

Gillo Dorfles e *Civiltà delle Macchine*: la fondazione di un'estetica industriale? (1953–1957)

di Faber Fabbris

faber.fabbris@yahoo.fr

We explore one of Dorfles' many cultural contributions: his collaboration with the magazine *Civiltà delle Macchine*. That review, whose founder and editor was the major Italian poet Leonardo Sinisgalli, investigated the fields across "literary" and "scientific" knowledge. Dorfles dealt with specific issues about industrial design (furniture, design schools, historical developments), but also outlined a theory of industrial aesthetics, fully connected with his wider art history approach.

Keywords: Dorfles, *Civiltà delle Macchine*, Industrial design, Aesthetics.

Nella vastissima, molteplice attività intellettuale di Dorfles vale la pena di estrarre un filone breve eppure emblematico, forse non il più noto: la collaborazione alla rivista *Civiltà delle Macchine*, memorabile ed inconsueto esperimento culturale del primo dopoguerra.

In un paese distrutto dal secondo conflitto mondiale, intellettualmente avvelenato dal fascismo e a lungo isolato dalla comunità internazionale, la ricostruzione costituì una occasione inedita per riassemble il Paese: il consenso (all'epoca pressoché generale) su politiche economiche di stampo keynesiano permise di trasformare in profondità la struttura dell'economia italiana, promuovendo l'espansione delle capacità produttive, soprattutto grazie ad investimenti di medio-lungo periodo da parte di grandi imprese pubbliche. Si inaugura un periodo di politiche della domanda, che contribuiranno – pur con asimmetrie e ritardi – all'accrescimento dei salari, della redistribuzione del reddito, e parallelamente ad una più libera, 'pionieristica', rinascita culturale.

È in questo contesto che la Finmeccanica, industria statale del gruppo IRI, guidata da Giuseppe Luraghi, incarica Leonardo Sinisgalli di concepire e dirigere un periodico aziendale: il poeta lucano fonda, nel 1953, *Civiltà delle Macchine*, che dirigerà fino al 1959. Le formule tradizionali (rivista di divulgazione, *House Organ*, ...) sono largamente insufficienti per cogliere la ricchezza di quella esperienza editoriale, che si pose, sin dall'inizio, l'obbiettivo esplicito di mescolare le acque e far circolare le idee fra cultura 'scientifica' e cultura 'letteraria'; e svincolare il panorama intellettuale italiano dal preconcetto neoidealistico imposto per un ventennio da Gentile, che aveva articolato la scuola e l'accademia attorno al primato dell' "umanesimo". Importava, per Sinisgalli, rilegittimare il dominio della tecnica e della scienza agli occhi della letteratura, rimuovere la barriera nociva che le isolavano dalle lettere: "Io volevo sfondare le porte dei laboratori, delle specole, delle celle. M'ero convinto che c'è una simbiosi tra intelletto e istinto, ragione e passione, reale e immaginario»¹.

Una iniziativa che riprendeva e ampliava suggestioni del *Politecnico* di Vittorini (1945–1947), ed anticipava, quasi scavalcandola, la riflessione di Charles Percy Snow sulle *Due Culture*².

Sulla rivista apparirono interventi dedicati all'industria, all'edilizia, al design, ma anche alla pittura, alla fisica moderna, alla storia delle scienze. Sinisgalli, con delega piena da parte di Luraghi, raccolse firme di poeti come Ungaretti, De Libero, Caproni, Gatto; di scienziati come Wiener o Vaccarino; di storici o critici d'arte, come Argan, Crispolti, Carrieri; di artisti, infine, come Burri, Mafai, Consagra, Turcato, Pomodoro. Ed è proprio in questa inedita compagine che appaiono con

¹ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965, pp. 100-101.

² C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Oxford University Press, Oxford 1959.

frequenza gli scritti di Gillo Dorfles, al quale Sinisgalli commissiona articoli sul *design* e il vasto ambito dell'estetica industriale³. Sono anni eroici, nei quali si produce la transizione fra progettazione 'artigianale e nuove, più avanzate consapevolezze. Scriverà più tardi lo stesso Dorfles:

La trasformazione del mondo del design, in quegli anni, in Italia è stata particolarmente intensa. La stessa nozione di design, la coscienza di che cosa fosse il disegno industriale, era ancora molto nebbiosa. Non dimentichiamo che anche grandi industrie come la Necchi, la Olivetti ecc. creavano dei prodotti tipicamente di design, ma in un certo senso per ispirazione divina, senza sapere quello che effettivamente facevano. [...] il mondo del design ha vissuto varie tappe: una unicamente empirica, fatta per sensibilità personale; una in cui finalmente l'insegnamento e la cultura sono diventati importanti (e lì naturalmente Civiltà delle Macchine ha avuto la sua funzione); e finalmente il grande sviluppo del design italiano – uno dei più importanti del mondo, possiamo dire – dove una serie di grandi designers da Albinetti a Zanuso, da Mangiarotti ai Castiglioni, e successivamente Nizzoli, hanno fatto sì che si sia sviluppato un vero stile nazionale.⁴

Dorfles comincia così ad indagare, sulle pagine della rivista, un campo in piena trasformazione, con spirito pionieristico, e prendendo spunto dalle occasioni più disparate. Il primo articolo è del settembre 1953, in occasione di una mostra didattica sull'arte applicata organizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione (che un ministero organizzasse mostre di questo tipo è già un segno eloquente della temperie culturale e politica di quegli anni). Il critico parte da una constatazione interessante sulle permanenze e le innovazioni del rapporto tra arte e tecnica:

³ Il critico triestino aveva da poco pubblicato la sua prima opera, il miliare *Discorso tecnico delle arti* (1952), nel quale ripartiva dalle specificità tecniche e linguistiche delle varie arti (musica, pittura, architettura) con metodo comparatistico, rimettendo in discussione gli assunti neoidealistici allora dominanti; ciò gli valse la garbata ma irrevocabile scomunica da parte di Croce (che redarguì anche Francesco Flora, prefatore dell'opera).

⁴ G. Dorfles, "Civiltà delle Macchine", in G. Bischi, L. Curcio, P. Nastasi (a cura di), *Civiltà del miracolo*, Università Bocconi Centro PRISTEM - Egea, Milano 2014, p. 461.

L'arte di oggi, come quella di sempre, soggiace – anche involontariamente e inconsciamente – alle condizioni tecniche e sociali dell'ambiente in cui si sviluppa e solo a questo prezzo si mantiene efficace e attuale. Ed è per questo che la meccanizzazione del mondo moderno ha inciso non solo sulla componente sociale ed economica della vita umana, ma anche sulla componente estetica. Una nuova entità artistica è sorta: quella in cui l'opera creativa dell'uomo si è manifestata non più direttamente ma attraverso la mediazione della macchina.⁵

Si coglie immediatamente il taglio dorfflesiano: la consapevolezza dell'arte come prodotto della 'struttura' storica; il pertinente assorbimento dei metodi degli *Annales*, irrompente novità per l'epoca; la sensibilità al nuovo dato tecnologico, tuttavia compreso e letto alla luce delle permanenze critiche più 'classiche'. Per Dorffles, l'avvento dell'industria ha fatto emergere tre nuovi fenomeni, che si alimentano reciprocamente: l'influsso della macchina sull'opera d'arte; l'influsso dell'opera d'arte sul prodotto meccanico; l'*industrial design*, campo d'integrazione tra tecnica ed arte. E ciò ha generato di fatto un'estetica del tutto nuova, che si è costituita dapprima spogliando l'oggetto industriale dalle incrostazioni rassicuranti intese a mimetizzarlo (si pensi allo stile *liberty*); in seguito ricercando un linguaggio inedito, che partendo dalla forma scarna, strutturale, creasse un nuovo stile, "lo stile dell'oggetto industriale, che non era mai esistito in precedenza e che solo in certi casi ricordava quello dell'oggetto artigianale".⁶ In effetti, l'identificazione tra funzione e bello (lezione fondamentale del *Bauhaus*) non era sufficiente, e la sfida di un nuovo linguaggio appariva a Dorffles come tutta da percorrere. In questo corso storico ed estetico, il critico triestino riconosceva un primato dell'artista, che agiva come premonitore delle forme industriali:

Come mai taluni elementi delle nostre industrie rivelano analogie così evidenti con opere di moderni scultori? Forse perché quegli scultori si sono "ispirati" ad essi? Non lo credo. O forse perché le fabbriche e le industrie hanno creduto opportuno di adottare degli strumenti che ricordassero

⁵ Id., "Tecnica e arte", *Civiltà delle macchine*, 1/5, settembre 1953, pp. 30-31.

⁶ *Ibidem*.

quelle sculture astratte? Quest'ipotesi è ancora più assurda. Dunque si tratta, con ogni evidenza, di un fenomeno spontaneo, d'una curiosa, ma connaturata, sensibilità che fa sì che gli artisti abbiano per certe forme d'origine tecnico-scientifica una certa qual "preveggenza", una certa istintiva predisposizione, che permette al "principio formativo" –valido ai fini meccanici e scientifici– di rivelarsi valido anche a fini estetici.⁷

L'alterità rispetto al punto di vista di Croce, all'epoca pienamente dominante, è certo grande; Dorfles non vi oppone tuttavia un piatto meccanicismo. E questo taglio è rintracciabile come un filo conduttore nei vari contributi a *Civiltà delle macchine*, dove toccherà temi in apparenza modesti o occasionali per esporre le sue convinzioni. In un articolo intitolato *Estetica del mobile metallico*, ad esempio, ribadisce quella unicità dell'intervento artistico: "oltre alla funzione e al materiale, occorre sempre un quid creativo: l'elemento fantastico dato dall'artista che dovrà imprimere il crisma finale all'oggetto e trasformarlo in opera d'arte".⁸

E nello stesso articolo espone una concreta, originale analisi del rapporto fra l'estetica dell'oggetto artigianale e quella dell'oggetto industriale.

Certo, un *trumeau* veneziano del '700, una vetrina *Chippendale*, una *servante* direttorio, sono d'un'eleganza e d'un'euritmia difficilmente superabili; ma chi ci vieta di inserirli in un ambiente moderno, accanto ad altri mobili che siano di metallo? (Non si dimentichi del resto che solo nell'età barocca il mobile divenne oggetto frivolo e "inutile", in cui l'apparenza estetica superava la consistenza tecnica; nel medio evo il mobile era molto più "funzionale" e molto meno voluttuario).⁹

Sfrondare l'artificio sarebbe insomma un modo per ritornare ad uno stato originario, per certi versi più legittimo di quello intermedio, a dispetto di concezioni evolutive e lineari dell'arte.

⁷ *Ibidem.*

⁸ G. Dorfles, "Estetica del mobile metallico", *Civiltà delle macchine*, II/3, maggio 1954, pp. 33-34.

⁹ *Ibidem.*

Dorfles si sporge anche con curiosità ed apertura oltre l'Atlantico, dove era già stato largamente codificato l'insegnamento del *design* industriale come disciplina a sé. Esplorando i contenuti dei corsi allora impartiti al MIT, ad Harvard, a Yale,¹⁰ egli sottolinea che l'elemento più caratteristico non è quello della modernità, della novità tecnologica, ma proprio quello artigianale, creativo della formazione dei designers. Ritorna indirettamente il paradosso del mobile medievale, perché l'abbandono della decorazione fine a se stessa non determina affatto l'astensione dell'artista, ma gli conferisce un compito più complesso. Scrive Dorfles: "Nella nostra epoca, spesso così stoltamente meccanizzata e così avulsa da uno studio diretto della natura e dell'uomo, questo genere di studi [...] rappresenta un esempio significativo e confortante d'un nuovo e vitale indirizzo creativo che permette di umanizzare la tecnica e di tecnicizzare l'arte".¹¹

Un punto di vista interessante, fecondo, che oltrepassava la celebrazione ingenua della modernità, e ribadiva proprio da quella tribuna il bisogno di riscattare la tecnologia con l'arte, l'industria con la coscienza poetica (in piena sintonia con il programma sinisgalliano). Questa mediazione è per Dorfles necessaria, in qualche modo connaturata alla nuova fase imposta all'arte nel passaggio dalla creazione artigianale alla creazione seriale. Questo innesto dell'arte nell'industria porge anche l'occasione per riconnettere il gusto del pubblico a quello degli iniziati, per rendere comprensibile, leggibile, lo stile dell'artista moderno all'utente comune. Un incontro che è

molto più facile ed evidente là dove l'elemento pratico-utilitario si fa più sensibile. Se i pareri, infatti, saranno molto disparati per quanto si riferisce al "valore" e alla bellezza delle pitture e delle decorazioni [...], per contro, di fronte alla "bellezza" di un lavandino, d'una macchina da scrivere, d'una carrozzeria d'automobile, d'una tazza, i pareri saranno quasi sempre concordi. Cosa prova tutto ciò? Quello che andiamo

¹⁰ Id., "Institute of Design", *Civiltà delle macchine*, II/4, luglio 1954, p. 50.

¹¹ *Ibidem*.

sostenendo da tempo; e cioè che, mentre nelle arti “pure” esistono ancora pericolosi paraocchi, preconcezioni contenutistiche, o addirittura ideologici e politici, questi cadono di fronte all’oggetto dell’industria, al prodotto della tecnica, creati per rispondere al loro preciso scopo, con piena consapevolezza della loro struttura. E allora si viene a constatare che codesto prodotto deve la sua esistenza o il suo (stile) proprio alle migliori correnti d’arte moderna: a quelle correnti, per intenderci, che hanno dato nomi come Arp, Mirò, Moore, Vantogherloo.¹²

Era quasi inevitabile, per il taglio e le ambizioni della rivista, allargare lo sguardo dal binomio design–tecnologia alla polarità più generale tra arte e scienza. Pare di capire che sia in realtà questo il tema che interessa maggiormente Dorfles, il presupposto delle sue riflessioni coeve. Se il pensiero umano ha permanente poggiato sui due pilastri dell’arte e della scienza, pur con distribuzioni diverse nel corso della sua storia, è inevitabile constatare la loro progressiva separazione; ma è proprio per questo che Dorfles considera indispensabile ed urgente cercare nuovi ponti tra i due ambiti, individuare un comune “meccanismo formativo” (nel senso della *Gestaltung* goethiana), che le radici nella coscienza umana. Proprio riferendosi alle ricerche del poeta sulla teoria dei colori, lo storico dell’arte italiano getta le basi di uno “studio comparato” delle due discipline. Alla base del quale sono le nozioni di ritmo e proporzione, ‘matematiche’ ed ‘artistiche’ ad un tempo, sin da Platone. Ma evidentemente non è possibile appiattirsi ad un mero riconoscimento di rapporti numerici.

¹² Id., “Teoria e pratica della Decima Triennale”, *Civiltà delle macchine*, II/5, settembre 1954, p. 47.

Tale concetto platonico dell'arte, come creazione alla cui base sia posta una preesistente numericità, ha trovato infiniti seguaci; eppure, a ben considerarle, codeste proporzioni trascendono nelle diverse opere d'arte quasi sempre — sia pur per un “quid” imprecisabile — la precisione numerica; ossia tali opere corrispondono — come ebbe a dire Ruskin — a leggi matematiche “trasgredite organicamente”. Tanto l'opera della natura, dunque, quanto quella dell'uomo avrebbero in comune il fatto di coincidere, solo fino a un certo punto, con le premesse matematiche poste o suggerite dalla scienza.¹³

Per Dorfles il processo di “verifica” del linguaggio artistico tramite un “linguaggio logico” non è dunque esaustivo né lineare, ma chiama ad istituire un dialogo tra estetica e scienza. E questo, tanto per “evitare assimilazioni troppo facilonesche tra due settori così disparati”, ma anche per instaurare “maggiore fiducia nella serietà —anche scientifica— di molte nostre ricerche critiche ed estetiche”.¹⁴

Il contributo forse più denso di Dorfles su *Civiltà delle Macchine* appare nel maggio del 1956, con il titolo programmatico (quasi un saggio) *Comunicazione e simbolo nell'opera d'arte*.¹⁵ Il punto di partenza è la constatazione che l'arte contemporanea è vittima di una incomprensione, che spinge a considerarla priva di capacità di comunicazione, riducendola a simbolo. Se l'arte è simbolo, essa si riferisce — allude, in qualche modo — ad altro; se è *unicamente* simbolo, non si può prescindere da un codice per decifrarla, leggerla, chiarire il riferimento e le allusioni che presuppone. In assenza di questo codice, l'arte non avrebbe allora più senso, più ragion d'essere. A Dorfles pare più pertinente l'idea di *metafora*, che conviene tanto ai sostenitori di una teoria linguistica dell'arte (senza linguaggio, essa non esisterebbe), quanto a chi considera l'ipotesi contraria: la metafora esprime

¹³ Id., “Interferenze tra arte e scienza”, *Civiltà delle macchine*, III/3, maggio-giugno 1955, p. 17.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Id., “Comunicazione e simbolo nell'opera d'arte”, *Civiltà delle macchine*, IV/3, maggio-giugno 1956, p. 16.

un'allusione ad un significato traslato, diverso da quello diretto. E quindi altro da quello 'linguistico'. Ma il critico triestino ritorna ad una prospettiva storica (sicura leva della sua concezione critica, come già evocato all'inizio di questo articolo), considerando l'incomprensione dell'arte come effetto di uno svuotamento nel tempo della sua efficacia metaforica, i cui rimandi si erodono col mutare delle conoscenze socialmente accettate, i riferimenti collettivi, le strutture sociali.

Ebbene, questo degradarsi e "morire" delle metafore, e tanto più delle metafore iconiche, è un primo se significativo esempio di quel consumo del linguaggio che può a mio avviso, giustificare l'incomprensione dell'arte: incomprensione dovuta appunto al consumo del suo significato metaforico. Il solo fatto d'ammettere la possibilità d'una "morte della metafora" – (e già Aristotile ne aveva indicato l'esistenza) – serve molto bene alla mia tesi d'un'incomprensione dell'arte dovuta al consumo della sua proprietà comunicativa.¹⁶

L'arte, insomma può essere considerata espressione simbolica su un piano storicamente pre-linguistico, ma il *simbolo* artistico non partecipa della stessa natura (è linguistico e discorsivo, contrariamente alle tesi di Suzanne Langer¹⁷). Per Dorflès, arte e parola sono identificabili, in quanto entrambe simboli; ciò fa venir meno la necessità di *α-concettualizzare* l'arte per distinguerla dal linguaggio. "Pur non considerando, dunque, necessaria la presenza d'una componente gnoseologica nell'opera d'arte e nell'esperienza estetica, possiamo ammettere la sua importanza per lo sviluppo di superiori qualità conoscitive dell'uomo che s'identificano in definitiva, con una implicita ammissione di concettualità".¹⁸

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Charles Scribner's Sons, New York 1953.

¹⁸ G. Dorflès, "Comunicazione e simbolo nell'opera d'arte", *Civiltà delle macchine*, IV/ 3, maggio-giugno 1956, p. 18.

Se Dewey allineava l'arte ad una comunicazione comunque decodificabile, purché il linguaggio che essa parla venga appreso, Dorflès considera il caso dell'arte diverso: essa è più svincolata, rispetto al linguaggio, dalla storia (un affresco pompeiano è più comprensibile di un brano di Ovidio), e quindi in qualche modo universale, ma comunque portatrice di un "quoziente linguistico", che la espone al consumo della comunicazione prima evocato; la parte simbolica, quella che resiste all'evanescenza linguistica, mantiene invece comunque il suo valore estetico (Dorflès fa l'esempio dei segni dello zodiaco), e consente di ammettere

la costanza e la persistenza di alcuni valori formali che – pur mutando di epoca in epoca, di stile in stile – conservano inalterata la loro caratteristica di *Urformen* (di forme archetipe). Esiste, a mio avviso, un processo formativo ubiquitario, che varia di età in età col variare delle civiltà e degli stili, ma che costituisce la base d'ogni creazione artistica. Codesto processo formativo – che si può identificare con la *Gestaltung* goethiana – è quello che regola e presiede alla nascita, alla crescita, al metamorfosarsi, all'evolversi, dell'oggetto artistico. Ed è questa formatività di cui è pregno quello che di solito va sotto il generico nome di "simbolo".¹⁹

Interessante, infine, una acuta e antesignana riflessione su arte e psicanalisi, e la persistenza ancestrale di simboli sessuali, più o meno mediati.

Che l'arte venga identificata con la massima creatività naturale (procreazione) e con l'Essere Creatore dell'universo, non può dunque far specie. La psicanalisi, invece, ha invertito i termini di questo discorso: senza avvedersi d'essere offuscata dalle stesse riserve moralistiche d'un puritanesimo mal inteso, ha considerato che l'identificazione della divinità e dell'opera d'arte nella simbologia sessuale, fosse un modo di abbassarle, di considerarle "impure", "peccaminose", censurabili. Anche il concetto di "sublimazione" perciò è errato per quanto riguarda l'antica simbologia mistico-iniziatica: non si trattava allora di trasferire alla divinità un principio sessuale rimosso e sublimato, quanto di identificare apertamente con la divinità una simbologia sessuale che non aveva nessun bisogno di rimozione.²⁰

¹⁹ Ivi., p. 19.

²⁰ Ivi., p. 20.

* * *

Come considerare quella breve, intensa esperienza, a ormai sessant'anni di distanza? Lo stesso autore, in introduzione ad un volume antologico della rivista,²¹ ritornava con occhio vigile a quegli scritti. L'entusiasmo del dopoguerra, le novità nel campo scientifico e tecnologico davano la sensazione di essere alle soglie di una "nuova era di feconda osmosi tra arte e scienza, tra tecnica e poesia".²² Ma già pochi decenni dopo, quegli ideali suscitarono sospetto, se non inquietudine. Il declino di certi "miti progressisti, della fiducia in una scienza impeccabile e soltanto benefica",²³ il riaffiorare di una "fede [...] nell'elemento irrazionale, mitico, immaginario" hanno rimesso in discussione le certezze di allora. Dorfles mette in guardia sulle difficoltà di riproporre l'esperienza espressa in *Civiltà delle Macchine* "senza tradirne – in bene o in male – la vera consistenza e l'autentica portata".²⁴

I danni apparsi con l'espandersi della civiltà industriale – inquinamento, squilibri climatici, minacce nucleari– hanno fatto sì che "molto del fascino che allora ebbe l'illusione d'una scienza alleata alla natura, si sia offuscato". Dorfles prosegue:

Ricorderò sempre un mio breve viaggio con Ungaretti da Bologna a Venezia [...] e l'entusiasmo del vecchio poeta – percorrendo il ponte lagunare – quando ci apparvero le sagome scintillanti degli impianti industriali di Marghera tra la sottile nebbia d'un tramonto settembrino. Oggi, purtroppo, sappiamo quanti danni hanno provocato alla natura del luogo quegli impianti, quanto inquinamento è da ascrivere a quelle strutture industriali che ci sembravano così belle nella loro purezza levigata specchiante.²⁵

²¹ G. Dorfles, *Introduzione*, in V. Schewiller (a cura di), *Civiltà delle Macchine. Antologia di una rivista, 1953-1957*, Schewiller, Milano 1989, pp. IX-XI.

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

Se quei rischi non apparivano allora così espliciti, era già innescato l'antidoto culturale di cui Dorflès riconosce a Sinisgalli la precisa percezione: la scienza e la tecnica devono, per restare accanto all'uomo, essere vigilate dall'occhio dell'arte, essere comprese da una coscienza poetica, letteraria, filosofica.

Cosa trarre oggi, dunque, da quelle pagine? Nella modernità convulsa che sembra contrapporre scientismo complice del profitto, e rifiuto irrazionalistico della tecnologia, pare più che mai necessario risolvere la contraddizione sottraendo alla scienza qualsiasi parzialità; rivendicare l'unità sostanziale del sapere umano.

Proprio Ungaretti – poc'anzi evocato – così apriva le pagine di *Civiltà delle Macchine*, rivolgendosi a Sinisgalli:

La rivista che inizia con questo numero le sue pubblicazioni, e che tu dirigi, si propone di richiamare l'attenzione dei lettori anche sulle facoltà strabilianti d'innovazione estetico della macchina. Vorrei anche che essa richiamasse l'attenzione su un altro ordine di problemi: i problemi legati all'aspirazione umana di giustizia e di libertà. Come farà l'uomo per non essere disumanizzato dalla macchina, per dominarla, per renderla moralmente arma di progresso?²⁶

²⁶ G. Ungaretti, "Lettera", *Civiltà delle macchine*, III/3, gennaio 1953, p. 7.

Ringraziamenti

L'autore ringrazia Biagio Russo, puntuale e profondissimo esperto di cose sinisgalliane, per i preziosi suggerimenti, che molto hanno contribuito alla stesura di questa breve rassegna. Resta inteso che tutti i difetti che il lettore dovesse scorgervi sono esclusivamente a carico di chi scrive.

Nota bibliografica

CAMON, Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965.

DORFLES, Gillo, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa 1952.

—, “Civiltà delle Macchine”, in G. Bischi, L. Curcio, P. Nastasi (a cura di), *Civiltà del miracolo*, Università Bocconi Centro PRISTEM - Egea, Milano 2014.

—, “Tecnica e arte”, *Civiltà delle macchine*, I/5, settembre 1953, pp. 30-31.

—, “Estetica del mobile metallico”, *Civiltà delle macchine*, II/3, maggio 1954, pp. 33-34.

—, “Institute of Design”, *Civiltà delle macchine*, II/4, luglio 1954, p. 50.

—, “Teoria e pratica della Decima Triennale”, *Civiltà delle macchine*, II/5, settembre 1954, p. 47.

—, “Interferenze tra arte e scienza”, *Civiltà delle macchine*, III/3, maggio-giugno 1955, p. 17.

—, “Comunicazione e simbolo nell'opera d'arte”, *Civiltà delle macchine*, IV/3, maggio-giugno 1956, p. 16.

—, “Comunicazione e simbolo nell’opera d’arte”, *Civiltà delle macchine*, IV/3, maggio-giugno 1956, p. 18.

—, *Introduzione*, in V. Schewiller (a cura di), *Civiltà delle Macchine. Antologia di una rivista, 1953-1957*, Schewiller, Milano 1989, pp. IX-XI.

LANGER, Susanne Katherina, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Charles Scribner’s Sons, New York 1953.

POGLIANO, Claudio, “Civiltà delle macchine”, *La rivista dei libri*, XI, Novembre 1993, pp. 26-27.

SNOW, Charles Percy, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Oxford University Press, Oxford 1959.

UNGARETTI, Giuseppe, “Lettera”, *Civiltà delle macchine*, III/3, gennaio 1953, p. 7.