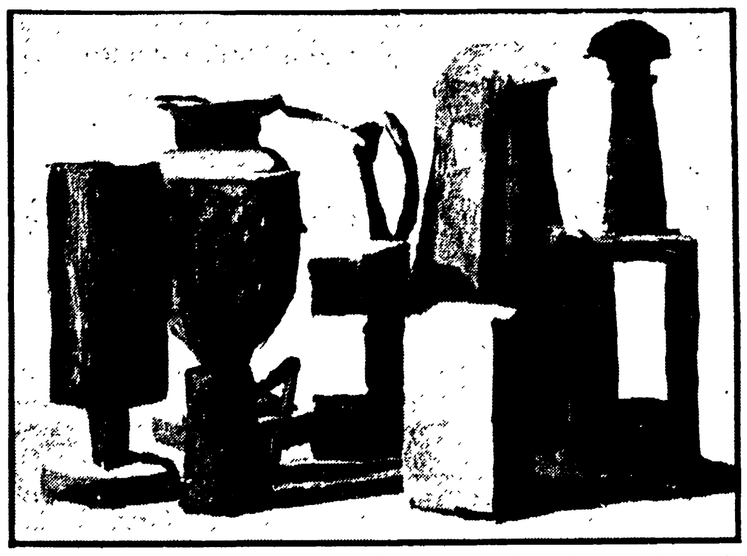
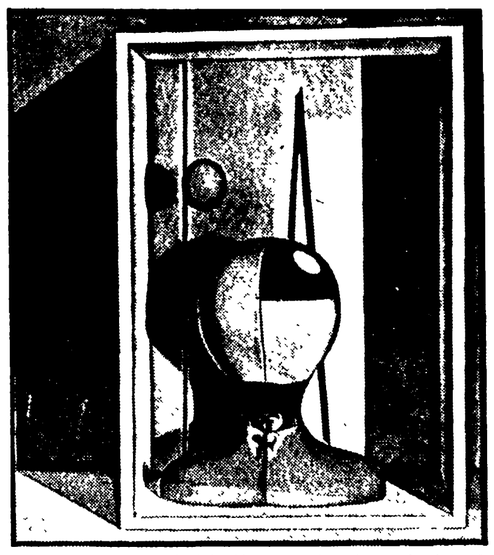
Bologna onora il «suo» artista con una grande mostra





Giorgio Morandi: «Composizione di bottiglia» (1943) collezione Cesare Tosi e, a destra, «Natura morta metafisica» (1918), Museo dell'Ermitage, Leningrado

Morandi: una sorgente profonda in un palmo di terra emiliana

Giorgio Morandi

Numerosissimi quadri, acquarelli, disegni e l'intera opera incisoria — Dalla lezione di fedeltà ad una verità umana in piena retorica fascista, al progressivo arricchimento di una poetica rigorosa e moderna

S'inaugura quest'oggi, a Bologna, l'attesa mostra di Giorgio Morandi. Organizzata dallo Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche e dall'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, questa larga rassegna dell'opera pittorica e grafica del Maestro, scomparso poco più di due anni fa, è esemplarmente ospitata nelle sale del Palazzo dell'Archiginnasio, dove di solito sono ordinate le Biennali d'arte antica. La mostra appare dunque come il giusto e reverente omaggio della città natale all'artista che durante una intera vita non se n'è mai allontanato, lavorandovi con intensità e coerenza per una lunga e ininterrotta stagione creativa.

Morandi infatti ha trascorso la sua raccolta e operosa esistenza tra la sua casa di Via Fondazza e i soggiorni nella campagna di Grizzana, sull'Appennino bolognese. Non era un uomo che amasse «distrarsi» andandosene in giro per il mondo. Gli bastava poco spazio per lavorare e far vivere le sue immagini. «L'anima deve essere completa in se stessa; non c'è bisogno di salire sulle montagne o di scendere al fiume per trovare l'acqua: in uno spazio non più grande di una mano, affondate la sonda e picchiatevi sopra: ne sgorgheranno sorgenti»: questo pensiero di Flaubert s'adatta benissimo a Morandi. Egli ha trovato la sua «acqua», la sua linfa profonda, in un palmo di terra emiliana, dentro le mura di una umanissima città, assai poco frastornata dalle mode ma tuttavia sensibile per squisita civiltà alle verità più profonde del tempo.

Non è possibile pensare Morandi senza Bologna, senza le crete e senza il verde a pochi chilometri dalle sue porte. Ecco perchè questa mostra morandiana acquista un particolare significato: con le opere, tanto nitidamente esposte al Palazzo dell'Archiginnasio, Morandi ritorna a respirare nel suo ambiente naturale, dove la sua vicenda si è svolta senza ostentazioni, sottile e segreta, ma non per questo meno viva e sofferta.

Novità rispetto alla Biennale

La struttura della mostra criticamente non presenta diversità dalla «retrospettiva» allestita il giugno scorso alla Biennale di Venezia: del resto i curatori sono gli stessi, Roberto Longhi, Lamberto Vitali e Gian Alberto Dell'Acqua. Ci sono tuttavia parecchie novità. Ai novantacinque quadri esposti a Venezia se ne sono aggiunti un'altra ventina, in gran parte inediti, che provengono dallo studio dell'Artista, tra cui si trovano tele del primissimo periodo della sua attività. Così è aumentato il numero degli acquarelli. Inoltre è esposto un ricco gruppo di disegni, fogli di intima ricerca, che permettono di penetrare nel momento germinale della forma, di cogliere il primo annuncio della genesi figurativa. E infine l'intera opera incisoria, mai presentata al pubblico nella sua completezza: centotrenta acqueforti e puntesecche, più una silografia.

Questo solo fatto, già di per sé, sarebbe sufficiente a dare rilievo all'iniziativa bolognese. A Venezia infatti le incisioni esposte erano una cinquantina o poco più. Ora, chi sa quale peso abbia avuto tale lavoro nella vita di Morandi, non può che rallegrarsi della decisione di presentare, in questa circostanza, la serie compiuta delle acqueforti che noi conoscevamo unicamente dall'edizione einaudiana del '64.

Quando si guarda il percorso dell'arte morandiana, un percorso che abbraccia più di sessant'anni d'assidua fatica davanti al cavalletto, si resta stupiti della continuità e dell'insistenza esclusiva ch'egli ha dedicato al paesaggio e soprattutto alla natura morta. La figura è un eccezione: qualche ritratto e autoritratto, il *Nudo* del '14, le *Bagnanti del* '15. Per dire ciò che voleva dire a Morandi bastava una casa dietro una siepe, un terrapieno, qualche albero; gli bastava qualche povero oggetto, un vasetto con pochi fiori, una breve fila di bottiglie polverose e disuguali. Se si pensa a quali complicazioni è arrivato il «soggetto» nell'arte contemporanea, dai futuristi e dalla metafisica ai surrealisti, si può capire quanto poco appariscente sia stata la meditazione lirica morandiana circoscritta ad una sorta di «mitologia» minore e familiare, ad una visione in nessun modo «avanguardistica» sia dei modi espressivi che dei valori dell'ispirazione. La «modernità» di Morandi è da cercare altrove.

Un ideale «Canzoniere»

La sua opera è come un ideale «Canzoniere» che gravita giorno per giorno intorno al medesimo tema fissandone ogni minimo aspetto, ogni variazione, rivelandone con straordinaria acutezza e trepidazione la inesauribile sostanza. O forse è più giusto dire che si tratta di un «diario», dove al centro di una coscienza e di una sensibilità eccezionali si raccolgono, passati ad un filtro di estremo rigore poetico, impulsi, drammi, inquietudini, tristezze e rare felicità.

Da questo punto di vista si può ben dire che Morandi è un classico contemporaneo. In un'epoca di retorica novecentesca da una parte e di frantumazione del linguaggio dalla altra, egli è stato un italiano e artista senza retorica nonchè un accanito, paziente, instancabile elaboratore di un linguaggio di alta precisione spirituale e formale. Degli artisti che appartengono alla prima generazione del '900, in un periodo di coercizione morale e di restaurazione artistica, egli è stato così il più fermo ad apporre un rifiuto totale ad ogni tentativo di violazione della propria integrità di uomo e di artista. Per far questo, egli dovette impegnarsi in un lavoro di concentrazione, esercitando tutta la potenza della sua anima su pochi motivi, su pochi dati, di cui però poteva avere un dominio assoluto, su di un breve spazio da dove tuttavia sapeva di poter escludere ogni intrusione.

Del resto in Italia, negli anni '20 e '30, per un artista della sua generazione, quale altra alternativa si poneva? Questa è la ragione per cui i giovani più vivi di quel periodo, che pure sentivano crescere in loro altre spinte, altri desideri ed esigenze, guardavano a Morandi come ad un autentico maestro, intuendone tutto il punto di forza. Morandi cioè costituiva per loro una lezione di fedeltà ai sentimenti, ad una sobria e consapevole definizione dell'uomo, in mezzo alle vociferazioni e ai trofei del monumentalismo fascista; costituiva un esempio di fermezza, un richiamo persuasivo e severo contro le false proposte dell'eroismo ufficiale.

Sotto le spoglie di un uomo comune, fragile e ritroso, che non osava mettere il piede fuori di casa, in un'epoca particolarmente difficile, Morandi insomma portò a termine un'operazione di verità, unica nei suoi caratteri, con dei risultati degni dei più grandi maestri della pittura europea contemporanea. In lui il rifiuto dell'avventura estetica e dello sperimentalismo delle avanguardie nasceva dalla convinzione che la arte è solo un equilibrio struggente, una misura intellettuale ed emozionale spinta ai confini dell'indicibile. Per questo egli non fu futurista, e per questo non sviluppò il momento metafisico in cui pure, tra il '18 e il '20, si sentì coinvolto. In realtà egli fu un solitario. Ma per essere tale in maniera fruttuosa e vitale, sotto l'aspetto moderatissimo e conservatore della sua persona e dei suoi atteggiamenti, quale energica ostinazione, quale sicura coscienza delle proprie ragioni e della propria forza dovevano essere in lui. E' questo, credo, il punto da cui bisogna partire per capire Morandi e il valore del suo insegnamento.

Ma non si creda che la sua opera, così monocorde nella scelta dei temi, sia poi un'opera monotona. A pensarla in astratto in realtà è questa la idea che se ne può avere, ma è un'idea che non corrisponde affatto alla sua arte. Morandi cioè può essere monotono solo per uno spettatore frettoloso, per chi non è abituato a considerare la complessità e la gradualità dell'espressione poetica. E' «monotono» un po' come può esserlo Proust, come può esserlo Petrarca. E' il fatto che la sua opera cresce su se stessa e si sviluppa all'interno di uno stesso argomento, che può dare una simile impressione. Ma è un'impressione destinata a cadere quando i quadri si «vedono» tutti insieme, come è accaduto a chi li ha visti alla Biennale e come accade a chi li vede ora nella mostra bolognese. Ogni quadro è diverso, diverso nel tono, nella luce, nel sentimento, nella sua recondita sostanza. Non si tratta quindi soltanto di una diversità formale, ma di una diversità che ha origine in sensazioni e illuminazioni differenti. Basta un minimo di consuetudine con questi quadri e la loro lettura diventerà aperta, ricca di sorprese, emozionante.

Allora, magari, ci si accorgerà che Morandi ha saputo filtrare una cultura figurativa quanto mai vasta, che egli cioè è stato «chiuso» soltanto come e a chi riteneva opportuno. Ci si accorgerà che non solo i suoi cari antichi, il suo Giotto e i suoi Quattrocentisti, vivono remotamente e per invisibile osmosi nel suo magistero, non solo Vermeer, Chardin, Corot, ma anche Cézanne, anche più di una suggestione contemporanea. Non è affatto vero in altre parole che egli non sapesse o non conoscesse ciò che intorno a lui e in Europa si faceva.

Girando le sale del Palazzo dell'Archiginnasio tutte queste impressioni si rinnovano e il colloquio con le opere si fa intimo e serrato.

Quando Morandi morì aveva settantaquattro anni. Morì proprio nei giorni d'apertura della XXII Biennale veneziana. Ora, con la mostra di Bologna, è come vederlo ritornare. E l'immagine che ne abbiamo è destinata a restare, ad aumentare d'intensità col tempo.

Mario De Micheli

Ancora su «impegno» e «disimpegno»

Crisi di nostalgia e fughe in avanti

Gli intellettuali comunisti sono in crisi? Lo afferma Carlo Bo sull'Europeo. Lo dà per certo anche Forcella che pure ha sul Giorno chiosato, per certi versi polemicamente, l'intervento di Bo.

I motivi? L'ormai accertata incompatibilità della funzione politica con quella culturale, dell'intervento-coercitivo che la politica (il partito) avrebbe imposto con le esigenze di espansione autonoma e creativa proprie della cultura, della funzione intellettuale. Si cita tutt'insieme Vittorini, l'Ungheria, la storia del surrealismo, Gide, ecc. con un notevole disprezzo per l'invocata «ragione storica».

Forcella parla invece di «strumentalismi della propaganda comunista» anche se riconosce, bontà sua, che l'influenza «che il marxismo può avere esercitato sulla cultura italiana» è «tutt'altro che superficiale».

In sostanza, secondo Bo, il cosiddetto «impegno» dell'intellettuale, il modo insomma in cui esso si è venuto storicamente configurando negli anni della battaglia antifascista e del dopoguerra sarebbe un'ennesima incarnazione della «fragilità costituzionale dei nostri intellettuali» e della loro «tendenza a rovinare tutto per un eccesso di partecipazione esteriore, vale a dire per mancanza di convinzioni approfondite e serie». Anche l'episodio dell'impegno rientrerebbe dunque nelle cronache dell'inguaribile vizio trasformistico dell'intellettuale italiano. Il parere, non peregrino, è affiorato anche in molte delle risposte fornite a un quotidiano torinese che sta conducendo in questi giorni un'inchiesta sull'argomento tra gli scrittori italiani (e può darsi che per taluni sia un inizio di salutare autocritica).

A noi sembra per la verità che si tratti di un discorso ormai vecchio, come quello del resto di chi ha scoperto la chiave del «disimpegno» appunto come antidoto ad ogni forma di partecipazione «esteriore» (e magari come alibi alla propria «anima bella», se non per meno confessabili motivi).

A quanti di costoro non consiglieremmo volentieri di rileggersi le due conferenze sul lavoro intellettuale che uno dei padri della moderna sociologia borghese, Max Weber, teneva ai giovani tedeschi nel 1918, mentre la Germania sconfitta era in preda a una crisi di enorme portata per la storia d'Europa. Esse costituiscono una formulazione, ben più raffinata e rigorosa di quelle degli odierni «disimpegnati», di un modello di attività intellettuale che vuol sottrarsi alla pressione dei contenuti, come li chiama lo stesso Weber, alludendo alla tempestosa realtà che lo circonda. «Scienza» e «politica» sono «professioni» reciprocamente autonome; di più la stessa «scienza della politica» è autonoma rispetto alla «politica che deve essere propagnata».

Ma oggi proprio le fondamenta di questo discorso sono state scardinate. Perchè? Ma proprio perchè negli ultimi decenni è stato sottoposto a una critica radicale il tipo di divisione del lavoro sul quale esso riposava. Anche da parte degli esponenti della cultura borghese della crisi, ma soprattutto dal consolidarsi dell'alternativa politica e ideale del movimento operaio.

Gramsci è stato il più lucido teorico di questa situazione ed ha rovesciato l'impostazione weberiana. Si pensi, per fare un solo esempio, che richiama il clima della battaglia anticrociana, al complesso rapporto di unità-distinzione tra filosofia e politica che egli propone (in un certo senso «..il filosofo reale non è e non può non essere altri che il politico», egli scrive).

Nell'Italia di questi venti anni ciò ha voluto dire crisi della cultura edificante e dispensatrice di saggezza, fine dell'intellettuale come «nume», ma anche tendenzialmente come quadro «tecnico». Possiamo capire che a taluni dispiaccia. Ma è su questo terreno, imposto, lo si voglia o no, a tutta la cultura italiana dal movimento operaio e dai comunisti in prima linea, che oggi si combatte la battaglia, che si conquista il diritto di essere uomini del proprio tempo. Ed è ancora da questo terreno che si possono smascherare le nostalgie arcaiche e denunciare le fughe in avanti tra le braccia accoglienti (magari socialdemocratiche) di chi si propone di amministrare, con qualche rettifica, il progresso neocapitalistico.

I «tascabili» della settimana

SI ALZA IL SIPARIO SUL DRAMMA DEL «LAGER»

Di altri quattro titoli si arricchisce la «Collezione di teatro» di Einaudi, sempre attenta alle novità della stagione teatrale, ma nutrita anche da molte ristampe di opere già esistenti in altre collane economiche. Tre titoli, infatti, sono riprese di edizioni note: *Romeo e Giulietta* (L. 500) e *La tempesta* di Shakespeare (L. 350), *Santa Giovanna dei macelli* (L. 500) di Brecht.

Una novità assoluta invece è la riduzione teatrale del celebre libro di Primo Levi sulla tragica esperienza dei campi di sterminio, *Se questo è un uomo* (L. 500): se ne parlerà adeguatamente in occasione delle imminenti rappresentazioni allestite dallo Stabile di Torino. Ci limitiamo per ora a segnalare le belle pagine premesse dall'autore a questo volumetto, nelle quali, tra l'altro, sono precisati i criteri che hanno ispirato questa riduzione: «La materia di cui disponevamo era già fin troppo scottante: si trattava di decantarla, di incanalarla, di trarne un significato civile ed universale, di guidare lo spettatore ad una conclusione, ad una sentenza, senza gridargliela negli orecchi, senza presentargliela già fabbricata. Per questo, ad esempio, le SS del campo non compaiono mai sulla scena..».

GUIDA ALLA MUSICA

Non si può dire che il titolo del recente volumetto di Guido Confalonieri, *Come si ascolta la musica* («Classe unica», n. 161, Eri, L. 500), rispecchi fedelmente il contenuto della trattazione, almeno per chi si aspettasse di trovarvi una sorta di guida alla musica classica. Si tratta infatti di una rapidissima ed essenziale storia della musica dall'antichità a Debussy, recante alla fine di ogni capitolo pagine di altri critici sui problemi o sulle figure più rilevanti via via accennate nel corso dell'esposizione: se mai, alcune idee sulla «forma» musicale si possono trovare nei primi due capitoli, impostati nel l'ambito della vecchia e superata estetica idealistica. E a questi limiti se ne aggiunge un altro: la trattazione, cioè, si arresta purtroppo proprio alle soglie della musica moderna (si prevede forse una seconda parte dedicata a questa materia?).

Il volumetto, comunque, ha una sua utilità divulgativa e potrà servire a quanti volessero apprendere i primi elementi della storia della musica. In questo senso, vi si potrà anche trovare una prima «guida» vera e propria alla conoscenza degli autori fondamentali. Per chi volesse allargare poi queste conoscenze, ricordiamo la *Breve storia della musica* di Massimo Mila (Einaudi, PBE, L. 1500) e il volumetto dedicato alla *Musica* nella Fischer Feltrinelli e curato nel l'edizione italiana da L. Pestalozza (L. 1000).

LA FAMIGLIA DE TAPPETTI

La collana «Il Picchio» dell'editore Bietti dedicata alla letteratura umoristica di tutti i tempi e di tutti i paesi, ci ha lasciati più di una volta perplessi per l'estrema eterogeneità dei titoli mischiati gli uni agli altri senza un preciso criterio, e sempre presentati come semplice letteratura d'evasione, indipendentemente dalla diversità di valore e significato dei singoli autori. Può però capitare di veder riesumate opere ormai dimenticate da tutti, che al loro tempo destarono interesse o incontrarono un grande successo di pubblico: è questo il caso dell'ultimo volumetto, che raccoglie opere dello scrittore genovese Luigi Arnaldo Vassallo noto con lo pseudonimo di Gandolin (*La famiglia De Tappetti* e *Monologhi*, L. 350). Si tratta soprattutto di bozzetti di vita italiana scritti spesso direttamente per il teatro (il più celebre interprete di questi «monologhi» fu Ermete Novelli), nella maggior parte dei quali la comicità si esaurisce nella battuta a effetto immediato, risentando anche la volgarità o il grottesco; se mai, quel che può interessare è il ritratto della piccola borghesia impiegatizia dell'Italia umbertina, nutrita di retorica e di sacri principi fortemente reazionari e chiusa in un angusto concetto della dignità personale e nazionale. Ma anche in questo non ci si aspetti troppo, e ci si accontenti della caricatura, circoscritta ai personaggi e ben lontana dall'assumere un respiro e un impegno più ampi.

GENITORI MODERNI?

Senz'altro apprezzabile (e già ne abbiamo parlato) è la collana di Sansoni dedicata alle «Enciclopedie pratiche», nella quale sono previsti gli argomenti più vari e attuali, la cui trattazione deve esser condotta in modo da soddisfare le esigenze di una buona e larga divulgazione. L'inconveniente maggiore in una collana così concepita può derivare dall'abuso delle traduzioni di manuali in lingua straniera, destinati quindi a lettori e a temi profondamente diversi dai nostri: l'esempio più evidente è stato fornito dal volumetto dedicato alla cucina, nel quale si arrivava a descrivere ingredienti assolutamente inesistenti in Italia.

Una traduzione è anche il manualetto uscito questa settimana, *I genitori moderni* (L. 900, l'edizione originale è in francese), col quale ci si prefigge di fornire a tutti una guida pratica nel difficile mestiere di genitore; un compito che peraltro è stato affrontato da diverse collane economiche (Feltrinelli, Editori Riuniti, Boringhieri, ecc.), con risultati di indiscusso valore. A parte quindi il consenso che non si può negare a questa iniziativa, molte riserve dovremmo avanzare sull'impostazione di quest'opera, soprattutto per la frettolosità della trattazione, che troppo ambiziosamente abbraccia problemi lontanissimi fra loro, pretendendo di esaminare sotto ogni aspetto il compito del genitore addirittura dal concepimento del bambino fino a quando questi ha raggiunto l'età adulta. Inoltre (a parte la sbrigativa condanna iniziale delle donne che non desiderano la maternità) è facile cogliere qua e là molte reticenze e riconoscere al fondo di molti consigli un modello di genitore piccolo borghese, discretamente benestante, facilmente inserito nell'economia e nella morale della «civiltà dei consumi».

MENZOGNA E SORTILEGIO

Di altri libri economici comparsi in libreria parleremo la prossima settimana. L'ultima novità delle edicole invece è l'«Oscar» doppio (2 voll., lire 700), contenente una delle opere più interessanti della nostra letteratura moderna, il romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante.

a. a.

Chrysler, Ford e General Motors accrescono la loro penetrazione nell'industria del vecchio continente

Delle auto prodotte in Europa 1 su 3 è sotto controllo USA

Un'offensiva sistematica - Il problema dell'«auto sicura» - La conquista «strisciante» - Le reazioni della FIAT e della Renault

Un aspetto del recente Salone dell'auto a Parigi, dove l'industria americana ha presentato, con un forte lancio propagandistico, alcuni modelli di «auto sicure»

L'autunno 66 ha visto un nuovo sviluppo della penetrazione americana nell'industria europea dell'auto. Le vetture Simca, per la prima volta, recano la stella a cinque punte della Chrysler; la Ford ha preso accordi con il governo francese per istallare il suo terzo grande stabilimento sul nostro continente; la General Motors intensifica la sua presenza incrementando la produzione della Opel, ancora la Chrysler si è assicurata un ruolo predominante tra gli azionisti della tedesca NSU. Questi sono soltanto i fatti più salienti di un'offensiva che viene condotta da alcuni anni con sistematicità e, in modo prevalente, attraverso l'acquisto o il controllo di società già esistenti. E' stato calcolato che oggi, su 8 milioni di auto prodotte in Europa, circa due milioni e mezzo sono sfornate da fabbriche controllate dai tre "big" dell'industria statunitense: quasi una auto su tre.

La potenza dei giganti americani è tale da far venire le vertigini a chi non è abituato alle cifre con tanti, tanti zeri. Nel 1965 — anno record negli Stati Uniti per quanto riguarda la produzione automobilistica (12 milioni di veicoli, la metà della produzione mondiale) — General Motors, Ford e Chrysler hanno occupato, rispettivamente il primo, il secondo e il quinto posto, nella graduatoria delle maggiori società USA pubblicata da *Fortune*. Ford e Chrysler hanno scavalcato rispettivamente la Standard Oil e la Mobil Oil. La General Motors, che ha prodotto quasi cinque milioni di vetture, detiene da sola il 23 per cento del fatturato delle 15 più grandi società americane e il 28 per cento dei profitti complessivi. Il suo fatturato è di 13 000 miliardi di lire (il bilancio dello stato italiano è di 8 000 miliardi) e i suoi profitti ammontano a 1 350 miliardi di lire. La somma dei fatturati della G. M., Ford e Chrysler supera nettamente i tre quinti del reddito nazionale dell'Italia.

E' partendo da queste basi che le industrie americane muovono all'assalto dell'Europa automobilistica. Gli investimenti USA, nell'area della CEE, per quanto riguarda il settore dei mezzi di trasporto (il più appetito insieme a quelli della meccanica, elettronica e chimica) sono passati dai 128 milioni di dollari del 1960 ai 362 dell'anno in corso. Anno dopo anno la rete del capitale americano si è estesa un po' dappertutto allarmando le industrie europee e, indirettamente, spingendole a trovarsi nuovi sbocchi nei paesi socialisti.

Può essere interessante conoscere il panorama attuale della presenza USA nella produzione automobilistica europea. La Ford ha una filiale inglese che produce circa 600 000 vetture all'anno e una tedesca che ne fabbrica 400 000; essa conta inoltre su due stabilimenti di montaggio, uno in Olanda e uno in Danimarca per complessive 40 000 auto annue: un nuovo balzo in avanti sarà compiuto quando gli accordi con il governo francese per l'istallazione di un altro grande stabilimento, saranno messi in pratica. La Chrysler, oltre alla Simca e al controllo della NSU, ha piccoli stabilimenti di montaggio in Belgio, Danimarca, Svizzera e Spagna.

La General Motors è presente innanzitutto in Germania con la Opel (700 000 vetture all'anno e oltre 50 000 dipendenti); in Inghilterra con la Vauxhall (nonostante la crisi attuale produce 250 000 auto); possiede inoltre stabilimenti di montaggio in Belgio e in Svizzera.

Sembra inoltre che la General Motors abbia in programma di effettuare in Belgio il maggior investimento unitario mai effettuato all'estero dagli USA dopo l'acquisto della Ford inglese nel 1960 per 358 milioni di dollari. Il nuovo investimento è previsto — secondo, quanto informano, Francesco Magistrelli e Guglielmo Ragozzino nel numero 8 di *Problemi del Socialismo* — per il valore di 100 milioni di dollari. «Verranno montati modelli Opel, costruite parti staccate e forse verrà spostata in Belgio la costruzione di alcuni modelli Vauxhall (G. M. inglese). La General Motors coprirà una parte della spesa che per il resto sarà sostenuta da un consorzio belga ed europeo di banche».

Per comprendere la complessità della funzione degli investimenti USA nell'industria automobilistica europea si deve tener conto del fatto che la Opel esporta vetture anche negli Stati Uniti e che, contemporaneamente, minaccia di scalzare in Germania il predominio della Daimler Benz e della Volkswagen.

Una nuova, insidiosa arma della concorrenza americana è l'argomento dell'«auto più sicura». Il problema, ovviamente, è reale. Tecnici di tutto il mondo hanno dimostrato che, con una serie di accorgimenti, sarebbe possibile costruire vetture tali da assicurare ai loro passeggeri maggiori probabilità di evitare incidenti e, in caso d'incidente, una maggiore protezione. Alla fine dell'anno saranno pubblicati negli Stati Uniti i 26 articoli della legge, già approvata dal Senato, per rendere le auto meno rischiose. Le case americane nel frattempo hanno già introdotto alcune modifiche (ben poca cosa in confronto a quello che si potrebbe fare se alla sicurezza si desse la necessaria priorità), hanno cominciato a preparare le nuove catene di montaggio; ai recenti Saloni dell'Auto di Londra e di Parigi, hanno messo l'accento sul nuovo tema.

L'imbarazzo di ditte europee, come la FIAT, è apparso notevole: alcuni articoli pubblicati dal quotidiano torinese appartenente al monopolio italiano del l'auto, hanno cercato di minimizzare le novità statunitensi. Ma il problema è ormai stato posto e nei prossimi anni, a mano a mano che l'opinione pubblica sarà sensibilizzata, il vantaggio degli americani si farà sentire.

Non è tuttavia da credere che G. M., Ford e Chrysler abbiano gettato tutto il loro peso nella battaglia, nè che abbiano intenzione di farlo. I colossi americani hanno scelto la via della penetrazione e della conquista graduale, «strisciante» potrebbe dirsi, per due motivi, uno economico e l'altro politico; il motivo economico consiste nel timore di una crisi di sovrapproduzione (impiantare nuovi stabilimenti in misura sproporzionata rispetto alla crescita della domanda di auto potrebbe comportare pesanti contraccolpi); quello politico è fin troppo evidente: basta osservare le reazioni gollisti alla penetrazione in Francia del capitale americano per comprendere quale terremoto nello scacchiere internazionale provocherebbe una «guerra totale» USA per annientare Fiat, Renault, Volkswagen che, nei rispettivi paesi, sono pilastri del sistema economico.

Le prime reazioni alla concorrenza USA da parte della Fiat e della Renault, del resto, potrebbero essere considerate come un'anticipazione di un sommovimento di ben più ampia portata: gli accordi della Fiat con l'URSS, la Polonia e la Jugoslavia, della Renault con l'URSS e la Romania indicano chiaramente la strada che l'industria europea non esiterebbe a imboccare.

La strategia americana tiene conto di questi fattori, così come tiene conto della esistenza del MEC, manovrando per linee interne e graduando le fasi del l'attacco. Si usano perciò gli strumenti più diversi, dall'impianto di nuovi stabilimenti all'acquisto d'una parte del pacchetto azionario d'una società già esistente (nel caso della NSU, alla Chrysler è stato sufficiente comprare il 15 per cento delle azioni per assumere una posizione di controllo). La stessa colossale operazione della Fiat nell'Unione Sovietica, lungi dall'essere ostacolata dagli USA (almeno da quando è fatto compiuto), verrà finanziata e garantita da una banca americana. I giganti statunitensi, in definitiva, cercano di ridurre al minimo le contraddizioni intercapitalistiche della «guerra dell'auto» cointeressando gruppi europei alla loro azione e ottenendo l'appoggio dei governi dei paesi occidentali.

Silverio Corvisieri