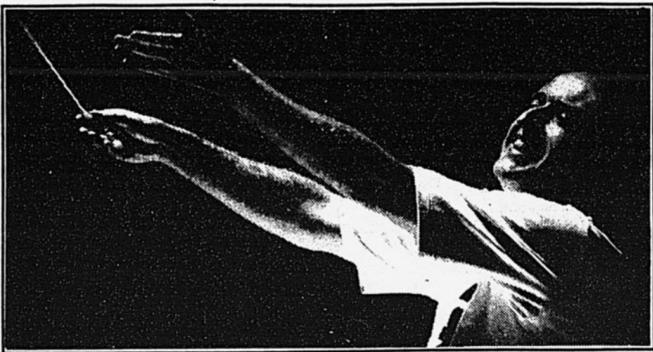


I DUE CONCERTI ROMANI DI CARLOS KLEIBER

QUELLA BACCHETTA SFIDA LA LEGGE DI GRAVITÀ



Carlos Kleiber. (Foto Lelli & Masotti Archivio Fotografico del Teatro alla Scala)

Il mio primo incontro di ascolto con Carlos Kleiber fu a Bayreuth, nel 1976. Egli diresse un Tristano e Isolde che mi colpì molto: ma a Bayreuth allo spettatore arriva solo il risultato del lavoro del direttore d'orchestra, giacché questi è sottratto alla sua vista. I mezzi attraverso i quali lo produceva, non li potevo conoscere.

Dopo, Kleiber arrivò alla Scala, portatovi dal nostro incantatore di serpenti, Francesco Siciliani. Io stesso ch'è riuscito a organizzare i due concerti romani venerdì e sabato scorsi, del quasi inavvicinabile direttore, ospite con l'Orchestra di Stato della Baviera dell'Accademia di Santa Cecilia: concerti che son stati fra gli avvenimenti musicali dell'anno, senza dubbio.

Approdo alla Scala con un Cavaliere della Rosa, ancora col Tristano, col famoso Orlo ripetuto l'anno scorso, e allora incominciai a studiarne, starei per dire a spiarne, il rapporto instaurato con l'orchestra, il gesto, come faccio con ogni direttore che ammiri, quasi che l'avidità tentativo di identificazione mi consenta di carpire qualche segreto artistico, qualche meccanismo della volontà che comanda agli altri e dell'intuizione, ossia la visione sintetica, dell'opera d'arte.

Da quel momento ebbero inizio anche le mie difficoltà. Ciò che gli occhi vedevano non corrispondeva a ciò che le orecchie udivano. Ciò che le orecchie udivano, alla fine la sola cosa che contasse, avveniva violando le sperite regole della direzione d'orchestra, non solo quelle che s'insegnano nei corsi, ma anche quelle, intese nel modo più vario, che avevo viste applicate dai grandi e dai più grandi, ciascuno facendole proprie.

Il gesto di Carlos Kleiber pare una negazione della legge di gravità come l'intende la musica. E' del tutto svincolato dalla prima funzione del direttore d'orchestra, quella di scandire il tempo secondo una successione di tesi e di arsi, e secondo la tradizione di questo nel simbolismo grafico della partitura. Il tempo e la successione egli l'intende piuttosto nell'essenza sonora, e innanzitutto perciò come movimento. Il braccio destro impugnant la bacchetta segna solo alcuni tempi, e nemmeno sempre in apparenza fondamentale, per il resto è di continuo impegnato in una serie di vertiginosi anticipi che paiono spesso addirittura rovesciare il rapporto canonico tra arsi e tesi.

Lunghi archi

Certe "climaxes" sonore, punti verso i quali nelle grandi composizioni classico-romantiche converge un vasto moto della forma e dell'armonia, oltre che del suono stesso, egli lo raggiunge e sottolinea elevando le braccia invece che facendole ricadere.

Per evitare l'impressione del "battere" il braccio destro ha sviluppato una tecnica di amplissimi movimenti orizzontali, oppure il polso si produce in una serie di circoli mentre la bacchetta è impugnata con la punta della dita per il pomello (altra cosa che a scuola sconsigliano). Il braccio sinistro non solo è completamente indipendente dal destro, come del resto in tutti i grandi direttori, ma si muove in continuo in apparente contraddizione con esso: per esempio secondo circoli verticali in rotazione inversa alla destra, oppure disegnando lunghi archi, discese da sinistra a destra larghe quanto il podio: è la pronuncia musicale, è il fraseggio, è l'espressione, procedenti da quest'altro emisfero. Intanto, al sommo di un volto grifoso che in certi momenti si deforma in smorfie, occhi che mandano davvero lampi.

E' personalissimo, questo stile direttoriale, e guai per l'incauto che volesse imitarlo. Bisogna però credere, ed ecco il punto, che non nasca da un proposito di originalità a tutti i costi, da personalismo e divismo. E' il mezzo attraverso cui questo maestro, continuamente impellendo, tiene l'orchestra

in uno stato di tensione del pari continua; e nello stesso tempo la obbliga a superare il fatto tecnico della lettura per buttarsi a capofitto nel vortice musicale, in una sorta di ipnotica naturalezza, come da danza sul filo. Dice non il sintono o il ricordo di quel ch'è scritto, ma l'annuncio di quel che non è scritto. Ma presuppone una tale unione alle comuni e più che legittime reti di protezione professionale da esigere in pari tempo un magnetismo che lo sorregga, una conoscenza maniacale della partitura e una del pari maniacale attenzione e lucidità e prontezza di riflessi durante l'esecuzione per prevenire gli incidenti o porvi riparo.

Lo stesso direttore che si studia di ottenere dall'orchestra uno stato di tensione deve allo stesso tempo evitare che essa piombi nel vuoto. Kleiber riesce, durante un'esecuzione, a rasserenarla meravigliosamente. Tenuto conto del fatto che è un uomo nervoso, a quel che si dice ai limiti del patologico, ci si domanda quali sforzi di autodominio ciò debba costargli, e si comprende perché al termine di un concerto egli appaia completamente distrutto.

Esitazioni

A prescindere da quest'ultima osservazione, quando lo si vede sul podio e lo si ascolta, finalmente riconducendo all'unità l'udito e la vista, si comprende una cosa ancora più importante: Kleiber appartiene di sicuro alla razza dei direttori dionisiaci, ma quanto Apollo c'è nel Dioniso che in lui s'incarna! Come sempre, in tutti i veri artisti.

Carlos Kleiber, che ha esordito tardi, ancor più tardi è arrivato alla fama, e ha un repertorio ridottissimo, di pochi titoli, che studia e ritudina con autocratica a volte morbosa, ma in continuo perfezionamento; e pochi titoli rigorosamente limitati al repertorio classico. I due concerti romani di venerdì e sabato ne erano un perfetto esempio.

Nel primo, la Sinfonia mozartiana detta Linz era eseguita con assoluto equilibrio classico e con il peso e la qualità di suono che si direbbero ideali per Mozart: una tecnica dello "staccato" degli archi che non era mai eccessiva o troppo leggera, un'attenta e vasta serie di proiezioni dinamiche, una cura particolare nell'evitare i "vuoti" di suono, ottenuta con una personale e sagace tecnica delle arcate. Molta attenzione alle parti interne, ma non il desiderio di illuminare tutto troppo crudelmente, in bianco e nero. Nel Trio del Minuetto, con delicate esitazioni ritmiche e una distensione del tempo, Kleiber ha offerto l'esempio di una sensibilità squisita.

Posti di fronte alla Seconda Sinfonia di Brahms, come anche nell'altro concerto alla Quarta e alla Settima Sinfonia di Beethoven, abbiamo ancor meglio capito come questo direttore, a onta dell'oreficeria di tanti particolari e di punti in cui una rara, studiata delicatezza di suono pare contraddire a quanto stiamo dicendo, lavori non tanto attraverso una concertazione analitica, che monta le sezioni dopo averle polite a dovere, ma tendendo a offrire della partitura una visione sintetica e viva.

Poiché essa riposa su di una coerenza mentale, sull'idea che dell'opera vale innanzitutto cogliere l'unità, ecco che scelte personali del nostro maestro nei tempi, nella dinamica o nell'equilibrio delle sonorità, tensioni eccessive talora spinte al limite dell'isterico, non alterano né la coerenza interna delle sue interpretazioni né la loro coerenza rispetto alle opere: sì che quest'intuizione unitaria, che in fondo è la più importante eredità della grande tradizione, rimane salva.

Dalla Seconda di Brahms, come anche dalla Settima di Beethoven, Kleiber non cercava quel suono sfumato, alquanto, specie negli accordi degli strumenti a fiato, quella sorta di transizione d'un suono nell'altro, tipici di alcuni suoi grandi colleghi: l'estetica della bellezza suprema, comunque.

Sono versioni a volte ruvide, più cinetiche che contemplative, che in Brahms vogliono mettere in luce la natura personale, a volte arcaicamente scabra, dell'orchestrazione. Ma nell'Adagio non troppo della Seconda l'evocazione di un contrappunto barocco e severo, da vero "Corale figurato", si spinge a una profondità e insieme uno spirito struggente da lasciare senza fiato.

Guizzi di voci sorgenti da ogni dove, linee aggroviglianti sul fondo di una pasta scura, rembrandtiana. Nella Quarta, a onta nel finale di un tempo che non potrebbe essere più veloce, ma danza stellare di pura "musica assoluta", l'armonia classica era suprema: lo diceva anche l'alta contemplazione lirica dell'Adagio. Nella Settima meno, per l'estremistica violenza della versione (il che portava anche a particolari non splendidi, come certe note d'armonia delle trombe in "levare" che "buonavano" nell'insieme).

Ma gli è che Kleiber stava evidentemente a cuore di mostrare come in quest'opera di apparenza luminosa il genio della Forma giunga alla vittoria attraverso un'aspra lotta con la materia che combatte la volontà plasmatrice, ch'è sorta da un'intenzione di arte.

Nell'Allegretto (velocissimo) ne derivava un vortice contrappuntistico insieme drammatico e astratto. Negli altri movimenti, e soprattutto nel Finale, spasmoidico e caricatamente liberatorio, una volontà ritmica implacabile, d'un "ritmo originario" faceva, tre o quattro volte, traduceva armonica e melodica, traduceva tutta questa fatica con un che di michelagnoleo.

Naturalmente, nell'uno e nell'altro concerto, il pubblico ha reagito con un vero delirio. Chissà fino a qual punto risultati simili possano apparire un artista come Kleiber. Sceso dal podio resta solo, ossessionato dai suoi dubbi e dalla sua lotta con se stesso, portato a esibirsi il meno possibile, estraneo al giro industriale, al cui corteggiamento resiste assai bene, nemico del compromesso artistico e, a quel che sembra, umano, ricco di una libertà il cui costo egli solo conosce.

Paolo Isotta

QUARANT'ANNI DOPO, L'AMERICA RICORDA IL FAMOSO PROCESSO AGLI ATTORI «SOVERSIVI»

Hollywood 1947, caccia ai rossi

Presentato da Burt Lancaster alla Tv un film con le scene del dibattimento - «Se dovessi decidere io, li manderei tutti in Russia o in qualche altro luogo spiacevole», disse Robert Taylor, uno dei testimoni «buoni» assieme a Gary Cooper e Ronald Reagan - Tra i cattivi: Humphrey Bogart, Henry Fonda, Lauren Bacall e John Huston

LOS ANGELES — Esattamente quarant'anni fa, dal 20 al 30 ottobre 1947, si stava tenendo a Washington lo spettacolo più famoso nella storia dei rapporti fra il governo Usa e Hollywood, quello degli interrogatori condotti dalla Commissione parlamentare sulle attività non-americane. La Commissione aveva convocato al Parlamento federale un notevole gruppo di testimoni da Hollywood, al fine di investigare le sospettate infiltrazioni sovversive, cioè «comuniste», nell'industria del cinema. Presiedeva la Commissione il deputato J. Parnell Thomas del New Jersey. Fra i suoi membri, quello destinato a massima fama era il trentaquattrenne Richard Nixon, deputato della California.

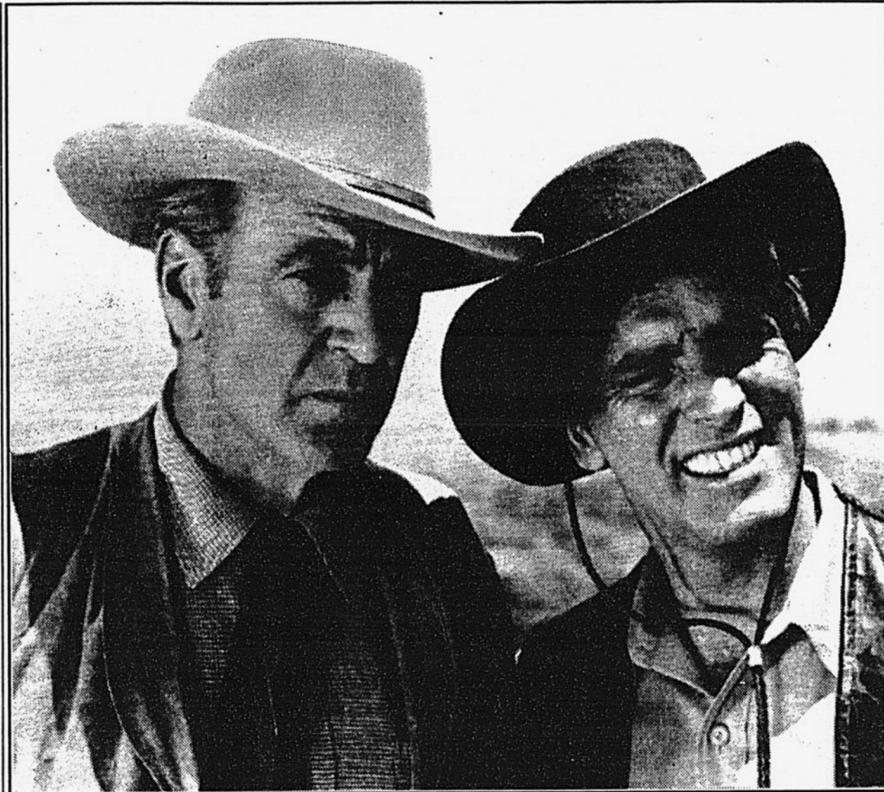
Gli interrogati risultarono divisi in due grandi categorie, quella dei testimoni «amichevoli», familiarmente detti «friendlylies», e quella dei non-amichevoli, o «unfriendlylies». Altro modo di esprimere la medesima idea generale è la distinzione fra testimoni «cooperanti» e «non-cooperanti».

Nelle cronache emerge fra i «cooperanti» Jack Warner, capo dello studio cinematografico omonimo. Risponde evidentemente a domande preorganizzate a suo proprio vantaggio e a illustrazione delle sue virtù patriottiche, come quella che gli rivolse il giovane Nixon: in breve, il neodeputato californiano gli chiese se la Warner Bros. avesse prodotto film intesi a mostrare i meriti e i mali del «comunismo» così come aveva efficacemente fatto con quelli del nazismo. Insomma, andava bene un film come «Casablanca» (1942), assai meno bene «Missione a Mosca» (1943). Ora, nel 1947, con la propensione a sorvolare sul contributo russo alla vittoria, e con una Camera a maggioranza repubblicana, il presidente della Commissione insisteva nell'offrire a Jack Warner, per così dire, una via d'uscita chiedendogli se quel secondo film — prodotto nel pieno dell'alleanza bellica con l'Unione Sovietica — non fosse stato imposto allo studio dallo stesso presidente Roosevelt.

No, disse Jack, premuroso di aggiungere però che anche lui si era accorto che il film dava la Russia e del comunismo un'idea del tutto diversa dalla realtà.

«Sparare a vista»

Il quarantennale dell'inchiesta sul non-americano di Hollywood ha avuto quel notevole riscontro e ha prodotto un film televisivo, presentato da Burt Lancaster e formato di interviste e anche di spezzoni di riprese fatte durante quello spettacolo al Parlamento di Washington. Notevoli e curiosissimi gli interventi di personaggi generalmente designati come mitici. Un giovanissimo e stentato Gary Cooper asserisce di non aver mai letto Marx e di non conoscere «le basi del comunismo» oltre a ciò che ho raccolto per sentito dire. E da quel che ho sentito, non mi piace. Segue, non meno adollescente, Robert Taylor: «Se dovessi decidere io, li manderei tutti in Russia o in qualche altro luogo spiacevole». Un personaggio più anziano, e curiosamente bellicoso nonostante l'aria di eleganza un po' gagli, Adolphe Menjou, li manderebbe invece nel Texas, perché là gli sparerebbero a vista. Finisce con l'apparire meno insensata e fuori tema Lela Rogers, madre di Ginger, quando dice di avere impedito alla figlia di accettare parti in film come «Sister Carrie», dal romanzo di Dreiser, perché «era tutta propaganda».



Gli attori Gary Cooper e Burt Lancaster in una scena del film «Vera Cruz», girato da Robert Aldrich.

Il quarantennale dell'inchiesta sul non-americano di Hollywood ha avuto quel notevole riscontro e ha prodotto un film televisivo, presentato da Burt Lancaster e formato di interviste e anche di spezzoni di riprese fatte durante quello spettacolo al Parlamento di Washington. Notevoli e curiosissimi gli interventi di personaggi generalmente designati come mitici. Un giovanissimo e stentato Gary Cooper asserisce di non aver mai letto Marx e di non conoscere «le basi del comunismo» oltre a ciò che ho raccolto per sentito dire. E da quel che ho sentito, non mi piace. Segue, non meno adollescente, Robert Taylor: «Se dovessi decidere io, li manderei tutti in Russia o in qualche altro luogo spiacevole». Un personaggio più anziano, e curiosamente bellicoso nonostante l'aria di eleganza un po' gagli, Adolphe Menjou, li manderebbe invece nel Texas, perché là gli sparerebbero a vista. Finisce con l'apparire meno insensata e fuori tema Lela Rogers, madre di Ginger, quando dice di avere impedito alla figlia di accettare parti in film come «Sister Carrie», dal romanzo di Dreiser, perché «era tutta propaganda».

Allora presidente del sindacato attori, il trentasettenne Ronald Reagan, interrogato il giorno 23, afferma di avere frustrato i tentativi — fatti da una minoranza bene organizzata — di esercitare influenze disgre-

gatrici sulla maggioranza dei suoi amministrati. Agguerra che sia lui, sia il collega George Murphy (quello del film con Shirley Temple bambina, in anni assai più tardi eletto al Senato Usa), erano esitanti, o addirittura contrari, all'idea di dichiarare fuori legge il Partito comunista, od ogni altro partito, sulla base della sua ideologia politica.

I testimoni non-cooperanti — dovevano essere diciannove, ma furono dieci, i famosi «Dieci di Hollywood». Furono interrogati per ultimi, dal 27 al 30 ottobre. Avvezi agli usi e costumi del mondo dello spettacolo, si erano preparati a fare oratorie dichiarazioni d'apertura, ma fu loro impedito di leggerle. Gli investigatori avevano tutta l'aria di non interessarsi a chi volesse scendere ai fatti, ossia «investigare» film e copioni per trovarvi «infiltrazioni» sovversive. Per esempio, il primo interrogato, lo sceneggiatore John Howard Lawson, aveva prodotto accessibilissimi copioni di film di guerra come «Azione nel Nord Atlantico» e «Sahara». E un altro sceneggiatore assai noto, Dalton Trumbo,

drammaticamente si presentò in aula addirittura con venti copioni a disprova delle accuse di sovversivismo, ma nessuno se ne occupò.

Appello respinto

Si voleva soltanto la risposta alla domanda se l'interrogato fosse o fosse mai stato iscritto al Partito comunista Usa. La risposta sarebbe stata in molti casi affermativa. Nel rifiutarsi di darla, i dieci non citarono il famoso emendamento della Costituzione, quello che protegge l'auto-incriminazione e che è stato usato in spettacoli washingtoniani anche recentissimi; usarono il primo emendamento, quello che riguarda la libertà di parola e di stampa. Per quanto facesse, il presidente, J.Parnell Thomas, non otteneva la desiderata risposta monostillabile e ogni tentativo da parte dei dieci di motivare il proprio rifiuto con elaborati discorsi suscitava in lui tutti di richiamo all'ordine, tu multi in aula e picchiate in marmelletto sul banco, così che ora, quarant'anni dopo,

gli spezzoni documentari mostrati in tivù danno un po' l'idea di un tribunale d'inquisizione visto dai fratelli Marx.

Le udienze furono sospese il 30 ottobre, ma la storia era tutt'altro che terminata. Il seguente 24 novembre la Camera, ascoltato un fucoso discorso di Nixon, votò a larghissima maggioranza l'incriminazione dei dieci per vilipendio del Parlamento. Furono condannati a un anno di detenzione e 1.000 dollari di multa. A sua volta nel gennaio seguente il sindacato attori, sempre presieduto da Reagan, votò per richiedere una dichiarazione di non-comunismo da parte dei propri amministrati.

Simultaneamente una ventina di notabili hollywoodiani di altri indirizzi, come Geraldine Brooks, Humphrey Bogart, Henry Fonda, Laurent Bacall, John Huston, andavano in comitato a Washington a perorare la causa dei condannati. La speranza loro e dei dieci era riposta in un appello alla Corte Suprema. Trascorsero mesi e anni e solo nell'aprile del '50 la Corte respinse l'appello. Va notato che l'anno prima due

giudici potenzialmente favorevoli erano morti e due campioni dell'anti-sovversivismo li avevano sostituiti.

Questa trafila giudiziaria è stata molto analizzata qui a Hollywood non solo in occasione del quarantennale, ma anche in relazione al caso del giudice Bork, nominato da Reagan per la Corte suprema e respinto dal Senato. Non a caso una delle più discusse manifestazioni anti-Bork è consistita in un intervento televisivo gestito da Gregory Peck e deprezzatissimo dalla Casa Bianca.

Visto in prospettiva, il caso dei dieci è solo l'inizio della caccia hollywoodiana ai presunti sovversivi; con gli anni Cinquanta, la guerra di Corea, la guerra fredda e il fiorire del senatore McCarthy, si moltiplicano le denunce, le delazioni, le famose liste nere e le non meno famose storie di registi e scenaristi tramigrati o clandestini, di carriere interrotte o rovinose. Non si può neppure cominciare ad accennarvi. Basti dire che per una ragione o per l'altra c'è adesso una revidenza di memorie, una specie di autocritica postuma insieme al desiderio di premunirsi perché tempi del genere non tornino più. In questo momento diversi scrittori e registi hanno in progetto due film e tre libri da aggiungere ai tanti altri scritti in passato su quelle epoche per molti prestoriche, e per tutti abbastanza tristi da contemplare. Tristi e squallide, anche per il modo in cui finirono le carriere politiche dei protagonisti dell'accusa. Si sa di Nixon e di McCarthy, l'uno dimissionario alla Casa Bianca e l'altro censurato in Senato. Quanto a J. Parnell Thomas, lo scenario è più banale: in prigione, per frode all'Erario, curiosamente la stessa prigione del Connecticut in cui lui aveva contribuito a far rinchiudere Ring Lardner jr e altri dei dieci.

P.M. Pasinetti

«Millelibri» presentata ieri a Milano

Ieri, al Piccolo Teatro di Milano, è stata presentata un'anticipazione della rivista «Millelibri» dell'Editoriale Giorgio Mondadori, diretta da Renato Olivieri. Il mensile, che uscirà domani, vuole essere una guida utile al mondo dei libri. Intende insegnare, come dice il sottotitolo «il piacere di leggere» a un pubblico vasto anche di giovani. La rivista, 130 pagine, lire 5000, ha fra i collaboratori Geno Pampaloni, Antonio Faeti, Giulio Nascimbeni, Alcide Paolini.

COME PASSARE DALL'UTOPIA AL PRAGMATISMO? UN DIBATTITO SULLA RIVISTA DI RUFFOLO

Micromega: sinistra vo cercando...

Sulla rivista «Micromega» diretta da Giorgio Ruffolo la sinistra sta cercando «le ragioni della sinistra». Da tre numeri o le trova dappertutto, come Massimo Cacciari, o non ne vede nemmeno l'ombra, come Ernesto Galli della Loggia. Per trovare o non trovare queste ragioni bisognerebbe trovare prima la sinistra, che è cosa a quanto pare difficilissima. C'è ancora? E se c'è, dov'è?

Paolo Flores d'Arcais ha scovato, forse senza accorgersene, la nuova sinistra nelle tane tradizionali della destra: nel liberalismo, innanzitutto, che pure è stato giudicato complice del capitalismo; e poi nel riformismo, che è stato condannato per alto tradimento del socialismo. Giulio Bollati la intravede in «una cultura di respiro universale», che non rifiuta «la modestia di compiti quotidiani affrontati senza mistificazioni demagogiche».

Michele Salvati ritiene che sia sinistra tutto ciò che tende all'«alternativa secca» (anche con il solo 51 per cento dei voti), «perché un governo più omogeneo e dotato di strumenti per governare può ottenere risultati che sarebbero irraggiungibili con l'ammucchiata del compromesso».

Per Massimo Cacciari l'Europa ha già «portato a compimento» tutti i lieviti della sinistra, che è dunque «destinata a crepare con lei». Secondo Achille Occhetto, poi, la nuova sinistra è un «programma di obiettivi e di valori portanti» nonché di «rivisitazioni dei rapporti fra pubblico e privato». Infine Giorgio Prodi è sicuro che si debba cercarla «nelle aree progettuali del cambia-

mento», nella «concretezza» e nei «processi reali».

Come si vede, si va a tastoni, se è vero che non esistono nel linguaggio politico italiano parole più astratte di «concretezza», più immutabili di «cambiamento», più solitarie di «rapporto», meno progettanti di «progettualità» e più ridicole di «rivisitazione».

Caduta in letargo per eccesso di veggenza, la sinistra si risveglia improvvisamente cieca, incapace di vedere non già il futuro ma il semplice presente, e perfino il passato.

Una sinistra che nasce per smascherare l'ipocrisia delle libertà formali, e poi ne rivendica l'esclusiva, che lancia anatemi contro il riformismo «per ritrovarsi «di lì a poco» più riformista dei riformisti (e anzi riformista «contro» i riformisti); una sinistra che rivendica per anni la moltiplicazione del rosso bagliore degli alforni e che improvvisamente trepida per ogni stelo verde minacciato da una ciminiera, come bisogna chiamarla? Disperata? Trasformista? O semplicemente defunta?

L'onore della sepoltura

Galli della Loggia non le concede neppure l'onore della sepoltura. La lascia vagare insepolta nel cimitero delle «rivisitazioni» e delle «aree progettuali». Lui si rifiuta di scabbare nella coscienza di classe o nell'utopia della «cittadinanza», di papponeggiarsi nella saccenteria da terrazza con la parrucca dei grandi ideali, e di sparare a salve le cartucce della razionalità storica. Usa

proiettili veri, vale a dire argomenti mentali e insieme psicologici, che sono le uniche verità alla nostra portata. E a Flores d'Arcais, che lo invita a cercare la democrazia nell'eguaglianza dei cittadini, risponde che, «come ha dimostrato Kelsen, la disegualianza è inseparabile dalla democrazia».

Però aggiunge: «Non è detto che mi troverete dall'altra parte della barricata ogni volta che si tratterà di cambiare qualcosa delle non poche cose che non vanno in questo Paese. Semplicemente non credo che la via e i modi per farlo si trovino necessariamente cercando «le ragioni della sinistra», di cui invece va in caccia Micromega. E (sbagliando, chissà) non me ne dispero».

Rimane sereno anche Bollati, che si chiede se ora la rivoluzione non passi magari attraverso «un geniale sistema di smaltimento dei rifiuti». Né si scompone Salvati, che cerca di dissociare con pazienza le buone ragioni dell'austerità, e cioè le ragioni di un risanamento economico e istituzionale, dal brutto pasticcio del compromesso storico.

Insomma, gli intelletti più affilati, e per questo onesti con le proprie speranze, hanno capito che bisogna disinvestire immensi capitali psicologici immobilizzati nell'aspettativa di una trasfigurazione della realtà, e dislocarli altrove, separando le cose da fare dalle utopie sulla imminente discesa della Gerusalemme Celeste. Le quali utopie, se proprio ce ne sarà bisogno, dovranno essere d'ora in poi fantasie non sperimentali, non soggettive cioè all'inevitabile delusione esistenziale della prova.

C'è dunque una parte della sinistra che, se Dio vuole, non cerca la sinistra ma qualcosa da fare. Questa sinistra, ammesso che si possa ancora chiamarla così, ha capito che per poter fare le cose possibili bisogna separarle da quelle impossibili, e che è ora di tracciare una linea sull'orizzonte che divide il reale dall'immaginario, la buona politica dalle «progettualità», e le legittime fantasie sul Paradiso dalle «rivisitazioni di rapporti».

Lenin e Frankenstein

Questo passaggio dall'utopia all'empiria è però più difficile di quanto sembri, perché niente può risultare più insanato, vacuo, disastroso di un idealismo che finisca per adottare come proprio specifico contenuto l'abortito pragmatismo, e che invece di applicare le norme della circolazione stradale le canti al pianoforte.

A parte Galli della Loggia, Bollati e Salvati, il dibattito di «Micromega» dimostra che la produzione «letteristica» è ancora di gran lunga prevalente non solo nella vecchia sinistra ma anche in chi pretende di trovare la nuova, come Angelo Bollati, in un «Nature State» da contrapporre al «Welfare State», o di cercarla, come Ferdinando Adornato, «nei molti budini» (menù rivoluzionari «à la Feuerbach») «che in Italia si debbono ancora mangiare per passare da Lenin a Frankenstein», e cioè se ho ben capito, dalla sinistra materiale alla sinistra artificiale, dalla dittatura del proletariato alla dittatura di Topolino.

Saverio Vertone

Advertisement for Feltrinelli publishing house, featuring the book 'José Donoso LA DISPERANZA' by José Donoso. The ad includes the Feltrinelli logo, the author's name, the title, and a description of the book as a novel about the years of lead in Chile. It also mentions the publisher's name and the book's price.