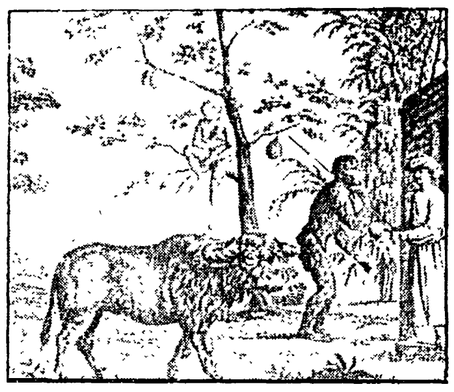
Libri

Il pensiero di Darwin in omaggio dall'«Unità»

Il tradizionale libro omaggio dell'«Unità» per i suoi abbonati quest'anno è dedicato a Charles Darwin, il grande scienziato inglese di cui l'anno scorso si è celebrato il centenario della morte. L'opera, intitolata «Darwin e noi», riproduce nella prima parte del libro scritto da Giuseppe Montalenti e pubblicato dagli Editori Riuniti nel 1982 nella collana dei Libri di Base.

Questa edizione per gli abbonati dell'«Unità» è arricchita da un saggio dello stesso Montalenti («Il darwinismo ieri e oggi») e da una raccolta di scritti dello stesso Darwin, alcuni dei quali per la prima volta pubblicati in italiano, tratti dalle opere «L'origine dell'uomo», «L'origine delle specie» e «L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali». Il volume raccoglie alla fine anche parte della corrispondenza che Charles Darwin intrattenne con il naturalista prussiano Felix Anton Dohrn



NELLA FOTO: una stampa allegorica delle teorie evoluzioniste.

Cinquanta anni in volo

Il biposto Fiat G 91 lasciò contemporaneamente l'Aeronautica militare e un grande vuoto quando lo scorso anno fece posto nella Pattuglia acrobatica nazionale, al MB 339, certamente più moderno ma meno «amato» e meno carico di storia del suo predecessore.

Pochi forse sanno che la «G» del glorioso velivolo sta per Gabrielli, lo scienziato, progettista, poeta, dirigente d'azienda, il cui nome accompagnò fin dai primi anni Trenta alcune fra le tappe più significative dell'industria aeronautica italiana.

Recentemente, per i tipi della Bompiani è stato pubblicato un volume scritto dallo stesso Giuseppe Gabrielli, («Una vita per l'aviazione», pp. 222, L. 28.000) che è ad un tempo autobiografia, romanzo storico, manuale tecnico ed opera letteraria avvincente.

Dall'esordio emozionante sul mare di Finale Ligure del primo Savoia Marchetti S 55 costruito in metallo (fino ad allora il legno costituiva la materia prima dell'industria aeronautica) al G 18 V bimotore ad elica, da trasporto civile, del 1935, dal G 12 LP, trimotore di linea entrato in servizio nel 1947 fino alla lunga e longeva famiglia di reattori il cui capostipite progettato da Gabrielli, il G 80 1-B, costituì l'origine genealogica del G 91.

Duecentocinquanta pubblicazioni scientifiche, trenta brevetti, una vita dedicata totalmente ai problemi del volo prendono rilievo e decollano felicemente in queste pagine che si snodano con avvincente continuità lungo cinquant'anni di storia dell'aeronautica italiana.

Guzmàn, un testimone della leggendaria rivoluzione

Il Messico di Villa tra cronaca e fantasia

Un libro epico il cui materiale saggistico assume toni da romanzo

Guerre, sangue, violenza, morte, esercitano da sempre (è risaputo) su intellettuali e artisti non solo e non sempre decadenti un fascino più o meno sano o malsano, ma spesso e volentieri fecondo di opere valide e interessanti. E si capisce: senza stragi, niente epos; senza lutti, niente tragedie. Si dà perfino il caso che più l'Omero di turno è miope, se non proprio cieco, mingherlino e malaticcio, curvo di spalle e pavido, più sonori saranno i suoi versi, più efficaci le pagine che dedicherà ai suoi guerrieri e lascerà ai posteri perché le divorino con orrore e delizia.

Martin Luis Guzmàn, di cui viene ora riproposta questa scelta di brani tratti da L'aquila e il serpente *ha le carte in regola per entrare nell'immaginario catalogo che, senza scomodare le ombre dei classici, e limitandoci a frugare in scaffali a noi più vicini e congeniali, potrebbe includere il Kipling dell'uomo che volle farsi re, il Gogol dei Taras Bulba, il Babel dell'armata a cavallo, il Bierce di tanti e tanti racconti neri, l'Hemingway delle corride e delle trincee italiane e spagnole, il Borges delle chitarre, dei coltelli e delle disperate, polverose, confuse cariche di unionisti e federali in desolate praterie e rabbrividenti canneti.*

L'ingresso dell'autore messicano nel vasto Olimpo degli scrittori «foschi e forti» (per dirla con le parole di Mario Praz) pone però un problema imbarazzante. Ufficialmente, Guzmàn non fu un artista, ma un uomo politico e un giornalista. E l'opera sua non fu destinata a trovar posto fra la novellistica (fiction, per intenderci), bensì fra la saggistica (non-fiction): vita vissuta, insomma, cronaca della rivoluzione, scritta da un protagonista minore, vicinissimo però ai leggendari padri della patria, che ricoprì sia pure per breve tempo l'incarico di ministro della guerra, e fu esiliato, e tornò in Messico per fondarvi e dirigervi autorevoli organi di stampa, percorrendo così tutto l'itinerario del rispettabile membro dell'imborghesita classe dirigente.

Ed ecco invece che, riplasmato dal ricordo e piegato alle esigenze della scrittura, un materiale che potrebbe (anzi dovrebbe) essere concreto, realistico e prosaico, assume le forme, i colori, i sapori propri della poesia, del mito, del romanzo. Ecco che ogni capitolo sembra un racconto. Ecco che sorprendenti analogie, rimandi, «citazioni» certo involontarie (e perfino impossibili, perché anacronistiche), balzano agli occhi. Il ragno omicida ricorda (in modo subdolo, eppure perentorio) La morte e la bussola *di Borges;* La festa delle pallottole *parrebbe un calco del non meno borgesiano* L'altro duello *;* Il nodo della forca *richiama, sia pur vagamente,* Il ponte sul fiume Gufo *; e infine* La morte di David Berlanga *sembra spudoratamente plagiare una «realtà romanzesca» che leggemmo bambini su una* Domenica del Corriere *di mezzo secolo fa, con quella intrepida mano del condannato a morte che non trema, che è anzi così ferma da impedire alla pur voluminosa cenere dell'ultimo sigaro di cadere davanti ai fucili spianati del plotone d'esecuzione: sublime e ineguagliabile esempio di «machismo» e di «hombria de bien», cioè di virilità e di galantomismo. (Se plagio vi fu, come è probabile, e non mera coincidenza, esso avvenne ovviamente alla rovescia, cioè da parte dell'oscuro ma geniale compilatore della rubrica settimanale italiana, che scoprì e rubò il piccolo gioiello messicano...).*

Mi chiedo ora se la trasformazione della spoglia cronaca in arte (o quasi), sia merito solo del talento di Guzmàn. Sono incline a pensare che no. Da anni sospetto, per esperienza personale, che in Messico sia difficile, forse impossibile, distinguere l'autentico dal sognato, la realtà dalla finzione, i fatti dalle parole. In un paese dove il clima stesso, con quelle giungle umidissime e voraci, con quegli altipiani aridi e vertiginosi, con quell'aria o troppo pesante e calda, o troppo rarefatta e leggera, induce in modo così dispotico all'alcool e all'allucinazione, ogni fatto, gesto, emozione, assume proporzioni eccessive, si dilata in modo mostruoso, offre infiniti e irresistibili pretesti all'invenzione e alla letteratura.

Mi spiegherò meglio con un aneddoto. Undici anni fa, Siqueiros inaugurò a Città del Messico quello che fu il suo canto del cigno e il suo capolavoro, e cioè il favoloso Polyforum: un edificio ciclopico, una smisurata montagna di ferro, cemento, vetro, latta, plastica, sculture metalliche e pitture acriliche. A cena, il famoso pittore si abbandonò ai ricordi. Davanti a un pubblico ridottissimo di critici d'arte e di giornalisti, narrò con voce tranquilla due o tre orripilanti «storie crudeli», piene di odio e amore, coraggio e viltà, generosità e ferocia, che sembravano (appunto) appena uscite da un libro come L'aquila e il serpente *. Ma non lo erano, e vano sarebbe cercarvele (meglio sarebbe introdurvele di soppiatto, o pubblicarle come apocrifi).*

Il fatto è (e concludo questa divagazione) che su ogni bocca messicana, purché dietro ci sia un cervello sveglio e una immaginazione fertile, fioriscono facilmente, spontaneamente, racconti straordinari (mai scritti), di fatti forse mai avvenuti. Poco importa, del resto, che siano veri. Non è neanche necessario che siano verosimili. Importa solo che soddisfino la tetra, cupa passione di una «razza cosmica» che ha ereditato dalla Spagna i roghi, dall'Impero azteco le piramidi dei sacrifici umani, dall'Africa la magia nera, e che nel Giorno dei Morti regala ai bambini (come dolci) «calaveras», cioè teschi di zucchero. Tutti possiamo gustare sia le «calaveras», sia i «racconti crudeli». Le une e gli altri restano nondimeno una squisita specialità messicana.

Arminio Savioli

NELLA FOTO: «Il Messico moderno» (particolare) di Diego Rivera.

A.A.A. giallo cerca nuovo autore

RAYMOND CHANDLER e FILIPPO SCÒZZARI, «La dalia azzurra», Primo Carnera editore, pp. 96, L. 4.000.

Un periodo oscuro nell'attività letteraria del grande giallista americano Raymon Chandler è, senza dubbio, quello in cui più intenso fu il suo rapporto col cinema. Finché lo star-system hollywoodiano si limitò a impadronirsi dei suoi romanzi per derivarne opere cinematografiche, tutto andò bene. Ne risultarono film di buon valore, come *L'ombra del passato*, diretto da Edward Dmytryk con Dick Powell e Claire Trevor, e *Il grande sonno*, diretto da Howard Hawks con Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Correva l'anno 1947 e Chandler, deciso a partecipare direttamente alle trasposizioni delle sue opere, si cimentò nella sceneggiatura di un racconto minore, *La dalia azzurra*. Era un racconto nato evidentemente senza camicia, per il quale il giallista americano non era mai riuscito a trovare un finale soddisfacente: non vi riuscì nemmeno nella stesura approntata per il cinema; anzi, per colpa della *Dalia azzurra* fu costretto a cercare nuovamente nell'alcool gli artificiali paradisi dell'ispirazione.

A dimostrare, però, che un'opera letteraria, per pellegrina che sia, può, cambiando registro di veicolazione, diventare più dignitosa, viene ora Filippo Scòzzari, disegnatore italiano dell'ultima leva, addestrato nella premiata scuderia di *Linus* passato poi ai più truculenti fumetti del *Cannibale* e di *Frigidaire*. Egli ripiglia in mano la sceneggiatura chandleriana e ne cava una gustosa traduzione grafica, la cui impronta più appariscente è quella parodica.

Non sempre la parodia è un effimero sberleffo gogliardico: se e quando dimostri padronanza assoluta dell'opera parodiata, allora diventa un prezioso strumento critico. Basta esasperare i tratti più caratteristici, sia di forma sia di contenuto, dell'opera parodiata per ridicolizzare qualsiasi mito estetico. La lezione che essa dà al lettore tutto preso dall'ansia di scoprire l'ispirazione, la profondità intrinseca, l'artisticità essenziale di un autore, si compendia nel rilievo che un'opera, un testo di letterature in questo caso, è anche un'organizzazione, retta da una strategia retorica, di forme e di contenuti e che tale organizzazione determina in modo sostanziale il valore della stessa opera. Insieme e talvolta anche contro la sensibilità e la novità del pensiero che le soggiace.

Di Chandler si vuole che utilizzasse il modello istituito da Dashiell Hammett e dalla scuola del giallo d'azione per canalizzare contenuti meno traumatici della rappresentazione cruda della morte violenta e del terrore metropolitano. Oreste Del Buono, che introduce il volume di Scòzzari, dice, con molto colore, che Chandler, andando avanti con la sua produzione gialla «erose la grinta d'accatto con il dolce fiele di mammarolo che ospitava dentro di sé». Sembrerà eccessivo, ma Scòzzari, per lo meno per questo racconto del grande Ray, ne dà puntuale e convincente dimostrazione. Usando, appunto, le armi della parodia.

Immerge la vicenda di un reduce di guerra, che si scopre cornuto e si trova caricato dai sospetti di aver fatto fuori la non irreprensibile moglie, in un colore grigio corrosivo come la ruggine. E il grigiore è l'unico tratto della prosa chandleriana che ci rievochi il fascino desolato degli ambienti in cui eravamo soliti veder lottare l'amato Philip Marlowe col mostro anonimo della violenza dell'urbe e dell'orbe. Nel grigio dell'inchiostro agita poi i personaggi di un racconto giallo che null'altro è se non un feuilleton inutilmente complicato e li deforma, come è doveroso, in maschere grottesche occupate nella ricerca vana di un autore che infonda loro la vita.

Suddiviso, infine, il racconto in tredici quadri, da un certo punto in avanti sente il perfido dovere di riassumere, ad ogni apertura di quadro, le vicende fino allora accadute. E qui la parodia celebra il suo trionfo. Nella sinteticità strumentale del riassunto, tutti i luoghi comuni del feuilleton giallo vengono impietosamente allineati: marito cornuto, moglie ubriacona, giustizia privata, acquazzoni hollywoodiani, bionda misteriosa che appare sempre al momento opportuno per dare fiato all'intreccio, vado non importa dove, aspetto non importa quanto, me la caverò non importa come, un finale ci sarà pure non importa quando, quale e perché.

Il finale, considerando le incertezze di Chandler in proposito, è naturalmente reinventato e, considerando il tono dell'intera operazione di Scòzzari, è altrettanto naturalmente giallo-parodico. Se un punto va pur messo, sembra pensare Scòzzari, sia proprio quello a consumare, ai danni di un irriconoscibile maestro del genere, l'unica violenza di un racconto di violenze soffocate dalle nebbie grigie della routine.

Aurelio Minonne

NELLA FOTO: Raymond Chandler.

Uno sceneggiato televisivo ci ripropone il romanzo di Evelyn Waugh Il motivo della diversità come parabola e parodia dell'artista

Evelyn Waugh in un ritratto di Henry Lamb (1928).

Il sogno dimora a Brideshead

EVELYN WAUGH, «Ritorno a Brideshead», Bompiani, pp. 436, lire 15.000

Gli occhi lievemente obliqui, le orecchie di fauno, un che di selvatico nell'eleganza del *dandy*: così ci appare il giovane Evelyn Waugh ritratto dal pittore Henry Lamb nel 1928. Così lo ricorda Harold Acton, suo compagno nella Oxford del primo dopoguerra, in *Memorie di un esteta*: «Un fauno semiaddomesticato dai rigori del medioevo, pronto a calare in città da qualche suo remoto rifugio suburbano per esibirsi in mille capricciose bizzarrie». Così, delicatamente fauneschi negli abiti bianchi, ci hanno affrontato dai nostri teleschermi Charles Ryder (l'attore Jeremy Irons) e Sebastian Marchmain (Anthony Andrews), personaggi del romanzo di Waugh *Ritorno a Brideshead* che la televisione inglese ha tradotto doviziosamente in immagini.

Quasi in un omaggio arguto e reverente all'autore, perfino Lawrence Olivier, nel ruolo del byroniano Lord Marchmain, sembra modellato sulle fotografie di Waugh maturo: il viso largo, i capelli lisciati, gli zigomi alti, una treccia del fauno nel *dandy* cui una vecchiaia precoce ha stirato, ma non spento, il sorriso. E il gusto della fotografia d'epoca, della posa arrogante o scherzosa, irrompe nelle raffinate sequenze televisive a suggerire, anche tecnicamente, una datazione precisa: quei perduti, spesso mistificati, schizofrenici anni venti. Disseminando tra i personaggi la memoria fisica dell'autore, privilegiando una lettura del romanzo all'insegna dell'autobiografia, della giovinezza, della nostalgia, colorando l'arcaico passato d'ambra e di muschio, i registi, Charles Sturridge e Michael Lindsay-Hogg, e lo sceneggiatore, John Mortimer, hanno inteso riproporre all'attenzione un'opera dal destino singolare.

Quando uscì, nel 1945, *Ritorno a Brideshead* segnò una cesura nella carriera dell'eccentrico, scintillante, paradossale Evelyn Waugh. Nei romanzi precedenti (da *Corpi vili*, 1930, a *Una manciata di polvere* (1943) dall'*Inviato speciale* (1936), a *Sempre più bandiere* (1942) come nei libri e nei diari di viaggio: (Abissinia, Messico, Brasile), Waugh aveva narrato a suo modo le cronache della decadenza dell'impero e dell'incombente barbarie, catturando e codificando nel «grottesco» gli ultimi fulgori di una cultura minacciata, mal stanco di annotare i fasti e le nefandezze della «modernità».

Il conservatorismo, la professione di fede cattolica, gli ostentati pregiudizi di esteta qualificavano, più che la sua produzione letteraria, il personaggio che di sè andava costruendo. In *Ritorno a Brideshead* il suo nero inchiostro di incisore sembrò annacquato; il suo segno, sottile e strambo, sbavato. Il romanzo piacque al pubblico, specialmente negli Stati Uniti: scatenò pettegolezzi tra gli amici inglesi, alla ricerca di facili identificazioni; e divise i critici: in una recensione irritata Edmund Wilson ne analizzò la fisionomia di *best-seller* dannato al successo non dal talento satirico della prima parte, ma dalle debolezze sentimentali o ideologiche della seconda e della terza.

Del *best-seller Ritorno a Brideshead* possedeva gli ambigui requisiti: una vaga parentela con i grandi romanzi degli anni venti — con *Fiesta* di Hemingway, con *Il grande Gatsby* di Fitzgerald —; le seduzioni della ricchezza, del rango, del rituale sociale e religioso; e il vasto campionato di amori di ogni segno, di dimore avite, di giovani dorati incapaci di invecchiare, destinati al nomadismo, all'alcoolismo, alla scoperta tardiva del divino. Mancavano, a quelle pagine, le stigmate enigmatiche e violente dell'opera d'arte. Evelyn Waugh dapprima si difese, poi si giustificò.

Nel '60, riconquistata l'antica fama di scrittore nero grazie a *Il caro estinto*, diabolica, elegante anatomia dei riti della morte e del lutto dell'America tecnologica, curò una nuova edizione di *Brideshead*, presentandolo come un prodotto di guerra, nato dalla «voracità di cibi, di vini, di passati splendori» e sostenuto dall'erronea certezza che «le dimore ancestrali fossero condannate alla rovina e al saccheggio come i monasteri del sedicesimo secolo». E in effetti il romanzo è diviso tra avidità e rimpianto, lussureggiante di oggetti, attraversato da sguardi che si contendono il possesso fisico di un quadro, di un'automobile, di un volto, di un paesaggio. La grazia, che nelle pagine finali, tocca uno a uno i personaggi raccolti in clinica e accorata attesa attorno all'agonizzante Lord Marchmain, è portatrice non tanto di illuminazioni interiori quanto di future castigatezze.

Mai tormentato nel suo cattolicesimo come l'amico Graham Greene, Waugh assegna alla divinità il ruolo del fato che separa gli amanti e distrugge gli incantevoli scenari dell'illusione, dove l'unicorno pascola accanto al cervo. Forse la chiave di lettura più penetrante che si possa usare oggi è quella proposta dal critico inglese Malcolm Bradbury: sotto le parvenze del romanzo di costume, *Brideshead* si configura come un *romance*, una fantasticheria, la trascrizione di un sogno. Nel ricorrere del motivo della diversità — l'omosessualità, l'aderenza alla chiesa cattolica romana in opposizione alla norma anglicana o protestante, il nomadismo, la dipsomania, il pericoloso amore del bello, fragile difesa di un individualismo inattuabile — scopriamo allora la parabola/parodia che dell'artista come «diverso» Evelyn Waugh ha inteso narrare.

Lo sceneggiato televisivo riproduce fedelmente le doppiezze del testo letterario e ne attenua gli squilibri, intensificandone e spremendone tutti gli umori decorativi. Il tema della memoria e il tema del miraggio hanno dominato le prime puntate: la dimora di Brideshead che appare come per sortilegio nel verde spazio irreale, a un passo dalla guerra e dall'inverno, costituisce la cifra visiva dell'eden perduto e inutilmente ritrovato. Le molte riprese dall'alto, gli allontanamenti e gli avvicinamenti repentini a oggetti e figure, traducono l'incredulità dello sguardo che riscopre e ripercorre il passato.

Restano, nel lettore di Waugh che si accinge a seguire le prossime puntate, alcune curiosità. Controparte moderna, barbarica, dei «passati splendori» architettonici è, nel romanzo, un «gelido pezzo decorativo», un «cigno di grandezza naturale, modellato nel ghiaccio e riempito di caviale», intorno al quale si consuma un *party* transatlantico; le gocce che dal becco stillano in un vassoio d'argento ne scandiscono il rapido rovinare. Il linguaggio televisivo saprà rendere l'aspra bizzarria di questo feticcio, invenzione del Waugh più ilare e più feroce?

Marisa Bulgheroni

Città e ministro: il cemento del potere a Potenza

LEONARDO SACCO, «Il cemento del potere», De Donato, pp. 242, L. 6.800.

È dagli anni Cinquanta che a Potenza — la città natale del ministro Emilio Colombo — si discuteva ancora alla vigilia del 23 novembre 1980 quando il terribile terremoto disastrò il centro storico di questa «Manhattan di montagna librata sul Basento» — secondo la definizione di un inviato speciale di un giornale del Nord — mettendo a nudo la fragilità e le avventure edilizie del capoluogo della Basilicata.

La lunga storia di questa città di potere, così strettamente intrecciata alla carriera politica del ministro a tempo indeterminato come Emilio Colombo, è stata raccontata da Leonardo Sacco, con un piglio salveminiano, fatto di robusta passione civile e di rigoroso scrupolo documentario.

Nessuna, per quanto complessa, sistemazione storica o analisi sociologica del pianeta DC può occultare o fare dimenticare — e non solo a Potenza e nella regione Basilicata — il cosciente e organizzato scempio edilizio e del territorio, nonchè la crescita di un personale politico, alle strette, ispirato a comportamenti illiberali (un esempio: per avere solo gli elenchi degli elettori per le mutue contadine — e non sempre con successo — era necessario rivolgersi ai carabinieri) e portatore di una cultura «industrialista» di accatto, più ispirata a sprezzo per le campagne e a volontà di accentrare risorse e potere a Potenza che a modernità di vedute sullo sviluppo regionale. Questo, anzitutto, il filone a cui si ispira la ricostruzione di Sacco, che va dall'immediato dopoguerra al disastro del terremoto del 1980.

Assumendo come centrale la città di Potenza e i suoi apparati vecchi e nuovi di controllo e di gestione della spesa pubblica, la rendita edilizia e da lavori pubblici, non solo la DC di Emilio Colombo dislocò sul suo terreno il personale burocratico dell'ex-Stato fascista (fino agli anni 70, sindaci di Potenza furono funzionari distaccati alla bisogna), ma teorizzò e praticò l'abbandono produttivo delle aree povere regionali e di gran parte delle campagne e dei centri urbani periferici, così sollecitando, fra l'altro, attitudini imprenditoriali avventurose e speculative che, fino a ieri, hanno fatto della regione Basilicata una entità economica tale che, pur figurando come esportatrice di capitali, rapporta la curva dei suoi investimenti, anche in settori moderni, al flusso di risorse e di trasferimenti statali, con ciò rompendo anche con serie, pur se minoritarie, tradizioni della borghesia cittadina del capoluogo impegnata, già durante il fascismo, in rilevanti attività finanziarie, mercantili, professionali, e della cui autonomia dalla DC e dei cui spiriti liberali — nonostante l'assorbimento per tempo nel meccanismo di potere democristiano — essa dà puntualmente prova quando volta le spalle a posizioni ideali che non condivide e contro cui apertamente si esprime come è accaduto nel caso dei referendum sull'aborto e sul divorzio.

Quelle sue scelte Emilio Colombo, del resto, le maturò ben presto: in una intervista al «Globo» del 1948, al riparo del risultato elettorale del 18 aprile — in Basilicata pari al 48,4% dei voti — egli sostenne che la linea di politica economica del governo per la Basilicata avrebbe dovuto caratterizzarsi per i suoi massicci interventi in opere e in lavori pubblici.

E i risultati — ma l'indagine andrebbe estesa a tutto il Mezzogiorno — erano evidenti già nel 1961 quando il censimento rivelò che mentre il reddito industriale e del terziario in un decennio era poco più che raddoppiato, quello delle sole costruzioni di fabbricati si era sestuplicato, passando i valori assoluti da 880 a 4843 milioni e in percentuale dall'1,7 al 5% del reddito netto regionale (intanto Potenza cresceva di 11 mila abitanti).

Tutta la riflessione di Emilio Colombo — e le sue pratiche di governo — sullo Stato e sulla necessità del suo interventismo economico alla prova dei fatti si rivelò semplicemente come la leva decisiva per organizzare basi di massa al potere dc, attraverso forme indiscriminate di previdenza, di assistenza, di sostegno a settori ed iniziative comunque emergenti.

Eppure la longevità politica e ministeriale di Emilio Colombo non può essere ricondotta solo al potere del cemento e alle vicende amare e inconcludenti dei piani regolatori di Potenza. Ci sono orientamenti e scelte che vanno ben oltre Potenza e la regione Basilicata, e che toccano i problemi più generali della concezione del ruolo dello Stato rispetto al problema del Sud e della sua emancipazione.

Nino Calice

IL MESE/economia

La casa editrice Il Mulino pubblica in riedizione un lavoro rimasto incompiuto dello storico cattolico Mario Romani, docente della Cattolica di Milano morto nel 1975 (Mario Romani «Storia economica d'Italia nel secolo XIX», Il Mulino, pp. 502, L. 25.000). Dopo una breve introduzione che prende in esame i mutamenti intervenuti in Europa e negli Stati italiani tra il Settecento e l'inizio dell'Ottocento, l'opera si svolge in due parti: una dedicata all'economia pre-unitaria, dal 1815 al 1859, e la seconda all'economia del regno d'Italia fino alla crisi agraria dell'inizio degli anni 80, dando conto del processo di passaggio da un assetto economico agricolo-commerciale ad uno agricolo-industriale.

★

Di storia economica tratta anche il testo di Cesarini (Francesco Cesarini «Alle origini del credito industriale - l'IMI negli anni 30», Il Mulino, pp. 128, L. 10.000), nel quale si analizzano le vicende dell'Istituto Immobiliare Italiano, dalla sua nascita nel novembre del 1931 alle leggi sull'autarchia del 1938. È un periodo caratterizzato dalle pesanti conseguenze della grande crisi e la nascita dell'IMI, come quella dell'IRI nel 1933 e la emanazione della legge bancaria del 1936, si iscrive fra le misure per distinguere il credito di breve periodo (di competenza delle banche di credito ordinario) dal credito di medio e lungo periodo.

Nel lasso di tempo considerato il Cesarini distingue tre momenti: dalla nascita (i partecipanti al capitale sono enti pubblici — come la Cassa depositi e prestiti, gli istituti di previdenza e di assicurazione, le Casse di risparmio — e una serie di società di assicurazione private) al 1936 l'IMI mantiene autonomia di gestione e criteri privatistici di selezione delle imprese da finanziare, anche a scapito dello sviluppo dell'istituto; con il 1936 assume la presidenza il governatore della Banca d'Italia e l'indipendenza delle scelte deve adattarsi maggiormente all'origine pubblica dell'istituto e all'influenza dei politici.

Infine «con il RDL 5 novembre 1938 n. 1840 (autarchia) l'autonomia dell'IMI risulta sacrificata ad esso viene per la prima volta utilizzato esplicitamente come strumento per il raggiungimento di specifici obiettivi di politica economica. Inoltre, con le nuove disposizioni, viene inserita nell'ordinamento del credito industriale la logica del credito agevolato, con il suo potenziale di deresponsabilizzazione quanto all'uso efficiente delle risorse».

★

L'ottica liberista caretterizza le voci del Dizionario compilato dal Ricossa, docente di politica economica a Torino (Sergio Ricossa «Dizionario di economia», UTET, pp. 548, L. 55.000). Tuttavia, la polemica con le altre impostazioni è garbata e l'informazione ricca e approfondita. Le voci, abbastanza estese da essere per la maggior parte dei piccoli saggi, non sono troppo ponderose e sono scritte con un linguaggio semplice e adatto anche a chi non si occupa professionalmente di economia. Esse vengono completate sempre da una più o meno estesa bibliografia in lingua italiana e inglese

★

L'economista polacco Brus, costretto ad emigrare nel 1968 ed attualmente docente ad Oxford, analizza l'economia dei Paesi dell'Europa orientale dalla fine della guerra ad oggi (Wlodzimierz Brus «Storia economica dell'Europa orientale 1950-1980», Editori Riuniti, pp. 350, L. 18.000). Avvalendosi di una grande quantità di dati e della sua personale esperienza (è stato vicepresidente del Consiglio economico presso la presidenza del Consiglio dei ministri ed ha insegnato per molti anni all'Università di Varsavia), Brus dà un importante contributo alla conoscenza dello svolgersi delle economie dei Paesi legati all'URSS (ma anche in posizione autonoma, come la Jugoslavia e l'Albania), passando dalla sovietizzazione dell'immediato dopoguerra ai tentativi di riforme, per arrivare alle attuali difficoltà. I tentativi di spiegazione non sono mai soltanto tecnici, ma introducono fortemente l'elemento politico, come il ruolo del partito e del sindacato e i rapporti con l'Unione Sovietica.

Sergio Zangirolami