Notos

N° 4 | 2017
Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive

Le scritture dei lavoratori tra dispute ideologiche e spartizioni di campo nella prima metà del XX secolo

Claudio PANELLA

Édition électronique :
URL :
https://notos.numerev.com/articles/revue-4/695-le-scritture-dei-lavoratori-tra-dispute-ideologiche-e-spartizioni-di-campo-nella-prima-meta-del-xx-secolo
DOI : numerev_080
Date de publication : 01/09/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : PANELLA, C. (2017) Le scritture dei lavoratori tra dispute ideologiche e spartizioni di campo nella prima metà del XX secolo. *Notos*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_080

Mots-clés :

Nel corso del XX secolo il lavoro in letteratura è stato esaminato di rado come una costante tematica avulsa dal contesto extraletterario e dalla biografia dell'autore. Romano Luperini ha scritto che il «tema è un contenuto della realtà extratestuale e dell'immaginario (tanto dell'autore quanto del lettore) che ritorna in opere diverse» e non un «archetipo fuori della storia, impermeabile alle ideologie e alle visioni del mondo religiose, politiche e filosofiche» [1] : ciò vale specialmente per il lavoro, e in modo particolare nel secolo scorso. Benché siano portatori di forme e motivi ricorrenti, molti racconti letterari novecenteschi del mondo del lavoro mostrano infatti alcune specificità – quali il presentarsi come scritture testimoniali che instaurano un patto autobiografico esplicito (più o meno autentico) con il lettore, le dispute critiche e i condizionamenti ideologici ed editoriali con cui i loro autori hanno dovuto fare i conti – che per essere ricostruite richiedono talora un'indagine di tipo storico-sociologico e di non limitarsi all'analisi di un unico campo letterario.

Pertanto, differendo momentaneamente un confronto sistematico con i testi per acquisire strumenti nuovi con cui tornarvi, questo breve contributo è dedicato ai discorsi che accompagnarono l'affacciarsi al mondo letterario degli scrittori operai d'inizio Novecento, poco studiati in Italia a vantaggio di stagioni più feconde e di autori più significativi, eppure utili a comprendere dinamiche simili riscontrabili anche nel secondo dopoguerra.

Dato il carattere sovranazionale di questi dibattiti, pur mirando a considerare il campo italiano della prima metà del XX secolo e a compararlo in primis con quello francese per farne risaltare le peculiarità rispettive, è necessario richiamare più estesamente il contesto europeo nel quale si discussero la necessità e la legittimità di un fenomeno che nei primi decenni del Novecento apparve nuovo e acquistò in breve tempo grandi proporzioni: la letteratura dei 'proletari'. Dal XIX secolo tale appellativo designa prevalentemente i lavoratori urbani salariati non detentori della proprietà dei mezzi di produzione ma i più pronti, secondo la teoria marxiana, a intraprendere azioni rivoluzionarie. Così, se i non scrittori di professione che hanno provato l'esigenza di scrivere del proprio lavoro sono sempre stati giudicati in base all'appartenenza a una classe tradizionalmente esclusa dalla scena della cultura ufficiale, al principio del XX secolo – e soprattutto dopo la rivoluzione d'Ottobre – essi trovarono una disponibilità nuova a esservi ammessi a patto di intraprendere una lotta di affermazione politica

anche nel campo letterario. Come ha sottolineato lo storico della letteratura proletaria francese Michel Ragon, agli inizi del Novecento non solo l'operaio ma anche «[l]'écrivain ouvrier passa donc du rôle de phénomène à celui de guide, d'annonciateur» [2] .

1. A cavallo della rivoluzione d'Ottobre: corrispondenti operai e Proletkult tra la Russia socialista e la Torino di Gramsci

Negli anni Dieci e Venti del Novecento, al centro di un dibattito internazionale di matrice socialista non vi era tanto la 'letterarietà' dei racconti di vita e di lavoro scritti da autodidatti quanto la più generale questione della capacità creatrice autonoma del proletariato o della sua dipendenza culturale e ideologica dagli intellettuali borghesi. Sia Lenin – che aveva auspicato una letteratura di partito fino dal 1905 e che contrastò in ogni modo le posizioni di Pletnev e di chiunque sostenesse che l'ideologia proletaria poteva essere elaborata solo dagli stessi lavoratori – sia Trockij affermarono a più riprese che essi non avevano i mezzi per produrre una propria letteratura di classe, per la quale era necessario seguire i consigli dei rivoluzionari e degli scrittori suoi «compagni di strada». Intrecciandosi al dibattito più specificamente letterario, quello sulla cultura proletaria seguì in molti altri paesi quanto accadeva in Russia, svolgendosi in parallelo alle grandi campagne rivolte al reclutamento dei così detti rabcors, i «corrispondenti operai», promosse già negli anni Dieci dalla «Pravda», e compiendo una parabola equivalente a quella del Proletkult [3] che conobbe una diffusione enorme ma venne smantellato già all'inizio degli anni Venti.

Anche in Italia, prima dell'ascesa del regime fascista, alcuni uomini di cultura socialista e comunista rivolsero la loro attenzione alle scritture dei proletari, con un interesse specifico per il racconto del lavoro operaio che smentisse gli stereotipi miserabilisti di stampo cattolico e la pruderie per le abiezioni della plebe alimentata dai feuilleton ottocenteschi. Il più importante tra questi fu senz'altro Antonio Gramsci, il quale fece pubblicare novelle e poesie operaie su «l'Ordine Nuovo» settimanale (1919-1921), che si definiva «il giornale dei consigli di fabbrica» e che poi divenne dal 1921 il quotidiano del Partito comunista. Per esempio, nel numero del 14 agosto 1920 un breve articolo intitolato Arte e lavoro esortava gli artisti ad abbandonare l'arte borghese e a dedicarsi al mondo operaio perché «nulla è bello al pari del bel lavoro» [4] . Il 28 agosto 1920 si pubblicava invece un intervento di Lunaciarskij che presentava la Cultura proletaria [5] come una «cultura di classe» e poi, nel numero del 23 ottobre 1920, il documento del II Congresso dell'Internazionale Comunista dal titolo Per la cultura degli operai (Manifesto dell'Ufficio Internazionale di Cultura Proletaria) [6] che incitava all'organizzazione di movimenti e congressi di «Cultura Proletaria» in tutte le nazioni, poiché «l'arte, la poesia proletaria, il romanzo, […] tutto può servire come strumento di propaganda magnifica». Faceva propria quest'attenzione il testo attribuito a Gramsci stesso apparso il 5 febbraio 1921 nella rubrica Vita del giornale col titolo Corrispondenti d'officina, in cui si legge:

> Che il giornale comunista sia letto da molti operai è una buona cosa, ma quello che importa è che gli operai comunichino con esso, che un riflesso immediato e continuo della vita loro essi facciano in modo che ci sia sempre nel «loro» giornale. [7]

In tali appelli emergono chiaramente le priorità della stampa socialista di quegli anni: attrarre lettori e collaboratori, raccogliere informazioni preziose sulla quotidianità della vita e del lavoro operaio, arruolare militanti. L'«Ordine Nuovo» incoraggiò simili contributi attraverso rubriche quali *Vita d'officina*, *Commenti proletari*, *Vita proletaria* già prima delle risoluzioni del Komintern riunitosi nell'estate 1921 e della circolare *Collaborazione operaia* firmata da Zinov'ev, allora presidente del Comitato Esecutivo dell'Internazionale Comunista, che il quotidiano italiano pubblicò il 30 ottobre 1921. La circolare promuoveva la ripresa di quanto si era verificato in Russia dieci anni prima, quando la «Pravda» consacrava almeno la «metà delle sue colonne alle lettere degli operai e delle operaie» e «metà del giornale era interamente scritto da operai, soldati, marinai» desiderosi di descrivere «la vita e l'azione che si svolgevano nelle officine, nei laboratori, nelle caserme, nei quartieri operai». Nel documento di Zinov'ev si affermava anche la necessità di rielaborare e correggere gli scritti dei corrispondenti operai, di accompagnarli con caricature e fotografie o con poesie e racconti «perché tutto ciò che è scritto in una forma letteraria o semi-letteraria è molto accessibile alla massa che lo legge con molto piacere», uno scopo raggiungibile però solo suscitando con ogni mezzo le scritture operaie e formando redattori «incaricati solamente di rivedere e di correggere le lettere degli operai». [8]

Come è stato ricostruito da Cesare Bermani[9], si devono a Gramsci alcuni degli interventi non firmati che presentavano sul giornale testi di lavoratori o ne incoraggiavano l'invio. Tra i primi, il brano *Presentazione di uno scrittore proletario* pubblicato nel dicembre 1919 accanto alla novella *Un uomo nel fosso* (*L'Homme tombé dans un fossé*) del francese Lucien Jean (pseudonimo di L. Dieudonné, di professione impiegato). Non trattandosi di un autore operaio e non descrivendo il testo direttamente il mondo del lavoro, l'anonimo introduttore si chiedeva: «In qual senso si può dire di uno scrittore ch'egli è uno 'scrittore proletario'»?. E proseguiva:

Lucien Jean, lo scrittore che presentiamo oggi ai nostri lettori, non era un operaio della grande industria, non era nemmeno un militante del partito dei lavoratori, ma nei suoi scritti noi troviamo egualmente una limpida intuizione dei fondamentali elementi costitutivi della coscienza e del pensiero proletario. Questa intuizione veniva a lui senza dubbio dalla vita, dominata tutta da quella che si potrebbe chiamare e che il Sorel chiama una «vocazione laboriosa». Il lavoro pesante di un impiego umile accettato con tranquilla serenità: lo studio e l'arte come mezzo per raggiungere uno sviluppo personale completo, non fonte e sintomo di squilibrio interiore, ma espressione dell'armonia di un vivere operoso. [10]

In questa fase della vita del giornale, e in un periodo non semplice per il movimento operaio, si poneva perciò l'accento sull'idea che il popolo potesse riscattarsi attraverso il

lavoro, lo studio e l'arte così come il protagonista del racconto si tira fuori dal fosso con «[u]n grande sforzo lento, risoluto» e non violento. Di segno simile furono molti dei testi pubblicati nei due anni seguenti, come le otto novelle inviate dall'operaio metallurgico Giuseppe Nicolo, i contributi della «guardia rossa» Giuseppe Frongia «Operaio licenziato dalla 'Michelin'» [11] o le poesie del «compagno Bonino, uno dei migliori militanti delle file comuniste» [12] di Torino, anch'egli operaio metallurgico: tutti militanti 'certificati', autori di testi 'esemplari' dal punto di vista del messaggio e dai toni mai troppo aggressivi; che venivano difesi anche dagli attacchi al loro valore letterario proprio in quanto «espressione autonoma di un sentimento popolare che cerca la sua forma in sé». [13]

Dai primi mesi del 1921, l'«Ordine Nuovo» si trovò anche a sostenere l'Istituto di Cultura Proletaria di Torino, favorito da Gramsci e da Zino Zini, il quale stese il programma d'intenti della nuova istituzione «secondo le direttive del Proletcult internazionale». [14] Nel 1922 l'Istituto si fregiò ufficialmente del titolo di «Sezione del Prolet-Cult internazionale di Mosca», [15] bandì un Concorso letterario riservato agli operai [16] e mandò in stampa una plaquette che si discostava dalle altre scritture di lavoratori promosse fino ad allora: la raccolta era firmata «1+1+1=1» e aveva per titolo Dinamite. Poesie proletarie. [17] I tre autori erano Antonio Galeazzi, Jean Pasquali e Luigi Colombo, che nel 1924 adottò lo pseudonimo di Fillia (cognome della madre) divenendo uno dei principali protagonisti del secondo futurismo torinese, che avrà poi in Farfa il cantore delle Tenerezze fresatorie. [18] Le undici poesie della raccolta incitavano alla rivolta sin dal primo testo, Al popolo, una lunga esortazione – contro chi «le mani ti lega / e ti ordina di obbedire ad un padrone», contro «l'odierna società / che sul tuo lavoro, / sulla diuturna tua fatica, / vive / spensierata sciala» – chiusa dal verso: «'Rivoluzione' – 'Demolizione' – 'Fiamme' – 'Sangue'» [19] . In Ghigno di Fillia i valori da distruggere venivano elencati in modo ancora più diretto: «RELIGIONE, / LEGGE, / DENARO, / PATRIA, / FAMIGLIA» [20] . Il lavoro in fabbrica era impressionisticamente descritto dallo stesso Fillia in Sirene, dedicata a quelle «seduttrici» che richiamano al lavoro anche nei giorni di sciopero, ma che non piegheranno gli operai «[g]ran maestri del ferro e del fuoco, dittatori di volontà di roccia».

Al di là del superomismo operaio e dei connotati infernali dell'ambiente industriale qui recuperati, la pubblicazione lodata dall'«Ordine Nuovo» nel giugno 1922 come un «primo saggio di musa proletaria rivoluzionaria» [21] del movimento futurista testimonia un clima mutato, a pochi mesi dalla Marcia su Roma, e un tentativo che, com'è noto, coinvolse lo stesso Gramsci di non trascurare il futurismo e i suoi legami con il mondo operaio:

I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari; in questo campo, come opera creativa, è probabile che la classe operaia non riuscirà per molto tempo a fare di più di quanto hanno fatto i futuristi: quando sostenevano i futuristi, i gruppi operai dimostravano di non spaventarsi della distruzione, sicuri di potere, essi operai, fare poesia, pittura, dramma, come i futuristi, questi operai sostenevano la storicità, la possibilità di una cultura proletaria, creata dagli operai stessi. [22]

In una nota lettera indirizzata da Gramsci a Trockij l'8 settembre 1922 si legge che l'Istituto di Cultura Proletaria torinese invitò all'apertura «di una mostra di quadri di lavoratori» lo stesso Marinetti, ma che dopo la Grande Guerra il carattere rivoluzionario del futurismo andava scemando e solo «il programma del Proletkult, che tende al risveglio dello spirito creativo dei lavoratori nella letteratura e nell'arte», [23] meritava l'attenzione dei proletari che volevano dedicarsi a tali forme di espressione. La pubblicazione di Dinamite fu difatti avversata da Bordiga e stroncata da un articolo di UGAR (alias Ugo Arcuno) intitolato Futurismo operaio e apparso sul giornale «Il Comunista» del 26 luglio 1922, nettamente contrario a queste forme d'«arte proletaria spontanea e ribelle» tanto più quando l'«apparenza» di poesia viene preferita alla «forma spontanea efficace e persuasiva di prosa semplice e sincera». [24]

2. Percorsi di distinzione e sopravvivenza delle scritture proletarie francesi

L'individuazione di modelli a cui i lavoratori avrebbero dovuto ispirarsi, e i continui richiami alla «semplicità» del loro stile e alla «sincerità» delle loro testimonianze accompagnano buona parte dell'evoluzione della letteratura proletaria, un fenomeno che in Italia venne interrotto dalla lunga parentesi fascista e faticò a trovare spazio anche nel panorama culturale del secondo dopoguerra.

In Francia, invece, si era cominciato a parlare di «littérature ouvrière» almeno dal 1848 con una prima significativa diffusione di fogli operai e già nel giugno del 1913 Marcel Martinet [25] pubblicava sulla rivista «L'Effort libre» un intervento-manifesto dal titolo L'Art prolétarien [26] in cui si sanciva l'esistenza di una nuova «arte di classe». L'anno successivo la denominazione «littérature proletarienne» entrò per la prima volta in una storia della letteratura francese, l'Histoire contemporaine des lettres françaises di Ernest Florian-Parmentier. A commento proprio del manifesto di Martinet, l'autore sintetizzava le posizioni del movimento detto del «Prolétarisme» esprimendo la convinzione «que les instincts populaires seront, désormais, exprimés directement par des 'prolétaires'» [27] .

Tuttavia, la definizione della letteratura proletaria pose diversi problemi di carattere ideologico. Non a caso, dopo anni di inchieste sulla letteratura operaia russa e la sua influenza possibile sul proletariato francese ancora il 1° marzo 1925 Victor Serge (pseudonimo del comunista russo-belga Viktor L'voviÄ Kibal'ÄiÄ) affrontò l'argomento sulle pagine della rivista «Clarté», fondata Henri Barbusse, in modo interrogativo con un intervento dal titolo *Une littérature prolétarienne est-elle possible?*. Inoltre, Serge citava Trotskij secondo il quale il termine stesso di «littérature proletarienne» era da considerarsi «dangereux». [28] Con analoga cautela, l'articolo apparso il 20 maggio 1925 su «l'Humanité» con il titolo Une littérature prolétarienne peut-elle exister en France aujourd'hui? venne pubblicato anonimo; ma sullo stesso giornale da maggio a settembre 1925 uscì una rubrica intitolata Littérature

prolétarienne che ospitava testimonianze e racconti di provenienza prevalentemente operaia, tra i più autorizzati da parte comunista per la loro funzione di denuncia e di richiamo a una militanza rivoluzionaria. Con lo stesso spirito, il giornale promosse a partire dal 2 maggio 1927 un concorso riservato ai «récits prolétariens»: una definizione che circoscriveva quei testi nell'ambito semiletterario della testimonianza dei rabcors. Nell'autunno di quell'anno si raccomandava infatti in modo esplicito ai lavoratori che volessero raccontare la propria vita:

Écrivez court [...] Écrivez simple, dans votre langage précis de travailleur, dans la langue même que vous parlez tous les jours. Pas de grands mots, pas de phrases entortillés; laissez cela aux bourgeois qui ont besoin de vous mentir. Pour les combattre, dites seulement votre vérité ouvrière.[29]

Nell'estate del 1928 il settimanale «Monde» appena fondato da Barbusse lanciò una grande «enquête sur la littérature prolétarienne». L'inchiesta fu promossa dal giornalista belga Augustin Habaru, che vi si sottopose per primo nella puntata d'esordio, coinvolse diversi scrittori celebri (da Breton a Cocteau) e si rivolse anche ad alcuni stranieri (da Dreiser a de Unamuno) per concludersi il 6 aprile 1929. Il merito principale dell'iniziativa fu quello di rendere nota l'esistenza di un numero già cospicuo di lavoratori scrittori, ispirandone altri. Gli intervistati potevano però facilmente anteporre la questione ideologica a quelle più propriamente letterarie per il modo in cui venivano loro poste le due principali domande dell'inchiesta:

1) Croyez-vous que la production artistique et littéraire soit un phénomène purement individuel? Ne pensez-vous pas qu'elle puisse ou doive être le reflet des grands courants qui déterminent l'évolution économique et sociale de l'humanité? 2) Croyez-vous à l'existence d'une littérature et d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière? Quels en sont selon vous les principaux représentants? [30]

Tra chi rispose positivamente al secondo interrogativo (il 13 ottobre 1928) vi fu anche Henry Poulaille,[31] rimasto orfano da adolescente del padre carpentiere e della madre impagliatrice, all'epoca un giovane scrittore autodidatta che nei primi anni Venti era stato chiamato a collaborare da Martinet a «l'Humanité» e che per decenni fu uno dei promotori più assidui delle riuscite letterarie dei lavoratori francesi. Nel 1930 Poulaille si schierò apertamente per l'autonomia della letteratura proletaria pubblicando l'antologia-manifesto *Nouvel âge littéraire*, seguita nel 1931 dall'omonima rivista, e fondando il Groupe des écrivains prolétariens de langue française che dal 1932 si dotò anche di un «Bulletin des écrivains prolétariens» e che riuscì in breve ad aggregare tutti gli scrittori francofoni che avevano i requisiti per dirsi proletari: nel gruppo erano infatti ammessi, con una distinzione identitaria prima ancora che tematica, soltanto quegli scrittori contadini e operai o figli di contadini e operai che da autodidatti si fossero messi a scrivere proprio per raccontare le condizioni di vita e di lavoro del proletariato. Tra gli aderenti si possono ricordare Lucien Bourgeois, Constant Malva (pseudonimo del minatore belga Alphonse Bourland), Eugène Dabit, Ludovic Massé ed Édouard Peisson. Le opere di questi autori erano accomunate da uno stile diaristico o autobiografico e si

presentavano come racconti di vite dominate dal lavoro che non ambivano però né a imitare la letteratura borghese né ad avanzare precise rivendicazioni rivoluzionarie. In Nouvel âge littéraire Poulaille insisteva sul valore documentario delle opere dei proletari, sul «ton d'authenticité absolue qui fasse d'elles des documents qui ne sauraient être venus d'ailleurs». [32] Ma Poulaille rivendicava anche la nobiltà di queste forme letterarie, suggerendo una genealogia della letteratura proletaria francese che si poteva far risalire almeno a Rousseau. [33]

Assumendo queste posizioni nel campo culturale francese dei primi anni Trenta, Poulaille intese distinguersi da due diversi gruppi che dichiaravano un simile interesse per una letteratura che descrivesse le condizioni di lavoro del proletariato. Da un lato, vi erano i Populisti, autori di origine non proletaria che si richiamavano al naturalismo francese del XIX secolo. Il Manifeste du Populisme [34] era stato lanciato sul quotidiano «l'Œuvre» nell'estate del 1929 e le riserve di Poulaille nei confronti di questo movimento sono esposte in Nouvel âge littéraire, dove si legge: «si c'est le pittoresque de la misère ou le drame humain chez les humbles qu'il veut s'attacher à décrire, le populisme est aussi bien que le proustiannisme de la littérature bourgeoise». [35] Dall'altro, si trovavano gli autori comunisti e gli intellettuali rivoluzionari che Poulaille accusava di volersi appropriare indebitamente del nome, dell'identità e della coscienza autonoma del proletariato.

Michel Ragon ha così riassunto uno degli aspetti di fondo dell'incomprensione tra proletari e comunisti:

Ce que le P.C.F. avait sans doute le plus en aversion, c'est le caractère introspectif, la tendance à la confession, de la plupart des écrits prolétariens de langue française. On a toujours préféré, dans la critique littéraire communiste, Voltaire à Rousseau, tenant rigueur à ce dernier de son individualisme et de sa misanthropie. Là encore, le bourgeois «progressiste» était préféré à l'ancien prolétaire autodidacte. [36]

Dal canto loro, i comunisti si opposero con decisione a Poulaille e ai suoi che avevano in molti casi anche il 'torto' di professarsi anarchici e che furono esplicitamente condannati nella *Résolution sur le mouvement littéraire révolutionnaire et prolétarien international* licenziata dall'UIER (Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires) nel 1930 dove si affermava tra l'altro:

La littérature du prolétariat n'est rien d'autre qu'une arme de la lutte de classe. De là la question qui se pose du type original de l'artiste prolétarien. L'artiste prolétarien ne peut pas être un contemplateur passif de la réalité. Il est avant tout un homme de pratique révolutionnaire, par chaque acte de sa production il participe à la lutte libératrice de sa classe. [37]

Nel 1932, un lungo intervento di Paul Nizan intitolato *Littérature révolutionnaire en France* riepilogava le posizioni comuniste, inconciliabili con quelle di numerosi autori proletari:

Il y a eu en France des débats singulièrement comiques autour de la littérature «prolétarienne» qu'il faut rappeler. On sait qu'ils sont nés avec le populisme, le mouvement du Nouvel Age et quelques livres. La littérature prolétarienne n'est pas la littérature révolutionnaire. Des hommes comme Henri Poulaille gaspillent une grande bonne volonté et un talent authentique à vouloir justifier cette identité. Il est clair que pareille littérature n'est pas nécessairement révolutionnaire: au reste ses amis la veulent humaine simplement. [...] Ce n'est pas de vérité humaine que nous avons besoin, mais de vérité révolutionnaire d'abord: l'humanité viendra en son temps quand l'homme sera possible, mais il faut d'abord retourner le sol où poussent les hommes. [38]

Nella seconda metà degli anni Trenta, l'adesione al realismo socialista di molti scrittori militanti e il loro impegno nella lotta ai fascismi nascenti in tutta Europa consegnò al gruppo dei proletari francofoni una posizione di minore visibilità [39] nel dibattito culturale nazionale ma anche una maggiore libertà locale.

3. «Documento» o «letteratura»? Aperture e resistenze alle scritture dei lavoratori nell'Italia liberata

In Italia, si crearono le condizioni per far emergere su scala nazionale una produzione narrativa di autentica origine popolare [40] soltanto dopo la Liberazione. Dal settembre 1945 «Il Politecnico» diretto da Elio Vittorini si propose, com'è noto, di elaborare una «nuova cultura» [41] , o di essere quanto meno uno «strumento di lavoro per una cultura in formazione» che facesse «da legame tra le masse lavoratrici e i lavoratori stessi della cultura» [42] . L'interesse di Vittorini per i racconti di vita e di lavoro è testimoniato dalla sua corrispondenza privata [43] e, nel giornale, fin dall'Inchiesta sulla F.I.A.T. pubblicata nei primi tre numeri, che si chiudeva con l'antologia di brevi testimonianze redatte in prima persona I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza [44] . In questo caso le presentazioni della vita e del lavoro di un operaio, un'operaia, una dattilografa, un caporeparto e un ingegnere risultano raccolte a voce e poi trascritte. Un analogo collage di testimonianze veniva proposto nel febbraio 1946 a corredo dell'Inchiesta sulla Montecatini. [45]

Oltre a diffondere il giornale nei quartieri più frequentati dagli operai, affiggendolo anche come un foglio murale sui muri di fabbriche e circoli, la redazione de «Il Politecnico» ideò nei suoi primi mesi di vita almeno tre iniziative per attrarre lettori e collaboratori tra i lavoratori. La prima, presentata nel secondo numero del settimanale, fu quella di invitare i lettori a selezionare i testi per un'antologia mensile della rivista, un progetto che fu però lasciato cadere. La seconda fu la composizione dei «Gruppi di Amici del Politecnico» che avrebbero potuto aiutare il giornale a proporre «una vera cultura, una cultura che si rivolga agli operai e ai contadini, ai piccoli commercianti ed agli artigiani, a tutti coloro che vogliono conoscere». [46] Questa idea ebbe un certo seguito, nonostante il PCI non la vedesse di buon occhio, e tra i primi gruppi che si formarono vi fu anche quello di Torino con il giovanissimo Italo Calvino. La terza fu il Concorso per i nostri lettori bandito alla fine del 1945, un appello alla documentazione delle rispettive realtà: «Guardatevi dunque intorno, raccogliete dati, elementi, fatti

quanto più possibile precisi, prendete un foglio di carta e, con chiarezza e semplicità, riferite quello che avete visto, raccontate quello che sapete». [47]

Sempre nel 1945 «Società», anch'essa stampata dalla Einaudi, inaugurava una rubrica di testimonianze intitolata Documenti e curata, talora con vere riscritture 'letterarie', da Romano Bilenchi e Marta Chiesi. Sulla Necessità di una cronaca [48] fondata sui materiali di non scrittori la rivista prendeva posizione accettando «la provvisorietà di questa cultura, mettendone in rilievo gli aspetti positivi, l'immediatezza, cioè, e la sua efficacia fra gli uomini». [49] Negli stessi mesi anche la redazione de «Il Politecnico», inondata di manoscritti, [50] provava a mettere ordine tra «documento», «cronaca» e «opera d'arte». Prima, Franco Calamandrei riconosceva la validità della traduzione letteraria dell'esperienza in Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita. [51] Poi, un corsivo non firmato ma attribuibile a Fortini consigliava ai lettori di raccontare «quello che concretamente sanno e possono» anche se una siffatta «espressione letteraria o poetica 'popolare'» non può avvicinarsi «all'arte o alla poesia laureata». [52] Tornava sul tema un'altra nota anonima, attribuibile a Fortini, a un racconto dell'operaio Giuseppe Grieco:

> In Francia, anni fa, si creò il grosso equivoco della cosiddetta 'letteratura proletaria'. Si spinsero gli operai e i lavoratori in genere a scrivere libri che descrivessero la loro vita, le loro sofferenze e le loro lotte. Si vede subito a che cosa questo poteva portare: o queste narrazioni rimanevano 'documento' – e allora non avevano a che fare con la letteratura o l'arte. O vivevano per virtù artistiche – e allora si ponevano sullo stesso piano della letteratura non 'proletaria'. Non mancarono infatti scrittori di origine operaia che per quella via si rivelarono al pubblico; ma divennero per questo degli 'scrittori', impegnati in questo loro lavoro, non solo cronisti o diaristi della propria vita quotidiana. [...]
>
> È in questi limiti e con queste premesse che crediamo però opportuno pubblicare questo vivo documento della vita di un operaio napoletano. [53]

Un mese dopo, un nuovo articolo di Franco Calamandrei dal titolo emblematico, *Narrativa vince cronaca*, elencava i campi del «lavoro degli uomini» (operai, contadini, scienziati, artisti, ben diversi tra loro) grazie a cui «avviene giorno per giorno la creazione del mondo», definiva la cronaca «come una immensa trama intrecciata dalle innumerevoli fila delle storie individuali», mentre la narrativa sa «districare la matassa» e in più, come le altre arti, dispone dei mezzi «che sono l'immagine e l'emozione» per accrescere la coscienza degli uomini oltre la loro «sorte individuale» [54] .

Tali interventi si attirarono diverse repliche da chi li giudicò incoerenti con il coinvolgimento popolare che la rivista sembrava voler favorire, inscenando un contraddittorio quasi opposto a quello più frequente nella Francia di qualche anno prima. Il lettore G. Mari si diceva contrario all'idea che «un lavoratore autodidatta» non possa dare «che un 'documento'» ma convinto che il «lavoratore che scrive» crea «una *letteratura tutta sua*, originale e palpitante di vita» e che così «[l]a ciminiera e l'utensileria di lavoro, la fatica e il sudore non saranno più espressioni retoriche». La

lettera si concludeva con l'affermazione: «Credo in una letteratura 'proletaria' perché credo nella vittoria dei lavoratori». Un'altra replica, firmata Eugenio Galimberti, definiva il racconto di Grieco un esempio di «arte sociale, come soltanto deve essere l'arte oggi».[55] Com'è evidente da queste reazioni, gli ultimi articoli citati di Fortini e Calamandrei operavano dei distinguo un po' diversi da quelli con cui i comunisti francesi di prima della guerra cercavano di portare gli scrittori proletari dalla loro parte: le questioni ideologiche andavano perdendo centralità a vantaggio di un ritorno al tema della 'letterarietà' che poneva una distanza incolmabile tra i redattori del «Politecnico» e i suoi molti lettori che reclamavano attenzione proprio in nome della loro militanza.

Ciononostante, Fortini chiuse il dibattito sottolineando che tra il «diario delle sofferenze di un operaio» e la letteratura vi sono grandi differenze, poiché la «verità sociale pratica, obiettiva, di un fatto e di un sentimento è diversa dalla verità espressa in un'opera d'arte» e «l'attitudine di colui che scrive mosso da passioni pratiche per ottenere un'immediata rispondenza nelle passioni sociali, politiche, morali del lettore, è profondamente diversa da quella di chi si propone l'espressione di immagine e di ritmo che è nell'opera d'arte». Fortini confermava quindi la distinzione tra «documenti (diari, confessioni, ecc.)» che ambiscono soltanto «a una 'forma' letteraria, magari incosciente» e «opere d'arte» che «operano con un altro ritmo». [56] Sullo stesso numero, l'editoriale di Vittorini annunciava la sofferta trasformazione della rivista in mensile abbozzando un'autocritica che fa in parte riferimento alla vicenda qui rievocata: «Troppo spesso abbiamo affidato alla grezza testimonianza dei lettori quello che avrebbe avuto bisogno della rielaborazione di scrittori». [57] L'«espressione autonoma» e lo «spontaneismo» cedevano il passo.

Ne «Il Politecnico» mensile, si cercherà di limitare le contraddizioni vivaci del 'laboratorio' ideologico-letterario che la rivista rappresentò in principio, [58] ribadendo in modo più netto una divisione tra «cronaca», di taglio più giornalistico, «documento», inteso come «documento di vita» [59] che dà voce alle «classi mute», «opera d'arte», l'unica di autentico valore letterario. «Il Politecnico» rappresentò comunque un tentativo di riflessione sul valore e sul 'genere' del racconto autobiografico proletario, riproposto sporadicamente nel decennio seguente da riviste quali «Il Contemporaneo» [60] o «Nuovi Argomenti». [61] Vittorini, ebbe maggior fortuna nel suo intento di rinnovare la letteratura italiana con l'aiuto di esordienti alla scrittura nelle sue ulteriori iniziative editoriali: la collana dei Gettoni e «Il Menabò». Nella presentazione da lui scritta per la prima nel catalogo Einaudi 1956 («Due sono in effetti i motivi per cui un manoscritto può diventare un 'gettone': o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la sua forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa» [62]), si ritrova vòlta in positivo quell'accezione «documentaria» che ancora a lungo venne usata per distinguere i testi dei lavoratori da quelli degli scrittori riconosciuti come tali.

4. In luogo di conclusioni

Se nel corso degli anni Trenta le rivendicazioni dell'autonomia culturale (rispetto alla cultura borghese) e ideologica (rispetto ai partiti) dei proletari francesi ebbero ampia

eco nel dibattito pubblico, fu perché in Francia essi furono capaci di appropriarsi di mezzi di produzione del discorso letterario quali riviste e case editrici, cosa che invece in Italia non si poté verificare in quel periodo e quasi per nulla nell'immediato secondo dopoguerra. L'indagine su questa forte presenza nel campo francese rivela così un'assenza in quello italiano, dovuta in primis all'apatia indotta dal ventennio fascista e al consolidarsi di meccanismi di selezione editoriale via via più rigorosi dopo la Liberazione.

La ricostruzione delle dispute e degli argomenti usati di volta in volta per attrarre o per respingere i lavoratori scrittori può comunque aiutare a comprendere le posizioni occupate, in un campo e nell'altro, anche in epoche successive. Si è operato questo scandaglio, con un esercizio di tipo genealogico, sia per comprendere meglio le difficoltà di affermazione delle scritture dei lavoratori italiani della prima metà del Novecento sia per potere poi analizzare con un bagaglio maggiore di strumenti le pubblicazioni mancate o gli esordi di operai scrittori attivi nella seconda metà del secolo scorso, come per esempio Luigi Davì o Valerio Bertini, ma anche di autori quali Mastronardi o Ottieri – alle cui opere fu più volte assegnato lo scomodo attributo di «documento» – o dei «franchi narratori» nella stagione dell'operaismo degli anni Settanta; per non dire di quelle del 'testimone' e 'chimico' Primo Levi e di altre figure all'apparenza lontane da quelle citate, eppure sotto certi aspetti paragonabili. D'altro canto, riavvicinandosi infine ai testi, l'ostracismo subito da molti autodidatti ha lasciato tracce riscontrabili anche nei loro scritti, in cui è sovente tematizzato il disagio che può acuirsi fino alla «nevrosi di classe» di chi si è sentito allontanare dal suo gruppo sociale d'origine proprio per l'attività di scrittore pur continuando a venire stigmatizzato come proletario o non-scrittore in ambito letterario. Ma i limiti di questo studio non consentono che di enunciare tali prospettive di ricerca.

Bibliografia

Per l'Italia:

«L'Ordine Nuovo», 1919-1922.

1+1+1=1, *Dinamite. Poesie Proletarie (Rosso + nero)*, Torino, Edizione dell'Istituto di Cultura Proletaria, 1922, pp. 31.

FARFA, *Noi, miliardario della fantasia*, Milano, edizioni La Prora, 1933, pagine non numerate.

«Il Politecnico», 1945-1948.

PIAZZESI Gianfranco, *Necessità di una cronaca*, in «Società», I, 3, luglio-settembre 1945, pp. 6-9.

Letteratura d'occasione, in «Società», I, 4, ottobre-dicembre 1945, p. 7.

RENNA Mario, *La creazione di un capo*, ACCORNERO Aris, *Vademecum di Celluloide* e PACIFICO Otello, *Limatore di piombo*, in «Il Contemporaneo», II, 48, 10 dicembre 1955, pp. 6-8.

Catalogo generale delle edizioni Einaudi, Torino, Einaudi, 1956, pp. 332.

FORTINI Franco, *Dieci inverni 1947-1957*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 282.

Inchiesta alla Fiat, a cura di Giovanni Carocci, in «Nuovi argomenti», VI, 31-32, marzo-giugno 1958, pp. 256-344.

TROTSKY Leone, *Letteratura arte libertà*, a cura di Livio Maitan e Tristan Sauvage, Milano, Schwarz, 1958, pp. 194.

GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, 3 voll., ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1977[2], pp. 2363.

VITTORINI Elio, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, pp. 451.

CORTI Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 302.

ZANCAN Marina, *Il progetto «Politecnico»*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 244.

SALARIS Claudia, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 299.

VAN DEN BOSSCHE Bart, *L'idea della letteratura nel «Politecnico» (1945-1947)*, in «Rivista di letteratura italiana«, XXIII, 1-2, 2005, vol. II, pp. 247-250.

BERMANI Cesare, *Gramsci, gli intellettuali e la cultura proletaria*, Paderno Dugnano, Colibrì, 2007, pp. 333.

LUPERINI Romano, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 344.

DI MALTA Giovanni, *«Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda*, in «OBLIO», IV, 13, primavera 2014, pp. 33-54.

Per la Francia:

MARTINET Marcel, *L'art prolétarien*, in «l'Effort libre», IV, 14-15, giugno 1913, pp. 528-554.

FLORIAN-PARMENTIER Ernest, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Paris, L. Figuière, s. d. [1914], pp. 682.

SERGE Victor, *Une littérature prolétarienne est-elle possible?*, in «Clarté», IV, 72, 1° marzo 1926, pp. 121-124.

Pour une page de correspondance ouvrière. Comment écrire, in «l'Humanité», 27 ottobre 1927, p. 2.

Notre enquête, in «Monde», I, 9, 4 agosto 1928, p. 4.

THÉRIVE André e LEMONNIER Léon, *Un Manifeste littéraire: le roman populiste*, in «L'Œuvre», 27 agosto 1929.

NIZAN Paul, *Littérature révolutionnaire en France*, in «La Revue des vivants», VI, 9, settembre-ottobre 1932, pp. 393-400.

BERNARD Jean-Pierre, *Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939)*, in «Revue française de science politique», XVII, 3, 1967, pp. 520-544.

POULAILLE Henry, *Nouvel âge littéraire* [1930], Bassac, Plein Chant, 1986, pp. 480.

RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française* [1974], Paris, Albin Michel, 1986, pp. 331.

PÉRU Jean-Michel, *Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la «littérature prolétarienne» (1925-1935)*, in «Actes de la Recherche en Sciences sociales», 89, settembre 1991, pp. 47-65.

---

[1] Cfr. Romano LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 4-5 e 7.

[2] Michel RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française* [1974], Paris, Albin Michel, 1986, p. 165.

[3] L'Organizzazione Culturale-educativa Proletaria (*Proletarskie kul'turno-prosvetitel'nye organizacii*, abbreviato in *Proletkult*) si esaurì tra il 1918 e il 1923 ed era tesa a favorire l'espressione dei proletari attraverso una rete di circoli inaugurati prevalentemente nelle fabbriche ma anche nelle caserme e in altri siti urbani. Nel 1920, il movimento *Proletkult* contava in Russia circa quattrocentocinquanta mila aderenti e ben quindici riviste.

[4] P. H. [Pierre HAMP], *Arte e lavoro*, in «L'Ordine Nuovo»[d'ora in poi «ON»], II, 12, 14 agosto 1920, p. 92.

[5] Anatolij LUNACIARSKI, *Cultura proletaria*, in «ON», II, 14, 28 agosto 1920, p. 112.

[6] *Per la cultura degli operai* (*Manifesto dell'Ufficio Internazionale di Cultura Proletaria*), in «ON», II, 16, 23 ottobre 1920, p. 140.

[7] *Vita del giornale*. *Corrispondenti d'officina*, in «ON», 5 febbraio 1921, p. 2.

[8] *Collaborazione operaia*, in «ON», 30 ottobre 1921, p. 4.

[9] Cfr. i saggi raccolti in Cesare BERMANI, *Gramsci, gli intellettuali e la cultura proletaria*, Paderno Dugnano, Colibrì, 2007.

[10] *Presentazione di uno scrittore proletario*, in «ON», I, 29, 6-13 dicembre 1919, p. 229. Cfr. Cesare BERMANI, *op. cit.*, p. 67n, che cita a sostegno della paternità gramsciana del testo una testimonianza di Alfonso Leonetti.

[11] Così è firmato il racconto *Il fratricida*, in «ON», 13 giugno 1921, p. 3 che narra la vera storia risalente al 1917 di un disoccupato divenuto guardia regia che uccise suo fratello in una manifestazione.

[12] Così definito nella rubrica *Commenti proletari* che presentava la sua «poesia proletaria» *Il lupo, la volpe, il bue*, in «ON», 1° agosto 1922, p. 3. Cfr. anche la poesia di Bonino dal titolo *La giustizia in terra*, in «ON», 24 settembre 1922, p. 3.

[13] Così nella presentazione a Giuseppe FRONGIA, *Ombre nella luce*, in «ON», 27 giugno 1921, p. 3, replicando alla 'stroncatura' del racconto di Frongia succitato uscita in forma di lettera col titolo *Letteratura rivoluzionaria*, nel quotidiano cattolico «Il momento» del 14 giugno 1921.

[14] Cfr. *Cultura proletaria*, in «ON», 6 gennaio 1921, p. 3.

[15] Cfr. *La costituzione della Sezione italiana del Prolet-kul't. I principi generali della nuova istituzione*, in «ON», 16 settembre 1922, p. 2.

[16] Cfr. *Concorso per una novella di operai*, in «ON», 17 gennaio 1922, p. 5, e *Concorso letterario tra operai*, in «ON», 3 aprile 1922, p. 2 dove si dà notizia dell'arrivo di alcuni testi.

[17] 1+1+1=1, *Dinamite. Poesie Proletarie (Rosso + nero)*, Torino, Edizione dell'Istituto di Cultura Proletaria, 1922.

[18] Cfr. Farfa, *Tenerezze fresatorie*, in *Noi, miliardario della fantasia*, Milano, Edizioni La Prora, 1933, testo n. 34 dedicato agli «ex compagni meccanici / delle Industrie Metallurgiche / Fiat di Torino Via Cigna 115», dove il poeta fu per qualche tempo operaio, spinto dal bisogno e dal fascino che le macchine esercitavano su di lui sin da ragazzo, fino a quando un incidente non lo persuase a lasciare il lavoro.

[19] 1+1+1=1, cit., pp. 3-5.

[20] Ivi, p. 19.

[21] Cfr. *L'Istituto di Coltura* [sic] *Proletaria per le vittime politiche*, in «ON», 20 giugno 1922, p. 5.

[22] Cfr. Antonio GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, in «ON», 5 gennaio 1921, p. 2.

[23] *Una lettera di Antonio Gramsci* [1922], in Leone TROTSKY, *Letteratura arte libertà*, a cura di Livio Maitan e Tristan Sauvage, Milano, Schwarz, 1958, p. 37.

[24] Cfr. Claudia SALARIS, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 261-262 dove sono riportati ampi brani del testo.

[25] Futuro militante comunista e direttore delle pagine letterarie de «l'Humanité», Martinet fu tra l'altro uno dei primi conoscenti cui nel 1934 Simone Weil comunicò la propria decisione di entrare in fabbrica.

[26] Marcel MARTINET, *L'art prolétarien*, in «l'Effort libre», IV, 14-15, giugno 1913, pp. 528-554.

[27] Cfr. Ernest FLORIAN-PARMENTIER, «*Démocratisme*» *et* «*Prolétarisme*», in *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Paris, L. Figuière, s. d. [1914], pp. 335-336.

[28] Victor SERGE, *Une littérature prolétarienne est-elle possible?*, in «Clarté», IV, 72, 1° marzo 1926, pp. 121-124.

[29] *Pour une page de correspondance ouvrière. Comment écrire*, in «l'Humanité», 27 ottobre 1927, p.

2.

[30] *Notre enquête*, in «Monde», I, 9, 4 agosto 1928, p. 4.

[31] Solo dopo le sue prese di posizione in favore della causa proletaria Poulaille si dedicò anche come scrittore al racconto letterario delle proprie origini, a partire dai volumi *Le pain quotidien* (1931) e *Les damnés de la terre. 1906-1910* (1935) tradotti nel 1949 da Camillo Sbarbaro e Aldo Borlenghi per Mondadori. Dell'autore francese si interessò anche Gramsci come dimostrano alcune sue note del 1934 in GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, vol. III, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1977[2], p. 2248.

[32] Henry POULAILLE, *Nouvel âge littéraire* [1930], Bassac, Plein Chant, 1986, p. 145.

[33] Cfr. Michel RAGON, *op. cit.*, p. 24 dove si cita una dichiarazione di Lucien Jean: «Nous sommes tous des petits-fils de Rousseau, et nous ne sommes bons qu'à nous confesser«.

[34] Cfr. André THÉRIVE e Léon LEMONNIER, *Un Manifeste littéraire: le roman populiste*, in «L'Œuvre», 27 agosto 1929.

[35] Henry POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, cit., p. 33.

[36] Michel RAGON, *op. cit.*, p. 24.

[37] La *Résolution sur le mouvement littéraire révolutionnaire et prolétarien international* fu edita in «La littérature de la révolution mondiale», novembre-dicembre 1931, ma qui la si cita da Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939)*, in «Revue française de science politique», XVII, 3, 1967, p. 528.

[38] Paul NIZAN, *Littérature révolutionnaire en France*, in «La Revue des vivants», VI, 9, settembre-ottobre 1932, pp. 393-400.

[39] Malgrado ciò, nel dopoguerra l'etichetta di «scrittore proletario» è rimasta attiva ed editorialmente valida per autori lavoratori o figli di lavoratori che vi si sono riconosciuti con orgoglio. Tra i più significativi Georges NAVEL (*Travaux*, 1945), lo stesso RAGON (*Drôles de métiers*, 1953), Claire ETCHERELLI (*Elise ou la vraie vie*, 1967), François CAVANNA (*Les ritals*, 1978), Robert LINHART (*L'établi*, 1978), Dorothée LETESSIER (*Voyage à Paimpol*, 1980), François BON (*Sortie d'usine*, 1982), Jean-Pierre LEVARAY (*Putain d'usine*, 2002). Per una ricognizione meno frettolosa sulle dispute ideologiche su rievocate cfr. Jean-Michel PÉRU, *Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la*

«littérature prolétarienne» (1925-1935), in «Actes de la Recherche en Sciences sociales», 89, settembre 1991, pp. 47-65.

[40] Cfr. Maria CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 35: «c'era di che far nascere una letteratura epicopopolare. Perché non è nata e al suo posto è nato il neorealismo?».

[41] Elio VITTORINI, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico»[d'ora in poi «P»], I, 1, 29 settembre 1945, p. 1.

[42] *Il Politecnico*, in «P», I, 4, 20 ottobre 1945, p. 1. Cfr. l'analoga nota sulla prima pagina del n. 5: «si è scelto il compito speciale di fare da legame tra lavoratori manuali, lavoratori intellettuali e uomini di cultura vera e propri».

[43] Cfr. Elio VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi 1977, pp. 28, 39, 42-43, 52, e in particolare la lettera al padre del 22 dicembre 1945: «Vorrei delle biografie autentiche di zolfatari, contadini delle varie categorie...» (p. 43).

[44] *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*, in «P», I, 3, 13 ottobre 1945, p. 2.

[45] *Inchiesta sulla Montecatini. Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare*, in «P», II, 20, 9 febbraio 1946, p. 2.

[46] *Il Politecnico e i suoi amici*, in «P», I, 11, 8 dicembre 1945, p. 4.

[47] Cfr. *Concorso per i nostri lettori*, in «P», I, 11, 8 dicembre 1945, p. 1.

[48] Gianfranco PIAZZESI, *Necessità di una cronaca*, in «Società», I, 3, luglio-settembre 1945, pp. 6-9.

[49] *Letteratura d'occasione*, in «Società», I, 4, ottobre-dicembre 1945, p. 7.

[50] Per un ricordo delle «montagne di manoscritti, la più parte diari di guerra, di prigionia, di vita operaia», ricevuti dalla redazione cfr. Franco FORTINI, *Che cosa è stato il «Politecnico»*, in *Dieci inverni 1947-1957*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 45.

[51] Franco CALAMANDREI, *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*, in «P», I, 13-14, 22-29 dicembre, p. 8.

[52] *Gli adolescenti scrivono*, «P», II, 16, 12 gennaio 1946, p. 4.

[53] Nota a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, in «P», II, 22, 23 febbraio 1946, p. 3. Cfr. anche M. CORTI, *op. cit.*, p. 37n secondo cui «nelle ultime righe si sente la penna di Vittorini». Il racconto descrive invece la durezza della vita di alcuni operai costretti per mantenersi a fare turni anche di undici ore.

[54]
_____Franco CALAMANDREI, *Narrativa vince cronaca*, in «P», I, 26, 23 marzo 1946, p. 3.
[55]
_____Cfr. per entrambe *Rispondiamo ai nostri lettori*, in «P», II, 27, 30 marzo 1946, p. 4.
[56]
_____Franco FORTINI, *Documenti e racconti*, in «P», II, 28, 6 aprile 1946, p. 3.
[57]
_____Senza titolo, in «P», II, 28, 6 aprile 1946, p. 1.
[58]
_____Cfr. per questi aspetti anche Giovanni DI MALTA, «*Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda*, in «OBLIO», IV, 13, primavera 2014, pp. 33-54, letto solo dopo aver terminato la redazione di questo saggio che peraltro riprende l'intervento inedito dal titolo *La cultura proletaria, tra Italia e Francia: aspirazioni e resistenze* presentato al Convegno *La milizia della cultura. Le riviste di cultura in Italia e in Europa dal 1945 al 1968* (Fondazione Salvatorelli, Marsciano, 3-6 novembre 2010).

[59]
_____Per quanto riguarda i lavoratori cfr. *Lamento dell'operaia*. *Documento raccolto da Vincenzo De Rosa a Casamarciano (Napoli)*, in «P», III, 35, gennaio-marzo 1947, p. 47; balia CAVAL, *Diario della mia vita*, in «P», III, 36, settembre 1947, pp. 19-20, che una nota firmata M. R. a p. 19 specifica esser stato «purgato solo dagli errori di ortografia più evidenti»; e poi anche Sergio CIVININI, *Il mio primo lavoro*, in «P», III, 39, dicembre 1947, p. 17, racconto di un operaio diciassettenne che riuscì a diventare scrittore e giornalista di professione esordendo nel 1955 nella collana dei Gettoni grazie a Vittorini. Per approfondire l'intera storia della rivista di Vittorini cfr. Marina ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, Venezia, Marsilio, 1984.

[60]
_____Cfr. almeno Mario RENNA, *La creazione di un capo*, Aris ACCORNERO, *Vademecum di Celluloide* e Otello PACIFICO, *Limatore di piombo*, in «Il Contemporaneo», II, 48, 10 dicembre 1955, pp. 6-8, primo, secondo e terzo classificato al concorso per il miglior articolo-testimonianza su *La condizione operaia in Italia: esperienze di «relazioni umane»*.

[61]
_____Cfr. almeno *Diarii e autobiografie di operai*, in *Inchiesta alla Fiat*, a cura di Giovanni Carocci, in «Nuovi argomenti», VI, 31-32, marzo-giugno 1958, pp. 256-344.
[62]
_____*Catalogo generale delle edizioni Einaudi*, Torino, Einaudi, 1956, p. 69. Con parole quasi identiche Vittorini si esprimeva in una lettera a Calvino del 29 aprile 1955. Tra i primi titoli della collana si contano anche gli esordi del «procuratore di una ditta vinicola» Beppe Fenoglio (*I ventitré giorni della città di Alba*, 1952), dell'elettromeccanico Raul Lunardi (*Diario di un soldato semplice*, 1952) e dell'«impiegato statale» Mario Rigoni Stern (*Il sergente della neve*, 1953). La prima e la terza professione sono specificate nel risvolto dei due volumi.