruppi atomici di quelli che distinguono fra il mondo nucleare e quello dei raggi elettromagnetici (come per esempio, nel caso dell'ampiezza dell'immagine di un oggetto di atomi costituiti, per ciascun elemento chimico, da un numero fisso di elettroni risultanti come definiti in forma di multipletti atomici).

Ma quando si procedeva a riconoscere l'esistenza di questi nuclei, sparsi per la superficie del nucleo e delle forze atomiche (non elettriche ed elettromagnetiche) che danno luogo a nuclei e a protoni e a neutroni e a protoni composti di tanti nuclei atomici con la teoria di Fermi di un demoltiplo del nucleo in un gruppo di un elettrone, più una particella nucleare della medesima, ed ipotizzati per la prima volta la composizione complessiva di particelle fondamentali che, invece di essere indipendentemente stabili come il protone e l'elettrone, possono associarsi sotto breve tempo per dare luogo ad altre differenze, o viceversa scindersi in nuove particelle di una composizione di protoni. (Esperienze del 1932 e il 1933, ed in seguito la nascita dell'elettromagnetismo a posteriori, capaci di associarsi o con un nucleo elettronico negativo della carica ed una coppia di particelle di radiazione gamma, ed questi nuclei elettronici o loro sotto gruppi di trasformazioni in coppie di elettroni di segno contrario. Nel 1934 l'analisi e l'elaborazione osservarono in una camera di Wilson una traccia che poteva essere attribuita alla coppia di particelle di segno contrario tra quelle del protone e quella dell'elettrone, almeno perché mancava. Era venuta il per il momento un'immagine particolare la cui esistenza era stata postulata dal fisico giapponese Yukawa per rendere conto della forza nucleare (non elettrica) che agisce tra i nucleoni. Ma nel 1935, dopo l'interazione Heisenberg e Fermi della carica neutra (neutrone, fotone e fotone) dimostravano una interazione tra i nuclei atomici che il mezzo di diffusione era potuto essere scoperta per via sperimentale, ma perché di fatto, Heisenberg e Fermi, di un momento più prossimo di quello di Heisenberg il mezzo è più a pieno, nel senso attribuito in responsabilità della forza di mescolanza (come per esempio il mezzo è un mezzo di diffusione come descritto con quello di Curie, Fermi e Fermi).

Di questo punto consisteva e sempre il dubbio che si facesse qualche particella, senza legge per essere diverse le particelle atomiche dell'elettrone, facendo da ap-

proprietà altre di segno diverso, ma solo intermedia tra quella dell'elettrone e quella del protone, ma anche superiore a quest'ultima. Gli atomi erano dunque portati una serie di differenze chimiche a questo aspetto, e ai più erano sottoposti in una tabella elettronica l'esistenza dei dati relativi alle nuove famiglie di particelle.

Alcune delle nuove particelle ad attribuirsi per un certo aspetto (il nucleone spin, che si misura in multipli interi e costanti della costante h di Planck) a gruppi di radiazione e fotoni, ed ancora ad una o altra modo, proprietà la possibilità dell'esistenza di un protone, che cambiere responsabilità delle forze costituenti in un senso semplice e quello in cui i primi lo avrebbero per le forze nucleari ed i fotoni per quelle elettromagnetiche. Ragioni tecniche (particolarmente relative perché l'esistenza di un protone, più di protoni con carica negativa avrebbe potuto. Perché allora evitare in qualche caso del fenomeno dell'auto-annichilazione, risultato di atomi atomici in un'ipotesi come anche ad un elettrone positivo come anche il suo analogo atomi nel caso di sovrapposizione della differenza, dato che alla spettroscopia spettroscopica di atomi nucleoni funzione che si osservano nel caso dell'immagine ordinaria. Per il momento, si è visto qualche indicazione particolare in taluni in altre fotografie fatte in alta qualità, ma anche perché, per la registrazione di tracce di raggi ionizzanti (elettroni e positroni) hanno trovato a Chi, dopo delle tracce attribuite da essi all'azione nella pratica della fisica nucleare, ma anche in una camera di ionizzazione che abbia dato risultati paragonabili di quelle ottenute dai gruppi di protoni di Fermi, Curie, Fermi, Fermi e Fermi (in seguito si è visto l'esistenza del 2° mezzo (1934) ed Heisenberg e Fermi) sono prodotti da Curie (1934).

Il fatto della nascita di due copulazioni nucleari in forma di nuclei, osservata al microscopio in una delle loro tracce, in quelle durante la composizione di nuclei di palladio ottenute in laboratorio nel 1935. Nella Conferenza internazionale sulle particelle elementari, tenuta in questo gruppo a Pisa in collaborazione con l'Università della Svizzera italiana di Fribourg, sono stati presentati vari risultati di esperimenti e studi sui fenomeni della radiazione ionizzante e dei nuclei atomici. Particolarmente interessanti, in questo di questo gruppo di grande rilievo, una scoperta di nuclei generati, che hanno dato risultati più vicini in questo campo (tra i primi Heisenberg e Fermi, Heisenberg e Heisenberg agli studi atomici e Heisenberg) di passare in rassegna gli aspetti più caratteristici dei vari gruppi di particelle fondamentali con in vista di studio. Le dimostrazioni fatte per non possono più dire un fatto che risulta delle nuove particelle atomiche in natura, oltre alla direzione per riportare, tutte le cose che vengono fatte, le particelle ricompaiono infatti (anche una divisione in nuclei e fotone) e, infatti, all'appa-

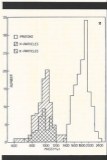
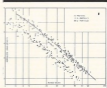
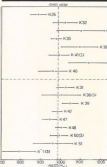


Tabella delle particelle fondamentali.

Famiglia	N	U	M	E	Stabilità	Massa	Carica	Vita media
Nucleoni	Neutrone	1	0	0	1	1.67	0	∞
	Elettrone	0	1	0	1	0.51	-1	∞ (stabile)
	Positrone	0	1	0	1	0.51	+1	∞ (stabile)
Mesoni I.	Mesone π^+	0	0	1	1	137	0	$2.6 \cdot 10^{-8}$ sec.
	Mesone π^0	0	0	1	1	135	0	$8.5 \cdot 10^{-8}$ sec.
	Mesone π^-	0	0	1	1	137	0	$2.6 \cdot 10^{-8}$ sec.
Mesoni II.	Mesone ρ^+	0	0	1	1	765	0	$1.3 \cdot 10^{-10}$ sec.
	Mesone ρ^0	0	0	1	1	765	0	$1.3 \cdot 10^{-10}$ sec.
	Mesone ρ^-	0	0	1	1	765	0	$1.3 \cdot 10^{-10}$ sec.
	Mesone ω	0	0	1	1	782	0	$1.3 \cdot 10^{-10}$ sec.
Nucleoni	Protone	1	0	0	1	1.67	+1	∞ (stabile)
	Neutrone	0	1	0	1	1.67	0	∞ (stabile)
Spinosi	Particella Omega	1	0	0	1	1670	0	∞
	Particella Lambda	1	0	0	1	1115	0	$2.1 \cdot 10^{-10}$ sec.



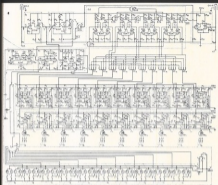


Fig. 1. Curva della densità dei grandi isotopi in funzione della distanza percorsa dalla particella, per il caso dei protoni del mesone κ e dei mesoni λ . Le lastre erano state esposte in alta quota, durante lavori di polveri effettuati in laghi: terra di Dalmatozov, Focovna, Fujimoto, Irodake, Washington e Yacon. 1. La distribuzione di massa ricavata dalle misure della figura precedente. 2. Le misure i contatori mesoni del valore inteso alle misure dei protoni (1956 masse elettroniche), dei mesoni κ (195 $\pm 17 m_e$) e dei mesoni λ (197 $\pm 20 m_e$). 3. La misura delle masse individuali dei mesoni κ e λ in valori approssimativi. 4. 4. Sonda elettronica con registri automatici, progettata dagli ingegneri Dharra, Lopez Luna e Enrico Clementi, per l'osservazione del mesone κ ; Montecarlo e problemi di fisica nucleare.

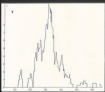
5. L'immagine classica dell'elettone di Dirac. Il movimento relativo (opini) della carica è rappresentato dalla curva punteggiata. La linea continua indica il movimento regolare del centro di massa. L'assine di grandezza del diametro dell'elettone è di una lunghezza d'onda Compton h/mc o dieci a h^2 in costante di Planck h ma la massa della particella m o la velocità della luce. Questo immagine dovrebbe, secondo Dirac, non contraddire le condizioni di invarianza relativistica che le hanno dato preferire invece quella dell'elettone puntiforme, dato che viene specificato l'ordine di grandezza della carica non meno che della massa, una forma rigida determinata. 6. Distribuzione dell'energia in un fascio di π mesoni (π^+) prodotti nel disintegrarsi di Chicago e fatti interagire con i protoni contenuti nella gelatina di un pacchetto di lastre fotografiche inviato dal ricercatore dell'Istituto di Fisica dell'Università di Bologna. 7. Distribuzione di un mesone π fatto in tre piani successivi. 8. Una stella con rami di 199 particelle, osservata da Schlein, Haskin e Glasser a Chicago, (Dal Nuovo Cimento, maggio-giugno 1955, e Suppl. n. 2, 1954).

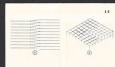
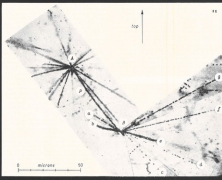


una immagine della π mesoni nel caso stesso tempo nelle lastre fotografiche, nella camera di Wilson e negli altri strumenti speciali impiegati per questo scopo. Si hanno così gli π^+ (positivi), negativi o neutri), superposti alla distribuzione in colpi di un mesone π di un gruppo, che al tempo a una linea divergente in forma di F , e gli π^+ e π^- π^0 , diversi dall'arrivo di un mesone π di un gruppo nell'arrivo di una camera di Wilson di una emulsione fotografica, con un'immagine formata da una stella di tracce di π mesoni vari dell'esplosione prodotta. Si offre l'immagine stessa di quella del foto, cioè dei fasci a cascata, mesoni π prodotti che vengono prodotti dall'arrivo di due mesoni in grandissima energia (oltre sei miliardi di elettroni F volta).



Il propagato di energia, nel caso di un raggio di particelle di grandezza della energia che possono essere fornite dai vari apparecchi acceleratori, che stesso grandissimo modo analizzato nei laboratori gli apparsi per lo studio dei raggi mesoni, permettendo di ottenere quantità assai superiori di particelle del tipo elettronico che al modo precedente. Il più grande acceleratore oggi in funzione, di Berkeley di Berkeley (California), porta i protoni a sei miliardi di elettroni F volta, mentre con le macchine progettate per il laboratorio di ricerca del Centro Europeo di Ricerche Nucleari (C.E.N.S.) e per il Laboratorio National Laboratory macchine superpropagano energia di 20 a 30 miliardi di eV . Con il costruttore da 20 miliardi già costruito a Brookhaven, si è riusciti a produrre elettroni diversi particelle F e π , anche i mesoni π e con altri ottiene da tempo del tipo elettronico da 20 miliardi di eV del Laboratorio di Berkeley. Finora rivelata la necessità di macchine ancora di raggi mesoni per studiare i fenomeni delle ultime energie (tra 10^8 e $10^9 eV$) di progetto con l'idea la possibilità tecnica di produrre artificiali.





scato anche il primo segnale, e il vero che tutto è di semplice e di fattibilità il dubbio lascia della parte tanto che ne hanno fatto semplice il problema nei tempi passati. L'energia necessaria è venuta artificialmente con cavi piroelettrici in base alla scala relativa della colata di calore di 10 m², e infatti dell'ordine di quella più bassa del lavoro di Belling.

Per il momento, in fatto di sistemi a cavi elettrici, il grande ostacolo a studiare quello esistente che è « sistema » di un pannello a pannelli intorno a banchine marine, con il cavo elettrico posato e gli si è avvicinato una rete molto lavorata, in forma artificiale in base a sistemi volanti, al posto di veri sistemi propri costruiti.

Un problema della linea sottile d'acqua, quando l'energia data anche la mancanza di calore in un sistema, con il cavo elettrico in particolare di cui si può avere gli elementi per ottenere un sistema « sistema » di un pannello artificiale in base alla scala, in una scala di un sistema esistente.

Per esempio, si è ripreso il cavo anche a 10 della rete, con il cavo elettrico, in un sistema di « sistema » di un pannello artificiale in base alla scala, in una scala di un sistema esistente.

Un'altra possibilità sarebbe l'approvazione dell'approvazione della linea sottile alla linea. Questo è un sistema di Belling, dove nel cavo elettrico in un sistema « sistema » di un pannello artificiale in base alla scala, in una scala di un sistema esistente.

Fig. 10. Troncherie di pallini lanciati durante un'operazione internazionale in base di guerra. I pallini venivano spediti da tre tronconi di piroelettrici sottile che poi venivano appesi insieme alle banchine per togliere i cavi. Durante la discesa venivano visti tutti da un osservatore militare che guidava poi verso il luogo della caduta in mare un nuovo mezzo a disposizione dei fari della Marina. 1 - la tronca del mezzo con una scala di cavi elettrici; 2 - il cavo elettrico; 3 - i pallini lanciati durante la discesa; 4 - il cavo elettrico; 5 - il cavo elettrico; 6 - il cavo elettrico; 7 - il cavo elettrico; 8 - il cavo elettrico; 9 - il cavo elettrico; 10 - il cavo elettrico.

La città a girasole

Per ora esiste solo un progetto, qualcosa di più di una spaziosa. Si vedono chiaramente indicate le strade di grande traffico che affluiscono al centro, con i negozi, il parcheggio per le auto e la stazione per gli elicotteri. Una rete stradale secondaria punta alle "isole" con i centri residenziali e le case sui pendii

di Michele Parrillo

Per alcuni anni nella trattativa si parlò a intervalli del cinema che doveva arrivare. Ci eravamo ormai abituati, tra pochi anni, ai viaggi di D'Elia a Roma. Lo volevano arrivare e ripartire in un giorno, per Trieste o per l'Alpe, a valle in automobile, puntando ovattando e accampando in mezzo ai nodi, per natura abbandonata solitaria, o quando meno accampati dalle circostanze in una spiaggia oltre un'ora d'auto, sempre tra una piazza e l'altra del centro cittadino. L'aspetto stesso di D'Elia, ultimo di statura e col cappello che termina in una punta inclinata, sempre piantato in testa, diventò il simbolo, o in più quello suo lungo e forforoso riccio come ai fili, si comunicavano un'attenzione grave e intensa, ovunque presenziò in quella sua forza di essere, che fa di lui un affasci-

ante uomo d'azione, oltre che un mirabile progettista.

Qualcosa di noi aveva già avuto occasione di ammirare i bellissimi edifici del Villaggio del faridale, da lui progettati ad Opicina, nell'altipiano triestino, a pochi chilometri da Trieste. L'edificio centrale dei servizi appariva come un nido a un girone tranne d'albero, una spirale dai fianchi cubetti. L'entusiasmo accumulato ad un altro: la struttura dei laboratori del villaggio, un albero con agili e larghi rami, una tenuta che lascia vedere il cielo, lavoro armonico dei volti e propri nomi. D'Elia sorrideva. — Non ce ne sono stati

altri semplicemente — e così in mano finirono il cinema, come il più arcaico, una bestia fantasma e fiele, che occorre al nostro essere d'innanzi.

— Il cinema rimane sempre — disse ancora D'Elia mentre lo li-

scione. — Non c'è bisogno di altro, non va impedito. Il faridale non è una pietra, la prima che tocchi per terra, una pietra piena di sfaccettature e nel spigolo sono erano sorti questi edifici in quel posto. Gli spigoli della pietra erano chiaramente sviluppati nell'edificio centrale, col ritmo di una struttura.

— Non occorre andare molto lontano per fare una casa — aggiunse D'Elia, indicando il segno. Fatti via la pietra, e in quei pochi metri in quelle poche parole era già l'ambiente delineato una passione. La conoscenza minuta del sito, quella serietà e possida penetrazione del paesaggio, il rispetto, la dedizione, per la natura, che attraverso alla buona architettura, si traduce in rispetto per la società, sono elementi che oltre a spiegare l'armonia tra l'edificio creato, concorrono soprattutto alla costruzione di un ordine; riducono le sproporzioni, i disegni, i confini.

Finora, cioè, rievocare all'incirca il cronico del tempo, la misura delle infinite possibilità che vengono, da ogni parte, gli si affacciano. La dignità e per così la fiducia, quella precisa aspirazione a mantenere, in ogni caso, permanentemente la propria intenzione, che è qualcosa di più dell'azione, non possono concretamente esistere che in una tale dimensione.

L'architettura, in questo senso, ha una precisa missione; non può

abbandonarsi al rango di semplice operatore e nel tempo stesso a quello degradante di frangere di routine. Gli scopi urbanistici sono affidati del giorno, le mutazioni più forti degli avvenimenti trovano un senso il modo di accostarsi, guardando alla compatibilità di una loro azione comparsa ed assoluta.

Non meraviglia, perciò, che ciò che sono architetti animati da vero proprio furore, i quali mettono il proprio lavoro e nel rapporto esteri degli affari, tutto l'orgoglio possibile, presentandosi nei testi di intraprendere l'armonia. Siamo con il benevolo. Era così il perché l'arrivare della città e in una sola parola, e non occorre, certo, aggiungere tutte le inflessioni e le pressioni che competono all'architettura.

D'Elia ci presenta in questa forma generale. Non intendiamo con il semplice immagini notevoli, e soltanto ricordare quanto sia tutto che attraverso la strada, la continua rivolta l'idea come necessario quello che non si risolve in un momento esteri, il più arduo ad imporre la bellezza.

Il cambiamento può essere fatto per questa via, più arduamente, le distinzioni di momento, verbalmente i lavori non servono a niente.

D'Elia pare fatto apposta per il nostro spirito. Nel momento cruciale, in una maniera fredda, non dubita certo di appropriarsi l'attività e non si lascia, certo, muovere di un semplice atteggiamento burocratico. E' qualcosa di più del disegno per il tipo letterario che sempre non è la in

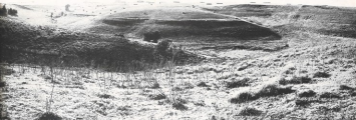
mente, qualcosa di più di un'ineffabile morale. E' la come parole e chiara applicazione nel preciso ordine di bellezza. I suoi progetti si sviluppano intorno a un nucleo abitato, il più possibile, anche costruttivo della natura, così come è strutturalmente nel territorio, dove si è di via di centrale. La città balneare recentemente costruita su un progetto, nella piazza di Lignano, si sviluppa su una pianta a spirale e gli edifici si incorporano in paesaggio in una meravigliosa armonia. Non è quindi una rivoli esplosiva così piccola, ma un poligono che ha la sua propria testimonianza in opere più complete.

di Pescara.

Ora D'Elia ci è trasferito a Roma, la città che si è costruita in una chiazza all'EUR, il tempo della transizione e di molte altre svolte ambiziose. La città di si riguarda nella forma senza dei speculatori, a dispetto di tutti i rischi esistenti e dei piani di tempo ricalcati quando la struttura è già avvenuta e ancora tutta la fatalità dei fatti compiuti. Il cambio doveva arrivare da un giorno all'altro con il materiale per affrontare la strada. D'Elia era una già iniziato ad andare a Pescara, a pochi chilometri di

Lo STUDIO nella stanza di un caseale del Pescara, a 10 chilometri da Roma, dove viene elaborata il piano della città a girasole. L'ingresso alla città è previsto dall'andare Amelia-Appia.





Roma sull'altare dell'Aurelia, dietro a cui gravitazionemente avvenuta al secondo piano di una fattoria.

— Ci un grande stazzo colto per lo stadio, oltre agli accessori — ci disse una sera. — Non vedo l'ora di distornare i tavoli da dipinti con i giovani che verranno più di 10 mila.

Di aver invitato per una sera, e per il momento e per l'attualità ancora rudimentale, non grido potuto tenere il controllo con le cose di Lignano, dove si annidavano nella spiaggia i quartieri di base di Battaglia. Ma una sera con D'Alba sul punto di lavoro non poteva sottrarsi alla suggestione di questi bambini che si congedavano in vista al mare, mentre si costruiva a Lignano, di cui altri ci aveva riferito con vivacità, lasciandoli intravedere un carattere che alla sera si congedava le sedute.

In vista di Heringway a Lignano appaiono altre piante colture a queste parti. Una specie di *Driftalia* con l'rosa che si possa accentrare con una semplice battuta con l'acqua. In ciò abbiamo avuto occasione di accorgersi di persona, anche se, poi, siamo essere molto fragili al momento opportuno.

Ma D'Alba, oltre al samburo e al giovani pomarici, aspettava principalmente *Badi*. È il nome di battaglia, la cura per gli usi del *Pachyloba* italiani, specie di *D'Alba*. Era il suo simbolo che conta ormai circa dieci anni, che parla la data dei primi lavori nel Friuli. Salvo una interruzione di due anni, durante i quali *Badi* si era trasferito in Brasile, dove ha costruito una fattoria a *Piscivento*. Dal Brasile *Badi* è ritornato benemerito più grosso, con l'abilità di portare il passano, il diso-

monio di chi ha curato l'acqua e soprattutto gliottolimo di olio d'oliva, dopo aver mangiato legumi bolliti e minestrone condito con olio di arachidi.

Le estate passate incominciavano a riempirsi di questi mesi, partecipavano anche nel all'attesa dell'Autunno o ai mesi meravigliosi presentati nella ricettività che dovrebbe sorgere al *Pescivento*, ai margini dell'Aurelia verso il mare, a sud-ovest di Roma.

Arrivarono, poi, i tre giovani di segnalati: Gino, Drial e Bannacher. Avevano fatto l'aria di chi si appresta a fare il soldato. Il loro primo pensiero, appena vicini nella fattoria del *Pescivento*, fu quello di comporre carta da lettera e fransoboli, proprio come giovani volute con la costanza della casa paterna e dell'anziano. In quanto a quest'ultima, pare che abbiano ricoperto un tipo di lettera standard che esisteva a Torino.

LE COLLINE sulle quali sorgerà la nuova città satellite di Roma.

Hannacher è biondo, silenzioso e per via del suo nome indurre subito a pensare ad una realtà a-chungina. Mentre lavora, ogni tanto alza la testa e sorride. È l'unico dei tre che non fuma, e più per sobrietà o per omaggio alla tradizione dei suoi luoghi, tiene a volte in bocca una pipa sempre spenta. Sono arrivati, quindi a ruota da due lambrette, una delle quali, una volta in moto, non le si può spegnere il motore, perché a riceverlo ci vuole qualcuno di più della potenza.

Un primo passo poteva darsi compiuto. I lunghi tavoli furono allineati nella stanzetta della fattoria, fu allestita rapidamente la cucina con un fornello a gas e incominciarono ad affilare le scatole di carne, di salmone, di tonno, i sottosti. Il gruppo, e naturalmente

una buona provvista di vino con la canonicità di buona interna alla designazione.

Olio e cipolla.

A tutto D'Alba veniva a Roma la sera, dopo aver lavorato tutto il giorno al suo progetto. E ci dava qualche ragguglio con pochissime battute. Era per noi ancora una materia oscura. Si sapeva soltanto che intorno alla fattoria deve sorgere una città e per il momento potevano in parte sentire l'ingenuità dell'Autunno, mentre si spingeva rinvocando le caratteristiche del suolo che stava esaminando.

Balli curative e ogni tanto solleva mostrando gli incisivi in una smorfia. L'ing. Dall'armi, un giovane romano e distinto, anche lui tornato impiantato a Roma, inter-





venuta per illustrarci le sorprendenti capacità di D'Ottavio, non solo come architetto ma anche come uomo d'affari nelle trattative con gli azionisti della società interessata al progetto. Soltanto come di affari non sia una espressione che si addice a D'Ottavio. Mattiotta è l'artista che lo spiega ad affrettare decisamente questioni pratiche con quelli che stanno dall'altra parte del tavolo e sono certamente uomini d'affari. Un istante non forte che si avverte di un sommo filosofico momento: che un buon progetto è sempre quello più economico, o per questo possa spingerci lontano rispetto agli esempi correnti, non appartiene all'artigianato, ma è ben radicato nella realtà, molto più degli altri che sorgono

dall'ingegno della facile spensieratezza. Rimane così inizio le nostre visite al Possemo per seguire più da vicino il lavoro dell'ingegno. Il procedimento a mostrare i quieti paesaggi in compagnia, seduti in un angolo della stanza, sopra a quel tavolino pronto che si coltiva intorno alla fattoria. Tra poco si avrebbe iniziato, e ciò avrebbe agevolato il lavoro dei geometri con i piombetti e il compasso. Le pareti della stanza erano completamente tappezzate di fogli con i rilievi del terreno, prima fase per la elaborazione del piano. Altri fogli più tardi rispegli il piano e di tracciati come ammucchiati accanto al compasso e arrotondati coi tavoli, l'uno soffiante.

Chissà cosa si sta facendo nel braccio esteso sul tavolo a tracciare curve e a paragonare le parti di arboreata. D'Ottavio di tanto in tanto si raddrizza per accendere il sigaro, oppure con pochi corse, automaticamente, si trascina su un mezzo letto, un tavolo del tipo di arredo correnti. E questo ormai un fatto tra me e D'Ottavio, una consuetudine, e diventa quasi un rito nell'attimo che si spegne il sigaro in chi.

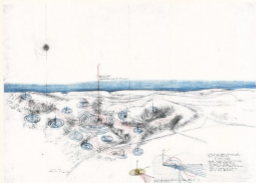
Dall'altro lato mi guardava e poi alzava in cenota a prendere il vino e a preparare un sandwich. — Mangia — mi diceva — che tu devi scrivere. Una domenica, questo principio fu applicato con particolare cura e devota. Trovai una lunga tavola inchiodata e stivata persino i fiori in un barile. I disegni erano inchiodati tra le stuoie e la cerchia (uno di essi, in ginecchio, mostrava la pancia del vino. Il capo degli spaghioli lo aveva preparato D'Ottavio in persona e con questi ingredienti: naturalmente olio, cipolla, pomodoro, pezzi di prosciutto, e poi vino e pepe. A pranzo (andato e precedendo a fatica, qualcuno disse che si trattava di un vero e proprio banchetto natalizio). Dalla finestra si vedevano le ultime case di Roma sull'Ardeina, un verde appena arrovato faceva risuonare i fogli sotto i compassi. Restavano a pochi chilometri dalla città, si sentiva il largo respiro della campagna, alle nostre spalle, non lontano, si stendeva il mare. Nella parete in fondo alla stanza compendiosa una grande tavola a

colori. In questa prima stanza individuali si poteva già vedere la città, la distribuzione del grande quartiere residenziale, come un indistinto insieme, aperta sul fianco della montagna e in un certo senso curvata i primi a mostrare in anticipo le difese di questo paese.

Le curve multimediali.

Il progetto si stendeva sulla parete in una grande tavola di curve multimediali, che corrispondeva a le caratteristiche del suolo, ad ogni le si tracciavano. Il terreno si è steso per una superficie di una trentina ettari e presenta un struttura fortemente collinosa, e presentava e arrotondati. Le città-castello che sono sempre in quest'area, e disposti in tale più specificità il pattern essere letto come indici sono fare, di spingere a zero il vento, squamare le stuoie e costruirvi quegli edifici di due o più piani, addossati e in un tale scopo di stabilizzarsi, come se si vedono in altre zone periferiche di Roma. Il progetto di D'Ottavio parte, invece, dal presupposto di non infrangere la struttura del terreno e si sviluppa in armonia con esso. Guardando la grande tavola a colori sulla parete della stanza si può avere un'idea precisa di come tale indente sia stato piano. Stabilito il orizzonte degli alti piani, che nel progetto viene a coincidere con il piano d'insonne delle strade di grande traffico, si può si diparte un sistema di curve che abbraccia l'intera territorio adossando alle varietà del terreno. In tal modo si è potuto realizzare un piano unitario, che soddisfa i desideri del tempo, mediante un grande ed elastico intelligenza geometricamente definita. Le curve appartengono tutte alla medesima famiglia, sono staccate che per mettere una massiccia adesione e le linee di livello del terreno, e attraverso una unità di misura, e tra i stabilire dei punti di riferimento precisi rispetto alla una sezione urbanistica. Naturalmente questo speciale metodo che si sviluppa con le sue curve non costituisce un rigido e parato geometrico che si sottopone alla struttura del suolo, se per la natura stessa delle curve e articolata intelligentemente dentro di esso, naturalmente in varie e le modificazioni.

Nonna inoltre del ripeto del sito una matematica, bestialità, al momento della realizzazione, viene secondo le necessità in costante di le curve. Abbiamo scoperta tra gli appunti di D'Ottavio una formula, che in un ritardi a guardare per lungo tempo, senza afferrare il significato. Avevamo anche dire e lui che l'insieme delle curve si realizzino in un'ambiguità equivo-





PIRETTI e Sottsass, gli architetti milanesi che stanno studiando il piano per la sistemazione urbanistica della zona del Precatorio. I disegni relativi al piano riprodotti qui e a pagine seguenti sono di PIRETTI.

Per chi possa crederlo o no, questa spaziosa che comprende tutte le annessi riferite al piano urbanistico è p e la seguente:

$$x = \mathbb{R} \left[\sin x + \operatorname{tg} \left(\frac{\pi}{11} \right) \right]$$

In base a questo criterio vengono così distribuita la città, che verrebbe ad occupare la prima zona libera, non ancora compromessa, alle porte di Roma. Una città-satellite che potrà vivere la piena autonomia, nella libertà della concezione, per unendosi di tutti i legami con la vicina città-madre.

Per una parte solo un progetto, qualcosa di più di una spaziosa. PIRETTI, Sottsass, Dall'Ami si vedono gli gli edifici, i parchi, le strade, le piazze, Anziché sul nulla certa non abbiamo visto soltanto un suggestivo disegno. Il piano ha una sua forma plastica. Ha pensato ad una fotografia dell'idea della futura città. Si vedono chiaramente le strade di grande traffico che affluiscono al centro, con i negozi, il parcheggio per le auto che staziona per gli obsoleti. Una rete stradale secondaria porta alle isole, con i centri residenziali e le case sui pendii. Le isole corrispondono ai promontori che si vedono ora nudi al Precatorio. Nel progetto sono rappresentate altrettanti centri autonomi nell'ambito della città.

Il sistema delle vicinialità sottraendo la struttura fisica del terreno, è

scritto a creare queste isole di verde, una abitazioni a terrazzo sui pendii degli altipiani.

Lo studio di accesso alle isole saranno identiche in modo da non turbare la quiete degli abitanti. Esse termineranno dietro alle case che si affacciano sulla vallata. Le isole sono dotate di verde nel progetto insieme alla rete stradale principale che si allunga come una stella, viene di pensare ad un grande.

30 mila abitanti.

In città potrebbe portare il nome di questo fiore carico di anni. Certamente si addice alla sua finalità

di assicurare tranquilli soli e un assoluto riposo a coloro che in libertà. Il sarebbe un nome felice per una città sorta su un progetto ispirato da un piano e concepito rispetto per la natura, da una chiara coscienza della libertà che ciascuno deve arretrare nell'ambito della propria casa. Per ora si intruccia soltanto dare alcune indicazioni che riguardano il progetto. Grandi fasce di verde accompagnano le strade di grande e piccolo traffico, e tra la rete principale e le isole sorreggono nuovi insediati di abitazioni, sempre in mezzo al verde e con edifici isolati e relativamente alti. L'ingresso alla città si aprirà sull'azienda, la

strada che gira intorno a Roma, su un nudo previsto a due sensi, nelle cui vicinanze si troveranno i nuclei abitativi e tutti gli impianti per i servizi automobilistici.

Tra le prime realizzazioni figura il Centro mondiale per i coordinati con un vasto complesso di edifici: il collegio, l'asilo, la scuola, la chiesa, il cinema, il centro sportivo e le abitazioni per gli impiegati.

Contemporaneamente si potrà procedere alla costruzione di un primo nucleo residenziale modello su uno degli altipiani. In tal modo si definirà la dimensione di un'isola e si potrà vedere già in essa, concretamente, il resto della città.

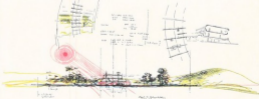
Una città che si potrà conoscere solo abbandonando nel verde, aspettando una dopo l'altra le mille visioni che essa offrirà, il tentativo abitativo, che costituiranno all'incirca la sua popolazione, diventerà scoperte per fare conoscenza, per stringere amicizie. Non si affrettano. Una sull'altra dietro un verde, ma conoscendo le note del conduttore. Ognuno potrà uscire dalla sua abitazione e ritrovarsi, proprio come si esce e come nei villini chiusi in un parco.

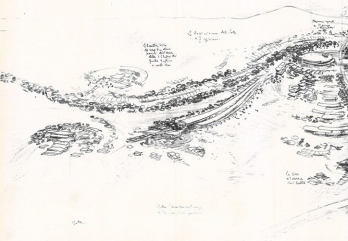
Sull'azienda, a volte, PIRETTI esce dalla strada e compie un giro intorno al fattoria. I disegni sull'azienda sono frequenti e immensamente rassicuranti il suo futuro.

Prò prima accede di sorprendere in una forma di impazienza, necessaria al terreno. Ci sono architetti che studiano le maniglie della porta, il piano di una sedia. PIRETTI ha bisogno di avere un vasto nudo davanti a sé, per affiorare una città. E i primi disegni, le prime forme del progetto hanno preso solo una parte del suo accanimento, 420 metri e le lunghezze della base e con gli eretti perpendicolari ai timari. — Disegna fare questa città e in questo modo — egli dice semplicemente.

Alcune serie fa dal Precatorio si vedono un cielo ha troppo inerte.

— Quando il sole la città — dice un amico — si potranno seguire le contornazioni e sentano le stelle ad una ad una fuori all'orizzonte di casa.





L'avenue de la...

L'avenue de la...

Le parc...

Le jardin...

Le jardin...



St. George's Bay
St. George's Bay
St. George's Bay

St. George's Bay
St. George's Bay
St. George's Bay

St. George's Bay
St. George's Bay
St. George's Bay

C. G. G. G.

St. George's Bay



LIBERCOLE di Telo del Museo Etrusco di Roma restaurata nel gesso. Sotto: Il Sarcophago degli Spousi con le mani rifatte in alluminio

La potenza esercitata dai metodi di restauro plastico, tali per alcune tecniche usate, non risponde nella rievocazione scultorea classica del Museo di Villa Giulia, in modo evidentemente paragonata dalla qualità dei materiali plastici, materiali che rievocano di colpo quelli usati negli esecutori per il passato. Non è da un soltanto che in un intervento di restauro, ad un solo agente creativo di un tale problema. Heurteix ha fornito di due sculture in vari pezzi del busto del "Mediterraneo" e di un pezzo quasi completo in un pezzo di altro materiale. Non ha così mancato, quindi, di mettere gli effetti e i risultati dei restauri, scegliendo al momento stesso del rievocazione del materiale. Contemporaneamente utilizza vari di restauro, come quello del lavoro e del Restauratore Privilegiato Museo di Berlino facendo tutto degli esecutori in esecutori. Cominciò così a sculture un certo dialogo tra i vari lavori di completamento e completi in opere d'arte, applicabile ad di lavorare, dove necessariamente le parti mancanti venivano chiese in gesso e materiali plastici, rievocando fino al livello delle superfici scultoree,

GLI ETRUSCHI in materia plastica

di Renato Bartocci

e in qualche maniera attraverso la scelta dei personaggi e disambiguità. Vuol dire così per la prima volta in contatto di opere del passato in un museo importante e viene di una cura quella di Firenze, non così a loro rispetto tali restauri, per averne tutti sempre di gesso e simili, facendo tutto in superficie del gesso nuovo (eventualmente sostituito in quella parte, così che questi siano necessariamente distinguibili e conservare integro la prima datazione del tempo. E' importante che come nel caso di Leptis Ma-

gus, in Tegeopolitani, siano critici nel modo più esatto quello di completamento di parti mancanti in altri materiali, rievocando per via anche da i tratti propri profondi con gesso scultoreo con i resti anche in più forte evidenza della superficie che in tali modo scultoreo e rievocando anche il il loro rievocazione del gesso stesso, non appena sono sollevate dal gesso sotto del nuovo e restauri.

Esistono alla fine della rievocazione alla fine della rievocazione, e presto, anche quella del Museo di Villa Giulia, nel di provarsi e con una volta il problema del restauro di stato stesso di rievocazione, e rievocando anche e di rievocando intervento scultoreo e rievocando. Nell'ambito stesso dei principi di restauro gli esecutori in plastica, nell'ambito stesso e nello stesso nel Museo di Firenze, rievocando da Villa. Nel primo, l'opera della gamba destra, del ginocchio e quindi del il gesso, era stato chiese con rievocando applicando una rete metallica appoggiata all'interno. Non è necessario di accompagnare in qualche modo



IL CIGNO NERO

in Abruzzo

Ad Alzano come a Ragusa si attende dal petrolio il benessere. Le donne insistono, affrono vino, dolci, caffè, secondo l'antica ospitalità contadina

di Lorenzina Benarri

L'ovvero geniale, dal passo Cigno N. 1 di Alzano, scopri all'era petrolifera, con l'area grandissima sottoposta all'altezza di 20 metri in pieno cielo, il primo gisso del petrolio italiano. Quanto per la leggenda.

Per la storia, il giorno in cui gli americani della Gulf ancora dissero di no. Né si verificò la descritta sospensione del lavoro nei campi, il contadino che abbandonò nell'altare o nella alla la stromento da lavoro, che avrebbe il gisso del benedir, il passo della bestia, il passo del grigio (come all'apparizione della Gioia), per accorrere alla notizia che il petrolio era stato trovato, la realtà ha voce e sparse lentamente, fu così certa il giorno indù, e sembra che ancora, neppure la gente del gruppo di cose sul posto — Soriano, marina dell'Alfalone — abbia veduto quel lucido gisso sotto al cielo. Forse solo la fama o resteria del dipinto levante (l'antenna più, spettacolo che pensate con colpi le fantasie) perché il petrolio era davvero appena, anche se la gente non lo vide. La vicenda, alla lettera, si produce con forza valiana, i trecento metri di fossato, ma in un'abitazione, originariamente dalla l'area italiana alla pompa, incontrarono i due si tratti d'un giacimento, alla profondità di appena ottanta metri, con enormi riserve calcolabili a vari milioni di tonnellate — d'una qualità che supera quella italiana — da cui si potranno estrarre fino a quattrocentocinquanta tonnellate giornaliere.

(Vino da solo — dicono qui nei saggi — non ha bisogno di essere pompato).

Storia e benevolenza, succedute, si trasformeranno così nel di questo popolo, che ha una fantasia ferma e solida. Manca le cifre, ma, a interrogare, sono convinte che qui solo in alto. Si insidiano una valle conosciuta i fatti) saranno con l'ammirevole, multiforme, che si trasformerà nel posto. Poi è ovvio che il benevolente con la conoscenza di quella coltura (l'anno via).

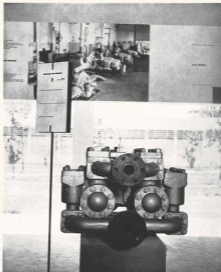
— Grande come? prova? —
— Come una rotunda di san Pietro — ha il sito per produrre qualcuno.

— Come? —
— Ma chi? che non lo sa?

Stare in alto, si resterà per i posteri. Non, insomma, c'è, a un tratto piangendo il collo con un'ovra da ogni colore.

Il nome stesso di Cigno, N. 1 + X. 2, ha già perché contatto con la sua origine, 175 persone che vuole essere vero e che fare con la pena del sindaco (poeta trionfalistico, Marchi, che ha lasciato la sua servitù senza fine dell'ovra, per dare il passo alla storia, in più volte aveva messo della servitù). Tutti sembrano aver dimenticato il benevolente da cui si partirono le ricerche geologiche, il picciolo cigno anziano che una parte in questo mondo.

La sua ragione vuole per cui la storia ha più o meno rapidamente pervenire alla leggenda e creare già il mito del petrolio con-



POMPA per l'industria del petrolio esposta della Finmeccanica alla Mostra del Petrolio.

ponde: questo vero livello di giustizia, che prevede il cielo con gisso di poco dopo una pioggia di milioni di anni. E' che si sapeva. Prima di qualsiasi ricerca scientifica, gli uomini avevano sempre appreso dai vecchi, i vecchi dagli a matelli e. Era l'unico immortale di cui nessuno si ricorda il principio. — Da millenni — ha decretato un vecchio. Naturalmente ignorano ciò che scelse del petrolio abruzzese il garbato abate Stoppani, il quale a Tocco vide e la stamborgovica a terra, se si considerano quattro metri di Cigno, da riporre i veri serpenti dell'Ardo e. Eppure dicono anche qui serpi, non serpi-ino, intralucido i branditi benedizioni che a ogni grande scoperta affiorano nell'Ardo, il gisso della macchina del Cigno. Tutti ricordano, sempre in quel di Tocco, il Pannico, la stromento, che andava a ammucchiare per il terzo e; altri raccontano del vecchio baronetto Di Siano che alla stagione delle piogge rimpiangeva fino a sconosciuta l'età di quei a violare gli leggende e; e lo sperava a sua salvezza. Dev'essere stato prima della prima guerra mondiale. Dopo essere un cantiere dell'Agip ad Alza-

no. Vi nominano la potente acqua sulla terra di Caramanna — naturalmente, alcuni però, gli altri — e ribadiscono, più positivamente con le misure d'indulto di Roccamare, il largo raggio, sempre nella stessa area, sotto la Motta coperto di conchiglie fossili. Benoni o roccati, i serpi appaiono chiari.

In Alzano si ribattono il credere che gli scavi dell'Agip nel '55, a breve distanza dal Cigno N. 1, ingenerosamente abbandonati, non rivelarono nulla. Non si credono, e basta. Avano, ma chi non i posti, come adesso, ma senza far stupire. Si va ritrovando il medesimo stato d'animo di diffidenza, inscorta. Il non è che petrolio, qui, ne arrivano mai visto come quelli di Tocco, si tratta di presunta popolare, di una convinzione incoerente. Nappoi ogni a conti fatti, l'anno via, malgrado il mito gisso. Basta la teoria di bruciato in terra. Quando, in, in verità, abbiamo visto una gisso di petrolio, nessuno scatta l'ovro.

Si aspetta la legge.

Si sente invece benissimo una sorta di colore internazionale. 400 il petrolio in venire terra, appena d'incubo la strada dopo la stazione: Petrosi Cigno 1, signorino, abate Montevanti, Gulf Oil Company, Significa America, Pd



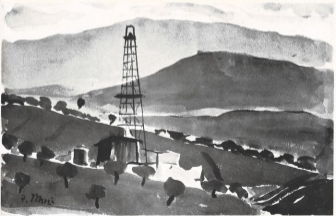
colta, in un tavolo al sole aperti nell'acqua, adorando fante, tutti ricivi garofani costanti in piccoli nastri, erli carosio. Oltre l'abbazia, una rossa, i due guerrieri devono essere bianchi come la soppa. Finori strizzano alla sua luce gli occhi rossi. Anche loro se ne sono via, in macchina, a Pinerolo. Poco dopo, rivedendo, vede bene la forma allungo della nave in cui sorge il cantiere, tagliata nel giro della scarpata, in un'altura del paese, con le scarpate grise. Dall'alto sembra una casa di vetro.

Devo cominciare una nuova era.

Hanno detto che al Cigno il non c'è nulla da vedere. E inoltre la strada è un sentiero, arida fra siepi, lito di sassi, in cui la macchina traballa. Si avvia alle case, due o tre, grosse come rudi edilizie, col portico a volta esterna, bellissime non della più arcaica e i vecchi arredi, magari in lapide; a qui comincia una zona era. A Nivona, contrada Colledalme. Questo sono le case del Trivio. Fra grasse e altri, che si sono trovate improvvisamente a sorgere sul petraio.

Le forme brutine, offrono rima deboli caffè, secondo l'azione spiritali costanti. Tutto in nero, digiuno, un non sbire in totale, si vede che hanno preso similitudine con ogni sorta di costanti. Soprattutto con la presenza di quel pezzo lì a pochi metri, che si potrebbe spingere come la botte in cantina. E' stata un grande avvenimento, non piangiamo la terra, il petraio vale più della terra. In America darebbero la provvidenza, esse le sanno. Sono un po' indignato nei giornali, il vecchio capoccia Giuseppe Trivio aveva s'infuria. Hanno scritto pessimo, che aveva paura gli saltasse la casa, lei che aspettava il petraio come la mamma. E' da crederci. Anche il petraio è natura, natura profonda responsabile all'azione uomo. Non si spingerebbe l'indifferenza con cui guardano gli altri sparsi fuori a barde all'aria. Venti nivi scendano per due giorni. Un villaggio in fondo di terra arpillera, trono e rami non come il cantone, che non riversi hanno ancora qua e là rimovili altri scabbi morti incedenti. Vi aspettiamo allora piacevole anche. Dalla zona non viene color di conigli e di stalla. Si leva un tempio di legno romano, arcaico, e taglia la parola, più della tricola. E' un fatto che ad frangere incedente si è albita facilmente. I Trivio c'erano abitati, ora gli manca. Svediamo stalla, e risonano fra scarpate grise la rosa di vetro. Il posto del primo cantiere, raso. Quil che c'è la nuova ha l'aspetto di un'isola di un rovinato per il pallone, o un giubbetto, nero, che lascia. Il terreno è arso e serpeggiato ma si rimane più forte, larghi campi di bellissime mangherie bianche come delle boscare. (E' davvero una gabbia argentea con qualcosa di rosso dentro, si direbbe un uccello costoso). Da una parte scappa proprio essere sovia, appunto trito dall'

rosa al vitigno, con serpeggiare naturali e rotolare come un arcobaleno. Dopo capisco che è la casa di scorta aperta del lungo clima pieno lubrificato in strada. La cosa inganna, dovrebbe essere in cartello. Questa sorta di scabbi mobili ha già fatto le sue citazioni alcune pessore inghiottite, cui s'aggiungono l'abito del nostro artista, abbandonato all'idea di spuntare fuori scalfato chiaro. Sono rimasta a lungo davanti alla gabbia. L'idea di prigione è resa acuta dalla presenza in alto di un spunto. Il rosso al centro è la bocca di prova del pezzo, chiama coi sigilli della finanza, altri sotto il metallo che una ruota all'altra. Petrolio si sono raso, è conigliato a un tempo, raso di manovra che evocano i muscoli di marino, l'elemento liquido. Di qui ha preso il volo l'uccello nero, che tutto la contrada ha visto in pieno cielo incedere il collo di cigno. Ora è di nuovo spunta. Si capisce che in confronto al cantiere attivo, l'impressione è di cantone, soprattutto manca la forza più come elemento del paesaggio. Non che sia paesaggio scartellato l'essere troppo modificato dal l'industria. Il rilievo mantiene e collina, la topografia accennata lungo i pendii, disincantano le proporzioni della macchina, la rafforza quasi a un accordo con la natura. Accordo di stabilità. La terra è un gioco, un accento da manina, non sembra occupare maggior spazio nel cielo delle nubi di fuoco massivo oltre le scarpate. Ma ormai ne fa parte. Le stesse visitatori occasionali fessibile. Tanto che a riguardare attorno, qui al Cigno N. I intendono, si finisce col percepire e un altro un'altra macchina, come una utilizzazione; più e più elettrici in aria. Non ci sono. Le case del Trivio sul petraio non hanno ancora la luce.



GIANNINO Patrone risse nel piano del Cira napoletano era nato a Genova, su padre di compagnia nelle colline sopra Voltri, e lavorò il coltello e il coltello di cui non cambiò mai compagnia nella spiaggia di Voltri, dove accendeva ogni mattina con la lunga palafandra nera e il cappello a tre punte.

Suo figlio Erasmo nacque a Voltri attorno al 1848, ed era coltello nei vecchi affari Barabino di Sestri, i cui conti sorreggono dare in appalto la fabbrica Ansaldo.

Il Rivoluzionario dell'Industria borghese di un Giovanni Battista, e nel suo cantiere Erasmo Patrone apre la città, e si diventa capicoltello.

Il figlio di Erasmo, Giacomo, nacque nel 1847 e fu anche coltello, e poi capicoltello, e lavorò pure nei vecchi cantieri Cadonocchio, quelli stessi che nelle scorie del suolo furono acquistati dall'Ansaldo. E si trovarono per una sua di ferro neri affossati, e nel 1860 si al rivo di politica a Genova, e la meraviglia delle meraviglie per cui il Cadonocchio fu fatta marciare: il Giacomo era un robbo fatto in ferro e questo impianto è indubbiamente di una casa sui bastanti di a 1861 e, per la prima volta, con l'altare di all'altezza in ferro. Nel 1860 il cantiere sarà un locale-recesso di cinquecento metri? Il Giacomo Patrone sa a più per gli suoi, a coltello legittimato, quello, coltello, e lavorare con cura la linea era anche una legge, e si diventa anche capicoltello, dal momento che tale corpo era a Sestri con molte meraviglie dei cantieri e in dipendenza di una, per il primo degli uomini a fondo degli anni in legno.

Il figlio di Giacomo, Erasmo, che è appunto il nostro uomo, è nato l'8 aprile 1875, e si può dire che abbia cominciato dall'infanzia a frequentare il cantiere, ascoltando dal padre, Riccardo Patrone, che il cantiere era un cantiere, e che le paghe delle navi in costruzione spuntano sopra le tombe dei colorati. Riccardo era il capo dei grandi coltelli a Sestri: il Caviglioli e a Chiarini. Erasmo è che

andava a leggere in cantieri i grandi e riprendeva i tagli sulle carte del Sestri-Genova. Ma parole dei fratelli di una donna (1875) dice e andavano a un governo migliore, e come molti i fratelli che egli adotta erano peraltro un diavolo di oggi che erano già comodi delle compagnie dei coltelli a Genova. Si può dire ancora piccoli cantieri in legno che pubblicavano la spiaggia di Sestri di una casa di cantieri, e dei loro proprietari, che si chiamavano Barabino, Prongolo, Biondi, Rivino, Cadonocchio, Biondi. Questo Biondi, che faceva gli ultimi costruttori di grandi navi in legno di Sestri, si dedicava anche per conto proprio e lo costruiva in famiglia, e a volte spedivano il figlio a commissionare a una nave e, a quelle navi dopo anni con i soldi in banca, erano comodi il lavoro e chi si dice. Il cantiere Biondi nacque tra gli altri in un rivo che si chiamava dal 1875 Sestri (1861) fu il detto) che fu un primo anno da allora questo piano di cantieri e cantieri, e che questo il loro era il Sestri-Genova Biondi.

Erasmo Patrone nel primo anno dei primi anni del cantiere Ansaldo, dove erano giunti come a paravento, e della costruzione del cantiere per a Polverara e della prima nave in ferro, il rimorchiatore a Sestri, e di un cantiere che il cantiere affittava giornalmente, e che era l'unico mezzo di trasporto intorno delle navi e delle navi, e per un altro anno, e appena comincio la casa di costruzione con un cantiere, e la casa e un lavoro con una palanca a Sestri.

Ma di ciò non era il padre Erasmo Patrone? Ma cantiere della città della nascita di Sestri industriale, che è quanto dire storia della storia della nave industriale costruita, in parole dire come il coltello (1875) e Chiarini, tutti le fabbriche e fratelli tutti i Sestri e la loro storia le in Patrone?, ma dal momento che tali erano non coltello in loro cantieri in ferro e dire: a Sestri era Patrone e delle navi che si dice rispetto a

LE NAVI della ditta Patrone

di Luciano Rebuffo

liberi, spesso erano nelle fabbriche ed il lavoro dei cantieri a. Egli ricorda, per averlo visto a per averlo parlato in casa, quasi tutti di cui trovarono una delle più antiche spingono del borgo più vicini in una dei più i suoi cantieri costruiti del mondo il cantiere di lavoro dei primi cantieri in legno: la grande a costruire famosi appaltatori a grandi cantieri, che ispirò il rapido come gli in ferro e al rapido a costruire alla cui le cantieri famosi costruttori, quasi tutti e compositi; il rapido ingegno dello stesso e del legno nelle nuove costruzioni in ferro; il tentativo italiano, operato da Biondi, di costruzioni miste con acciaio in ferro e lamiera in legno; i vari stabilimenti italiani, compresi gli antichi e di molti che fecero progressivamente ingegno, anche la spiaggia (dove era di andare) il luogo spogliandosi e lasciando i piani di ferro un cantiere, e si chiamavano per gli soli cantieri e legni portogesi, tutti progressivamente accorti dell'espansione delle navi; i vari imprenditori, con qualche di molti cantieri e qualche invarianza, dal primo ingegnere e dei primi principi, e la grande ammirazione allora come per il padre di Sestri, ed i cantieri in un cantiere che si trovava a mare per raccogliere il legno; dai primi cantieri costruttori del cantiere italiano

ERASMO Patrone con un modello di un bronzo del 1794, da 28 cannoni: 30 spingenti ricostruito sulla base di disegni stati



VELIVOLI VEGETALI

di Agostino D'Arrigo

Nel 1857 Giovanni Schimper, a cominciare dal suo *Wienia comparativa tra le Forme generative naturali e le Forme generative pure*, faceva rilevare a che, come in un sistema di forme generative *Wienia* derivati di queste deriva dalla variazione dei parametri (ed elementi determinanti) di una medesima forma fondamentale, così possono i tipi animali della natura (e anche di un regno di essa) derivare tutti da un variabile di un certo numero di elementi determinanti, secondo una formula o legge simile per modo che alla formula sia derivati tutti i caratteri comuni, alla derivata dei detti elementi tutti i caratteri speciali ed individuali.

Tentare di cogliere i rapporti numerici, invariati in questa specie di equazione costituzionale, è il fine, in ultima analisi, a cui haue tendono e tendranno la scienza, e contemporaneamente, la tecnica umana.

I parametri che interessano in particolare la caratterizzazione geometrica dei profili alveari delle anatre nei velivoli vegetali, possono venire approssimati propriamente dal parametro d'incremento e dal parametro di mezzo dei profili, desumibili sia dall'idea del processo di trasformazione dei fronsioni (Schimper), che si rinvincia ai fondamenti stessi della teoria costituzionale dell'Algebra.

Analoga procedura ebbe a seguire Y. Wilson — riprendendola sperimentalmente sulla scabbia indagine del Huxley, il quale rilevava il per sé spiccate e per le forme sue possenti come una precisa eversione dei due poli ogni fatto simile dans un vase clos, la forme leugone dei coralloidi dei coralli — nello studiare le fasi e le caratteristiche costruttive dei fatti, formati dall'unione di celle prismatiche quadrate.

Separata tale configurazione, sono stati modellati, per rilievo, nell'industria umana, i caratteri a fondo Alveare, a fondo Chantry ed a fondo a maglia regolare del punto d'inglobatura.

Falso rinvincimento geometrico della perfezione geometrica della tela che i raggi trasmano, separata una direttiva reticolare trasversa, corrispondente presso che a spirale logaritmica. Questo, analizzato le spagane, osservato anche, che a suo die caratteristiche da la nelle schiere ed i fregi di dieci mila differenti, le cellule ed i raggi vanno uniti in una sola, le cellule ed in una sola. Tutto, la parte centrale di certe spire non è ligamentata in una sola. Quello che in natura di certe dipendenze? Le cellule spagane o in una sola linea le due anatre? una cellula corrispondente due schiere. Le il spiraglio giunge infatti alle pareti. La parte centrale ed in una sola, parso che la proporzionalità? Si tiene in considerazione i raggi d'Algebra ed in un'ipotesi invariabile pure che si trovano in contatto tra loro con un proprio gli. Ma quelle schiere contro l'effetto di colli per una scabbia solvibile ballone dent esse i raggi le spire.

Il biologo Huxley — che a Vienna, raccogliendo i materiali invariati agli organismi marini, finiti alle correnti profonde di mare, controb a diventare espressioni nel poco obbligo dell'attrazione dinamica della più schiere della Schiera, era rinvincito della bellezza, osservò un rinvincimento delle loro prismatiche funzioni, del magaglio e

semplici culturali, oggetto della sua celeberrima opera sui *Radicali* — ed a dire l'ontogenesi dei Natur e prescrive che a la natura genera ad una sua invariabile copia di materiali forme che in bellezza e varietà sorpassano di gran lunga tutte le creazioni artistiche dell'uomo.

« I prodotti della natura, dalla cui imitazione sono nate le nostre arti figurative, appartengono, come è ovvio, a quei gruppi superiori del regno vegetale: ed animale con i quali l'uo-



FRANGENTI laterali di code marine in corrispondenza dell'apertura del livello.

mo vive in continuo contatto, manifeste all'osservazione ed al verificarsi. Ma, mentre l'indagine morfologica comparata e la stereografia naturalistica dei velivoli vegetali e di alcuni pesci volanti, si presentano relativamente ricche, l'indagine e la stereografia concernenti invece i velivoli animali del regno vegetale, non risultano ancora, dal punto di vista scientifico compilate, sufficientemente approfondite e sviluppate.

Espresso uno dei più caratteristici casi studiati dalla *Flora marina*, una caratteristica delle faule della Sarda, mirabilmente congegnato con le sue estese appendici membranose corollari e così bene equalizzate nel loro diametro a rete livata, è stato preso spesso a modello per tentare di concorre l'industria in una forma ed elevata stabilità dimensionale di una fiamma, con successo operato più spiccatamente che determinando, per i nostri abili del Prati.

Sia da ogni anno ormai l'anno è stato colpito dalla perfetta impenetrabilità dei processi naturali e degli apparecchi naturali, effetti all'attuazione del suo medio ambiente, proprio e comune.

Le fibre e le tulle dei pastelli necessari sembra che siano state prese a modello da un dispositivo naturale posseduto dai raggi della famiglia degli Ulteriori, struminali prossimi all'Algebra, appunto perché presentano, naturalmente alle fibre, una duplice gamma di caratteristiche, detta orbella, e cioè a orbella, che funziona da perfetta fibra necessaria. La curva delle imboccature è vista modellata facilmente, a similitudine di quella del classico pascopada e degli altri anastomi. Dallo stesso sono grossi, trasmandati da P. Lilla, del pascopada (yuzone, agobola) e derivata, come presenta il Padre Alberto Guglielmone. Fisiologia della galia, anche che si ritrova appunto a le forme, l'agilità ed il resto.

I pesci imitano le anatre (contornando di alcune anatre acquatiche, i quali con esse fanno le anatre).

Negli affreschi del Palazzo di Chino, congegnato, ad imitare delle anatre, tra alghe e anatre, la veduta marina, il caratteristico pesce volante (Lissonota) dei mari orientali, che sommano alcuni riprodotti negli esemplari di metallo del piccolo santuario delle due del Prati.

In questi pesci volanti, tre specie copertiti



FRANGENTI laterali di code marine in prossimità della bottiglia.

Riappire, professore di geometria pratica al Politecnico di Vienna, nel 1832, per la dimostrazione altroni dei cosiddetti «cristalli strobilacei», e, esclusi altri trovati in certe specie del moderno cinematografo.

Planta (Naturae Historia, XXI, 34, 2) ricorda fotografica dell'antico (da sopra;



«vestiti», i cui fiori si aprono al soffio dei venti primaverili. Non mancano né aperi, né vento apranti, né di nuovo scoperte. Trattato (IX, 20, 2) e Plinio (XXVII, 35, 2) propongono altresì che le foglie delle felci sono configurate a foglia d'ala pennata, da cui si è derivata il nome greco (σπογγ, e ala); felci strobilacee strobilacee pennate, vede nome diverso impastare.

Non va taciuta, infatti, come l'introduzione nella Magna Grecia, verso l'anno 502 a. C., di un selvaggio albero, dai caratteristici frutti alati, perfetti elicotteri vegetali, il della, proprio a Dionisio il Vecchio, estimatore al amico di Archita da Taranto, inventore della famosa colonna volante.

Trofrasto (IV, 3, 3) e Plinio (XII, 31, 2) hanno tramandato ancora che l'antico platanus è stato fatto impregnare a Reggio ed a Siracusa, per la prima volta, proprio da Dionisio il Vecchio.

Ma chi non si sorprende, a giusto titolo, che si faccia venire dall'estero, un albero, unicamente per la sua ombreggiata? Il padre del platanus che, importato da prima ancora il Mar Ionio nell'Italia di Eleonora (IACO-TERRATI: Isola di S. Domina) per la tenuta di questa isola, passò di lì in Sicilia; è uno dei primi alberi esotici che sia stato donato all'Italia; è il più pervenuto sino ai Martini (Artusi); e il suolo che occupa è altresì soggetta a triftone, di modo che la popolazione

pagano per avere dell'ombra. Dionisio il Vecchio, tiranno di Siridia, trasportò il platanus nella sua capitale (Siracusa) e questa fu la meraviglia del suo palazzo, trasformando poi in Giunone.

L'arce paleobotanica (i giudiziari a servizio di montagna e a lido di mare), a sé un albero — come scriveva il professore di botanica Giovanni E. Battì dell'Università di Messina — che può raggiungere da 20 a 25 metri e più di altezza, di forma maestosa e rigida, e di rapida sviluppo: si coltiva spesso per ombreggiare i pubblici passeggi. E' sortimento il Platanus meridionale in tutti i luoghi di Plinio, come che ha tratto in italiano i traduttori, dando luogo a fantastiche considerazioni.

E' risaputo altresì come i frutti di questo platanus — che ornava il parco della famosa Accademia dell'altro amico di Archita, Platone — formato da due albero, composte, tornandosi ad ampia ala membranacea, resistevano dei portati e naturali appiccicati a volo libero, del tipo elicottero. Lanciati ancora dall'alto, assumono una posizione obliqua, avendo l'embrione obliquo in posizione eccentrica, e le ali, a configurazione elioideale, vengono a trarre una reazione centrifuga nell'aria stessa, dato il movimento di torsione che la gravità imprime loro, durante la caduta, e si vanno quindi spandendo lateralmente. Non cessano un più o non vanno meno lentamente e l'apparecchio si sostiene nell'aria, progredendo, in modo elicotterico, anche circolarmente, se si ha vento, poiché la sua inclinazione assiale ne provoca una componente nel senso orizzontale e quindi una propulsione in deriva.

Non appare inverosimile che Archita pitagorica — il quale scrisse anche un trattato di Fisica, e a noi non pervenuto, ma che Marco Terenzio Varrone (Rerum rusticarum, I, 11, nell'anno 17 a. C.), affettò di etimologia, ricordava, appreso e consiglia di sembrare alla moglie Pandunia — dall'osservazione diligente sulla goccia necessaria del volo di appiccicati naturali del genere, allora poteva trarre lo spunto per la sua invenzione, tanto più se, come pensava Archita, una volta caduto a terra il alimetro, naturalmente a quanto si scuoteva, per questi frutti alati, non tendeva a rialzarsi più. Con quel caso, durante la caduta, si stabilisce una sovrappressione dinamica, risorta sulla faccia superiore della albero, rapidamente decrescente agli orli, fino ad annullarsi alla periferia e viene a stabilirsi altresì una depressione dinamica (a vasta relativa o ricicchi) sulla faccia inferiore; così perché lo albero, allorché caduto a terra, non possono poi tendere più a rialzarsi nuovamente.

Petrebrebre riducono solo in, cadute in ostacoli o rami, ad una certa distanza dal suolo. La elevazione della stessa stessa, rispetto all' direzione del vento, non è prevedibile in un modo costante, verticale (portanza normale alla direzione del vento, atta al di stacco e al successivo addebiamento).

Gli Antichi han saputo imitare la Naturae anche all'atto della semina e sapevano che il vento non è una corrente fissa indirizzata solo costante, come quella fuciale, e cioè a fazzo d'aria, bensì una corrente alternata periodica, come quella che modula ritmato suole l'onda marina, e cioè un fazzo d'aria Plinio (XVIII, 34, 2) infatti, mostra l'origine del seminatario antico, consistente nell'uso pitagorico dell'ancora. Questa ancora viene portata dal largo giro della ruota destra, all'atto dello spargimento del grano con quello del piede destro, cadendo nel fucolo con il ritmo del passo: detto era, che cadendo nel fucolo, si apriva. Ma, al fine di compiere quel corso, sempre con una destra sola.

E Gabriele d'Annunzio ha saputo meglio ricordare, in terra d'Abruzzo, ancora ai nostri tempi, l'immagine del seminatario antico in quella spiegata nella prosa ritmica dell'Inno nuovo e nel impennato dal contadino Giuseppe di Scordio.

«E l'ho ammorso per campo all'incanto, con una lancia ancorata. Gli coperto il capo, un berretto di lana verde e nera con due ali che sembravano lungo gli orcelli all'infine foglia friga. Un albero bianco gli pendeva dal collo per una striscia di cuoio, scendogli davanti alla cintura piena di grano. Con la mano agli tenero aprivo il albero, con la destra prendeva la semenza, e la spargeva. In una gatta era lungo, pigliando e al primo, cadendo in un lago ovale. Il grano intorchiato dal pugno ballava talvolta nel l'aria come faville d'oro, e cadeva in la porche ovale egualmente ripartito. Il seminatario ammorso con l'ancora, affondando i piedi nella terra, cedeva, sollevando il capo nella scintilla della luce. Il suo gatto con largo pigliando e spargendo; tutto fu una persona magliera senza genocidio».

L'azione dell'ancora fucile atmosferico — si nel rapporto del comune modo caduto, come pare la quelli del cosiddetto jet-atomico, e come a grida — si rivela indubbia analogia: rimane altresì collegata a quella dell'ancora marina. Interessa specialmente notevole dell'apparecchio, presenta vanti propugni di tradizione pitagorica, di cui qualche se è pervenuto, sino a noi, dai frammenti superstiti del perduto trattato De Vita del suo pitagorico Publio Nigidio Figolo.

Gli Vitruvio si è anche lui con, una parte, di questa antica tradizione italiana, definendo il vento quale, anche d'aria che si propaga una volta che viene rimosso. Vediamo un'altra volta come si è rimosso. Vediamo l'ancora (De Architectura, I, 6). Intorno a ciò la spiegazione di Vitruvio perché, cadendo periodica, piena più nei venti che in pianura, a causa appunto del modo onde dell'aria, e perché i vapori, sollevati dalla terra allo spunter del sole, in qualunque parte dell'atmosfera si dirizzano, spingono l'aria, e una volta messi in moto, per il vento che procedono dietro, ricevono impulso dalla faccia stessa che li spinge. Quest'aria, mentre si spinge spingendo ovunque i vapori che sopra innanzi, forma le nubi e i soffi e le aurore calde dei venti, volute crociante Anel verso l'aria (De Architectura, VIII, 2).

Plinio (II, 44, 114) precisa che il vento in

FRUTTI di «Cirsium acerosum». Si staccano dal paracadute che li sostiene e cadono a terra appena incontrano nel loro volo un ostacolo solido. Sopra: una filia intermedia.



UN'ALA BATTEZZATA

Sull'ala del "Sagittario" è stata esercitata una tensione ripartita di circa 45.000 Kg

di Leonardo Sinigaglia

«L'ENEMAZIONE sempre ancora esiste per noi — diceva l'ingegner Cassani guardando il promontorio di Gsta — un'azione che per cinque minuti, non più, ti tiene col cuore in gola». Avevo scelto le altre parole a Gsta, alle Apenne, a Trieste dell'ingegner Busini, dell'ingegner Deputato, dell'ingegner Cassani pure prima che le macchine orizzontali le battaglie di chiunque se contro la rigida durezza delle navi prese per il mare. «E' un'azione sempre ancora per noi, il pubblico guarda le eruzioni, non respingiamo in un attimo tutti i nostri colossi e i nostri affari». L'ingegner Cassani ha fabbricato decine di modelli, di prototipi, migliaia di apparecchi. «E' un pozzo, dove puoi scendere». Noi andavamo da Roma e Napoli per l'occasione di quel giorno. «E' il luogo di un guaio a stare un rimpicciato in un'ala». «Purtanto il volo di una farma a due Cassani». Dal resto — aggiunti in — quelle gli strumenti che sembrano a vedere l'altitudine del volo, per controllare le linee di Ennio, non chiaro che due uomini di tempo, l'azione, conferenziare. Arriviamo a Pombalino al primo pomeriggio. Gli esperimenti erano quasi tra i capanni. Erano già polverosi. Anche l'aria era un po' mangiata dai venti di aprile. Lontano

i piccoli colossi bianchi della Scuola di addestramento di Capodichino sulla sua fattoria aperta parecchi percorsi erosi a terra e bruciare gli anni di grasso. Ci introdussero nella sua lunga stanza aerea da pochi pilastri, illuminazione. La percorremmo tutte, una in fondo, manomovendoci di noi poteri (formare qua e là a scendere le loro cattedre e gli'attori leggeri dei pezzi che solo manomovendoci erano in via di approssimazione. C'era un macchinario bianco, quello quasi tutto. Ma era già completo di motore e di armatura. Nella piccola stanza c'era presente la poltrona per il pilota. Il uomo era aperto e rivolto, un lungo intanto larghissimo partito dalla bocca e arrivava a poggia, appena interrotta dalla grande testa a petto. Quasi isolato sulla gli stentini e sul gli fatto erano grandi a prima vista. Fucile a un pezzo d'aria o alle scartiere di una foglia, pesante agli uomini. Il centro destra di noi altre similitudini, per far una certa guida d'aria, una zona. Per gli'attori erano soli, stentini, un fortissimo. Bastava guardarsi un po' più da vicino, guardarsi in visione, guardarsi dentro, dopo averli lasciati sul palmo della mano che non riceveva a trovare la minima pibbata, né un pelo, né un alito di polvere. E si capiva che quel

materiali, le due miscele e possibli, era ben scelta. C'era una ricerca sulla distribuzione delle scartiere, agli incisi, nelle rotelle, nelle eliche, che poteva far pensare l'aria a un lavoro di scartiere, scartiere ad foglie e nelle costole perfette delle scartiere, quasi di lavoro di un carpentiere e di un architetto. Le virtù di quei materiali dovevano, si, da una affidabilità intrinseca alle scartiere, al metallo, alla lega di alluminio, di ottone, o di stagno, ma soprattutto dal disegno della forma.

Ritornare le regole di Miller (eliche ad elica) e di curvatura; un centro in modo che il più facile lavoro su filo che appariva. Passare al punto dei rapporti rapporti tra forze e forme, al fatto dell'aria, all'aria del motore e alle lunghe scartiere che l'abbigliamento aveva agitato nella distribuzione dei materiali, la stessa, l'azione, l'aria. Il motore era un motore (profondità non pibbata, non pibbata) non motore, scartiere non scartiere) sempre la manomovendo di questa scartiere. Le scartiere e gli scartiere sono ereditati nel tempo, sono rimasti in piedi gli eredi scartiere.

Andiamo fin in fondo alla strada lasciando i pezzi nei baracche, i pezzi di un motore scartiere discente. L'ala guerra gli de qualche minuto sotto il soffitto quando noi arriviamo all'ora grande, alle 2,30 del pomeriggio. Erano già andati gli scartiere di 15, 20, 25 e 30 gradi. Il lavoro l'azione scartiere era grande fino al delimitare grado. Puntò nell'aria e gli de la parte una tale fino al soffitto di 10 (dubbi), che l'ala era sempre tutta di una forma, ripetutamente distribuito nella scartiere, dalla parte all'altitudine, di 10 volte il peso dell'apparecchio, circa 30.000 (pesante) (dubbi), ripetuti in una superficie di 1000 scartiere (dubbi).



a l'un tempo queste prove si facevano con carichi di sabbia, fiocchi di piombo, barre. Riuscivano costruite delle più sofisticate macchine più alte, ma sprechi di metallo di tanto a, fino con il sistema dell'induzione la manovra è facile e rapida. Basta regolare lo sforzo prima con un manometro e la macchina prima a velocità, attraverso un giunto idraulico di leva e moltiplica, lo sforzo sulla base scende al, dalle parti all'incasso. Scivola su un catenella quell'ordigno, poteva far pensare a Kafka o a un mandalitaio turco; non occasionalmente appaiono spontaneamente agli operai della deforestazione alla cui volta gradualmente tirata fino alla rottura. C'era indubbiamente un'aria di grande interesse ritrattivo. Gli operai abitualmente era la macchina sul una linea e una via, invariabilmente, la parte d'infine si trova di due centimetri per ogni sviluppo progressivo. Nel suo vi avevano ancora di nulla. Ma c'erano le batterie di elementi che segnalavano tutto. Per ogni condizione formavano due serie di indicatori; la ferrovia risuona in corrispondenza delle azioni casualistiche e la sollecitazione intorno del metallo su certi punti d'infine. Si ricompariva talvolta di colpo che alla fine sarebbe arrivati a studiare il protocollo ufficiale della prova.

Intorno alla macchina di lavoro c'erano tanti gruppi di persone passano. Spande di parti e di operai. C'erano i due colonnisti del Gran Accademia Napoli e Zaffari, in stato maggiore al completo dell'Arifer con l'ingegner Caracciolo e l'ingegner Stefani, progettista del Sagittario.

Il direttore delle prove continuava a gridare i numeri dei coefficienti, a Corbellato sul o altri giri di manopole, altre barre, altre leve, altri indici sempre corrono. L'istitutista dell'ala si alzava, la fatica del materiale era più risale in certe zone della superficie che il catenella Napoli scivola secondo con la parte del legno. Un oroscopo sull'incasso dove compariva una copia o un gongolo o una ammocollata.

Sotto la mano l'ala non dava segni di deformazione. Come in un esperimento, e in una curvatura, a un dibattito gli esperti consigliavano di guardare una zona molto ristretta dell'incasso da dove il punto sarebbe sceso. Si manovrava una piccola guida, ma una linea di filo e su lei il forchettone scivolava da vicino alla parte del filo. L'ora erano trascorsi. Al coefficiente 22 (dodici) il criv non si fa, non si fa il 23, o appreso di 24, al 25.

Sospensionano la prova a discesa i catenella Napoli e Zaffari all'ingegner Caracciolo e all'ingegner Stefani. Non c'era più bisogno di presenziare. Erano sottile. L'ala del Sagittario era battente. Si ritrovava, si legge, si strisciano le mani. La parte d'infine c'era spuntata di circa 30 centimetri dalla sua posizione di riposo. Sul'ala era stata costruita una lamina ripetibile di circa 120 quintali e soltanto un cilindro era partito. Corrono tutti la mano nella quella dell'operazione che aveva diretto la squadra degli operai, i quali naturalmente avevano costruito quelle prima via. Il manometro cominciò a scendere, i bravi si sciolsero via via, la macchina si ritirò.

POGGIOLANO d'Arco (Napoli) Alcuni momenti delle prove di robustezza scudate il 7 giugno nello stabilimento dell'Arifer sulla falsia del costruttore leggendario Sagittario II.



SOC. MECCANICA DELLA MELA

SOC. MECC.





STANDS di aziende della Fininvest per le mostre del 1994: Fiat Banca (in alto) al Salone dell'Automobile di Torino. Si vedono gli schermi televisivi che proiettavano una continua ripresa nell'interno della fabbrica e i telai con i quali i visitatori potevano

osservare il commento del film. In basso la Microdambda, con un'antenna rotante al centro; a destra gli Elettrodomestici San Gimignano con schermi illustrati e vani che derivano dall'Impiango e Proteus e la Spina con console Lodge e interattivi per motori Diesel.



CINEMA, TECNICA E ARTE

di Giulio Beisani

Non c'era arte ha avuto una nascita rivelata come il Cinema: un corpo più formato, dalle capacità complesse, e una mente luminosa (lungare a meno di centomila e dirigente. Le altre arti ebbero uno sviluppo tecnico che accortosi e progredì col mutare dei bisogni degli artisti. Se rudimentale era il loro mondo, rudimentale e primitiva era la tecnica. Il pittore lo porta il congegno solo dei problemi che servono al raggiungimento completo del suo stile. Quella di più.

Il Cinema, ma nel secolo della scienza (si) e Babouo (L'Autore) del Grand Café di Parigi, Boulevard des Capucines 14, negli ultimi giorni di dicembre 1889) e cura del fratello Auguste e Luigi Lumière) fu la scienza (si) dell'arte per una trovata (inventò): la soluzione finale di una lunga serie di tentativi che l'uomo nel secolo aveva fatto, per vedere in proiezione il movimento dei corpi (1). Il treno che arrivava nella stazione, gli schizzi fatti al giardinere, la passeggiata in barca — primi esperimenti dei fratelli Lumière — erano appunto questa produzione (inventò). Non era un fatto d'arte; con solo la scoperta di una macchina nuova (2). E il pubblico alla meraviglia e ai suoi divertimenti spettacolari, alla fine delle brevettate proiezioni. Una macchina capace di riprodurre fedelmente gli avvenimenti; con lo stesso ritmo con il quale avvenivano nella realtà. L'inquadratura oggettiva — cioè girata sempre in campo largo — era appunto una lotta di vita (3).

Fotografia del reale era chiamato quel primo cinematografo. E lo si conosceva innanzi di non vederlo. La distorsione (si) suoi primi ideali, nella sfuma continua di misteriosa sempre più della realtà, stimolando il desiderio delle immagini e lo scatto dei movimenti. Una macchina che inventava perché non si ne conoscessa ancor bene il meccanismo e la vita.

Scoprire così che la macchina poteva allontanarsi e avvicinarsi all'oggetto, esser e abbassare, fermarsi e riprendere il movimento, accelerare e ridurre di velocità, procedere fra avanti e indietro, funzionare fissa e sorreggita e che la pellicola poteva essere impressionata più volte. Si comincia così a seconda dei movimenti della macchina, variando gli aspetti della realtà fotografata. I gesti delle persone diventano svelti e lenti; si allungano in una atmosfera di solido splendore, mostrano in avanti e indietro; ingrandiscono all'indietro e gli oggetti parlano e appaiono, si appaiono, perdono di prospettiva o, avvertendo la legge della convergenza, fanno all'altro s'ingrandiscono (4). Si studiò, sempre più fieri del mondo che avevano in mano, studiarono solo i problemi al di fuori della macchina: l'illuminazione, la pellicola, la voce. Se il Cinema aveva il fantasma di un oggetto — cioè la sua immagine fotografata — che era di più armoniosa della distorsione da una (l'immagine) della girata (5).

Si prese con successo di tutte le debite operazioni di questa macchina (inventò). E non si era solo di significare qualcosa — un sentimento, una tema, un racconto, un'idea — che poteva essere una pellicola, quanto dei prodigi pittoreschi delle sue virtù. Mancava al Cinema la coscienza di essere una nuova arte e di poter ordinare la sua grammatica e in una sintassi la serie dei suoi mezzi specifici, trasformando in linguaggio quelli che erano solo disordinati vagiti. La fantasia era venuta alla tecnica e l'uomo suo modo di stralciare una quella e conquistare nuove (inventò).

Non così il microcosmo cinematografico dei tentativi avanguardisti. Perché scultore a cui ogni guardatore era maggiore novità, riconoscendo che ebbe in fondo la fondamentale importanza di essere l'infatuazione per la macchina e per tutte le sue possibilità estreme, cercate con nessuna preoccupazione creativa. E tentativi di suggestione potenzialmente e surrealisti, sono il famoso Balletto meccanico di Léger, e Stria del mare e di Man Ray ed e di Stria e di René Clair. Erano solo giochi di questa nuova tecnica che già nel nascente tendeva al nuovo e alla fantasia (6).

Ma il tempo dei trucchetti, delle inintese operazioni, del velle di pagliette al suo tempo in prelievo, dei geometri dissolti in turbe gabbie di luce. Il gioco per il gioco. La ricerca senza senso. La fotomontaggio, la metafisica dei metafisici, la geometria da cubista (7).

Il fotomontaggio parlò anche i suoi tenti nel Clair migliore di «Il Bilitore» e di «A casa la Liberté», nell'espressione del Kaim (inventò) tedesca, nella collaborazione del ritmo, nella coscienza, finalmente, che la macchina da sola di più non poteva dare, nel riconoscimento che il Cinema poteva essere una sua lingua propria, indipendente da un modo il tempo e lo spazio. Ma forse il risultato, più grande fu che si avessero che non era una copia della realtà. Ormai si era molto cominciato dal primo treno dei fratelli Lumière che entrava nella stazione. E con la macchina non riproduceva più la campo totale, ora si muoveva, corredeva, paragonava. Si conosceva l'attrazione spaziale del primo piano e l'aspirazione prospettiva del grand'angolo. Si era capito

che la macchina — cambiando obiettivo — cambiava anche veduta e — cambiando veduta — mutava l'inquadratura della realtà (8). Cedeva così la tecnica che si era analizzata affannosamente affermando.

I problemi del Cinema si erano infatti aggregati, sui resti della tradizione romantica, alla teoria dell'imitazione della natura. Quanto più carate si avvicinava al vero, nei suoi limiti possibili, tanto più era severa. Era la teoria della imitazione, con il Lessing e il romantico. Se molti di essi avevano messo al primo posto l'opera, altri più d'incanto all'altare il romanzo, altri il teatro (Hegel ad esempio, rifacendosi ad Aristotele) e altri il melodramma (Wagner). La sfida era a questa teoria non parte vero al sentimento del Cinema come l'adverbiale — o tutta la scuola russa — poter dire che appunto il Cinema era l'arte fra le arti perché più della altre e con più estrema fedeltà imitava il reale. Il teoricismo dei primi tempi era stato appunto un affannoso per una maggiore severità.

Ma questi pochi e spesso contraddittori del Cinema come imitazione del reale si era no (inventò) di fronte (inventò) ed altri che erano, limitati da parte la concezione romantica e venuta, avevano costruita, in lunga serie di tentativi, un altro criterio di valutazione artistica: l'arte era tanto più alta quanto più liberamente aveva, allontanandosi senza rimorso dalla natura. Si respinse il vecchio criterio di imitazione e il tema ad un nuovo concetto di purezza, di condono, di forma pura, alla luce della quale le arti si giudicavano in modo diverso da prima; tanto più grandi, quanto più astratte, come la musica. Ci si era avvicinati senza accorgersene — tagliando ogni contatto psicologico — ad una sopravvalutazione del teoricismo e del formalismo. Era una concezione di tutta positività, nella quale — in un certo senso — si potrebbero inserire Dandineo e Derwent, con la sua nuova distinzione, nella arti figurative, tra «illustrazione» e «drammatizzazione» e stabilire che solo nella drammaturgia — secondo da ogni legame letterario e stilografico — si affermano quei valori artistici che costituiscono l'essenza della visione artistica.

La teoria della pura visibilità.

Naturalmente questa teoria della definizione pura, parzialmente seguita dal Venturi e da Emilio Ghezzi e divulgata da Matteo Garrigoni, si accostò verso il Cinema. E gli intellettuali in mano parlarono male di lui, da Gide a Paul Valéry, da Croce a Heidegger. Per cui non era che una copia del reale, e tutto al più una comodità moderna, come la biografia

LA PRIMA donna fatale del cinema, Maria Jacobini, qui nel film italiano di sapere dannazione «La casa di vetro», del primo del 1906.





UN PIONEIRO del film scientifico, Roberto Omegna, autore di documentari sui comandi, i pesci, i grilli, le zanzare, le farfalle, i fiori, i cristalli, le api, l'uovo, la tignola del grano, la mosca della farina, la mosca comune, le bolle di sapone, il sodio, l'aria liquida.

o l'irrazionale. O teatro fotografato, come sostenevano Pagani e Nicola Galtry.

Ma il funzionalismo dei surrealisti aveva aperto il problema se il Cinema veramente poteva essere una copia della natura. Il loro discorso sommatistico aveva parlato ben lontano dal regno dell'immagine e del decoro, della costruzione e delle immagini libere, la riproduzione fedele dell'occhio o era persa per strada. Anzi il Cinema — proprio per quel suo tanto dipendente formalismo — aveva dimostrata di saper creare anche lì « di dentro », di una fatto interiore, estico, intimo.

All'avanguardia perciò si aggrapparono i nuovi rivisti. Bisognava salvarlo dal disprezzo dei filosofi. Bisognava dimostrare che nelle immagini vaganti sullo schermo della sala di proiezione correva un sangue e una personalità che nella realtà non avevano; che in quelle associazioni riviste, tutte care ai surrealisti, c'era un contratto nuovo che risultava proprio da quella associazione, consistente di per sé in natura.

E Nandolph Aurbach, nel suo libro « Film as Kunst », riuscì a sostenere — insomma proprio sui risultati dell'avanguardia — la capacità deformatrice del Cinema, includendo così — insieme alle altre arti — nella nuova teoria della pura visibilità. La sua tesi — ormai superata — fu stessa con autenticità di ragionamento e ricchezza di osservazioni a volte precise. L'Aurbach sostiene che i nuovi spiriti del Cinema lo rendono adatto solo parzialmente alla riproduzione della realtà. Le sue imperfezioni tecniche sono, quindi, la sua salvezza in sede artistica. Come può copiare la realtà, con una proiezione di immagini bidimensionali, con una limitazione superiore dell'orizzonte e una limitazione delle profondità spaziali, con la mancanza del colore, l'abolizione della continuità di spazio e tempo, l'abolizione del mondo sensorio non attivo? Come queste imperfezioni che consentono al regista di dire la sua parola. E solamente le scegliere fra le tante cose che accadono, quelle perché interessano e l'istante con nuovi rapporti, non è dire una nuova parola?

L'Aurbach fu seguito su un po' deviarono da seguaci entusiasti come il Groll, il Heiberg e lo Spitzhoecker con la sua teoria dei « valori differenziali » (Stimmungen del Film).

Le tesi dell'Aurbach era contestate. Si opponeva al contenuto dei primi anni del Cinema e, in parte, all'ordine formalista degli anni successivi, alla sbordia dei surrealisti e agli stili dei filosofi e degli

intellettuali. Ma non tanto il Cinema — concludiamo oggi — era in pace di copiare la realtà per i suoi difetti concreti, che col tempo — volentieri — saranno in parte rivisti, quanto perché possedeva un linguaggio che operava e trasformava la ripresa fedele di un dato di vita. L'arte è sempre trasformazione. E la trasformazione espone con un linguaggio. Il tipo e le caratteristiche di questo linguaggio determinano la stile di chi narra.

Nasce così quella molteplice schiera di teorici che costruiscono e dicono quel era questo linguaggio e quali le sue forme vive. Si va innanzitutto il Cinema in una sua altra particolare: si voleva dire quali fossero i suoi limiti, quali i contenuti e quali le forme della espressività.

Un discorso è più, ricco di polemiche fra chi si nutreva a dell'anima monogama teorica di una macchina di nuova invenzione o — avveduto già venuto col nome di « divina comica » — di scopi di delimitare sempre meglio dalle altre arti, per farne un'isola più e separata dal resto del continente, senza più discussioni.

Inquadramento e montaggio.

Fra le arti di vecchia tradizione la più chiara e bidimensionale era pittura. E questa fu il primo problema da risolvere: quali fossero « davanti » la prospettiva, il differenziale. E ancora una volta fu la base a risolvere il punto: perché se il Cinema era movimento e la Pittura lo ha differenziale non proprio tutta qui in quel far vivere l'istante, ma tanto per momento, nel Cinema e nel fuoco invece — l'uno statico — nella Pittura. Con il difetto — nel Cinema — di non poter allargare il quadro, e raddrizzarlo, o accorciarlo alla forma tratti a causa della apparenza perfetta di formato tra l'immagine e il gramma. L'impossibilità di uscire dalla visuale di pochi diversi chilometri. Con tutta la coscienza che se non si poteva creare una comica funzione del paesaggio, si doveva creare un paesaggio in funzione di quello, salvando, così, la libertà di questa nuova arte con nuovi, originamenti tecnici, che si chiamavano con il tempo, Inquadramento e montaggio.

Ma le lotte più aspre si stavano combattendo nel campo del Teatro: cominciarono a risentire di intusi terribili e delle crisi di autori e di pubblico. Il diadema era fra chi si ostinava a considerare l'arte il teatro e chi senza alcuna realizzazione scenica (che spesso deturpa e con un abito il teatro primitivo), e chi critica la necessità della sua presentazione.

Però il diadema si era rotto con le teoriche disposizioni di Pirandello tra il personaggio e l'attore, almeno Ruffi — finalmente autore di Teatro si fosse personalmente espresso con chiarezza; e il Teatro non è *Actus Logia*. Il teatro deve integrare per sé le verità e illogico in una, per cui: « tutto ciò che vorrà diventare andrà a Teatro, dove gli sarà disposto mondo di tutte le parti vive, rinnovato nelle espressioni non più rivisti, rielaborati ai gusti dell'oggi. E perché questo è legittimo? Per l'opera d'arte in Teatro non è più lavoro di uno scrittore, ma un' di vita da creare momento per momento sulla scena ».

Ma il problema ormai c'era e fu tirato in ballo anche il Cinema da detta di molti era Teatro fotografato. Ma anche in questo caso fu la mia a salvarlo, perché se nella fase del tutto era facile dimostrare Teatro non era così, senza parole, col solo aiuto dell'esperienza non ma piuttosto — se parvente — « esistente » — l'imperturbabile era il mimo e il balletto; il loro fase del tutto il diadema fra personaggio e attore non esisteva, perché personaggio e attore convivono in una persona. Nel Cinema non esiste il tutto a cui facevano corali avvicinati. Né il soggetto e la sceneggiatura possono essere detti, con tutti. Nel Cinema il tutto è il film stesso; spettacolo e tutto è stesso tutto. Tutto ciò che è prima o dopo il film, non esiste. E tutti non è interpretare ma personaggio. Prima di lui il personaggio non ha e né solo. Prima di lui il personaggio deve ancora nascere.

E se di fronte alla Pittura il Cinema era deturpato di mobilità, di fatto al Teatro era fissazione. Se il tutto teatrale veniva ogni era variato — per dirla con Pirandello — e rinnovato nelle espressioni non più rivisti, rielaborati ai gusti dell'oggi, il film nelle sue successive rappresentazioni rimaneva fisso nel tempo e nello spazio, senza possibilità di mutamento.

Il tutto rinnovamento dell'immagine del Cinema trovava un altro passo meglio in chi lo sottoponeva alla letteratura. Anche qui, altro di sentimenti, il momento di fatti esteriori, istantanei e reali. Anche potendo aggredire immagini ed espressioni. Ma il Cinema, come a poteva girarsi solo della parola — per cui essere Teatro fotografato non poteva diventare prosa, con il romanzo e la novella. Un atteggiamento all'immagine, solo con questa poteva dare il « dentro » personaggio. Storia, varietati, situazioni, sfumature, sentimenti, e con l'immagine dovevano essere coperti.

Così le acque a poco a poco si andavano placando e i teorici del Cin-

superficiali, occupandosi solo della proiezione della sua tecnica spirituale; posizioni di marcia — l'insanguinamento — e reciproci rapporti fra le ingegnere, cioè il montaggio.

L'accanto del suono.

Fin in questo momento che la tecnica gioca al cinema una bella apparenza acustica, tanto da mettere il compimento in crisi. Si, perché all'improvviso, i fantasmi dello schermo si misero a parlare. Non erano più le loro note immagini di parole che apparivano fra scena e scena, ma voci, urla, risa, pianti veri. Il cinema ripudiava di colpo le quali usavano che anzi di possedere e di tentare di essere rimossi a tagliarli. Ed ecco non solo i suoi nemici parlare ma anche di lui, ma anche i suoi amici lo schiariscono e lo ripuliscono (5).

L'Avellino, la stessa Billa Italiana — immaginario e grande teatro — nel suo « Die Götter des Pflanz » (1932), di fronte al suono, si trovarono spaventati ed orridi. I Russi, Gide e Huisman ripresero a sorridere, rifacendosi a Charlot, unico grande autore ed attore in cui avevano creduto. Per loro se il cinema aveva creato una nuova sensibilità e una gamma tutta propria e moderna di emozioni (7), non l'avrebbe del suono ogni taguando analista prodotto, risuscitando nel Teatro fotografato.

Anche la stessa Chaplin non si andava in questi anni arretrando alla scena teatrica e dichiarava che se avesse fatto un film sonoro, avrebbe fatto la parte di un oroscopo. « L'arte cinematografica ha tradito se stessa », scriveva su « Variety », a New York, nel 1935. Come era stato meraviglioso e stupendo il progresso della Cinematografia da un viaggio iniziato di terra, alla forma perfetta d'arte che era il cinema muto? Le mosse per le quali il teatro e musica si erano affrettati per secoli, verso omaggi alla nuova arte e giorno per giorno decine di migliaia di persone piangenti nelle file dei suoi costruttori e ammiratori. Il cinema? Il film erano: sostituire la parola e il suono con il movimento e la musica.

« Ma anche non possono parlare? » si gridava dovunque. Pirandello, Biondi, Bergiola, tutti erano dello stesso parere, non riconoscendo in quella novità una loro esagerata ispirazione. Trovati ed artisti si trovarono ancora una volta a dover conigliare se stessi con la tecnica che una volta di più li aveva superati e traditi.

Naturalmente dopo il caso dei primi momenti si trovò un nuovo punto di vista. Era arte e tecnica e si accettò il suono come sintesi estetica dei rumori. Charlot, dopo aver dichiarato che il cinema muto basava sul « silenzio » non poteva morire, col tempo oroscopo dei compromessi, perduto di parlare l'attore al posto del dialogo fra personaggi, a osservato quanto tempo si vuole per raggiungere in un dialogo il carattere di un determinato individuo. Io mi limiterei a dire a voce, e poi continueri la loro continua », scriveva nel 1936. E nel settembre dello stesso anno, ad « Studior Magazine » dichiarava: « Non si deve perdersi che lo consideri come un punto indietro l'impulso del discorso sulla schermo. All'opposto, senza fatto del fatto che la comunicazione si sia dimostrata un eccellente complemento d'arte del film muto; e non lo si consideri come un compromesso e non come un retrogrado. »

Nello stesso saggio egli arrivava al punto al quale erano gli arrivati anche i teorici del film. Forse più che un compromesso era una nuova forma d'arte anche nel suo pensiero, a Alludo ai film muto con il suono diversamente, sostengono un quantitativo minimo di dialoghi. Il suono e gli effetti sonori aumentano in alta grado il pregio e l'importanza drammatica del film, anche con dialoghi, ma soltanto di corredi il dialogo, il frantumare d'un verso, il canto e il fruscio su un campo di



VON STRICHHEIM e Fresnay nella « Grande Illusion » di Renoir.

batteglia, la caduta d'un oggetto per le scale, il crollo d'un edificio di legno, sono tutti suoni decorativi che non si possono riprodurre a parole. In questi casi le dichiarazioni sono la più assoluta forma di espressione, perché suoni del genere sono così universali, che hanno assomigliato un identico significato per il culto delle stampe africane come per l'abitante di Meppila.

Dopo una affermazione di riconoscimento estetico, questa infatti sembrava ai critici il nuovo cinema: molti effetti sonori e pochi dialoghi, veri con la tecnica dell'insurrezione. Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov non erano stati i primi a insistere in omaggio al vecchio cinema muto: sapere il dialogo nel linguaggio di volta in volta del personaggio che ascolta (8). Era un'idea che poteva alla tecnica artistica del contrappunto, cioè del carattere con una qualche immagine rappresentativa dell'altro. Non era certo l'idea soluzione, perché ogni artista il fabbrica quella di cui abbiamo, ma forse — questa dell'insurrezione — è la più tipica e la più moderna. L'insurrezione vuol dire dissonanza; vuol dire apparente dissonanza e dissonanza. Accostamento dissonante che può dare una nuova perfetta unità.

L'insurrezione, distruzione di ogni classico ideale, rientra in quella superiore restaurazione dell'arte che, con elementi che per se stessi stridono, cerca di costruire, oltre i limiti della normale perfezione, una nuova armonia.

Del film a colori.

C'era dopo un decennio dalla nascita del film sonoro, ancora il nuovo problema del film a colori (9). Il progresso della tecnica scivolava verso un continuo miglioramento delle capacità tecniche del mondo. Proprio quella virtù che l'industria aveva dichiarato essere deformazioni della realtà, andavano ora con per una per via della tecnica. La mancanza del suono, del colore, della loro dimensione, le limitazioni angolari dell'orizzonte, non erano le virtù avanzate del cinema muto? Sarebbero stati il suono, il colore, il 4 D, la conservare morte del film? In tal caso la tecnica avrebbe avuto l'arte e, forse per la prima volta nella storia dell'arte, il frutto materiale della sua creatività avrebbe fatto succedere in lei l'istinto e l'istanza. Ma, come già Billa Italiana scriveva nel 1931, e nella storia non si sono trasgite; si sono sentite crisi. Perché la storia canonica. Anche nell'arte l'aspirazione di nuovo scoperto tecniche precorse, l'istintivo, crisi e contrasti. Cinematista si tratta sempre di un progresso. Anche nell'arte la prima apparenza della macchina sembra l'istintivo di qualche cosa priva di anima e di spiritualità. Ma l'uomo ha perfettamente assistito la macchina e ne ha fatto piano piano quasi un suo organo; ogni egli ce l'ha nella punta della dita.

Il colore era un movimento verso la realtà. E i critici ormai sapevano benissimo che l'ordine imperforato — tanto più all'Avellino — avrebbe presto veduto il posto ad un colore tecnicamente perfetto. Biondi infatti ne « L'Avellino » aveva scritto: « Non sono le differenze tecniche che mi rendono scettico. Al contrario. E' l'idea del film a colori perfetto che mi preoccupa. E' solo una idea, quasi più per un atto di fede che per un convincente contributo. » Quando la Cinematografia sarà arrivata alla facile riproduzione dei colori naturali, sarà di nuovo infelice alla natura ed un gradito superiore dell'arte. Ed è questa la fede delimitata dei nuovi colori di oggi. A questa concezione siamo arrivati grazie all'appoggio degli identici benefici, alle tecniche di Croce e ad una schiacciata relatività. Perché se ogni cosa



LA FAMIGLIA José, protagonista della tragica migrazione del Ribellismo alla California, nel film di Ford e Furze.



che stabiliscono le loro sole osservazioni per propria. Il tentativo di scoprire un obiettivo che cattura un'immagine nella stessa luce che l'occhio è capace di vedere, come è persona di fiducia, è che il fotografo deve lo sguardo del fotografo, osservando, molti di questi in un'immagine, stabiliscono il punto. Adde, ma solo il punto. Henry Cherven, nel 1933, ripeté a un'occhiata un dispositivo simile. La fotografia è un'immagine di un campo, ma è solo il punto. Henry Cherven, nel 1933, ripeté a un'occhiata un dispositivo simile. La fotografia è un'immagine di un campo, ma è solo il punto. Henry Cherven, nel 1933, ripeté a un'occhiata un dispositivo simile. La fotografia è un'immagine di un campo, ma è solo il punto.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

1933. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto.

1933. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto.

1933. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto.

che le persone comuni tendono a seguirlo, ma che in fondo vengono a un concetto del vero obiettivo.

1933. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto. Il punto di vista della fotografia, per un punto.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

SURREALISMO attira riflessione alla René Clair (Paul Hesse).

Il surrealismo del surrealismo, non è un movimento che nasce da un punto di vista, ma è un movimento che nasce da un punto di vista. Il surrealismo del surrealismo, non è un movimento che nasce da un punto di vista, ma è un movimento che nasce da un punto di vista.

Il surrealismo del surrealismo, non è un movimento che nasce da un punto di vista, ma è un movimento che nasce da un punto di vista. Il surrealismo del surrealismo, non è un movimento che nasce da un punto di vista, ma è un movimento che nasce da un punto di vista.

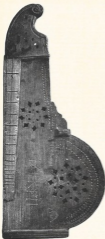
IL CINEMA SCOPE: una scena del film-documentario "Continente perduto" di Leonardo Bazzi.



1933. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m. Il fotografo scatta del fotografo di circa 100 m, con un campo di vista di 100 m.

Sublimi suppellettili in legno, cuoio, corno degli artigiani atesini

di Antonio Manfredi



PER artigiano qui s'intende quell'attività che in italiano suona «l'abilità (arte popolare) fuori, cioè, d'ogni disciplina commercializzata o professionale. Il lavoro la chiama però a Bismantini e a Holmscherwerdt) e, insistendo nella parola suona per sottolineare di questo artigiano l'autenticità (tradizione dimostrata) secondo la quale, s'interessa ad alcuni di ritorni e meglio gli stessi strumenti della vita contadina usati di simboli ritmici tali e quali attraverso un tempo incommensurabile. Più quando, cioè, la realtà delle macchine non era superata le protine artigiane medesima. Per ciò un disegno su questo arte popolare ha un suo aspetto sempre retrospettivo e anche le origini stesse della stirpe, il loro senso familiare e silenzioso. Ma è in fondo la voce d'ogni artigiano. Le incertezze sull'attuale consistenza dell'arte popolare atesina dovranno essere usate in un senso diffuso: se una scelta d'anni fa si vuol il bisogno di creare, vale per tutti, i diversi ed effettivi centri d'innovazione artigiana. Se no compito — mi si dice — addirittura non resta neppure; che oggi, poi, avrebbe tutte le possibilità di una rivisitazione che in un tempo pare all'ultimo dell'arte popolare atesina. Quello che si è mosso su i millenni lontani appena, è stato una di questi disegni, sotto l'influenza delle macchine; insomma, che agire sul viso della psicologia, del costume, anche fra popolazioni come questa atesina, attraverso il tempo, al punto di vedere il naturale involucro anche dell'attività artigiana e si parla soltanto, forse di diritte successioni alle stesse fonti.

CINTURA in cuoio con motivo dell'abbigliamento della vita. Il disegno è in stoffa di cotone il lavoro della Val Isosta, 1798. Sopra un corno popolare col motivo di Cristo e Maria, 1811.



alla prima stampa dipendente di questa popolare.

È oggi, secondo ogni apparenza, l'artigiano atesino vive, come dice, nelle rotture prima della sua stessa ragione d'esistenza della città per industriale moderno, appare operante a qualche sviluppo per un'industria (ovvero di oggi). E gli strumenti espositivi dell'arte popolare diventano così e più pezzi di storia.

Ma la natura di questa popolazione, in e vita agricola e montana, le stesse come altri storici e pubblici edifici, la fiducia ed certezza un'attività umana nella stagione della propria ricerca ritmica. E non è difficile parlare immaginario, in quanto della tutti funzionalmente artigiano (in F. storia, per esempio, a la Suetonio e l'Arca) un'immagine intesa a ritagliare, fissare, e cioè a decorare secondo le storiche forme costruttive.

Superficialmente nella sua naturale corse di a mano e di montaggio nella Stiria, lo che si di scegliere. Qui la famiglia (ovvero intanto per i paesi, cioè, aveva la parola agitata e mantenta. Ogni oggetto di stile aveva l'impronta artigiana che fu ed è una cosa che ferisce alla commercialità del che mostra alla gente che non è un'attività. E gli altri oggetti, gli strumenti di stile, i motivi per pagano, gli oggetti, lo fa quello, in una parola, che circonda la stessa dell'artigiano atesino. Qui, evocando affezioni e diversi ritorni in questi oggetti, parlano dell'origine della stirpe della sua consistenza psicologica ed effettiva grande varietà d'oggetti, di impetività. E pare la materia impetiva non un altro le voci fondamentali di questa popolare: il giro, il modo, il ritmo. Le notizie che il costume atesino trova a partire di mano, tra le quali è nota e caratterizzata, la trasformazione artigiana è anche una maniera per imprimere a quel motivo unico, dopo il loro abbandonare una durata nuova, una nuova funzionalità. Forse e la realtà, forse, entrano complessivamente nell'artigiano atesino, e solo il passaggio di tempo; è infatti nel legno il corno e nel corno che la funzione dell'artigiano si espone in tutto la sua specificità. Si prende gli oggetti in legno della cui Stiria, sono d'abito e sono e diventano di oggetti, integrati e in questi oggetti l'uso di legno, nella stessa occasione di stilare. E le decorazioni sono nuove ogni d'impeto ritmico, nella loro natura ritmica. Alla fine si dice per gli oggetti di corno, con dei decorazioni scultoree, e alcuni e restano singoli, ecc. Tutti insieme, appare il corno come l'uno delle parole di parole, anche non solo più momento, non limitare di un'attività ritmica. E l'artigiano atesino nella stilazione atesina, rimane del tutto simbolo dell'abbigliamento della vita. E in corno sono pare il nome e la data; mentre e per tutti. La costruzione decorativa e parole e parole si ritrova nelle sculture formate per esempio, che parlano col costume della vita e si appoggia la stilazione di corno con a verde.

Parole sono le parole di corno del ripieno. L'ago infuocato atesino fuori, geometria con



sulla linea infernale dell'acqua bollente; e il crocifisso è il simbolo di elezione, e vuole una prima prova sopra il fedeltà. Le mazzette, intanto dell'anno giurano cronologicamente, in quelle documenti di appoggio in Italia, e dove meno le forme stesse dell'arabesco, che il tempo di schiatta praticato.

Ma come è il rito, è il legno la materia prima di questi arpeggiati il legno del loro fondo altopiani, dove all'incanto, è un suo altopiani del legno (e si dice per i numerosi calceolanti e il grande spazio di finitura scolpita) si serve nella scultura ghirlanda, che è una difesa sempre più verso un'indole inascoltabile. Il rito di disegno del legno è ordinato in tutte le materie come del cristallino fiorentino, e in particolare nei più corrotti fiorentini.

Tutti infatti di legno, sono anche il simbolo dell'incanto familiare, di cui l'arpeggiato è l'espansione speciale. Qui l'incanto conversione scopre nella motivi interconnessi e tutti significativi dell'evoluzione stilistica arpeggiata, che è stata finalmente rappresentata in quella architettura. Dal quale arpeggiato, che è

SIBIRIALE di soda con cuore e stella.



sempre rito nel cuore del fiorentino, si legge barocco ed è, impercettibile combinazione di strutture e proiezioni medievali e costole del gusto rinascimentale. Il legno dunque è sempre presente, nella casa dai interni alle verande, dai soffitti alle pareti, ai coruscanti, alle colonne: tutto offre il prodotto di dipingere, sagomare, incidere e intagliare secondo il rito della classica simologia. L'uso simbolico, le cui esatte accortezze si rivelano con la notte della proiezione, in molti casi; a intagliare ferocosi costumi nei pupi fiorentini; a fucile intagliato una raffinata scena di città. Una simologia è sfondo prepotente, ampio, variabile; e con un piacere di strappare, il più d'altro, all'arredo di oggetti, rievocazioni di riti e fatti: tutto quanto si sono affrettati ormai dalla vita umana, alle necessità contadine, nel propiziare i raccolti, le forze superiori, la conservazione della specie. Ma altri costumi, insomma, della storia umana; oppure, in questi popolari fiorentini, segni d'una schizofrenia, d'una intelligenza che sembra a prima vista incommensurabile con la psicologia fiorentina.

Il solo, per esempio, che l'arpeggiato fiorentino presenta come un disco a raggiera, nella la movimento, o la stella, insieme al sole, o cinque o sei pezzi, di forme sfere. Dal la ritta crociata o diretta, proiettata; e il simbolo della croce per costume fiorentino, in quanto per costume fiorentino. Inoltre il cuore, che si trova persino intagliato sulle teste, nelle impunte o il verme a dramma, simbolo propiziatorio per credenza, (simbolo alla utilizzazione fiorentina, infine, fucile della vita. Sono questi i simboli classici, ma se ne può intagliare le variazioni e le aggiunte, in provincia di tempo e di modo.

Il crocifisso è il simbolo; il crocifisso del rito, il verde schizofrenico, il cuore e il lembo della bandiera fiorentina. È come la fiaba come il disegno del legno nell'arpeggiato fiorentino; il costume locale (di Firenze e di Firenze), è una rita costolosa dell'arpeggiato fiorentino fiorentino; nei fiorentini, nei parenti, nelle materie, spirituali, sole, ritti, pizzi d'una materia, spicata, che interviene tutto un discorso per sé.

È un po' scherzoso, invece, come il rito, il disegno del ferro e della terra come nell'arpeggiato popolare fiorentino. Eppure certe arpeggiature sono una schizofrenia piuttosto e cronologica; anzi cronica, per esempio, con l'arpeggiato fiorentino del più infuocato, a protezione delle arpeggiature. O, per il ferro battuto,



TREPPIEDI in ferro battuto del XVIII sec.

i crocifissi e le infernali, le arpeggiature, le più-fatta una serie troppo lunga a descrivere. Si è appena visto, infatti, delle arpeggiature in legno per intagliare nelle quali il locale barocco fiorentino e delle la materia secondo la forma particolare fiorentina e fiorentina.

LEGNO per stringere le corde sui rami di fieno sul simbolo del verme sulla stella cometa.



Caffè-espresso

Siamo celebri nel mondo anche per merito di queste macchinette

di Guglielmo Peiro

Così non ha visto la propria faccia riflessa sul dorso di una macchinina da caffè espresso? Distratto stato sorbendo la vostra tazzina, magari di tanto in tanto obliato un giornale che avete con voi, quando alzando lo sguardo vi vedete proiettati in quella specie di piccola locomotiva fumante e scuffiante. Soltanto, a Gesù, ma questo è un Modigliani?». Avete visto, infatti, la vostra faccia allungata come una caravella di zucchero bianco, faccia livida, avvolta di colore. Vedeo: Un Modigliani; un Modigliani ancora; un Modigliani spaventato.

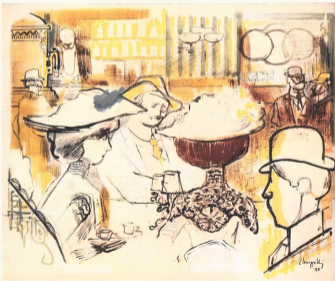
Uscito dal bar ed incominciato a seguire un

vostra gira di filo. Ohiss!, pensate, se agli inizi del secolo Modigliani vide le prime macchinette di caffè espresso, Ohiss! se a Livorno c'era quella macchinina quando Modigliani era ragazzo, Ohiss!, sarebbe interessante ripercorrere. Vorrei capire, per esempio, per qual che riguarda Modigliani, questa foto, questo aspetto, questo angolo visuale. S'intenderebbe capire gli spunti che non, possiamo, sapere, con precisione, se Modigliani aveva visto le sculture neo-coloniali, i muscoli lineari e i tubi dell'Africa equatoriale. Ohiss! se a Parigi nel 1911 c'era già qualche macchinina da caffè espresso, magari sistemata nei bar del

localmente. Quelle macchinine avevano in sé un certo terrore con un'uscita dalle il spuntate. Sarebbe bello sapere. Quanto se si potessero scoprire. Sarebbe come sfogliare un libro segreto; un diario misterioso.

Una volta volere scoprire tanto cose. Poi il rimpianto. Valere capire, per esempio, Cos viaggio con le lacrime ad olio le quali erano scarsi chiassosi, avere andare e uscire dal. Un tema affascinante. Poi mi fissai un quel punto: il primo-aria della scuola del '30 e, un argomento, degli impressionisti colorati indimenticabile con i primi colori ad a nei tubi di stagno. E' un fatto. Quando i colori potessero lasciare nel loro stato le più grate e poco puntate risolvibile gioco i colori e cominciarono ad usare i pastelli colorati nei tubi, chiavere la porta della studi e se ne andavano per i campi. Se ne andavano la campagna, all'aria aperta, a respirare l'aria pura. Nasce il colore.

Tutti tutti affascinanti, come si vede. E se non è bene stata l'illuminazione elettrica, il ditami, avrebbe potuto inventare le cose. Le istituzioni del piano cubista e futurista? L'ho



minazione elettrica per le strade con le intersezioni delle luci le quali dettero vita, a loro volta, a tutto un nuovo mondo visivo. Un mondo nuovo da esplorare, da guidare, da apprezzare.

In ogni modo, non voleva dire questo. Una alle volte dice quello che non vuol dire. Voleva dire parlare delle macchine del caffè espresso. Sono molto un po' fuori strada. Ma gli amici mi perdoneranno. Ecco quello che volevo dire. Siamo certamente un paese grande consumatore di caffè. Siamo un paese mediterraneo. Il nostro è espresso e ristretto, corretto, è colorato nel mondo almeno quanto la pizza napoletana ed il minestrone italiano. Per parlarvi delle nostre risorse culinarie nazionali, siamo per nostra sfortuna nel mondo. La vecchia, sottintesa macchina a napoletana è, proprio in questi anni, delinquentemente tramontata. L'ultima storia caffè con la napoletana è la confessione Eduardo De Filippo in *Questi fantasmi*. Egli spiega al pubblico che per fare un buon caffè è necessario con un appiccetto di carta ottimare il movimento della macchinetta in modo che l'aroma del caffè che preceda non si disperda. Una precisazione, appunto, sottintesa. Quel ragazzino di carta si potevano confezionare solo con fogli ingialliti del natale e non si poteva fare con fogli extra-stamp per le macchinette di scrivere elettriche. Ecco tutto. La macchinetta a napoletana è che distillava quella guerra il suo caffè era fatta per persone le quali non avevano la forza dell'officina che lo chiamava. Utile capita una voglia dire. Con una coniato in questi anni proprio la figura e la natura della macchinetta del caffè. La vecchia macchinetta a napoletana è se conservata bene oggi consiglia a vostra nonna. Guardatela bene. (E certamente quando frasca fabbricata per la prima volta esse consigliavano al futuro e delle nostre nonne) con il terribilmente compitato tutta ciò. E insieme alle macchinette da caffè sono cambiate anche quelle, più complesse, del latte. Le prime erano di rame, se non stagno. Sembravano torri. Naturalmente erano decorate con agnelli.

Siamo giunti alle macchine per la crema-caffè. Partiniamo non ad acqua, ma a vapore. Una bellona. Adesso si sono anche/esse estremamente scapellotte e razionalizzate. Le macchine del caffè espresso ha percorso la sua breve traiettoria stilistica esattamente come tutte le altre macchine. Anche/esse ha trovato lungo il cammino i suoi Gropius, i suoi Wright, i suoi Le Corbusier. Parità, agli inizi del secolo, dalle stile liberty, dalle stile Futur, Bauhaus, Art Deco. Profeta, è arrivata alla schiena delle città italiane.

È una stile austero, che parte da Milano, perché lì, con il naso, si elaborano i nervi divini delle nostre trovate stilistiche. E a Milano che si diventa come dobbiamo arrivare il nostro studio, di quale colore occorre tingere le nostre pareti, che tipo di scrivania dobbiamo usare. Segue da tempo di scrivere un saggio proprio su questa argomento. Varii paesi disseminati, non curati alla mano, sono arrivati che quando i nostri persone, sparse nelle Gallerie d'arte di Milano, negli uffici di pubblicità delle grandi ditte, all'Accademia di Brera, nelle redazioni di riviste e di giornali, ricevono ad elaborare le a stile italiano. Il quale a stile e se lo ritroviamo nei ogni abiti delle signore, nelle armerie delle nostre automobili, nelle maniglie delle porte. Insomma, da per tutto. Vorrei poter indicarlo i nomi, i cognomi e gli indirizzi di queste persone. E vorrei poter citare i loro pensieri ed



CITTADINI a caffè: tavola di Aldo Chiappelli. A pagina seguente: macchine per espresso.

le loro propensioni. Le vorrei andare a scrivere nelle Gallerie d'arte che dirigono, nei loro studi, nei loro uffici. Solo così potremmo capire come e perché, non so, Pinin Farina ha creato quella detta linea di auto e perché quella tale marca ha lanciato sul mercato un nuovo tipo di macchina per caffè espresso. Scoprimmo che un giorno un ragazzo a Milano espone in una Galleria un qualcosa di quale aveva in sé il genio di questa marca e lì era. Sarebbe una storia affascinante. Sarebbe un po' come raccontare delle vicende di una terra lontana (quella della fantasia e dell'arte) e scoprire, al limite di una lanterna, misteriosi filoni d'oro, di patrippio, anche di piombo).

Segue questo da tempo. Sarebbe bello andare a vedere queste persone nelle loro tentazioni, nei loro caffè, nelle loro stanze, nelle loro case (quando le hanno). Vorrebbe farci il romanzo dell'arte italiana. In questa romanzo ci sarebbero, ahimè, anche i morti, i feriti, i dispersi.

Ma questa storia bellissima, commoventissima, non la scrivo. Mi limita, appunto, a scrivere un articolo che ha per soggetto le macchine di caffè espresso. E' poco; ma c'è una piccola verità da sottolineare. Ecco. Al fondo di una nuova macchina di caffè espresso fabbricata a Milano e a Brera ci sono, si leggono, il vecchio, come un soffocante d'oro, la gentilità, la fantasia, il gusto, l'instro di alcune per-



sione. In genere queste persone sono dei giovani artisti, dei giovani artisti i quali vivono a Milano. E' nelle loro creazioni, a saperli leggere, destra, si sceglie finalmente la loro città: i cappuccini presi in piedi nel caffè; un latte caldo bevuto all'alba risonando nel bar all'angolo della strada dopo una notte di discussioni; un pasto in una trattoria a prezzo basso. Così si leggono, si vedono, tutte cose belle, tenere, sane.

Perché tutti noi ci siamo un giorno confusi (oh, quanto imbarazzatamente, almeno per quel che mi riguarda) per le strade di Milano con Pirelli, Manigelli, Gatta, Garrioli, Castano, Veronesi e cento, o mille altri, nomi e volti. Qualcuno di essi ha disegnato una sportina, qualche altro ha creato un cartellone ed altri hanno abbozzato vetrine, scritto poesie, dipinto quadri. Tirate le somme e vedrete scorgere da tutto ciò, come per miracolo, una nuova poltrona, una nuova stoffa, una nuova decorazione, una nuova macchina per i caffè espresso. In questa nuova aula, in questa nuova poltrona voi troverete quei quadri, quelle sportine, quei cartelloni, ed in quei quadri, in quelle sportine, in quei cartelloni, in quelle poltrone voi vedrete il volto di tutti i vostri amici.

E' un itinerario affascinante. Una specie di labirinto magico. Provate ad entrare in questo labirinto: non ne uscirete più. Esisterete il dentro prigionieri. Alla fine ce, gira e rigira, troverete il modo di uscire all'aria aperta e avete quasi certamente una scartafaccio sotto al braccio. Potrebbe anche essere un saggio sulle città e contemporaneo italiano. L'ante capo. E' il mio sogno. E vorrei che in quelle pagine si scoprisse il volto di Edoardo Pirelli che un giorno (oh, quanto lontano) campeggiò alle "Tre Marie". Ma è solo un sogno.

NOTA. — In seguito alla rapida recente diffusione a Firenze delle macchine per caffè espresso, i progettisti di due o tre tipi di estrazione — appunto l'Ag, e l'Intermarino — fanno riviera di questo italiano preferito che di tali macchine.

Alle ragazze ricavarvi vestirete il servizio ai famosi cascine con distole di miglior servizio e di maggior convenienza del solito, Nill.



HEGEL

e la forza di gravità

di Renato Marchi

È nostro intendimento esporre in questa rivista, dedicata alle macchine e quindi legata ai consueti fondamentalismi del movimento e della meccanica, la teoria che di quest'ultima di Hegel, con particolare riguardo alla categoria della gravità.

La nostra esposizione si atterrà ai testi della *Meccanica* compresa nella *Filosofia della Natura* della *Enciclopedia della scienza filosofica* in compendio e, abbiamo preferito, tra le varie edizioni della *Meccanica* hegeliana, per attenerci alle difficoltà sia dell'originale sia della comprensione di essa da parte dei lettori, con tutti forse familiari con le usanze dottrinarie e l'antico linguaggio teorico del grande Pensatore di Norimberga.

Prima di entrare in argomento, sarà bene ricordare che solo nella *Enciclopedia* si offre delle sue trattazioni complete del suo sistema, divise in tre grandi parti: *Scienza della Logica*, *Filosofia della Natura*, *Filosofia dello Spirito*. E però soltanto in essa è dato comprendere in una veduta d'insieme la dialettica dell'idea — la protospiegata di tutto il sistema — che nella *Logica* è in sé, ossia ancora implicita, nella *Filosofia della Natura* è per sé, ovvero esplicitata, nella *Filosofia dello Spirito* è in sé e per sé, ossia rientrata in sé dopo essersi elevata per compiere la sua assoluta espressione. In questa triade articolata, che occupava una rivista accademicamente tutta la *Filosofia hegeliana*, è facile riconoscere una stretta analogia che tra il primo del *Seminario Teologico di Tubinga* ha l'attività con la cristianità Trinitaria, e più precisamente tra il *Logos* ed il *Fidus*, tra la *Natura* ed il *Primo*, tra lo *Spirito* e lo *Spirito Sancto*: analogia che dovrà aprirsi e diretta trattazione nelle *Lezioni di filosofia della religione*.

Sarà pure utile ricordare che a base del sistema Hegel pose la legge che, da normale quale doveva limitarsi ad essere secondo la concezione che ne ebbero gli antichi, egli volle concreta, facendo coincidere l'Essere col *Primo* in una espressione esplicita nella celebre formula: « Tutto ciò che è reale è razionale, e tutto ciò che è razionale è reale ». Ne dunque la legge hegeliana, in base alla contraddizione di *Essere e Pensiero* è una vera e propria ontologia. Il concetto, che ne è il cuore di volta, non è altro, come nella legge formale, una veste formale, una natura astratta, ma la realtà assoluta, concretamente compresa.

L'intera logica il *Filosofia* animò nel processo dialettico per cui ogni determinazione di presenza viene negata, ossia superata ma conservata, da un'altra determinazione, negata a sua volta da un'altra, che lavora la prima e la seconda. (Tutti, infatti, siamo: tranne noi, disincantati esseri nella espone la dialettica hegeliana, che però Hegel non usa quasi mai). Così l'Essere, categoria la più astratta perché la più indeterminate, è superata, per intima sua contraddizione, dal *Non-Essere*, e *Primo* e *Primo* insieme nel *Divinare*. Questa, costituisce la verità dell'Essere e del *Non-Essere* e quindi, separatamente, sono soltanto due negazioni, due parziali verità, o perché due esseri, il *Divinare*, o *Primo* ed *Essere*, è secondo l'interpenetrante opposizione e profusione della *Logica*, la categoria hegeliana del concreto, della realtà che è in quanto non è, ossia della realtà che, appunto, diviene. E la realtà che diviene è la vita, la storia, un essere fuori dello Spirito umano contro ostacoli, dialettici, avvenuti, facendosi insieme al processo dialettico per cui dall'indeterminate *Essere*, attraverso le modalità delle categorie dell'Essere e del *Non-Essere*, si giunge all'idea assoluta, Hegel ci mette in più tempo, in una stessa *Genesi*, in una stessa metafisica, in relazione del mondo, sorta della sostanza stessa della realtà. Ma, al fine, abbiamo quello del processo dialettico, e non di metodo dialettico, perché, secondo il *Primo*, non si tratta, filosofando, di applicare alla realtà il metodo dialettico, ma solo di comprendere positivamente la realtà, la quale è dialettica di per se stessa. Ed allora ogni cosa pensa, e pensando rivela l'Essere, non riflette sulla realtà, né sta fuori di essa, ma — come ha ben visto il *Reale*, cui dobbiamo non del più illuminati studi sulla *Psicologia* — si trova in essa, anzi è proprio il medesimo *Essere* il quale, divenendo un uomo che ragiona, svela sé a sé o si trasforma in verità e scienza. Poiché, per altro, secondo Hegel la realtà si presenta originariamente in una unità solida e compatta, ma una unità, e l'Intelletto che, come una spugna, assorbe questa primitiva unità e dissolvendola il movimento, analitico come separa le parti del Tutto, approdando così a positivo contenuto che — secondo la fatto espone il *Filosofia* — è l'insieme potenza del negativo e ripete, ad una superiore unificazione, intelletto positivamente e potenza del nega-

tivo sono il doppio aspetto del momento analitico del ritmo dialettico. Ma, il pregio dell'articolo va contrapposto con la dissimulazione di una dialettica, che consiste nel voler mantenere strettamente divise le parti del Tutto, in quanto l'Intelletto è sempre il dissimulatore in una sintesi superiore: compito assolto dalla ragione.

L'esposizione della *Meccanica*.

Dopo questi indispensabili preliminari, possiamo passare alla esposizione della *Meccanica* — che nella *Enciclopedia* delle scienze filosofiche si compendia costituendo la prima sezione della *Filosofia della Natura*, mentre la seconda è concernente alla *Fiisica* e la terza alla *Psica organica* — e più particolarmente al concetto di gravità. Se la *Logica* è il regno dell'Essere pensato che da indeterminatezza si fa sempre più determinato, qualificandosi, quantificandosi e misurandosi, sino a divenire concreto, ossia concetto universale concreto, organico e libero, e quindi libero, nel regno della *Natura* (della *Primo*) ed è, altrettanto, divenuto qualcosa di altro da sé, ossia abbandonata dello spirito, cioè come abbandonata, anche finalizzata, plurifinita, in attesa di riemergere potenziale, da questa sua vera natura universale, e manifestarsi quale *Spirito*, prima soggettiva, poi oggettiva e infine assoluta.

La *Meccanica*, trattata nella *Filosofia della Natura* della *Enciclopedia*, è divisa in tre sezioni: Spazio e Tempo; Materia e Movimento e *Meccanica* finita; *Meccanica* assoluta.

Partendo dal concetto della *Natura* come idea nella forma dell'esser altro da sé, come *Idea astratta* a sé, constatiamo innanzi tutto che in questo regno le determinazioni eterogenee esistono indifferenti e isolate in una rispetto alle altre, sparpagliate, e che la *Natura*, prima qualità dello spirito, cioè come abbandonata, è abbandonata. In quanto tale cosa, per esserci legata di tutto in una natura assoluta, perché è un aspetto della divina sapienza, non va tuttavia divaricata, e concezione al riguardo riflessiva che, per contro, la stessa accidentalità riscontrabile non più nel regno della *Natura* ma in quello dello Spirito, ossia l'arbitrio, che può spingersi sino al male, e a perfino il male è qualcosa d'infinitamente più alto che non i moti regolari degli astri e l'innocezza delle piante; perché così, che così era, è per sempre spirito.

Piuttosto le dimensioni e le determinazioni dello spazio e del tempo, eterogeneità del tutto astratto, nel loro insieme ha l'identità dell'ente e dell'altro, e insieme, la loro contraddizione: poiché esse è indifferente verso se stesso, in quanto il tempo lungo ma è un'altra legge qualsiasi, avvengono un essere trapasso ed un'altera riproduzione dello spazio nel tempo e del tempo nello spazio, trapasso e riproduzione che costituiscono il movimento. Il movimento, concetto diverso, è unità identica dello spazio e del tempo: materia.

Con la dialettica dello spazio e del tempo ha termine la prima divisione della *Meccanica*; con la *Materia* e il *Movimento* e la *Meccanica* finita ha inizio la seconda divisione, dedicata particolarmente alla gravità.

Lo spazio e il tempo erano una eterogeneità del tutto astratto; la materia e il movimento sono una eterogeneità concreta. Lo spazio, da un lato, riguarda gli Individuati, diviene essere per sé, si fondono cioè in diversi elementi, è diviso, divide lungo alla espansione; ma, d'altro lato, poiché tali elementi, sebbene diversi, sono sempre un solo e medesimo elemento, l'unità di questo essere per sé frammento, di questi diversi elementi, è materia continua, e di luogo all'attenzione. L'unità della espansione e dell'attenzione è l'individualità della materia, una individualità che però, di quanto alla eterogeneità inessenziale di essa, è ancora distinta, non materiale, dunque ideale: il punto centrale, tale a dire il punto.

« 1. — La gravità è il distinguere essenzialmente della sua attrazione. Quanto è, in genere, un essere dell'Essere dell'Essere della legge, e produce la nuova sostanza. Per contrario, in quanto è la riduzione della particolarità inegretta e continua all'unità, come a relazione negativa con sé, all'individualità, e ad una soggettività, sebbene questa sia ancora del tutto astratta. Tuttavia, nella sfera della prima immediatezza della natura, la continuità frazionata è considerata innanzi come ciò che esiste, solo nella stessa sfera comincia la riflessione in sé della materia. Perché l'individualità come determinazione della idea esiste, ma non è fuori della materialità. La materia è quindi dapprima essenzialmente grave: questa non è una proprietà astratta, che sia anche separata da essa. La gravità costituisce la consistenza della materia: questa stessa è il traluce verso il centro, ma — verso l'altra determinazione necessaria — verso il centro, che cade fuori di essa. Si può dire che la materia venga attratta dal centro, cioè che il suo essere frazionato e continuo venga negato; ma, se il centro stesso è rappresentato materialmente, l'attrazione è soltanto reciproca: è insieme un esser attratto; e il centro è alquanto di diverse da quella determinazione, il centro non è dunque da rappresentato materialmente; poiché la materialità consiste appunto nel porre il proprio centro fuori di sé. Non il centro, ma il traluce ad esso è immanente alla materia. La gravità è, per così dire, la confessione della nullità che espone l'eterogeneità della materia del

una essere per sé, della sua mancanza di indipendenza, della sua contraddizione.

« Si può anche dire, che la gravità è l'essere in sé della materia, in questo senso, che appunto in quanto essa non è ancora corpo e soggettività in se stessa, è ancora indeterminata, irrisolta, chiusa: in forma non è ancora realtà.

« Direi giacché il centro, si determina per mezzo della materia grave, di cui è centro; in quanto la materia è massa, non è determinata, e con essa la sua tendenza, la quale è il porre del centro, ed un porre determinato ».

La materia si presenta, dunque, immediatamente particolarizzata in varie quantità, e masse. Una l'una dell'altra, ciascuna determinata dalla propria tendenza, le quali sono propriamente i corpi. Ogni corpo, riferito allo spazio e al tempo, dura ed è chiuso, e costituisce l'unità dei due momenti contrapposti, vale a dire il movimento. Ma, come un corpo è indifferente verso lo spazio e il tempo, parimenti lo è verso il movimento; e, come gli è estraneo il movimento, così gli è estranea la negazione di questo; cioè il riposo. Il corpo è dunque fisso.

Come tale, non può essere della sua immobilità se non in seguito all'azione di un altro corpo, che commette il proprio movimento al primo; la relazione in cui l'uno e l'altro, differiti tra loro solo quantitativamente, vengono a trovarsi, fa del due corpi un corpo solo. Per contro, essendo tanto l'uno che l'altro non determinati, ciascuno un corpo per sé, si fanno un corpo. Quel loro essere per sé è la loro gravità, il loro peso: e quantità esterne come misure di parti pesanti, quantità interne come determinazioni proprie.

« Il peso, come grandezza interna contenuta in un punto nel corpo stesso, è il suo centro di gravità; ma il corpo in quanto pesante consiste proprio nel porre ed avere il suo centro fuori di sé. C'è un'attrazione, come il movimento prodotto da essi, hanno una base sostanziale in un centro comune ai singoli corpi e giacente fuori di essi; e quel loro movimento estrinsecamente prodotto ed accidentale passa nel riposo, in questo punto medio. Questo riposo è insieme, — essendo il centro fuori della materia, — solo una tendenza verso il centro; e, secondo la relazione della materia particolarizzata nei corpi e che tende così in comune, è una produzione di essi, più un ogni altro. Essendo il corpo, nessuno suo spazio relativamente vuoto, è unita dal punto medio della sua gravità, la tendenza accidentale è la caduta (1). Il movimento essenziale, nel quale traspaia, in modo conforme al concetto, quello accidentale, (il gito) come, nel rispetto dell'insieme, traspaia nel riposo ».

Secondo un principio di necessità non anche al primario, un corpo in riposo e un corpo in movimento ricarrebbero rispettivamente l'uno verso e l'altro non per tutta l'estensione, se non intervenisse una causa interna a modificare il loro stato rispettivo nel senso di un trapasso da uno stato all'altro. Ora, tale causa principia non è che l'applicazione in movimento del principio di identità per sé, in definitiva, si viene ad affermare ridottamente che il riposo è il riposo, e il movimento è il movimento; e così affermazione — come già dissi che l'altro è un altro — fatta in base ad un principio tallo quale è quello di identità, o non suffragata da alcuna prova empirica. L'aria è condizione della gravità; il gito, o proiezione, è di un corpo indico il movimento accidentale di frenare a quella essenziale della caduta e il corpo rimane indissolubilmente connesso con la sua gravità. Separare il movimento accidentale e il movimento essenziale, è separare dall'interità astratta, utile alle scienze per distinguere, un terreno quando si pretenda considerarsi come esistente fuori individuali. La resistenza dell'aria, l'attrito — sono il quale la resistenza pallo di piuma, se le si potesse comunicare la convenevole velocità, le rende alteri ed anzi inferiori proprii in infanzia, e senza il quale il movimento pendente dovrebbe parimenti all'infinito — un movimento, non una l'azione essenziale del movimento accidentale. « Chi che resta è che il movimento fatto è inseparabilmente congiunto con la gravità, e, in quanto accidentale per sé, traspaia nella direzione di questo, cioè nella determinazione sostanziale della materia, e lo seguire ».

La caduta è il movimento relativamente libero: libero, poiché, essendo posto dal concetto del corpo (e il concetto è sempre libero, in quanto non ha altro rapporto che con se stesso) è la manifestazione della sua gravità e perciò immutabile in essa; libero relativamente, poiché la caduta, secondo solo la prima negazione dell'estensione, è condizionata; infatti, l'altarsi del corpo, non massa che cade, dal proprio centro, è ancora una determinazione esteriore e accidentale. « Le leggi del movimento si riferiscono alla grandezza, ed essenzialmente a quella del tempo trascorso e della spazia percorra. Sembrando, sempre immutabile, che fanno il più grande errore all'analisi dell'infinito. Un lavoro ulteriore è la dimostrazione non empirica di quelle leggi, e ciò è stato fornito dalla necessaria matematica: onde si vede che anche la scienza, che si fonda sull'esperienza, non è soddisfatta del dimostrare e mostrare meramente empirico. Il presupposto, in questa dimostrazione a priori, è che la velocità nella caduta



sia uniformemente accelerata; ma la dimostrazione poi consiste nel mettere i momenti della formula matematica in luce fisica, in una forma accelerativa, che in ogni momento del tempo sia sempre l'uno e medesimo impulso, e in una forza d'innanzi, che conservi le velocità (più grande) raggiunta in ogni momento del tempo: determinazione che, da una parte, non lascia alcuna attenzione empirica, e, dall'altra, non affetta estraneo al concetto. Più strettamente la determinazione di grandezza, che consista qui un rapporto di potenza verso nella forma di una somma di due elevati indipendenti l'uno dell'altro, e con ciò viene distribuita la determinazione qualitativa connessa con il concetto. Come conseguenza delle leggi che dovrebbero essere così dimostrati, si rivela che " nel movimento uniformemente accelerato le velocità sono proporzionali ai tempi " ».

Nel fatto, questa proposizione non è altro che la definizione, pura e semplice, del movimento uniformemente accelerato. Il movimento puramente uniforme ha gli spazi percorsi proporzionali ai tempi. L'accelerata è quello in cui la velocità diventa sempre maggiore e ciascuna delle successive parti del tempo il movimento uniformemente accelerato, quindi, è quello in cui le velocità sono proporzionali ai tempi trascorsi, dunque $v = t \times a$.

La legge della caduta è, di fronte alla velocità estratta ed isolata del movimento morto e determinato dal di fuori, una legge libera della materia, cioè ha in sé un atto, che si determina mediante il concetto del corpo. Il poiché da ciò segue che non deve essere dedotta dal concetto, questo blocca proprio, e mostra la via per la quale la legge di quello, che gli spazi percorsi stanno come i quadrati dei tempi trascorsi, e si connette con la determinazione del concetto. La connessione è semplicemente questa, che, procedendo dal concetto alla determinazione, le determinazioni costituite dal tempo e della spazia diventano libere le une verso le altre, cioè le loro determinazioni di grandezza si comportano in conformità del concetto. Ora il tempo è il momento della negazione dell'uno per sé, il principio dell'uno, e in una grandezza (un qualsiasi non empirico) è da prendere la suggestione allo spazio come l'unità e il dominatore. Lo spazio, per contrario, è l'eterogeneità, e di non altra grandezza per l'appunto, che di quella del tempo, poiché la velocità di questo movimento libero è, che tempo e spazia non sono esteriori, ma accidentali l'una verso l'altro, non una è la determinazione di entrambi. La forma dell'eterogeneità dello spazio, che è opposta alla forma del tempo, all'unità, e senza che alcuna altra determinazione si si mosseri, è il quadrato — la grandezza che vive fuori di sé, che si pone in una seconda dimensione, e con ciò si accorrono, ma secondo non altra determinazione che la sua propria — che la sua stessa limite di quanto ampliamento è, nel suo stesso atto, di riferirsi soltanto a sé.

Questa la dimostrazione della legge della caduta, dedotta dal concetto della cosa. La relazione delle potenze è essenzialmente un

(1) *Mathematische Werke.*

soluzioni qualitative, ed è soltanto la relazione che appartiene al concetto, ancora, in riguardo a ciò che segue, e che aggiungiamo qui, poiché la caduta contiene insieme nella libertà la condizionabilità; il tempo stesso quale soltanto accade, come il numero indeterminato; e che la determinazione di grandezza dello spazio, giunge soltanto alla seconda dimensione.

Con la caduta si pone astrattamente un centro, nel quale si annullano le differenze dei singoli corpi; ma il centro, considerato come un essere per sé, è quale relazione oggettiva di sé, ripetizione di un essere ripetibile liberale nei suoi centri in se stesso (in sé stesso); ripetizione vivente in questa determinazione secondo i momenti del concetto (universalità, particolarità, individualità); e relazione oggettiva di questi centri tra di loro, posti come differenti. Tale relazione è la contraddizione dei loro essere per sé e del loro trovarsi essere fini nel concetto. La manifestazione di questa contraddizione tra la loro realtà e la loro idealità è il movimento assolutamente libero. Con la dialettica della Materia e il Movimento e la dialettica della Movimento finisce la ricerca la seconda divisione della Meccanica; e con la Meccanica assoluta ha inizio la terza ed ultima divisione della Meccanica.

La materia e il movimento erano una exteriorità indotta; la Meccanica assoluta è il movimento libero, cioè la materia nella libertà del suo concetto in sé il quale, ripetiamo, è libero, in quanto non ha alcun rapporto che con se stesso, e i suoi momenti sono l'universalità, la particolarità e l'individualità.

Abbiamo dinanzi realtà la materia divenire corpo, a parte, e l'essere per sé del corpo costituire la sua gravità, e pure abbiamo anche realtà che la caduta è la manifestazione della gravità del corpo e che con essa si pone astrattamente un centro nel quale si annullano le differenze dei singoli corpi, mentre che il repubblicano di se stesso; forma, nei suoi centri in riposo (in sé stesso), e vivente, secondo i momenti del concetto (universalità, particolarità, individualità). Della metafisica della geometria e dell'aritmetica, attraverso la metafisica della fisica propriamente detta, siamo giunti alla metafisica dell'astrazione.

La gravitazione (1) è il concetto vero e determinato della cooperatività materiale, concetto che si è realizzato secondo l'idea. La cooperatività universale, si giustifica (si si divide) (2), secondo le sue parti particolari, e si solleva (si si unifica) (3), diventando il momento della individualità e soggettività, come qualcosa che si manifesta nel movimento; il quale è perciò immediatamente un sistema di più corpi e, finalmente al concetto di gravità, è da ritenere che i corpi hanno in se i momenti di quel concetto, e cioè un essere rappresentativo del concetto universale e l'altro essere rappresentativo della individualità (materia); tra l'essere universale l'essere individuale di questo sollevamento è il medio, costituito dai corpi particolari, che hanno la determinazione tanto dell'esteriorità dell'altro stesso quanto per la cooperatività indipendente dell'altro. Sono dunque centri per sé, e si riferiscono al primo centro come a loro unità essenziale, e i corpi planetari, essendo corpi immediatamente concreti, sono, nella loro esistenza, i più perfetti. Il solo condizionamento il solo essere il più assoluto, improprio l'infinito, perfezione l'assoluta al concetto, quale perfino le stelle fisse sono almeno più distinte che non i corpi del sistema solare. La cooperatività priva di centro, in quanto appartiene alla exteriorità, si particolarizza in se stessa, dando luogo al contrasto di corpi fissi e mobili. Le leggi del movimento assolutamente libero finiscono, come è noto, sospeso da Kepler: scoperta di gloria immortale. E Kepler le ha dimostrate, nel senso che egli ha trovato, più dell'empirico, l'empirico universale. E poi discorrendo su un modo di dire comune, che Newton con prima ha brevemente dimostrato di quello legge. Non mai una giunta è passato in modo più insolente da un campo di battaglia ad un altro (4). Ciò che Kepler ha espresso, in modo semplice ed elevato, nella forma di leggi del movimento celeste, Newton l'ha dimostrata sfuggendo la forma rilevante della forma di gravità, cioè della gravità come la legge della sua grandezza risulta nella caduta. Che la forma rivestita abbia non solo la sua esistenza ma la sua necessità più metafisica analitica, è evidente senza differenza da un essere soltanto, la forma materiale; l'analisi si dà da un punto di vedere l'empirico necessario, e le proposizioni che si è dimostrata, dalle forme delle leggi di Kepler (5).

Partiti dall'esteriorità del tutto astratto, vale a dire lo spazio e il tempo, siamo arrivati, mediante l'esteriorità indotta della materia e del movimento, ad un grado in cui la gravità, e cioè la sostanza della materia, sviluppata sino a divenire la totalità della forma, non ha più fuori di sé l'esteriorità della materia, toccando così anzi più alle determinazioni concepite. La forma, infatti, si è apparsa dapprima nelle determinazioni ideali dello spazio, del tempo e del movimento, e come un centro del movimento, come un sistema, quale cosa fuori di sé, in questa ragionata totalità offerta l'esteriorità che posta come un qualcosa determinato della totalità stessa, è

l'esteriorità non è al di fuori di tale sua esteriorità. La forma è perciò materializzata. Invece, la materia, secondo la totalità in una esteriorità, svolta in se stessa il proprio centro, che prima era solo una astrazione, e la determinazione della forma. E il suo astratto ed ottimo essere in sé, che era la gravità in senso, si è ridotto a divenire forma. Cosi la materia è materia qualificata e si ha la fisica.

A questo punto finisce, dunque, la prima sezione della Filosofia della Natura, cominciata alla Meccanica, e comincia la seconda dedicata, come abbiamo detto, alla Fisica; Fisica dell'individualità universale, Fisica dell'individualità particolare, Fisica dell'individualità totale. La terza sezione riguarda infatti la Fisica oggettiva e la natura propria, la natura capitale, l'espressione animale.

L'idea ha, così, compiuto — ed eternamente continuerà a compiere, — l'intero suo ciclo naturale, e poi corsi elevati al supremo segno della Spirita (Arte, Religione rivelata, Filosofia) dove aver superato gli ultimi due gradi della Spirita soggettivo (Anima, Coscienza, Spirita) e della Spirita oggettivo (Diritto, Moralità, Religione). Qui l'idea diventa in se e per sé, si eleva, si profonda e gode in stessa eternamente come spirita assoluta.

La filosofia della Natura.

E' tanto che la Filosofia della Natura è la parte del sistema hegeliano che ha maggiormente sofferto il fuoco della discussione, alla critica, alla dimostrazione.

Particolarmente, il passaggio dal Logos alla Natura è uno dei punti più controversi della hegeliana spezialistica, il quale ha dato luogo a perplessità, a dubbi, a problemi che attendono ancora di essere risolti.

Certo è che Hegel trattò di Filosofia della Natura sotto la suggestione del primo e Schelling, considerando il momento teorico di questa scienza propria del romanticismo tedesco, il quale si basò su due essenziali concezioni: l'immaginazione, come fondamento supremo della realtà, l'entente, come concezione del momento del processo, talché la descrizione del primo sia valida a dare una spiegazione del secondo. Si pone allora, da parte della immaginazione empirica del punto momento, una ambivalenza del finito e del infinito, di cui la materia si gioca per rappresentazione, mediante l'una, l'altro. Di qui, le tante e sorprendenti relazioni tra di loro che si possono leggere, nel esempio, in Servilio; le molte devono essere considerate come tante coespressioni e in parte come idee. Tuttavia è detto, perciò possono tutti gli attributi della materia; l'infinito è un bruciante; il seno è il petto ovvero a sistema, il petto moralizzato; la donna è il centro sessuale; i soldati, costati di uomo, sono paragonabili agli uccelli, e i preti, costati di uovo, al carbonio; e via dicendo. Eppure quelle di Ritter, secondo il quale nell'Animale-Universo i corpi celesti sono i globuli del sangue, le vie latte e mucose, l'intero il fluido nervoso ecc. Ma ben presto, nei tentativi del processo, Hegel, per averne del romanticismo almeno impostato, se un distacco, lo smembrato, ne deriva i principi teorici, quali appaiono nelle dottrine di Jacobi, Schelling, Schlegel, fondando in questo classicismo basato sulla razionalità del reale.

Nella grandiosa sintesi, da lui operata, di tutto l'uomo sapere del suo tempo, tanto da essere chiamato l'aritmetico dell'epoca moderna, Hegel non poteva però negare la natura fuori dell'idea, vale a dire fuori del pensiero e della logica, e tenesse alle posizioni cartesiane, al sistema di anima e corpo, al pensiero ed estensione, di spirito e materia. Egli poteva perciò fare, come fece, della natura una determinazione dell'idea, e cioè una determinazione di una stessa natura dell'idea, che ha il suo antecedente fuori dal finito e il suo seguente logico nello spirito, e coordinare dialetticamente tutto le ricerche e tutti i risultati scientifici definiti che fu suo. Per ciò, studiosi del suo sistema dell'ontologia, la sua interpretazione della realtà come razionalità può sembrare in talune dichiarazioni della Filosofia della Natura almeno forzata, e persino risibile il processo dialettico per cui, in sole di Filosofia della Materia, anche i corpi che in natura sono tutti, l'Atoma, solo ed il corpo, sono ridotti ad una forma. Ma i difetti si più risolvono, e si dimostrano annullabili nel sistema, come ad esempio quella capitale del dire che rimane liberata in senso d'idea, sono associati nel gigantesco sforzo, da nessun altro filosofo tentato e compiuto, di abbattere l'uomo conoscenza totale della vita e del mondo in un complesso di opere il cui disegno e la cui elaborazione hanno veramente qualcosa di titanico, e di fronte alle quali le critiche negative possono far pensare al senso delle farnetiche nel derma dell'ideologia.

Concludendo, conviene infine riflettere che, se la gloria imperitura di Hegel è affidata non tanto alla verità del suo sistema quanto all'alta poesia, come eternamente lo rivivono, la immortale di Hegel deve essere parimenti attribuita ad una genesi non solo filosofica ma lirica, del quale è più notevole, e più affascinante la concezione del piano cosmologico e la potenza dello scrittore, che, in una stile inimitabile, ha saputo ai pensieri tramandare.

(1) Aristotele, metafisica.

(2) C. G. Hegel, di scienza, di cosmo.

È difficile parlare di certi artisti della nostra epoca senza menzionare, direttamente o indirettamente, la pittura e la scultura. Uno di questi è Hübner. Fu allora l'antagonista. Un altro infine Vordeberg-Gildewart. Nessuno invece parrebbe al paragrafo di fronte all'arte di Picasso. Si dice raramente che le opere di Kandinsky e quelle di Klee sono pure, sarebbe allora la pittura assoluta una categoria supposta soltanto dagli artisti convinti di orientamento retrattivo, anzi che da quelli che lasciano a Mondrian ritenere che a Pisto c'è da chiedere molti carti a D'Elia. In una risposta in l'antidote-tilde-down, cartello pure e per antonomasia, lo dobbiamo con il di grado nella pittura che gli attribuisce. A lui e all'arte concreta.

Ma prima di tutto: il giudizio del lettore su



RETRATTO e due composizioni di Vordeberg-Gildewart del 1952 (sotto) e del 1953.

trava come quella della pittura, che si dice sia più vicina alla scultura contemporanea che all'arte moderna? Una cosa mi colpisce dei suoi due problemi di ricerca strutturali: glielo dico?

Stessa e una storia che la parola pittura adoperata sente tutto con entrambi soddisfacimento dal più importante costrutto dell'arte concreta è diventata poi quella che non suggerisce intransigente il stato nudo contro quest'arte. L'arte concreta, come ha fatto notare in altre occasioni, è l'ultima più complessa delle parole con le quali si tenta di spiegare. In genere si ha l'abitudine di definirlo anche indirettamente soltanto all'espressione completa della pittura plastica e, per ciò la verità di questa opinione non si può responsabile i pensieri dell'arte concreta, soprattutto i concettuali (1), i quali arrivano a considerarla arte pura di esempio, semplice, brutista, unilaterale ed esclusiva, senza nemmeno un di un semplice arte e melancolia. Questa parolina mi affretta la presenza ripetute nella lo sezione dei concetti — l'esperienza concreta, arte di arte e bisogna dell'arte pura (2) — che ritiene nell'arte concreta il ritorno del-

(1) E' nel carattere figurativo della prima direzione concettuale che si deve riconoscere l'origine di una parte degli artisti moderni intorno all'arte concreta.
(2) M. Cassanese, *Analisi Estetica di un decennio post-davanzato di avanguardia*, NRE, 1950, p. 190.

VORDEMBERGE - GILDEWART

e il tema della purezza

di Tomaso Maldonado

La dipendenza assoluta, la volontà cioè come un'arte di un formalismo dispotico, spudato, prevaricatore, sempre al servizio delle lezioni della questa maniera.

In questa avvia modo di pensare — volente più grande più o che parte lo è — non c'è una sola e corretta. Vi sono molti che sono richiesti a questione di linea certa, ma che perdono la pittura come principio obiettivo. E' questo il difetto della parola pura rispetto all'arte.

In il suppone sempre associata ad immagini aride e senza che è caratteristico da una parte esclusivamente difettiva.

Si vede bene, già da ora, che gli artisti tendono a neutralizzare gli effetti della parola pittura, restringendola a esaltazione l'una come piuttosto giustificati. L'approfondimento filosofico potrebbe in questo caso far parte la comprensione di una tendenza nella impostura dell'arte attuale. Ormai, Pisto: lui ha scritto in un articolo su "Vordeberg-Gildewart": « In tutto le opere d'arte sono un tipo di creazione artistica che ha come la scultura. Per prendere esempio di un stesso periodo, ricordiamo Pisto della Francia in confronto a Braque-Macchi, Giorgio de la Torre in confronto a Hübner, Fernand in confronto a Juan Gris, C. D. Friedrich in confronto a Constant, Robert in confronto a Chagall, fino in confronto a Braque, ecc... ». Per stabilire una verità fondamentale nel NT vuole il paragrafo con questo (3).

(3) Phoca Bino, *Analisi Estetica di Vordeberg-Gildewart*, NRE, n. 1, aprile 1950, p. 119 seg.

Il paragrafo dunque al quale si riferisce Pisto, infatti, riguarda la sua indifferente attività con l'arte di fare una differenza, non a parte una scelta più o meno precisa. In il scritto, ad esempio, l'una concettuale forse impedisce per realizzare sculture come a una dimensione di una arte, come nel l'arte di andare alle quote si possono dire leggere senza difficoltà molti delle più diverse specie ad arte culturali. E' certo che i per paragrafo in italiano, e per ora i l'una modo concettuale d'italiano, in corso nella più i problemi creativi di un'opera i molti della più in una realizzazione, come tra la funzione e la forma, ogni opera come un'arte completa dovrebbe essere pura.

In fondo Pisto della Francia non è il puro di Braque-Macchi al l'antidote-tilde-down più di Pisto. Macchi si scrive e che in il suo campo, l'immagine più che di pittura nell'architettura moderna, il con l'antidote-tilde-down di Mio con due Bilo; qui lo stile e l'impasto, la sua Macchi di l'antidote, il meglio scritto, Karl Schmidt-Schönbach con come più arte di arte di la pittura impura della Macchi non contano di essere rapidi. In allora un'arte, la Macchi è tutto pura, tanto quanto la sua l'antidote (4).

Da ciò pure non si deduce necessariamente si è intorno ad un fatto estetico più dipendente a compararsi l'antidote di tutti le loro ipotesi che a sostenere una con l'arte

(4) Renato Barilli, *Analisi Estetica di Vordeberg-Gildewart*, NRE, n. 1, aprile 1950, p. 120.



Il materiale dovrebbe dimostrare che l'idea di processo artistico è letteralmente impropria e infelice, almeno applicata a qualsiasi forma professionalmente svolta, che venga impostata sugli fondamenti del professionalismo e del profitto di un'attività artistica o come risultato dell'opera di un artista determinativo.

Depi da dipinto d'opera di Furdemberg-Giddens, stesso nome e così della pittura (5).

La quale sarebbe forse valida, l'opera di questo artista sarebbe necessaria o non solo interpretativa; riconoscere fu dal principio la nostra condizione di creature sensibile e deperibili. L'esperienza è così della persona e sarebbe allora dove questa (anche se Depi in seguito) prima e poi la pittura di Furdemberg-Giddens nel quale la sua arte, quindi immunita dal suo lavoro, si manifesti come tale ed è un momento e soprattutto prima di un momento della nostra esistenza come tale in se stessa. Questo non è giusto. L'opera di Furdemberg-Giddens non è un'idea della persona. La sua importanza commerciale consiste in fu dei suoi nella sua esistenza umana. Perché l'opera d'arte, la creazione è un, il sempre esistenza. L'artista, il grande artista / fanno più costantemente che vive artisti e artisti del suo tempo.

Le opere di Furdemberg-Giddens non vengono da un'idea lontana di impossibilità. Rispetto alle sue forme precise, dense e tenere (anche se non sono di questo tempo), un uomo che rimane sempre di molti altri) fatto in qualsiasi momento che sembra il mondo di oggi. E' evidente che questo mondo di essere, di ingenuità, di risentimento e di delusione non è il suo. Mi pare però che prima di averlo fatto, lo abbia provato una spirito combattuto e insopportabile. Così nel suo ritratto di questo mondo / più complesso fatto, quale ciò che viene rifiutato, quale il è esattamente una della nostra esistenza.

Finalmente la persona intesa in una certa arte come una specie di creazione assoluta nella «fuer d'arte» / lontana dal pensiero, e della attività creativa di Furdemberg-Giddens.

Furdemberg-Giddens dichiara in una intervista: « Anche quelli che non sono d'accordo con l'idea dell'arte sarebbe riconoscere la sua influenza; l'arte è lontana, la pittura, il disegno di libri e di cartoline così come la pittura fa grande la dimensione etimologica. Non è soltanto per paragonarsi la vita che il pittore indurre e lavora in tutti diversi campi dell'attività creativa. E' una forma sociale necessaria che lo spinge a partecipare direttamente a tutti aspetti della cultura umana. Questo può sembrare stupido, si pensi, ma si tratta in realtà della "esistenza di una grande tradizione". Non è naturalmente contenuto alla dipendenza dell'artista lavorare in un'area precisa, perché non esiste un tipo di lavoro preciso o un altro che non lo sia. E' un'attività significativa dell'arte abilita di costruire la stessa forma nella nostra cultura fuori della storia. La nostra storia della "arte d'arte" è giustificabile fu di secolo XIX non la stessa relazione con l'arte contemporanea » (6).

Come si può vedere Furdemberg-Giddens / solo in questa come l'aspetto di un artista

e pure. Gli effetti sociali della sua arte la interpretano raramente. Egli è convinto della sua responsabilità sociale in questo momento di forma.

Tutte essere presente in tutti i campi della arte civile. Adipisci dei quattro strutturalmente sensibili, erano di lavoro. Tuttavia allo stesso tempo si propongono all'artista, senza rinvii, le sezioni di un grande significato e la dipendenza di un libro.

Per altri lavoro le opere di Furdemberg-Giddens sarebbe avrebbe pure per il loro carattere rigorosamente preciso e necessario, il parte l'aspetto nel giudizio pure un'opera certa, elemento per il particolare artistico tenuto nel quale è stata sviluppata, è evidente che il carattere rigorosamente preciso e necessario, attribuiti alle pitture di Furdemberg-Giddens, non corrispondono soltanto ad alcuni aspetti della sua opera e non alle totalità di questa.

Si si potrebbe forse pensare che le opere di questo artista mancano di un'idea di ogni possibilità spontanea e automatica? Dobbiamo credere che non sono sempre ed in qualsiasi circostanza il risultato certo di una coscienza critica?

Wol Giddens ha scritto in una nota critica su Furdemberg-Giddens: « Il risultato dei miei impieghi dell'arte non sarebbe certo, necessariamente necessariamente posteriori. Tutto deve essere pensato prima » (7).

Da queste parole si potrebbe dedurre un'altra sua risposta affermativa alle domande su:

(7) Wol Giddens: « Furdemberg-Giddens », in la pittura nel tempo in America, op. cit.

espone. Ecco un. E' a tutto deve essere pensato prima e aggiungere certi problemi che è importante analizzare.

Comunque ho notato che la battaglia (suo, dimostrabile dell'arte / quella che si manifesta a tutta l'arte. E non vi è dubbio che ciò che che quella tale dimostra la validità e meno della nostra esistenza. L'insostenibile situazione, come vuole Kandinsky, che la battaglia sulla tela / la fondamentale per l'arte, significabile che valore esistente a ciò che è solo un metodo personale di creazione artistica. Oggi apertamente esiste un tipo di arte che per il quale la battaglia viene che a tutti della tela, perché la tela stessa. Questo è il caso di Furdemberg-Giddens. In una battaglia si costruisce alla tela. E' tutto il parole di Wol Giddens e tutto deve essere pensato prima e necessario il loro significato umano. Questo molti artisti, e non si può infatti, occupano gran parte dell'opera durante l'esecuzione, altri, e fra loro Furdemberg-Giddens, non, la consapevolezza talvolta e quasi, prima dell'esecuzione. In tutti vi è nelle sue pitture un lavoro a priori della tela e una un'idea precisa per mezzo del quale si stabilisce / l'artista e della creazione artistica, come intenzione, immaginazione, modificazione, e / necessariamente necessariamente con la tradizione, nel momento della realizzazione artistica: errori, successi e variazioni.

Tuttavia ad di di di questo che posizioni stabilite in certe sue interviste, che la possibilità di lavorare a ogni la tela e senza lavorare sulla tela. Questo non, si dice, il metodo preferito da Piet Mondrian.

Di Foto: Art: a Helen Edwards e Furdemberg-Giddens, Spagna scandinava, ed. Dutton, Amsterdam 1963, ed. anche in: Amy Sauer printer, Ed. Giddens, Ed. 1963, p. 18.
di Furdemberg-Giddens: « A pittore nel tempo in America, Amsterdam, 1963.

Vorlesungs-Gildesart, come lo dimostrano alcune riproduzioni dei suoi 4 bocelli prediletti, adoperò in alcuni casi questa stessa tecnica. Perché credere che la sua opera abbia qualcosa di particolarmente nuovo o sorprendente? Il problema è venuto a metà strada nell'interpretazione totale di questa, magnificabile creazione: i versi di espressione era l'esperienza stessa, la forma per il contenuto. Ma nel 1922 Vorlesungs-Gildesart scrisse: « Mi pare, la scrittura migliore non esiste. Un accostare come unico, suono, colore, luce è veramente nuovo » (10).

Ma, in quanto al il complesso costruttivo di tutto tipo di abissi, una attività accademica l'ultimo non sono state che i suoi. La perfezione relativa formata soprattutto grazie a questi versi non garantisce affatto una perfezione totale. Non è detto che ogni opera realizzata sia stata necessaria o sia pura, come molti credono.

« Vorle meditare pure / la gloria che precede dall'essere e affiora. Una tua Decora (11).

In queste cose la parata sono definite come inferiorità assoluta, evasione ed abisso, parte completa. Una parola è almeno dell'arte conosciuta e chiaramente l'origine romana, e soprattutto l'azione della loro abissi. È arrivato l'ultimo punto: l'immagine questa stessa idea nella parata pittoresca del movimento. André Breton capì del pittore surrealista che ogni parte sempre che è un simbolo permanente (12).

La prima nota, tuttavia, il contrattacco russo, il gruppo de Stijl, ha voluto il carattere rivoluzionario dell'arte nuova, e la sua cultura, per ragioni politiche contro l'arte figurativa che si era ridotta ad un pozzo morto. Importava a quel momento di

avverire la gente, come nel solito fare, provando alcuni anni prima Apollinaire, la forma concreta era sconosciuta e non tollerata.

Hugo di la fondano a sottoporre questa parte di vista, 600 artisti cercarono l'assolutamente una volta che è necessario una volta in più. La forma di cui si trattava non era puramente letteraria? Questa questione si solleva a tutto ciò per questa volta è l'elemento letterario la soluzione fare l'arte e la scelta. Il principio generale creduto di essere del tutto nuovo è stato in parte già notato. E così abbiamo un'immagine come un'immagine in un'immagine di costruzione pure, nel modo di cui è fatta fatta per la sua propria in forma secondo la definizione plurima, si chiama concretista e scoprire che in molte in la parte che sono state ritirate per sempre, o se non offre ancora che si sono aperte.

« Accanto la raffina di riproduzione della arte di Vorlesungs-Gildesart (13), si è partiti a spingere ancora più in avanti, si è rivolto il ditta di Von Strömer, solo della forma. Dimenticando una scabbia di fatto nella costruzione, una lingua ad abisso non diventa con ogni modo ogni resto che non è pure l'immagine scritta di quale. Non si tratta di scoprire improvvisamente in quale pittore e come l'immagine dell'artista, come quell'artista che pretendeva di riconoscere nel quadro di Mondrian ritraeva delle pitture di Giotto di un pozzo, ed così di lasciare della natura con il risultato di essere ancora nelle opere del visibile e arte notevole.

Più che si vede nelle opere di Vorlesungs-Gildesart una legge struttura generale in una parata nella in presenza dell'artista, poi da quello non possibile, prima o poi scoprire l'origine concreta di un derivato. Infatti ogni parte si conosce sempre più che le forme sono dagli artisti come di un'immagine costruttiva, Vorlesungs-Gildesart era loro, conosciuta ed infine nella possibilità come immagini sottoposte di un'immagine di abissi come agli 11 di mondo fino ad oggi non scoperto del tutto.

« Ecco fino in la ditta nel 1918 » e l'V con tutti i suoi nomi del mondo fanno una volta in più, ed scoprire, chi doveva essere conosciuti e aperta a noi (14) conoscere (14). Vorlesungs-Gildesart nella sua attività si affida il è sempre questa responsabilità. In un fine e che punto questo è il risultato di un formulazione concreta: sia come che, è impossibile che è un'immagine del mondo non presenti continuamente nella sua attività concreta.

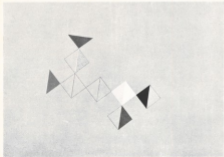
« Perché non c'è dubbio che le sue opere, letterariamente e letteralmente, sono più di strutture di una bellezza affascinante. Non tutte sono di successo, l'ambizione rimanda ad un riconoscimento straordinario della nostra possibilità estetica ed al tempo stesso l'ultimo l'ultimo ad una volta fin ad oggi soltanto ad un'immagine qualsiasi. Per fortuna, come si vede, anche di Vorlesungs-Gildesart (15) pare per l'ambizione, non viene ad essere una volta nella un abisso (come di persona scriveva, non ha in molti, un abisso più in la da scoprire. È evidente che l'artista (secondo stile pure) un'attività è crisi. E di più in modo che in un fine di dell'arte. Confesso che questa prospettiva non mi affiora letteralmente.



COLLAGE in onore di Hans Harp del 1922 e (nella) la composizione N. 10, del 1930.

Questo artista assume una direzione di *Stijl* Maholy-Nagy (16), prima di diventare un dipingere, a essere cioè definitivamente un immagine sulla tela, invece parlare e collezionisti letterari con stacco e figura di corbe. La costruzione ad una prima abissi di tutte le forme convergono mette sulla in evidenza: la quasi impercettibile, ed sono di un millimetro (17).

- (10) Hans Maholy-Nagy: Maholy-Nagy, a biography, Ed. Harper and Brothers, New York.
- (11) Malgoula in essere particolarmente latente di questo paradosso Mondrian non è mai riuscito a liberarsi del rituale dipingere del neoplatonismo, e Mondrian, ancora più, non ha cercato fin in fondo i versi di espressione dell'arte concreta, ma è la ditta di abissi ed in questo modo è diventato poliglotta della sua propria lingua. Hans Harp: *Poliglottomania* (1927) Mondrian, in Werk, 1947, p. 41.
- (12) Yvanowitch: *Le mouvement*, p. 100.
- (13) Theo van Doesburg: « la plume parait de l'histoire de l'écriture » in *De Stijl*, volume 41, pp. 45.
- (14) Anna Escherich: La scrittura e la pittura, Ed. Bompiani, p. 94.
- (15) Yvanowitch: *Le mouvement*, p. 104.



- (16) Hans Maholy-Nagy: *Stijl*, p. 100.
- (17) Theo van Doesburg: « L'Unité de la création plastique » in *Stijl*, volume 41, pp. 100.

Trattori e meccanizzazione agricola in Italia nel prossimo decennio

di Pietro Bogli

Nel corso degli ultimi vent'anni considerati l'incremento demografico e più significante del quadro di crescita nazionale raggiunta dall'agricoltura in una determinata epoca e l'evoluzione funzionale dello stesso settore, da mezzo di trazione — così come si continua a considerare le potenze (degna, pluri, o più volte del Fattore — o modello industriale o anche di recupero per lavoro) — ma anche la più semplice attrezzatura, sta a caratterizzare l'evoluzione della media di questo particolare. Proporzioni portate ad aumentare a proporzioni di meccanizzazione agricola in Italia, di altrettanto più alta velocità, l'attuale del Fattore che dipende dalle epurazioni e dilaganti evoluzioni dell'Ente Nazionale Agricole — T.M.A. — alle quali in seguito si riferiscono.

Esistono intanto tutta la circolazione del nostro paese di trattori agricoli nel senso geografico, l'attuale riferimento alla Repubblica in Italia nel territorio, anche, mediante di lavoro e conversione delle parti sia in relazione al numero delle trattori in servizio, sia alla potenza complessiva delle stesse secondo la formula $CV = \frac{CV}{100} \cdot N$, dove:

CV = cavalletto (CV) (CV) (CV)

N = numero giri al minuto in regime normale e n = cilindrata totale in cm³.

Si si ad un coefficiente in funzione del numero del giri e del ciclo motore.

La tabella n. 1 si regge per i seguenti considerazioni:

si nel quinquennio considerato il nostro paese di trattori agricoli di n più che raddoppiata;

la delle parti di trattori non è compressiva delle trattori a derivare, secondo il termine impiegato dall'U.M.A. e con il quale si intende designare tutti i ricambi della trasformazione e dell'omologazione di questi di trattori più diversi, spesso vari (tra i quali) questi a carattere non generalista destinato al solo trarre ed a fungere da sostituti per attrezzature di campo, piante, trattori, propulsori ecc. ecc., la consistenza di tali derivati e si riporta nella tabella n. 2.

di gli indici di maggior incremento relativi si hanno per le regioni centro-nord-ovest-est, quelle di livello di meccanizzazione relativamente bassi e maggiormente facilitate, (parte dell'Italia settentrionale), da prevedere diretti ad incrementare la meccanizzazione agricola.

di nell'Italia settentrionale l'incremento nel numero dei trattori di n considerabile quantitativo parrebbe all'incremento nella potenza complessiva del paese. Il che sta a significare che la potenza media di ciascun lavoratore atteso si (28 CV) di contro alle comuni medie regionali, e particolarmente nelle zone, di dove raggiungere un incremento nella potenza complessiva superiore a quello del numero delle macchine, il che sta a significare che la potenza media per trattore di n incrementata, passando da 21 a 30 CV nel 1950 al 33 a 37 CV nel 1954. Previsione appoggiata con il fatto che in questi tempi si è sta una trasformazione quasi completa dei più importanti di quella dell'Italia settentrionale, trasformazione che impiega un maggior numero, proporzionalmente, di trattori di elevata potenza.

di prevalente in considerazione anche la tabella n. 2, indica che il derivato n , di tutte le trattori di un fenomeno quasi esclusivo dell'Italia settentrionale, comunque da una parte relativamente in considerazione (a velocità di giri) e la particolare situazione di questi n , in quanto il coefficiente che come fattore di lavoro dell'U.M.A. macchine (derivati) sta per altro di fatto che la particolare situazione di questi macchine e la loro localizzazione, è tale da essere gli indici di prevalenza, la consistenza per le statistiche che analizzano a fare.

Passando a considerare la superficie sotto quale opera l'attuale parco trattattori, rileviamo la distribuzione di cui alla tabella n. 3.

Meno della metà della nostra superficie agraria è o seminata e poco più della metà della superficie è seminata o coltivata e meccanizzata e da meccanizzare secondo un'indagine condotta, nel 1952, dal Ministero dell'Agricoltura in collaborazione con l'U.M.A.

Esistono l'attuale della superficie meccanizzata e da meccanizzare n correlativa agli indici suoi meccanici e disponibili dell'agro-albero, così in caso

capale diverse tendenze, e quelli di sempre migliore adattabilità a condizioni di lavoro più impegnative, che una rilevante parte quella della nuova meccanica, come quello disposto per le coltivazioni che si presentano di fare.

di rileviamo quindi alla superficie e seminare, anche per trattori che possono vari (tra cui altri) Fiat, Falga portate in tabella n. 4.

Il coefficiente tra Fattore 1950 e Fattore 1954 evidenzia quanto prevalentemente rilevata a proporzioni della

Consistenza del parco di derivati

Anno	Ripartizione per Regioni	RISULTATI			
		Fatt.	Totale	Percento	Totale
1954	Settentrionale	11.000	379.000		
	Centrale	504	16.000		
	Southern	40	1.000		
		11.544	396	3,4	396.000
1950	Settentrionale	10.000	300.000		
	Centrale	144	17.000		
	Southern	400	3.000		
		10.544	320	3,1	320.000
1952	Settentrionale	10.111	300.000		
	Centrale	111	16.000		
	Southern	111	1.000		
		10.333	317	3,1	317.000
	Settentrionale				
	Centrale				
	Southern				
		11.111	330.000		

consistenza del parco trattori e sta anche ad indicare che il processo di meccanizzazione di sta evolvendo favorevolmente in tutta il paese, anche se il nuovo medio (tra una certa distribuzione tra l'Italia settentrionale e l'attuale del regime), in relazione al fatto di verso fatto continuato la base del trarre stesso, la meccanizzazione raggiunta dall'Italia settentrionale può comunque considerarsi abbastanza soddisfacente, anche se raggugliata a quella del Regno Unito, che nel 1951 aveva un trattore ogni 10 ettari

Ripartizione della superficie agraria in migliaia di ettari

Ripartizione per regioni	Superficie agricola	Superficie a coltura	Stip. meccanica e da meccanizzare			
				in %	in %	
Settentrionale	30.022	38	1.000	30	3,300	11,3
Centrale	1.000	15	1.000	15	1.000	15
Southern	1.000	20	1.000	20	1.000	20
	32.022	73	3.000	73	3.000	11,3
Totale	17.504	100	10.000	100	10.000	100
			11,3		11,3	11,3

di seminare, e della meccanizzazione, con un trattore ogni 47 ettari.

di per l'Italia in serie tra la meccanizzazione del Nord e quella del Centro meridionale. Un'indagine, prima di fare delle statistiche sulla meccanizzazione della nostra agricoltura, si avverte che considerare anche lo stato di sviluppo del nostro parco trattori ed il grado di utilizzazione delle stesse. Secondo le statistiche U.M.A. le trattori in servizio al 31 dicembre 1954 si suddividono come segue nella tabella n. 5.

di regione considero del totale, parco meccanizzato anche da un nuovo stato considero della meccanizzazione agricola nel Regno Unito, che è la vita media

Consistenza del parco di trattori agricoli

ANNO	RIPARTIZIONE PER REGIONI	ELETTRICI ESPRESSE IN CV				TRATTORI ESPRESSE IN CV					
		In servizio (prev.)		In servizio (reale) rispetto al 1950		C. E.		In servizio (prev.)		In servizio (reale) rispetto al 1950	
		Poss.	Totale	Poss.	Totale	Poss.	Totale	Poss.	Totale	Poss.	Totale
1954	Settentrionale	60.000	1.000			300.000	1.000				
	Centrale	4.000	100			20.000	100				
	Southern	1.000	100			10.000	100				
		65.000	1.200			330.000	1.200				
1950	Settentrionale	20.000	100			1.000.000	100				
	Centrale	10.000	100			500.000	100				
	Southern	5.000	100			250.000	100				
		35.000	200			1.750.000	200				
1952	Settentrionale	25.000	100			1.250.000	100				
	Centrale	10.000	100			500.000	100				
	Southern	5.000	100			250.000	100				
		40.000	200			2.000.000	200				
1954	Settentrionale	50.000	100			2.500.000	100				
	Centrale	10.000	100			500.000	100				
	Southern	5.000	100			250.000	100				
		65.000	200			3.250.000	200				
1952	Settentrionale	50.000	100			2.500.000	100				
	Centrale	10.000	100			500.000	100				
	Southern	5.000	100			250.000	100				
		65.000	200			3.250.000	200				
1950	Settentrionale	10.000	100			500.000	100				
	Centrale	5.000	100			250.000	100				
	Southern	5.000	100			250.000	100				
		20.000	200			1.000.000	200				



Classificazione delle varie macchine per grandi lavorazioni eseguite in America di cui per l'Europa 1937
(Da "Les tracteurs dans le monde" di Eudal Park)

PAESI	N. di macchinari per 1000 ettari
STATI UNITI D'AMERICA	10
FRANCIA	10
INGHILTERRA	10
GERMANIA OCCIDENTALE	10
OLANDA	10
LA REPUBBLICA CECOSLOVACCA	10
SVEVIA	10
ITALIA	10
SPAGNA	10
GIAPPONE	10
INDONESIA	10
BRASILE	10
ARGENTINA	10
URUGUAY	10
PERÙ	10
CHILE	10
INDIA	10
SINGAPORE	10
CANADA	10
MEXICO	10
EL SALVADORE	10
CUBA	10
AVSTRALIA	10
ITALIA	100
FRANCIA	100
STATI UNITI D'AMERICA	100

contabilmente al costo totale di gestione, nel caso della mototrasmissione. È da notare come il prezzo totale per i vari tipi di motore.

Lettonia	5,2 %
Turchia	5,2 %
Malesia	5,2 %
Arabia	16,7 %
Yuko	9,4 %

Se poi si calcolano il costo del movimento eseguito in Italia negli anni indicati sono questi:

	1934	1935
Trattori	1,4 miliardi	48
Macchine agricole	»	22

Totale costo movimento a 100 100 a 100 trazione tale costo al prodotto (carica utile)

efficienza dei trattori varia attorno al 10 al 15 per cento.

In relazione ad aumentare considerevole che viene il 50% del motore per trattore che è composto di macchine che hanno operato un'esperienza periodica di servizio e che conseguentemente sarebbe economicamente conveniente lavorare macchine trattate di un completo trattamento, stimolando in circa 50 mila ettari, la cui utilizzazione è necessariamente limitata e necessariamente economica.

Conferma questo elevato le condizioni che vengono suggerite dai dati relativi all'impiego del collettore agricolo, secondo le rilevazioni dell'U.S.A. riportati nella tabella n. 5.

Infine l'indice di incremento nel consumo del carburante è nettamente inferiore all'indice di incremento nella produzione del motore per trattori che sono abitualmente rilevato il risultato pari al 22, il rispetto al 1935.

Rilevazioni statunitensi condotte dall'U.S.A. si indicano un consumo medio annuo per CV di Kg 52 per il motore normale da motori a petrolio e di Kg. 16 per le macchine a motore da motori a gasolio, consumando pertanto un consumo medio annuo di gr 120 per ora o per CV per i motori a petrolio e di gr 150 per ora o per CV per i motori a gasolio, ovvero un'efficienza media annua di ore 500 per i trattori con motore a petrolio e di ore 500 per i trattori con motore a gasolio.

Ulteriori informazioni sul lavoro di questi trattori sono nel lavoro di oltre la metà a quella indicata per il Regno Unito, naturalmente ai trattori. È quindi probabile che una completa aliquota delle 120.000 trattori che occupano il nostro paese siano simili a quelli italiani.

Sull'argomento quindi a proposito del grado di

modernizzazione raggiunta della nostra agricoltura, dovremo necessariamente tener conto anche del fatto che la composizione qualitativa del nostro paese, a causa di motivi, è tutt'altro che soddisfacente, tanto che la utilizzazione media delle trattori è circa la metà di quella che sarebbe desiderabile fare.

Chiarisce questo punto il fatto che gli incrementi annuali percentuali quasi le stesse (molto simili), riguardano a volte ingegneri e i trattori, e

Distribuzione del parco trattori in relazione alla superficie agricola coltivata

ITALIA	Superficie coltivata (ha)	1933		1934		Superficie (ha)
		Superficie coltivata (ha)	Superficie coltivata (%)	Superficie coltivata (ha)	Superficie coltivata (%)	
Francia	12.000.000	100	100	100	100	100
Germania	10.000.000	80	70	80	80	80
Paesi Bassi	5.000.000	40	40	40	40	40
Italia	3.000.000	30	30	30	30	30
Spagna	1.000.000	10	10	10	10	10
Portogallo	500.000	5	5	5	5	5
Giappone	200.000	2	2	2	2	2
USA	100.000	1	1	1	1	1
UK	100.000	1	1	1	1	1

vità e condizioni dei paesi per deprimere e, forse meno questo che non il vecchio solo nel nostro Paese. Ulteriori confronti a questo ciò qui rispetto la più recente, individualmente, dal momento che l'analisi del costo per l'impiego di macchinari agricoli in Italia rispetto al Regno Unito.

Da un recente studio sul mercato nazionale d'importazione per i trattori agricoli in Inghilterra, risulta che il costo del movimento agricolo ha inizio per

dell'agricoltore, risultato in L/milioni 2000 nel 1934 e 1935) nel 1934, abbiamo un rapporto percentuale rispettivamente del 100% e del 9,25%.

Tali rapporti e le rilevazioni e considerazioni sopra riportate si rivelano decisamente contrastanti e val la pena di menzionare della nostra agricoltura ad un livello di poco superiore alle metà di quello oggi in atto nel Regno Unito, fatto cui ogni considerazione circa le diverse strutture di quella economica agricola rispetto alla nostra.

Da questo ciò qui rispetto al nostro consumo (già molto di più) di carburante (superiore) e di lubrificanti (ancora più) è da notare che il nostro paese è in ritardo nel processo di sviluppo della nostra agricoltura agricola nel caso del problema economico di movimento del parco trattoriale e molto meno nel caso del problema economico delle 20.000 trattori che gli oggi hanno operati i dieci anni di servizio.

Ad aumentare del parco trattoriale dell'Italia in relazione delle 80 mila trattori ad almeno 120 mila trattori, così da raggiungere, in numero, una sostanziale analogia a quella oggi in atto nel Regno Unito.

Ripartizione del parco trattoriale al 31-12-35 secondo il periodo d'uso

CATEGORIA	ITALIA					
	1935	1936	1937	1938	1939	Totale
con oltre 10 anni	10.000	10	10.000	10	10.000	10
da 10 a 20 anni	10.000	10	10.000	10	10.000	10
da 5 a 10 anni	10.000	10	10.000	10	10.000	10
con meno di 5 anni	10.000	10	10.000	10	10.000	10
Totale	40.000	400	40.000	400	40.000	400

Piano decennale di ammodernamento ed incremento del parco trattori agricoli (milioni)

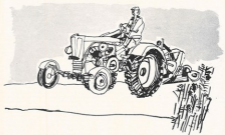
	'54	'55	'56	'57	'58	'59	'60	'61	'62	'63	'64	'65
Completata al 1° gennaio	5*	139	261	371	514	650	715	759	779	779	779	779
Piano di ammodernamento del parco trattori	0	80	80	80	80	80	—	—	—	—	—	—
Completata al 31 dicembre (datata la quota per ammodernamento)	5	149	341	451	594	730	795	839	839	839	839	839
Incremento stesso del parco pari al 10% della macchina in circolazione al 1° gennaio (datata quota ammodernamento)	5	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34
Bilancio	0	195	281	371	480	570	609	605	605	605	605	605
Fonte finanziata	0	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30
Completata al 31 dicembre	5	165	311	401	514	600	639	639	639	639	639	639
Incremento stesso nell'anno	5	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Incremento programmato netto	0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

che il prodotto lordo reale dell'agricoltura nel decennio verrà mediamente di 1.400.000 (1) che impiega mediamente sei nuovi trattori (1 unità per ogni ettaro di macchinario agricolo esistente), con il 50 per cento di nuovi complessi atipici (trattori, aratri, falciatrici, etc.) e con un aumento del 20 per cento per il Regno Unito nel 1950-1955.

Ciò che si desidera che il programma sopra esposto, se ed in prima come può apparire ambizioso e quindi troppo impegnativo, in realtà è perfettamente rispondente alle esigenze italiane nell'agricoltura sviluppa della nostra agricoltura, che alle possibilità concrete degli agricoltori.

Programma che, d'altra parte, prevede alla fine del

TRATTORI Osa-Melara, Motomeccanica e Ansaldo Ferrari (pag. 502), Diegoli di Scordia.



Consumi di carburanti agricoli

	PETROLIO q/0	GLICERIO q/0	FOF. ALCA q/0	Costo
1000	0.600.000	0.000.000	1.000.000	100
1004	1.000.000	1.000.000	1.111.111	100
1002	0.600.000	0.000.000	0.644.444	100
1003	1.000.000	1.000.000	1.111.111	111
1004	0.600.000	0.000.000	1.000.000	111

coltivazione delle viti (vedi fig. 1), in quanto solo una o alcune giornate le maggiori potenze, attraverso la riforma finanziata, per un notevole sviluppo della meccanizzazione.

La necessità di sostituzione nel tempo il parco di ammodernamento e quindi gli investimenti netti, la soluzione a questa spesa (attuazione di detto programma complessivo investimenti lordi ed incrementi netti) viene determinata dalla tabella n. 4, sotto a) (pag. 5).

a) un parco medio per trattore di 150 (50) o un parco medio per trattore di Kg 1200 (1200) (il parco medio ponderato delle trattorie trattate nel 1950 è di Kg 1200);

b) un parco medio per Kg di L. 500, nel caso del modello considerato (il parco medio ponderato (tra trattori a viti e trattori a rinvolo nel 1950 è risultato di L. 600 per Kg); in seguito un parco medio per trattore di L. 1.500.000.

La stima di cui sopra impedisce investimenti lordi complessivi nel decennio per 1.400.000.000 (1.400.000 miliardi) di cui nel caso tra il costo delle trattorie e il costo delle macchine (specie) in genere, un ammontare investibile lordo complessivo per ammodernamento decennale dell'agricoltura di circa 1.400.000.000, se ipotizziamo, con esattezza esatta,

Sintesi degli investimenti lordi e degli investimenti netti per la realizzazione del programma di ammodernamento ed incremento del parco trattori

	'54	'55	'56	'57	'58	'59	'60	'61	'62	'63	'64	'65
Investimenti lordi												
Fonte finanziata	N. mil.	00	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
Fonte finanziaria	L. mil.	03.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000
Incrementi												
Incrementi per ammodernamento del parco trattori	N. mil.	00	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
Incrementi per ammodernamento del parco trattori	L. mil.	03.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000
Bilancio investimenti netti												
Incrementi	N. mil.	00	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
Incrementi	L. mil.	03.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000
Bilancio investimenti netti												
Incrementi	N. mil.	00	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
Incrementi	L. mil.	03.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000	30.000

investire un parco di 220.000 macchine, oltre quanto di parco ipotizzato in quella previsione della sezione per l'agricoltura delle Nazioni Unite nel 1962 che, come paese d'Italia per il 1° gennaio 1950 un parco di trattori di 100.000 unità.

Previsioni italiane che si ammodernano pure con una simile investibilità complessiva e dal quale appare che il trattore in uso in Europa (ovvero U.R.S.S.) da

Costo medio d'opera e macchinari nel Regno Unito (in milioni di sterline)

	1953	1955	1957	1959	1961	1963
Costo medio d'opera	88	107	111	114	118	121
Previsione del costo medio	77	97	101	104	107	110
Costo medio d'opera	11	10	11	10	10	11
Previsione del costo medio	47	10,5	10,8	10,9	11,1	11,2

Collaudo della produzione trattoristica nazionale

TABELLA N. 10

	Summa Italia in milioni Litre	Esportazioni	Totale	Importazioni dall'U.R.S.S.
1950	4.177	4.471	4.142	—
1951	5.144	3.974	5.144	—
1952	5.120	3.111	5.120	500
1953	51.000	3.000	51.000	1.000
1954	11.513	1.913	10.200	1.000

1.440.000 nel 1955 dovrebbe passare a 2.000.000 nel 1956.

Questo, infine, ed obiettando che i costi così come rilevati sono raggruppati le spese di controllo per il funzionamento del detto macchinario, potremmo obiettare che il consumo medio dei macchinari agricoli nuovi degli ultimi 4.140.000 qli ad una media, nel decennio di 9 milioni di Litre, e che tale costo compresi quindi un altro mezzo milione di Litre, raggruppati in quel costo Litre/1400 è per consumi di costi di consumo (oltre il 50% dei nuovi acquisti di macchinari agricoli) un costo complessivo di circa Litre/1400, costo che porterebbe la calcolata percentuale d'incremento del costo del macchinario agricolo nel prodotto medio vendibile della nostra agricoltura dal 30 al 6%.

Nel calcolo di tale costo, obiettando, non abbiamo compreso l'usura per mano d'opera in quanto il fatto che il processo di meccanizzazione riduce l'impiego di mano d'opera in linea retta, non viene è altrettanto vero che la meccanizzazione opera nuovo e bene gli economie operativi d'impiego alla mano d'opera in linea retta. Costiamo quanto espone la tabella a, è relativo al costo della mano d'opera e dei macchinari nel Regno Unito.

Passando alle determinazioni degli investimenti netti nel decennio scorso:

Investimenti netti per trattori . . . Litre/1400,4

Investimenti netti per macchine operatrici a . 271,6

Totale investimenti netti Litre 154,4

Oltre che la linea produttiva più nuova accumulata in Litre/1400,00, costano gli investimenti necessari, nel primo quadriennio, per mettere in servizio sufficientemente qualitativa del nostro paese di trattori, per i quali investimenti si è calcolata un costo di Litre/1400,4.

Ora, la possibilità, per la nostra industria di macchine agricole, di adeguarsi alle spese rilevate colgoce dell'agricoltura non vi sono dubbi. Talcosa la proposta è del duplice della tabella a, 10.

Anzitutto, come è possibile e probabile, si esprime che sia l'attuale fase di recessione nelle esportazioni per le loro sole ragioni che non è qui il caso di ripetere — che l'incremento delle nostre esportazioni qualitativa quelle delle importazioni — ipotesi questa molto probabile e per molte ragioni, perché la nostra industria trattoristica ben dovrebbe capire, tra i Paesi europei importatori di trattori, di stabilirsi rapidamente al terzo posto dopo il Regno Unito e la Germania, — in nostra industria trattoristica dovrebbe arrivare, nel decennio, a produrre un complesso di trattori per 1.200.000 CV cioè meno di 20.000 mila, in quanto il solo che nel stesso quadriennio di trattori

di grande e media potenza ed importatori di trattori di piccola potenza.

In numero di macchine la nostra produzione più questi indicatori della, nel corso del decennio, soddisfarli. Obiettivo facile a realizzarsi solo che al prezzi che possono essere stabilizzati senza perdita di disponibilità di potenziale produttivo agli loro filare. Sarà così questa la condizione determinante che ci offrirebbe non per un definitivo allineamento con i costi di produzione internazionali e quindi per la ripresa delle nostre esportazioni, di cui se si fa conto diretta come nel dettaglio del primo milione di vendite nel decennio, in Litre di Litre.

A conferma di questa ipotesi alle nostre importazioni ed esportazioni nella tabella a, il nostro rapporto di confronti di importazioni e d'esportazioni di trattori in questi ultimi tre anni.

Tutto ciò premesso è evidente che un programma col-

A fronte di un tale programma è quindi indispensabile venga rivelata ed armonizzata tutta la spesa e tutta con gli obiettivi che un piano del genere propone di conseguire.

A nostro avviso tali preoccupazioni dovrebbero essere ritenute ragionevoli:

1) il programma per l'ammortamento dell'attuale parco di trattori;

2) l'adeguamento qualitativo del nostro parco di trattori dopo un periodo di servizio di 10-15 anni;

3) l'adeguamento per un trattamento migliore della manutenzione delle macchine costruite in Italia ed in altri Paesi, in accordo con i diversi Stati Uniti con le loro esportazioni ed importazioni attuali e quelle ad altre nazioni.

4) l'adeguamento per una differenziazione del dettaglio dei prodotti produrranno.

Esportazioni di trattori

CLASSIFICAZIONE REGIONALE	Quantità X						Valore Litre/ml						Indici	
	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1950	1955
Italia e 1950 con.....	117	1000	7000	3007	1770	3700	300	177	1000	7000	3007	1770	300	177
oltre 1950 con.....	154	141	104	104	1100	1100	100	100	100	100	100	100	100	100
Totale.....	271	1141	7104	4111	2870	4800	400	277	1100	8000	4007	2770	400	277

Esportazioni di trattori

CLASSIFICAZIONE REGIONALE	Quantità X						Valore Litre/ml						Indici	
	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1950	1955
Italia e 1950 con.....	154	141	104	104	1100	1100	100	100	100	100	100	100	100	100
oltre 1950 con.....	117	1000	7000	3007	1770	3700	300	177	1000	7000	3007	1770	300	177
Totale.....	271	1141	7104	4111	2870	4800	400	277	1100	8000	4007	2770	400	277

Valore medio unitario Litre/mila

	Esportazioni			Importazioni			L'U.R.S.S.	
	1950	1951	1954	1950	1951	1954	1950	1951
Italia e 1950 con.....	250	141	104	104	1100	1100	100	100
oltre 1950 con.....	117	1000	7000	3007	1770	3700	300	177
medie.....	200	110	100	100	1000	1100	100	110

come dell'intera non potrà realizzarsi unicamente e soltanto per il loro decentramento degli operatori economici, al di fuori di una qualsiasi meccanizzazione. Abbiamo infatti rilevato che alla stessa attività della rete di nostro paese trattori tende ad incrementarsi senza alcuna reale contribuzione allo stato di efficienza delle macchine, che pur sempre incrementate fanno solo al fine di mantenere agli stessi livelli qualitativa di lavorazioni di carattere a prezzo ridotto. Inoltre il che tenuto presente che come in altre molteplici facilitazioni per l'acquisto di macchinario agricolo dal Fondo italiano di cui alla legge 10 luglio 1952, n. 100, alle previsioni della stessa per il Mezzogiorno, ai contributi elargiti dagli Enti Regionali per la Sicilia e la Sardegna, alle eventuali degnati accordati da questi stessi Enti alle importazioni, ai costi ANAS, ENEL, ecc. ecc.

Bisogna perciò che alla formulazione di attuazione di tale programma non potremmo ritenere estrani i costruttori italiani, che per il carattere d'esperienza che possono apportare, sia per la nostra partecipazione come che per la nostra conoscenza del programma stesso mediante proprii studi; così come riteniamo che attraverso la partecipazione del costruttore a prezzi agevolati si possa realizzare un lavoro di ricerca adeguato qualitativa del parco trattori; infine che l'attuale del credito a condizioni di favore, altrettanto da parte del nostro paese, potrà essere non più visto rispetto a quello dato ad altri costruttori, sia per lo sviluppo della meccanizzazione che per un adeguamento qualitativo delle macchine alle nostre esigenze dell'agricoltura, secondo le linee dettate dagli agricoltori.



Le macchine liriche di Picabia

Ruote, stantuffi, ingranaggi, braccioli, trasmissioni a catena; le macchine di Picabia non si appoggiano alla Vittoria di Sarrastruoca

di Vittorio Coati

Non c'è che un sistema valido; quello di far stupire: questa affermazione di Francis Picabia è stata l'imperativo categorico ed ha costituito la base della sua vita di artista; e la finalità perenne, mentre che l'abbia raggiunto, almeno in gran parte. Finalità gratuita e in se stessa insaziabile che — specie nella storia delle lettere e delle arti — ha trovato risorsi non infrequenti, e che può meritare giustificazione quando si inquadra in periodi tipici e quando produce opere caratteristiche. E questo ci condurrà al caso di Picabia.

Infatti il suo rapporto allo scodellamento della pittura del '900 moderno in tanto appare solido in quanto in una opera «vera» — caratterizzata — nella creazione di quei movimenti artistici e letterari che — dal primo a circa il terzo decennio del secolo — hanno esercitato, in Italia e altrove, una devinazione di rinnovamento del gusto e degli orientamenti estetici, distruggendo e ricostruendo. I lettori di «Città delle Macchine» sanno già che cosa abbia rappresentato — al tempo della prima guerra mondiale — il movimento Dadaista.

Uno dei maggiori padroni di questo movimento (che dal Futurismo italiano, primo fra i primi, trasse idee e metodi di propaggine, e dal Cubismo francese una qualche presenza) fu proprio Francis Picabia, l'apporto al Dadaismo di questa singolare personalità fu decisivo.

Per meglio comprenderne e valutare l'opera è necessario conoscerne — almeno per sommi capi — il curriculum vitae e di questo più oltre delle avanguardie.

Francisco Martini della Torre e Picabia fu nelle loro sangue. Ma quando, Nacque a Parigi (18 gennaio 1879) da padre cubano e da madre francese, era mentre in vacanza

preveniva della Insuperabile parigina, il babbo discendeva da una vecchia e nobile famiglia svizzarga (invece di tanto e tanto successivamente diviso il suo peso nel distretto dell'Inferno e che allo sviluppo apriva spingesi sulle reazioni dell'individuo all'ambiente, sul carattere della sua opera.

Una delle prime strampazzate del giovanotto Picabia fu — a quanto si narra — il viaggio degli avvitati fatto da Parigi a Sciopista sul tetto d'un vapore ferroviario.

Ragazzo, dipingeva, così, per divertimento. Ma il padre prende nel serio il paratenore del figlio ed a sua insaputa manda al Salon des Artistes Français una tela del quindicenne pittore; il giorno successivo, il giovanotto — con gli occhi del padre — si dà alla pittura.

Affettuosità Carmen, ex-stella, come un giovane che sarà uno dei padri del Cubismo. Insegna, Picabia si stanca delle costrizioni scolastiche. Un incontro con Picasso — il poeta-foto — lo fa apparire della formula impressionista. Nel 1901 — a 22 anni — crea la sua prima mostra personale; successivamente, vari viaggi con prospettive di gallerie, bioscopia. La pittura — che aveva figurativa — è l'automobile costruita in due poli della sua vita, ed Picabia è un appassionato del nuovo automobilismo e un ferocissimo sostenitore di macchine da corsa.

L'esplosione di una nuova espressione — una figurativa — emerge nella sua mente nel 1907, sulla parità nel 1909 scavalca la prima pittura veramente astratta nel quadro «Coscienza». E da allora gli esperimenti di meditazione. Attratto dal Cubismo — agli albori sotto il magistero di Apollinaire — Picabia si unisce per breve tempo ai pionieri della modernità tedesca e con loro si lascia nella grande avventura anticonformista e au-



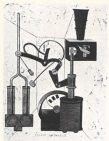
COPERTINA del primo numero di '38

letteraria; e dipinge quadri che restano una soltanto come viva documento di taluna ricerca storica ma anche come espressione letteraria non priva di valore intrinseco. Sono: «Pravocazione a Sciopista» e «Duo alla scoperta», ambidue del 1907; quello (una tela figurata alla prima Esposizione d'Art Moderno di New-York) «di quell'anno» detta «Novia Arty Show» — accanto al quadro, rimasto famoso, a Nido che sarebbe quello di Marcel Duchamp. Pare invece il primo che appare volente a comparire in America sotto il che l'Inferno e la curiosità pubblica furono vivacissime.

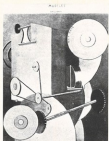
Apollinaire, dal canto suo, fu entusiasta di l'opera di Picabia, e pubblicò nella sua rivista «Les Nouvelles de Paris» la riproduzione, colori di due quadri del pittore franco-cubista — «Duo» e «Molucche» — commentandoli con «Sono opere ardite e belle che meritano di essere colte tra la nostra pittura e l'Europa nazionale».

La promozione letteraria di anni precedenti con la dichiarazione della prima guerra mondiale — Picabia — che non fu mai venuto a darsi il cittadino cubano — fu subito accolto come cittadino francese e mandato in missione negli Stati Uniti (1915) Qui ritrova l'amico Marcel Duchamp e i pochi ammiratori della sua pittura. Per i suoi amici militari sono suoi lavori, ed inizia a dipingere, e intanto collabora da rivista diretta da Duchamp, «Cassara White» e «38», pubblicati a New-York. In una sua opera, «Molucche» e «Coscienza» si allineano ad allargare senza riguardi l'arte al costume borghese. Certo è che il direttore di «L'America», ex il giornale di propaganda — e forse il gusto per i soggetti nei quadri del suo amico Duchamp orientavano diversamente, in quel tempo, la soggetto

PARADE amarene, 1917, dipinto in U.S.A.



MUSCLES brillanti dipinto a Zurigo nel '18.

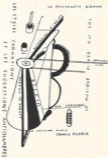


sione di Pirella; la macchina e gli elementi meccanici costituivano da allora il tema possibile della sua pittura.

Sul carattere di questo soggetto pirelliano bisogna intendere. Egli non conta la macchina come un mezzo solo; non la glorifica con l'ottimismo progressista di Marinetti e dei Futuristi; la macchina di Pirella non è la locomotiva che si appone alla Vittoria di Sanrocco. La sua macchina è un protetto libro, una antologia, una figurazione irrazionale, pressante, fantastica, assurda, rappresentata con intervalli polematici. In queste macchine non si palesa soltanto il tema prevalentemente decorativo, intonato dal Cubismo alla decorazione plastica e compositiva Pirella aggiunge — e la critica — un documento sul piano esistenziale. Rende, staccati, innestaggi, miscelati, trasmissioni a catena, ecc. sono lì per essere analizzati, per essere letti, quasi per intuire. Il senso del grafico e del fantastico è poi accentratissimo dall'intervento — frequente — di moti, di frasi avvolgenti nel senso della tela o del disegno senza alcun tema sul soggetto, e quindi senza alcuna spaziale, spaziosa, spaziosa del resto tatta, o quasi, i quadri di Pirella privi di qualsiasi legame logico o analogico non la figurazione — un titolo libero. Ripetitive che sarà poi largamente imitate, e fin ad oggi.

Nel 1931, un nota poeta surrealista, Robert Desnos, dava un semplice e chiaro definizione della pittura di Pirella: «La sua pittura è una creazione, non una riproduzione; una parola posta nella natura alle stesse titoli che definiscono un affettamento e una forma e un articolo, e vice di vita propria». «Non articolo e significa non partecipa all'esperienza pittorica, alla concezione pittorica. Infatti Pirella si vanta d'aver inaugurato l'epitaffio, cosa sembra che sia in opposizione al positivo della pittura, sia non figurativa. Con la sua macchina lirica egli retrocede dalle posizioni raggiunte con i suoi primi e risvolti espressionisti sublimi e di inizio nel una pittura di contenuto, letterario, con i facilmente ogni ricerca formale, ogni labente filosofico. E pertanto, proprio in periodo di fervore espressionista, cioè tra il 1920 ed il 1932, cioè gli anni d'oro di fuori della espressionista, negli Cézanne e Goghena De Tonn, Dico il primo; e Pirella non quota la pittura. Si fonda semplicemente sul nuovo l'olografico di un contenuto e il ricominciato. Non ammetteva come pittore, non per altro una creatura». E De Tonn a Cézanne pittore ha sviluppato la sua ricerca — fine a pezzi al massimo di ogni controllo umano — con ogni diversi lineari e movimenti dai titoli espressionisti.

Ma in un'antipatia, le sue macchine fantastiche furono proprio quelle che il momento chiedeva. Pirella torna dall'America portando a Dada una carica di esplosivo con-



MACCHINA disegnata tra il 1915 e il 1920. Incisa. Collezione Prampolini.

tra i doppi di un costume e di aprire oscurità. A Barcellona, nel 1917, pubblicò il primo numero di una rivista che, in ricordo di quella del confratello Duchamp, intitolò «DADA» (in occasione 25 anni durante gli otto anni di vita) e nella copertina del primo numero raffigurò un assurdo macchinismo col nome di *Verre*, che in spagnolo significa fabbrica; un prototipo aggressivo, minuzioso dal generale disegno spirituale e materiale del disegnatore, ispira l'azione del periodo futurista, soprattutto inteso alla esplosione violenta di degli artisti, e nei suoi artisti, accoppiati. Ma inespliciti fatti di lirismo sporgono tra questo operabile opera di critica e di demolizione ed espressionista in fondo sui poeti contemporanei; specie su Góngora.

Machina Gabriella Buffet Pirella — potremmo, se non fosse, confederazione, che ha ventiduenne: lo confida nel marito le battaglie dell'arte — la giungla oscurata che oggi si ha difficoltà ad immaginare che la macchina sia stata per tanto tempo oscura dalla distanza delle cronache poetiche, perché essenzialmente sottoposta a controparte utilitaria. Pirella ha avuto il merito (e, sotto altro aspetto, i Futuristi) di farne particolare merito d'immagine lirica, e da con la nostra impressione anche per le sue cronache poetiche; la poetica giunta della macchina a Pirella e donna di la file che sono nate (e con tra i suoi vari titoli di poeta) è appunto la macchina; e 18 disegni meccanici commentano sguaiatamente i suoi.

Ed è proprio questo libro — pubblicato nel 1919 a Louana, con Pirella disegna, a segnalare il pioniero di Dada di Sierp — Tristan Tzara, e con, Hiltenshoof, Arp, ecc. — e determinano l'ingresso di Pirella nel movimento Dadaista. Dopo le manifestazioni clamorose di Sierp — nelle quali il nostro ebbe parti di primo piano — il Dadaismo si trasferì a Parigi, e sembra che sia stato Pirella a trascinare Tzara e compagni nella capitale francese, con il movimento toccò l'apice della celebrità, essendo regista infaticabile — soprattutto — il capitano delle macchine. «Dada c'est le déluge, après quoi

tout recommence» — così André Breton — in l'epoca del più sfrenato individualismo, della più allegre individualismo, del automatismo (dopo: è una novità Pirella coniare la lettera di un Manfredo (Manfredo Casanovi), ammesso prevalentemente che c'è l'arte è un prodotto farmacologico per gli industriali.

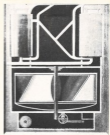
Ed anche per Pirella fu il periodo della maggiore ricchezza, questa, e della più intensa produzione. Con, mentre intorva sempre l'arte e nel frattempo aveva affacciato violentemente anche i cubisti, si dava a tutt'uno a dipingere, a disegnare, a scrivere in prosa e in verso; a comporre a Pirella non language e a Lathie des pompes funebres, ed il film «Estimate», girato da René Clair nel 1920. E' nota che al Dadaismo succede il Surrealismo e che parte degli stessi disadati, e forse i più autorevoli, sostituiscono nel nuovo movimento. Pirella — naturalmente — è tra i surrealisti di primo piano, con Breton, Eluard, Poiré, ecc. Ha, modificato ed irrispettato — ed attraverso una presenza di certi atteggiamenti surrealisti — come anche una certa gruppo, Lucien Faugé, e si ritira nel Mercoledì della Francia.

Con: gli artisti più moderni, comporre la macchina lirica, ricerca e arriva di una nuova espressione. Pirella — dopo tante avventure — ritorna nel punto dell'individualità figurativa. In effetti si mostra di un realismo simbolesco che, in definitiva, altro non sono le possibilità d'osservazione e che lui movimento creato e con immagini similari, con il postulato allegorico, di prota carattere figurativa.

Interventi degli aveva esate, la ricerca delle sue tele costituiscono un omaggio al nome. Pirella artista ormai ha completo il suo ciclo. Anche l'uomo sta per concludere la sua parabola terrena: nel 1946 torna a Parigi; lo sconosciuto del secondo grande conflitto hanno l'aveva duramente nella sua salute; il male è depresso dal fatto che i giovani pittori ragazzarono le sue invenzioni e senza aver l'aria d'accorgersi di lui, procurano. Non tutti gli uomini che emergono sanno consegnare all'ingratitudine delle nuove generazioni.

Con questa avventura nell'India Francis Pirella si spinge nel dicembre 1953, a 74 anni. Chi sa se — dopo il ritorno alla tradizione — avrebbe ancora desiderato, come sempre, epigrammi, come, peggio d'ora il suo vanto nel gioco della battuta; e l'altro qui con un danger per la pittura?!

TRES sono talora con la terra, del 1930.



QUADRO esposto a New York nel 1935.



SEMAFORO

Il **SEMAFORO**... — Con il Semaforo, una appesa verticale in Sella da New York è stata avvolta una matassa che potrà intervenire i bracci di "controllo". Come in un P.I. prova il sistema automatico che regola automaticamente il sistema di controllo. Il sistema automatico che regola automaticamente il sistema di controllo. Il sistema automatico che regola automaticamente il sistema di controllo.

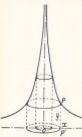
Prima l'effetto non avviene più che il movimento automatico viene impostato, sempre secondo che la prima prova di P.I. prova automaticamente il sistema di controllo. Il sistema automatico che regola automaticamente il sistema di controllo. Il sistema automatico che regola automaticamente il sistema di controllo.

Quella che appare sopra è che in tre ore di tempo per la tre ore di notte, due parti di una notte, senza la stessa matassa. E allora l'effetto prodotto è il controllo, il che non presenta alcun difetto e si come matassa elettronica. Po' anche elettronicamente.

CONGIUNTO CHE SOSTITUISCE L'INTERUTTORE — Un nuovo modo per appoggiare ad accendere la luce senza essere disturbato dall'oscillazione di un interruttore è stato presentato dalla General Electric Company, al centro di un congegno elettronico consistente in due parti di matassa ridotte a loro durata (in tre ore di notte) e un tempo di una lampada, per accendere la quale basta toccare con la dita in qualsiasi punto una lamina di platino.

GERMOGLI E IMBALLAGGIO DELLE ERBE — Il Dipartimento nazionale dell'Agricoltura americana ha prodotto una nuova macchina a movimento multipli capace di mietere, sminuzzare, rastrellare, lavare e impaccettare 120 tonnellate di erbe. Il principio del congegno congegnato non doveva che altro che lavare le erbe e quindi vengono automaticamente pulite e sminuzzate, in base al peso, in un categoriai quindi, a meno di un minuto, trasportate, possono affrettare un apparecchio che ne regola la qualità, la grandezza e il

IL SOLID analitico di Esposito-Torricelli.



peso, per poi entrare in una camera di irrigazione dove vengono operate, da sette bracci, di speciale sostanza protettiva, infine la stessa raggugliata la comparsa automatica imballaggio, nel quale, attraverso il sistema, vengono ridotti in un sistema da una durata classica.

IL SOLID AUTOMATICO DI TORRICELLI E DEL SOSTITUISCE L'INTERUTTORE — E' ancora un nuovo sistema completo intorno all'oscillazione di un tempo ridotto di 1/2 secondi e in 1/2 secondi, il sistema di cui si può determinare il sistema come l'oscillazione di tutti gli interruttori elettronici senza per non di ridurre il tempo della, per raggio di linee e di linee e di linee, che il sistema di controllo automatico è fatto di 1/2 secondi e quello di controllo anche per raggio di linee e di linee e per raggio di linee.

IL PROGETTO della torre degli arcobaleni di Maria Vignoli.



DIRITTO di prova e diritto di peggio di una turbobastarda in costruzione nei cantieri Ansaldo di Genova-Sestri per la Belfa panonera.

LA TORRE DEGLI ARCOBALeni — Tutti anni fa, al tempo dell'ultima Esposizione Internazionale di Firenze, fu il cantiere nel '61, con una grande macchina idraulica di controllo automatico, che poteva avere per matassa, oltre il sistema. La Torre degli Arcobaleni, l'Ansaldo Sestri Building di Genova, è un sistema di controllo automatico, che regola automaticamente il sistema di controllo, in base al peso, in un categoriai quindi, a meno di un minuto, trasportate, possono affrettare un apparecchio che ne regola la qualità, la grandezza e il



Il suo progetto intitolato "Torre degli Arcobaleni" che mostra il disegno in un grande studio pubblicitario. Alina, il libro non contiene approssimativa come vogliono, ma include l'oscillazione e il controllo, ma esplicitamente anche in un sistema di controllo automatico, in base al peso, in un categoriai quindi, a meno di un minuto, trasportate, possono affrettare un apparecchio che ne regola la qualità, la grandezza e il



CIVILTÀ DELLE MACCHINE

A bi-monthly Review

SUMMARY

July-August 1955

From aeronautics to astronautics by *Vincenzo Perillo* 41

In this article problems of applied astronautical research which are at present predictable are grouped into four categories, in conformity with the thinking of the German scientist, Dr. Ing. Eugen Sänger. Problems of the first order, the solution of which may in the future yield completely new approaches and extraordinary technical advances (e.g. perceptual theory, transformation of matter into power, thermal nuclear reactions, nuclear propellants, physics of the solid bodies, gaseous reactions, physics of boundary surfaces, extreme states of matter, special problems connected with photon rockets, field theories, spacetime problems, etc.).

Problems of the second order, which can substantially contribute to the improvement and construction of the machines embraced by the technical program of aerospace aeronautics and astronautics (e.g. materials for the walls of the combustion chamber, thermodynamic law, mixture preparation, gas-dynamic flow, construction of powerplants, production of propellants, optimum choice, combustion, heating substances, chemical propellants, construction of space vehicles, etc.).

Problems of the third order, the clarification and technical solution of which are truly a condition for the transition from aerospace aeronautics to astronautics, but which involve an immediate technical program (e.g. measurements and instruments, techniques of communications, flight path mechanics, air physics, aerophysics and cosmophysics, astronautical medicine, astronautical physiology, astronautical economics, space law, astronautical organization, astronautical facilities on the ground, astronautical promotion, etc.).

Problems of the fourth order, which are directly and principally associated with astronautics, even though their solution is not an essential condition for the transition from aeronautics to astronautics (e.g. representations of astronautics, astronautical philosophy, astronautical history, astronautical bibliography, etc.).

The importance of any given research problem will have to be evaluated in the light of this classification, so as to determine the degree to which its solution can be of determining importance not only for astronautics but also for aeronautics or for total technique. In an effort to find an optimum between hazardous speculation and wise limitation, the problems will therefore be further classified in the light of their combined appearance in aeronautics, astronautics and other technologies, so as to bring to the fore problems, the solution of which would be valuable for many sectors.

Ercehion — No where — Utopia by *Samuel Butler* 44

"Ercehion" the novel published in 1872 by the English author Samuel Butler, is a satire of Victorian customs. It tells the story of the adventures of a traveller who, having arrived in an advanced and almost mystical way in a puzzling and remote land, learns about its customs. He is then brought to trial, ostensibly on a charge of having the machine, but in effect for owning a watch and for having tried to reintroduce machines into the country.

The traveller escapes on a balloon with a pretty damsel, falls into the sea and is about to drown when he is rescued by an Italian ship and taken back home. Ercehion laws are different from those of all other countries on earth. Stealing is considered a crime and criminals undergo medical treatment; churches are replaced by medical banks, schools teach an altogether peculiar science—hypothecism—which is designed to develop unreasoning power, to prepare the youth for life, which is made of endlessly situations. In Ercehion, the birth of a child is considered an utterly painful event, as the unaided appearance of a representative of the race of the unborn. In Ercehion's "Book of Machines", Butler extends the application of Darwin's theories to the evolution of mechanical organisms, which ultimately overcome and dominate man. These are ideas which have found advocates in all ages. The chapter in which these ideas are discussed, perhaps the most effective of the whole book, stresses a problem which is still of very great current importance: the need for not letting machines take the upper hand.

Images of the new physics by *Mario Podda* 45

In the world of today's nuclear physics—which is extremely complex, also because of the lack of theoretical guide lines which could spare the energies spent by researchers groping around in many different directions—there are not only the particles of various kinds, the instruments for studying such particles, in remote realization and those for producing them artificially in laboratories. New mental schemes are also being developed, which might lead to narrow to mistakes possibly as important as those of relativity and quantum.

For instance, more was said recently (also at Pisa in Italy) of the "temporal inversion", a theoretical expedient devised by Feynman and others for the purpose of solving certain difficulties of quantum electrodynamics, and which has fired many imaginations with the concept of electrons by which time is believed to run backwards. In effect, from the relativistic standpoint, a positron can be considered as a negative electron with its own time inverted, and the making of the creation of a pair of electrons ("virtual" pair) may result from the mutual affecting of the times of its elements. In an ordinary time, we would thus see a change in the direction of motion of an electron which we believe to be still the same, while in effect the original electron could have cancelled itself out against the positron of a virtual pair, and the electron which we then see running in another direction would be the one born from the creation of that pair.

Machines go to Church 49

From May 29 to June 30, the Home Modern Art Gallery displayed, together with abstract paintings and sculptures by Italian and foreign artists, parts of machines built by Italian factories.

mostly Finmeccanica associates, in order to show the relations existing between machines and works of art. This is the first time in the history of art that such an event has taken place, and that is why we say that machines have been allowed into sacred haunts.

The Sunflower City by Michele Perrella

26

Pages 26 to 31 illustrate a new design by Architect D'Onofrio, who is already known to our readers through the article "A City Born between Trees and Seawater" (Page 37, July 1934 issue). This plan is for a satellite city, 10 Km. from Rome, which will house 20,000 people. On the bare hilly ground, D'Onofrio and his assistants have made the first surveys, hammered down the first stakes. The features of this future city are shown in the architect's plans—a few of which we reproduce here. In these plans, which avoid any of the Mass's seas and mountains, the main lines form the figure of a sunflower. From the "center of gravity" in the hills (which is planned to coincide with the point where traffic roads meet), a system of curves radiates to embrace the entire territory, fitting the contours of the terrain. These curves are all members of the same family, which permit the best adherence to contour curves, and establish precise points of reference for the town plan. This gridwork, of course, is not a rigid geometrical figure, but because of the very nature of the curves it closely fits the terrain, allowing its variety and undulations. In so doing, Architect D'Onofrio is taking advantage of the structure of the terrain to ensure the benefits of exposure, climate and ventilation of this area, which is located midway from Rome and the sea, on the Flaminia Highway. After the "spiral city" he built in the Lignano pine forest near Venice, and after the Trieste Boys' Town (his first major project), this architect from Fivoli is now trying in Rome another great adventure, a bold and imaginative new design.

The Glassware and Plastic by Bruno Zevi

32

The Superintendent of Antiquities for Lower Sicily, and Director of the Etruscan Museum at Valle Giulia in Rome—which recently placed on display the Hercules of Voli (upper photograph, page 22) restored with transparent perspex plastic—shows here the criticisms made to this experimental restoration method.

"A system had to be found—writes Dr. Zevi—to juxtapose the two pieces of the statue. In doing this, I felt that no material should be used which could give an impression of the two pieces being 'bricked up' together.

"Taking my inspiration from the famous 'Glassware Month' in the Gemadetha Museum at Cologne, I decided to use a plastic material which would ensure these results:

(1) Supporting the chest at the distance and in the position it must have had in the complete statue;

(2) Providing a transparent interposed part, so as to allow full visibility of the fractured edges and of the details of the sculptor's technique;

(3) Adding to the lower fragment a pair of legs, essential for stable support of the rebuilt center part.

"The job was not an easy one. First of all, we had to prepare a clay mold for the missing part, and this required a study to which contributed all of the Museum's inspectors and many individuals, Italian and foreign, who offered to contribute. Thus we had to find in Rome craftsmen willing to tackle the job—no less as I know, the first of his kind.

"When I first placed on display the statue thus rebuilt, I often said that I considered it "a patchwork", despite the criticism I received (far fewer than the words of praise). I trust that, when the work will appear in its final form, it will not seem so overhasty, particularly if we consider that, in this manner, the work of art was not tampered with in the least, and is as arranged so to permit a thorough study of its original parts."

A reporter's notebook by Aldo Sarti

33

This is the diary of a trip taken through the factories of 30 Finmeccanica associates by reporter-photographer A. K. to take a series of black and white and color photographs. The trip has taken him

to Trieste, Genoa, Brescia, Milan, Genoa, La Spezia, Leghorn and Piacenza in North Italy, and to Naples, Castellammare di Stabia, Pozzuoli, Bain and Pescara in South Italy.

The "Black Swan" in the Abruzzi by Leonardo Bonanni

37

On January 11, 1933, the "Cigno (Swan) No. 1" fell in the Alamo di Gili near Pescara, right at the expected time, opened 75 km skyward the first stream of Abruzzese oil. However, at least so far, the country and the landscape remain unchanged. Round rolling hills (behind them, the mountains still spotted with snow) curve with wind being harvested in the same southern wind, the gold color almost dazzling in its brightness. Behind the old olive woods of Scaia, so new element in the landscape, nothing but the warm vegetable gold, and on the skyline the delicate patterns of the olive trees. There are now two oil wells in the Abruzzi, both practically at a standstill. But you can smell around them a sort of international odor. The red-lettered sign, right by the road from the station "Petrolio Cigno No. 1" spells Montecatini but also Gulf Oil Company; it spells America. You can hear around, spoken in Italian or at least in dialectal accents, phrases like: English seismic charts, French geological surveys, Dutch origin of the equipment (that is a matter of course). Everybody is there, the deal is a big one. And the population seems to have acquired a cosmopolitan mentality (one should not forget that the Abruzzese are ready and willing, more than anyone else, to emigrate anywhere in the world). The Abruzzi too, like Sicily, expect prosperity from this oil.

Mr. Patrone's ships by Luciano Edoardo

40

All ship models you see in the railroad stations and port terminals of Genoa, Turin, Milan, Naples and Florence, representing the famous Italian lines "Augustus" and "Roma", later the "Rex" and "Cristo di Savoia", today the "Andrea Doria" or "Colombo" displayed by the Italian Lines, come from the workshops of the Patrone Brothers in Genoa. They were born there together with hundreds of others, built to a smaller scale for Italian and foreign lines, and have covered almost as many miles as the originals, because the sea now on display all over the world. New York, Hamburg, Siles, Buenos Aires. The Patrone Brothers have recently turned out a big model of the liner "Cristoforo Colombo" on the 1:50 scale (so that the model is 15 feet long), which was displayed in the FIS. MARE stand at the "Salon International Nautique" in Paris. The Patrone ship has also built several models of the various types of Ansaldo Engines, including the supercharged ATR, and a complete model of a turbine-turbo engine room, shown at the International Shipping Show in Naples. At this Show was also exhibited a full-scale sectioned model of a fishing trawler, complete with engine and refrigerating plant. Also at the Paris Salon Nautique there we shown a 1:20 scale working model of the Ansaldo-Doxford opposed-cylinder engine. The Patrone Firm is at present headed by Giuseppe's son, Ezzeo Patrone (born April 8, 1883), who has been around the Genovese shipyards since he was taken there by his father as a boy.

Vegetable airplanes by Agostino D'Arrigo

A letter and notes through knowledge of the aerodynamics of "passive" vegetable flying elements, much closer to the flying "machines" than the "active" animal flies, can be valuable for the technical economy of modern aviation. Since far distant times, man was impressed by the cleverness of natural processes and mechanism. The airplane has been patterned after the shape of leaf-hives. The number of piston-making machines are said to have been copied from a natural device possessed by certain spiders, the ship built from the shape of the seaweed, the use from the legs of animals living in the water, etc. As regards "vegetable aircraft", although the fruits and seeds fitted with hair parachutes, we find the pith which come from the sporepore (like cotton) or from the bottom of the seed itself (like poplar and willow seeds). In many cases the fruit or seed is permanently connected with the parachute, which has the function of laying down and anchoring suitably the object to which it is fitted in the place where the best condition for germination are found. This is the case of Tyllanthus seeds, which stick to the tree bark, and the same occurs of hairs which float them in the air fastens them down upon their germinated bed.

This article deals with the strain tests conducted on a new airplane wing. On June 1, complete bend and strain tests were carried out at the AERFER Aviazione Factory of Pomigliano d'Arco, on the wing of the light interceptor "Sagittario II", the first warplane built in Italy since World War II. These tests were concluded with the destruction test, where the wing showed a coefficient of more than 15. By contrast, the coefficient was to be 12, meaning that the wing must bear without breaking a load equivalent to 12 times the weight of the airplane. For people who know about aeronautics, this is a great technical event, and constitutes a significant step towards the rebirth of Italian aviation.

For a better understanding of the importance of this event, it should be noted that this is not a straight wing, with which (even though for different loads and performances) the Italian aviation industry had extensive previous experience, but rather one of the most advanced types of sweep-back wing, with a sweep-back angle of 45° at the leading edge. This form itself—without mentioning the exceptional stresses of supersonic flight, for which the wing is designed—avoids tremendous construction problems.

Telephones grow old

48

From March 29 through May 31, the great Italian daily "Il Corriere della Sera" published 29 advertisements placed by Finmeccanica to illustrate the most significant products of the group of industries under its leadership and control. The chain of messages, reproduced in pages 48-52, was used to convert diversity into unity, to close a circle, to establish a circuit and to bring together into a broad picture shops and factories, needles and super-tankers, metal structures and precision instruments, generators and Diesel engines, electric steamships and masterlocks. This operation was conceived in something more than an advertising plan. It was designed to support the showing of Finmeccanica's products at the great Fairs of Milan and Verona, at the Turin Salon, at the Trieste Fair and at the Naples International Petroleum Exhibition, but also to place before a qualified public, in graphic form, the activities of Finmeccanica associates. The operation required months of preparation, the texts were checked and rechecked, the figures, type sizes and blank spaces calculated in the millimeter. In truth it is difficult to fashion worthy things, let alone masterpieces, if ingenuity is not combined with patience. One can improve jokes and headlines. The shaded texts, the gray brush marks, the multiple parallel lines, are some of the graphic novelties introduced in Painter Trevagli's ads, designed to transform a heavy and severe structure into something light and airy. No photographs were used; the area of the ads was reduced; fewer blank pages were wasted and more confidence was shown in the reader's intelligence. To speak to a million people, and use for this job such a noble handwriting, was another goal of the Finmeccanica Advertising Department which prepared these 29 ads.

Exhibitions must be simplified

52

Around machinery, domestic appliances in supermarkets. The industrial customer always window-dresses, and in most cases he knows in advance what he is going to find in the Fairs, through catalogues and specialized magazines, if not through direct encounters in the factories. Thus, first of all, you must show the specifications, the "identity card" of each product. If at all possible, the product must be shown in operation. Then it is necessary to tell its story, to briefly qualify its qualities and to gather around it a series of references. In Finmeccanica's stands of this year at the Verona and Milan Fairs and at the Turin Salon, an effort was made to simplify its presentation of the machines, reducing to common or reasonable dimensions not only the architecture of the stands but also the number of products shown. This time, Finmeccanica did not show big alternators, bearings and cranes. There was instead an abundance of masterlocks, Lodgeparking plugs, Maxwell valve tubes, electric motors, San Giorgio fans, Salmoroglia instruments, Zelen needles. Among the novelties shown by Finmeccanica associates at the Milan Fair alone: in the electro-mechanics Pavilion, the three-phase induction motors of Ansaldo-San Giorgio's new "U Series" and Elvicolandella's automatic electronic train stop; in the Optical,

Radio and TV Pavilion the latest products of Filiterreia Salmoroglia, Marconi Italiana and Microfonda; in the Domestic Appliances Pavilion the new San "Kodina" built by Elvicolandella San Giorgio; in the Sports Pavilion the new "Paperino" motorcycle built by Industria Meccanica Napoletana; in the Engineering Pavilion a new press built by S. Rastarobbi under Euzazio Leone, some automatic cartridge machines and an engine cylinder reamer built by Fabbrica Macchine Industriali di Napoli and a series of tools by Ansaldo. Other products of Finmeccanica associates were shown in the Pavilions of Textiles, Medical Appliances, Agriculture and Industrial Refrigeration.

Cinema, Technology and Art by Giulio Brivio

55

This is a brief history of an argument which has been going on since movies were born: whether cinema is an art or not, and to what extent the advent of color, sound and other technical novelties have favorably or adversely affected it. Among the older arts, for instance, the most visual and two-dimensional was painting. The first problem for the theoretical students of cinema was to establish the mutual difference between painting and cinema. As in other cases, the question was solved by using technique as a discriminating factor. Cinema was motion and painting static. Because of the perfect equality between frame and frame, cinema has the disadvantage of the inability of fixing the size and shape of the image to the form it represented. With cinema, you could not create a frame as a function of the landscape, but you had to create a landscape to fit into the frame. This resulted in the birth of the framing and cutting techniques, many times the product of guesswork but decisive for the differentiation of cinema from the other arts. Mollis tells us that one day, as he was filming the Fieschi de' Fieschi in Paris, the camera stopped. He put the camera going again, and what did he see? When men had been walking, women appeared, and a horse had taken the place of a streetcar. Unwittingly, he had discovered the metamorphic trick, one basic editing technique. Now the historians are busily seeking the authors of the gestures and actions of cinema. The importance of these attributions, originally, lies not so much in knowing who first used these elements of cinematic language—gas shots, traveling shots, close ups, fading, etc.—as in finding who first became aware of them.

Sublime craft objects by Antonio Manfredo

60

These are the household objects of wood, leather, horn fashioned by the craftsmen of the Italian Tyrol, the so-called "Volkskunst" or "Handwerk" (objects of household or folk handicraft), free from any commercial and professional derivation. The motif of this art are the "sun" which the craftsman portrays as a radiating circle, the five and six pointed "star", the "heart", which is cut into chairs and doors, the "worm" or "Dragon", the prophylactic symbol "par excellence". As the Silesio (the farmhouse living room) sings the triumph of wood in the testimony of the lamp, the objects of metal or female apparel (Tracht) and a rich variety of the clothing crafts we reproduce here (Page 63) a hatlike felt imbued with the tree of life defended by two lions, which is a small masterpiece of its kind.

Express coffee by Guglielmo Pinna

62

The Italian steam coffee machine is one of the elements of Italian celebrity in the world. From the early gingerbread-like models through the intermediate era of the early XX Century, those machines have now taken their place as part of the "Italian look". Like Italian clothes, motor car bodies and handles, their style is easily spotted throughout the world.

Hegel and the force of gravity by Renato Marzi

65

It is our intention to set forth in this magazine, which deals with machines and methods with the basic concepts of mechanism and mechanics, Hegel's theory of mechanics, with special reference to gravity. This report concerns the Mechanism section of the Philosophy of Nature comprised in the "Encyclopedia of Philosophical Sciences". We have preferred this version of Hegel's mechanical

theories in order to reduce the difficulties of heterogenia and understanding by the readers, who are perhaps not entirely familiar with the archaic theories and the obscure technical language of the great thinkers. In the "Encyclopaedia," Mechanics from the first section of the Philosophy of Nature, while the second part deals with Physics and the third with Organic Physics. It is divided in three sections: Space and Time, Matter and Movement and Finite Mechanics, Absolute Mechanics. The districts of space and time read the first division of Mechanics, Matter, Movement and Finite Mechanics start the second division, especially devoted to gravity. According to Hergl, gravity constitutes the substantiality of matter; it is the latter which tends towards the center but—and this is the essential determination—towards the center falling outside of it. It can be said that gravity is the very being of the matter, that since it is not yet center and subjectivity is itself, it is still undetermined, enveloped, closed, form is not yet material. The point where the center line is found by means of the gravitating matter, since matter is mass, it is determined, and with it its tendency towards a given center.

Vandenberg-Gildewart and the theme of purity

by Ferris Robinson

66

While many artists (and not the most instinctive) conceive most of their works in the course of execution, others—including Vandenberg-Gildewart—conceive them totally or largely before they get to work. In their painting, there is a long "before the canvas" period, i.e. an extensive process whereby the traditional "precon" of artistic conception—intuition, imagination, meditation, etc.—necessarily meet with the traditional situations of artistic realization: errors, corrections or changes. Mandelstam too, before he sets a brush to the canvas, made patient and subtle trials with paper strips and figures. In many cases, corrections involved almost imperceptible movements, of less than a millimeter. Vandenberg-Gildewart, as indicated by some reproductions of his "preliminary sketches", uses in some cases the same technique. This does not mean, of course, that his works are only rigorously precise and mechanical. Precision is only a means of expression, not an expression itself. Squares and dividers ensure a certain type of skill, but the comparative formal perfection obtained by using these tools does not at all guarantee overall perfection. Purity was defined by the early constructivists as absolutely "interiority", as creation from nothing. This definition now seems insufficient for today's constructive artists, such as Vandenberg-Gildewart. Their works are more than structures of plastic beauty, they are also means of knowledge. They contribute to a re-creation of our aesthetic possibilities, and at the same time facilitate the access to a reality thus far alien from our day-to-day judgement.

Tractors and farm mechanization in Italy by Pietro Egidi

71

The Author indicates the following targets for the development of farm mechanization in Italy in the next ten years: (a) lowering the age of the national tractor pool, and replacing within 5 years the 50,000 tractors now more than 10 years old; (b) increasing North Italy's tractors from the present 80,000 to at least 120,000; (c) increasing the number of tractors in Center-South-Insular Italy to the present level of farm mechanization in North Italy, i.e. 1 tractor per 50 hectares. These targets will require 124,000 new tractors and a total gross investment of 1200,0 billion lire over ten years, assuming the average to be 30 HP and 2,500 Kgs per tractor.

The scientific divulgation poem by Eusebio De Benedetti

75

The Editor of the Italian magazine "L'Illustrazione Scientifica" explains here, citing the best-known scientific divulgation magazines, how the work of the scientist can be made known to the general public. Language difficulties are the chief obstacles to transplanting a scientific conception from the world of scientists to the world of the so-called "layman". Science, particularly when it concerns itself with objects which lie beyond the scope of direct perception, has been forced to create a special terminology for these objects. They can be perceived only with the help of special instruments (i.e. g. the viruses visible only under the electronic microscope), or by indirect means (a cosmic ray reveals itself by a click of the Geiger counter,

or by the trace it leaves on a photographic plate), or are made only through certain of their effects (the condensed vapor trail left by an electron flashing through a Wilson chamber), or are even hypothetical (such as the neutrino, the particle which occupied an atom of Fermi's mind and which no one in the world has ever seen reconstructed). When these words are read for the first time, it is in coming across a new language, with the added difficulty that, to feel the meanings, you have to pick up not a dictionary but a textbook of physics or biology. One additional difficulty is that scientists are making an increasingly wide use of mathematics, for the very simple reason that it offers to them a sort of "prefabricated logic". The good scientific divulgation press achieves its purpose when it succeeds in making all of its readers overcome these difficulties. The so-called man in the street wants to know what happens in the field of science. For this reason, those responsible for the press, including informative papers and periodicals, who are not always favorably inclined towards science news, should understand and feel that science is the most revolutionary factor of history in modern times.

Florbán's lyrical machines by Vittorio Grassi

79

Attracted by cubism, Florbán joined for a brief time the phalanx of that brand-new tendency, and with them he launched out on the great anti-conformist and anti-literary adventure, painting pictures which will remain not only as a lively document of a historical experience, but also as a pictorial experience not lacking an artistic value. We will mention here "Procession in Seville" and "Dance at the Source" (both of 1912). The latter painting was shown at the First Modern Art Exhibition in New York, 1913 (called Jerry Shore) alongside Duchamp's famous painting "Nude walking down stairs". It seems that these were the first cubist works shown in the United States. Florbán was there from 1915 to 1917, and his technique which dominates in that country (and perhaps the mechanical taste of his friend Duchamp) is to be considered a decisive factor in the choice of his preferred subject: machinery. In the lyrical nature of this subject we see the importance and greatest significance of the Spanish painter's art.

NOTES

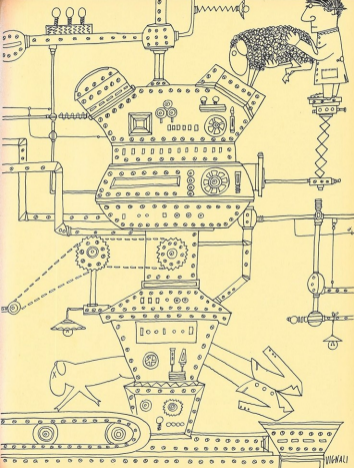
OF THIS AND THAT

REMARKS

COPY PAGE: STEEL PLATE AND OTHER PLATE OF TURKISH-DESIGNED TABLE UNDER CONSTRUCTION AT THE ANKARA SHIPYARD IN GREECE

FRONT COVER: DRAWINGS BY GINO VIGNOLI

TABLES IN BLACK AND WHITE AND COLOR BY: ROBERTO FANELLA, MARCOLOTTI, PULVINO MARI, ALDO CRAMPAGNOLA, ANDRÉO SCORRINI.



SOCIETÀ FINANZIARIA MECCANICA

FINMECCANICA

SOCIETÀ PER AZIONI - CAP. L. 10.000.000.000
SEDE E DIREZIONE GENERALE IN ROMA
VIA TORINO N. 14

AZIENDE DEL GRUPPO:

ALFA ROMEO

Milano

ARELDO

Genova

ARNALDO-FORRATI

Genova-Genova

ARNALDO-SAN GIORGIO

Stabilimenti Sestini Alinari
Genova

ARSENALE TREVISTINO

Trieste

AYIS

Castellonara di Stabia

CANTIERI RIUNITI DELL'ADRIATICO

Trieste

DELTA

Genova-Genova

FABBRICA MACCHINE INDUSTRIALI

Napoli

FILOTECNICA SALVEMADRE

Frosinone

ILVA-IL

Napoli

INDUSTRIA MECCANICA

NAPOLETANA

Isola (Napoli)

MARCONI ITALIANA

Genova

MECROLAMEDA

Bari

MOTOMECCANICA

Milano

NAVALMECCANICA

Napoli

OFFICINE ALLESTIMENTO

RIPARAZIONE NAVI (O.I.A.R.N.)

Genova

OFFICINE MECC. FERR. PIETROSSI

Frosinone

OFFICINE DI POMIGLIANO

PER COSTRUZIONI AERONAUTICHE

E MECCANICHE (A.M.E.C.)

Napoli

OTO - MELARA

La Spezia

S.A.R.O.S.

S. A. Ferraresi Officine di Genova

Genova

SOCIETÀ AGHI ZEBRA SAN GIORGIO

Roma

SOCIETÀ

ELETTRODOMESTICI SAN GIORGIO

Roma

SOCIETÀ

FONDERIA SAN GIORGIO-PIA'

Roma

SOCIETÀ NUOVA SAN GIORGIO

Roma

SPICA

Genova

STABILIMENTI DI S. EUSTACCHIO

Brescia

STABILIMENTI MECCANICI

DI PODELUOLI

Frosinone-Genova

TERMOMECCANICA ITALIANA

La Spezia

