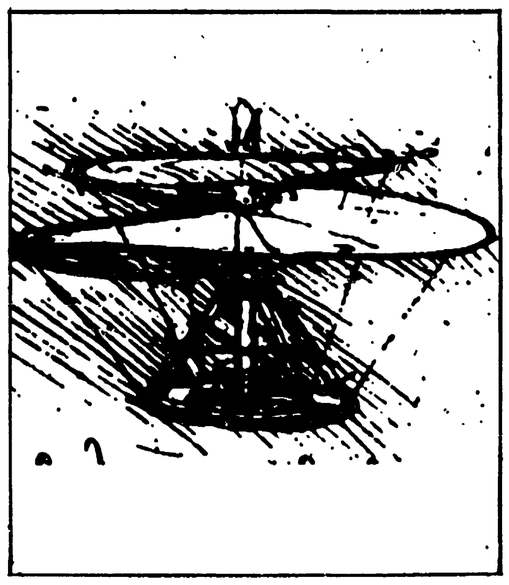
La «civiltà tecnologica» e le polemiche sulla scienza

Ma non è l'Apocalisse

Il tema della rivolta contro la tecnica è molto antico: perchè riemerge con forza nei periodi di crisi - Dal mito di Icaro a quello di Faust, ai critici radicali della società industriale Controllo della natura e « rischi » del progresso

Che cosa è la scienza e che cosa deve essere? Quali sono i rapporti della scienza con la tecnologia? Quali i limiti del dominio umano sulla natura? Fino a che punto è accettabile l'immagine stessa di un dominio? L'idea di un dominio assoluto e di uno sfruttamento incontrollato, non conduce alla sconfitta e alla distruzione del presunto dominatore? Non è meglio parlare di controllo che di dominio? E il controllo non presuppone, a differenza del dominio, una forma di riconoscimento dei « diritti » della natura? Infine: esistono diritti inviolabili della natura e quindi limiti invalicabili all'impresa umana del controllo?

Domande come queste, da tempo presenti nella cultura, emergono con forza particolare nei momenti in cui appaiono non più differibili decisioni che sono, insieme, scientifiche e politiche, che investono, come tali, i modi e i livelli e gli stili di vita: fino a toccare, direttamente, la vita quotidiana di tutti e di ciascuno.



Un progetto per elicottero in un disegno di Leonardo

HARRISBURG — Controllo del latte con un contatore Geiger dopo l'incidente nucleare

A differenza di quanto ha ritenuto il pensiero europeo dall'età di Bacone fino a quella di Marx, la natura non può essere solo oggetto di dominio, né è rappresentabile come un terreno sfruttabile all'infinito. Principalmente per tre ragioni: perché le risorse appaiono esauribili; perché non è detto che quando una fonte di energia sia in via di esaurimento un'altra fonte sia immediatamente disponibile; perché uno sfruttamento indiscriminato rischia di alterare l'ambiente in forme dannose per la vita stessa dell'uomo. All'idea del dominio si è così andata lentamente affiancando l'idea del rispetto per la natura, che è diventata (o sta diventando) senso comune, che genera comportamenti, suscita emozioni e reazioni.

Anche su questo terreno, come avviene molto spesso sul piano delle idee, si generano improvvisi e non sempre positivi rovesciamenti. La crisi dell'idea del dominio come incontrollato sfruttamento, il rifiuto dell'immagine di una natura che sia solo serva dell'uomo, si rovescia in quella di una natura buona e innocente e incontaminata di fronte alla quale l'uomo assume in ogni caso e con ogni suo atto il ruolo dell'immotivato e malvagio rapinatore. Tecnica e scienza, per i sostenitori di queste filosofie « pastorali » o regressive, si configurano in ogni caso come forme di ingiustificata violenza. Rinascono le tesi che condannano la scienza e la tecnica come imprese peccaminose, che rimpiangono il primitivo, che contrappongono la vita felice dei pastori dell'Asia centrale o delle tribù brasiliane ai disagi e alle sofferenze della civiltà industriale avanzata. Si tratta di tesi che hanno un alto grado di immunità di fronte ad argomenti rilevanti, che dimenticano facilmente non solo la ferocia della lotta per la sopravvivenza in una natura ostile, ma che cancellano dalla loro memoria le tragedie disumane che si sono verificate in comunità agricole e « naturiste » isolate dal mondo civile e che non hanno nulla da invidiare alla quotidiana abiezione dei ghetti urbani.

Il terreno sul quale si muovono i sostenitori di queste tesi è in realtà quello di una *rinuncia* al controllo razionale dell'ambiente: scienza e tecnica non sono né strumenti da controllare, né entità da sottoporre ad analisi: diventano oggetti da odiare. La fuga verso l'infanzia innocente e verso il narcisismo dell'infanzia caratterizzano queste posizioni che sono, a guardar bene, le più inguaribilmente ottimistiche: perché solo una incredibile dose di ottimismo può far ritenere che dalla pura e semplice distruzione dell'esistente o dallo sfascio delle forme della vita associata potrà rinascere, spontaneamente e imprevedibilmente, un mondo più umano o più accettabile di quello presente.

Il tema del rifiuto della scienza e della rivolta contro la tecnica è molto antico. Riemerge con forza nei periodi di crisi. Ad esso offrono largo spazio nella cultura e nel senso comune sia l'ottimismo beota dal conservatorismo sia l'ideologia di uno sviluppo selvaggio e non controllato. La scelta della tecnica, che fu compiuta alle origini, non è esente da rischi. Proprio perché non è essa stessa natura, ma « terreno artificiale », perché non è spontaneità, ma costruzione, la tecnologia non è neutra, ma piena di decisioni, non è priva di costi, né di problemi, né di aspetti negativi. Ma gli aspetti negativi, per essere eliminati, richiedono nuove decisioni tecniche e nuova e più raffinata tecnologia.

Il tema della ambiguità della tecnica (o del senso di colpa associato all'impresa di dominio) attraversa non per caso tutta la cultura dell'Occidente: dal mito di Icaro e di Prometeo fino a quello di Faust rinarrato da Marlowe, da Goethe, da Thomas Mann. E' presente perfino nel filosofo « dell'età industriale », che è rimasto nella storia come il maggior teorico del dominio sulla natura attraverso la scienza: Dedalo, che è il « meccanico », costruisce un meraviglioso labirinto, ma quest'ultimo serve anche a nascondere il turpe accoppiamento di Pasife con un toro da cui si genera il Minotauro divoratore dei giovani che entrano nel labirinto. Dedalo ha però una caratteristica: può costruire strumenti utili, può costruire strumenti per imprese malvage, ma è anche autore dell'ingegnoso espediente del filo che offre il rimedio a quelle imprese malvage.

Gli animali, scriveva Hobbes, non sbagliano mai, solo l'uomo è autore di errori. E' un modo diverso per dire che alla nozione di civiltà è inestricabilmente connessa la nozione di un rischio e di un disagio. Convivere con la tecnologia comporta grandi vantaggi, ma comporta, in ogni caso, anche dei rischi. Fra le soluzioni possibili per la specie umana non c'è né quella di una rinuncia al controllo-dominio sulla natura, né quella di una eliminazione di *tutti* i rischi. Fra le soluzioni possibili ci sono quelle di ridurre i rischi al minimo indispensabile, di dar luogo a equilibri, di costruire un progresso non disarmonico, non dominato dall'interesse dei singoli, non coincidente con stili di vita inaccettabili, che non lasci spazio a forme di vita semiumane, che non condanni all'estinzione per fame milioni di creature.

La convinzione di vivere in un mondo capace di assicurare a tutti — in modo quasi indipendente dalle decisioni politiche — un'epoca di illimitata abbondanza si è rivelata del tutto illusoria. Ma la lotta agli sprechi, la ricerca di fonti alternative di energia, la proposta dell'austerità non sono legate a prospettive regressive o primitivistiche né da esse dipendono. Possono (a mio parere debbono) essere invece collegate ad una visione del mondo che tenda non a separare, ma a riunire razionalità e impegno, conoscenze e decisioni, ad una prospettiva che *non* accetti la tesi per la quale fra razionalità ed esistenza non esistono possibili saldature o punti di contatto. Si tratta di non affidare le scelte al regno delle emozioni e, insieme, di non concepire la scienza e la tecnica (come molti continuano a fare) come attività che non hanno nulla a che fare con l'esistenza degli uomini. Le decisioni politiche sulle fonti di energia e sullo sviluppo non sono direttamente ricavabili dalle conoscenze, ma solo in base a conoscenze è possibile avere di fronte ventagli di possibilità, tentare previsioni, determinare i confini entro i quali devono muoversi l'immaginazione e la fantasia creativa di soluzioni possibili. Sono questi confini che segnano com'è noto (anche in politica) la differenza fra l'immaginazione degli inventori e quella dei visionari.

L'impresa del controllo umano sulla natura va essa stessa sottoposta a controllo. Gli equilibri fra risorse e popolazione sono in bilico, il risparmio nei consumi è, per l'oggi, una scelta obbligata, così come è obbligata la ricerca di fonti nuove di energia. Se questo è vero, com'è vero, sono necessarie come non mai analisi e non appelli alle emozioni, conoscenze precise e non vaghe approssimazioni, progetti e non slogan. Il terreno è quello delle finalità della ricerca, delle istituzioni scientifiche, della sicurezza, della necessità di pianificazioni. Si tratta — e credo sia opportuno chiarirlo in ogni sede e in tutte le circostanze — di un discorso molto diverso — radicalmente diverso — da quello che afferma la possibilità che « tutte le cose buone sono conciliabili e possono accadere insieme » o che teorizza la necessità dello scacco, la fine delle speranze, la inevitabilità dell'Apocalisse e che si accontenta di fare, per intanto, l'elogio della candela.

Paolo Rossi

L'esperienza di Firenze e della Toscana

Il teatro, la musica, la città

Con quale criterio si possono affrontare i problemi posti da una crescente domanda culturale

Le vicende degli enti lirici e sinfonici non hanno ancora finito di far discutere e, in qualche caso, di suscitare scandalo. Anche in tempi recentissimi si assiste a ripetuti tentativi di dimostrare il fallimento della capacità delle sinistre, e dei comunisti in particolare, a governare questo delicato settore della vita culturale.

Così è anche a Firenze dove il Teatro Comunale rappresenta certamente una delle maggiori istituzioni culturali cittadine e regionali, che il nuovo governo di sinistra si è trovato a dirigere, con una nuova e impegnativa esperienza amministrativa, dopo le elezioni del 1975.

La situazione nella quale siamo intervenuti era quella di un teatro logorato dal fallimento delle precedenti gestioni, che viveva rapporti polemici e laceranti nel dibattito sugli orientamenti culturali e politici, giunto ad una gestione commissariale.

Problemi questi forse comuni alla situazione di altri enti che il nuovo consiglio d'amministrazione ha largamente superato grazie anche ad un positivo elemento di continuità con la precedente vita del teatro: la presenza di Massimo Bogiankino come Sovrintendente e di Riccardo Muti come direttore principale.

I risultati di tre anni di esperienza di governo del teatro ci paiono francamente positivi.

Tre anni positivi

Il Teatro comunale di Firenze è oggi un'istituzione che ha riacquistato un prestigio indiscusso sul piano nazionale. Imponente il suo ritmo di produzione, al limite delle possibilità delle sue strutture: nelle stagioni ordinarie si è passati da due a quattro concerti settimanali, oltre alle prove aperte per le scuole e alla replica in regione; oltre quattrocento gli interventi che in un anno vengono rivolti direttamente alle scuole, oltre duecentomila le presenze alle sue manifestazioni in una città — si badi bene — che non tocca il mezzo milione di abitanti.

Di primaria importanza l'impegno sugli strumenti fondamentali della produzione: sull'orchestra che, dopo momenti difficili, offre buone ragioni per il più positivo apprezzamento; sul coro che vede accresciuto il suo sistematico lavoro concertistico; sul corpo di ballo che ha riacquistato una piena dignità nel proprio lavoro, e interviene con programmi sempre più frequenti e impegnativi nel vivo dell'attività del teatro, tanto da riscuotere un meritato successo di pubblico nel corso del ciclo di spettacoli di balletto appena concluso in regione.

A quest'azione laboriosa ha corrisposto un ampio rinnovamento del pubblico, favorito da scelte che hanno contribuito alla rottura di antichi privilegi, come la prelazione degli abbonamenti prima, e poi con il rapporto diretto del Comunale con il pubblico regionale, che si aggrega intorno ai programmi realizzati dai teatri e dalle istituzioni musicali dei maggiori comuni toscani.

La ripresa del decentramento regionale a partire dall'ultima stagione sinfonica e di balletto non ha subito la facile suggestione di organizzare un pulviscolo di manifestazioni — magari con operatori musicali estranei all'ente — che pure la crescente domanda di musica sembrava suggerire. Il programma in regione vuole rispondere in termini di qualità alle carenze strutturali della vita musicale della provincia: i programmi sono gli stessi che orchestra, coro, corpo di ballo, solisti e direttori eseguono nelle stagioni del capoluogo.

Il Comunale non surroga carenze organizzative o amministrative locali, ma interviene per avviare a superamento l'assenza di strumenti di produzione sinfonica di livello professionale nelle stagioni musicali di città come Lucca o Livorno che hanno proprie tradizioni musicali, proprie organizzazioni. Le amministrazioni locali hanno risposto con estrema convinzione a questa linea di lavoro comune, la Regione ha favorito il coordinamento del programma, il pubblico ha dimostrato uno straordinario interesse per la ripresa di una vita musicale non costretta nell'ambito di un'esclusiva dimensione cameristica. In conclusione il decentramento del Teatro comunale costituisce il fulcro di una proposta di qualificazione e di prima strutturazione di stagioni musicali delle città toscane senza un travisamento di ruoli: alla Regione e ai Comuni, d'intesa con le istituzioni musicali locali, compete la funzione di coordinare e organizzare il tessuto della vita musicale e non direttamente all'Ente lirico.

A maturare queste conclusioni, e a cogliere risultati che ci appaiono significativi, si è giunti guardando con realismo alla necessità prioritaria di risanare e di potenziare la struttura che ci si trovava a dirigere, rispettando la qualità della produzione che un'istituzione culturale deve esprimere senza concessioni a confusi discorsi sociologici o falsamente progressivi, convinti come siamo, che la qualità della produzione non si manifesta attraverso i caratteri del dibattito politico-culturale, ma nella concreta attività, attenti a considerare le insidie e i limiti che ci troviamo a scontare in una situazione di perdurante assenza di una riorganizzazione generale della vita musicale in Italia.

Il punto a cui è giunta l'attività del Teatro comunale è dovuto in primo luogo ad una corretta distinzione fra i compiti propri dei rappresentanti delle forze politiche chiamati ad amministrare l'istituzione e i compiti propri della progettazione artistica, che le forze politiche non hanno mai voluto sopraffare o condizionare. Prova ne sia la scelta, coerente con gli indirizzi del nostro partito, di una direzione artistica che non è derivata dall'espressione di uno schieramento politico precostituito, ma unicamente dalla più rigorosa valutazione delle competenze.

Il fatto più importante è che, al di là delle differenze di opinioni sui problemi generali, si è sempre attuata, nella direzione del Teatro comunale e nella proiezione esterna della sua attività nelle città e in regione, una perfetta coincidenza di intenzioni e di operatività fra il Consiglio d'amministrazione e la direzione dell'Ente caratterizzata dalla presenza di un operatore come Massimo Bogiankino.

Spirito di collaborazione e senso di responsabilità nelle scelte concrete non hanno escluso, spesso hanno anzi presupposto un dibattito aperto con punti di vista legittimamente diversi sulle questioni generali. Come comunisti siamo convinti della necessità improcrastinabile della riforma in quanto rileviamo la inadeguatezza dell'ordinamento attuale proprio rispetto alla concreta esperienza nella quale ci siamo trovati ad operare e alle trasformazioni determinate dalle iniziative in corso, ad esempio a Firenze e in Toscana.

Del resto una riflessione sulla attività del Teatro comunale di Firenze consente di individuare alcuni punti rilevanti anche come contributo generale a un indirizzo di riforma. Il coerente impegno per la riqualificazione delle strutture produttive ha significato la massima valorizzazione possibile di risorse economiche, non illimitate, in un clima di rigoroso controllo pubblico.

Progetti di sviluppo

Cosa che non significa l'avvilimento di una dimensione progettuale progressiva, che è al centro dell'attenzione degli organi dirigenti del Teatro. Specie per le prospettive di sviluppo del Maggio musicale fiorentino, la presenza della produzione di musica contemporanea, il ruolo internazionale cui il Teatro deve assolvere in una città come Firenze.

E' questo un processo di sviluppo che interviene nel vivo di un confronto, talora anche polemico, con un vasto complesso di energie culturali, musicali e non musicali, con vivaci risvolti anche sul piano politico — com'è bene che sia —, da cui risulta una crescente e consapevole integrazione fra il Teatro e la città.

Espressioni come quella del decentramento, del coordinamento, della programmazione culturale rischiano di rendere solo parzialmente conto di un processo che trova in sede politica e istituzionale — i Comuni, la Regione — il suo motore, ma che deve sostanziarsi di un tessuto di scambi, di conoscenze, di collaborazioni, basate sulla competenza, fra istituzioni diverse che, senza perdere la propria identità e continuando ad esprimere una vitale capacità di rinnovamento, contribuiscono alla definizione di un progetto regionale ben articolato e distribuito, come condizione necessaria per l'avvio di un riequilibrio dei dislivelli fra strati diversi del pubblico, per il superamento delle sacche di arretratezza e la effettiva riforma della vita musicale.

Franco Camarlinghi
Luigi Tassinari

I retroscena delle visite di Lenin nell'isola

Questo Gorkij a Capri attira troppe mosche moscovite

Una singolare delibera adottata dal Consiglio comunale ai primi del secolo, quando la stampa attirò l'attenzione sulle dispute degli esuli russi che si incontravano nella casa dello scrittore
Una ricostruzione del clima dell'epoca in un libro di Bruno Caruso

NELLA FOTO ACCANTO AL TITOLO: Una stradina centrale di Capri, ai primi del '900
A FIANCO: Lenin gioca a scacchi con Bogdanov sul terrazzo di Villa Blaesus a Capri nel 1908. In alto, Massimo Gorkij

« Parecchi scrittori che vorrebbero essere marxisti, hanno iniziato quest'anno, da noi, una vera e propria campagna contro il marxismo ». Sono le parole con le quali Lenin apre l'aspra prefazione al suo « Materialismo ed empiriocriticismo »: una prefazione che porta la data del settembre 1908. E Lenin elenca gli « scrittori » che definisce anche, in questa sola pagina, « tutte queste persone », « i nostri distruttori del materialismo dialettico », i protagonisti di « una vera e propria " rivolta in ginocchio " », i fautori di un « revisionismo filosofico tipico ». Sono Buzarov, Bogdanov, Lunaciarski, Berman, Helfond, Suvorov, Iusckevic, Valentinov (alcuni torneranno in primo piano dopo l'ottobre).

Sono quelli che Lenin definisce complessivamente i «machisti», da Ernst Mach, « il più popolare rappresentante dell'empiriocriticismo ». Una teoria che, in sostanza, secondo Lenin contrabbandava, dietro alla pretesa di una critica — diciamo — iper-materialistica a Marx e a Engels, un sostanziale idealismo di fondo con tendenze mistic heggianti, simile a quello espresso dal vescovo George Berkeley nel 1710 con la sua opera « Trattato dei principi della conoscenza umana ».

Pensiamo tutto questo — e sullo sfondo Plekhanov, gli « otzovisti », la sconfitta della Rivoluzione del 1905, l'esilio in Finlandia, Svizzera e Francia di Lenin — incasellato nelle placide acque del Golfo di Napoli e nella più dolce e « strana » delle sue isole: Capri.

E' questo il tentativo riuscito di Bruno Caruso, artista, che ha scritto in duecento paginette per la « Dedalo Libri » un libro molto significativo, cangiante come può esserlo un mosaico: « Lenin a Capri - Intellettuali, marxismo, religione ». Il libro ha una bella copertina di Caruso stesso e contiene una serie di foto inedite molto significative.

Un gioco di specchi. A Capri, come sempre avviene, si mischiano razionalità e mondanità, grandi « spiriti » o grandi cervelli con meschinità di paese, grandezze ideologiche e avidità, razzismo rovesciato, e sconfinata tolleranza.

I famosi « scrittori » bollati da Lenin nella sua prefazione vivono in quegli anni quasi tutti proprio a Capri: fermi lì, a meditare sulla filosofia del mondo, mentre Lenin suda sette camicie a non far liquefare il « movimento » dopo il tracollo del 1905. A Capri c'è Gorkij — che con « La Madre » ha fatto di Lenin un suo fan appassionato — con la sua splendida compagna Andreeva. E intorno a lui gli « intellettuali » dissidenti si sono raccolti. Formeranno una «Scuola di Capri» che rappresenterà una minaccia dissolutrice non secondaria per il « movimento » in diaspora.

Ma a Capri ci sono anche in quegli anni tanti altri e diversi clienti: Bertha Krupp (quella che diede il nome alla famosa batteria di cannoni della Prima guerra mondiale, la « grande Bertha »); c'è il miliardario americano Pierpont Morgan (quello bersagliato poi da Dos Passos nella sua « Trilogia americana » e da Brecht); c'è il giovanissimo Axel Munthe che scova statue romane ellenizzanti; c'è la regina Cristina di Svezia, con il marito Gustavo; c'è il generale tedesco Hindenburg, che veleggia sul parvilo dei Krupp « Germania » (sarà il presidente della Repubblica di Weimar che, vecchissimo, aprirà le porte ai nazisti); c'è il poeta Rilke, che abitava alla Villa Discopoli in via Tragara; c'è Joseph Conrad; c'è Kokoschka, il pittore; c'è il presidente Masarik; c'è Norman Douglas. E ci sono questi « russi » sospetti di sovversivismo che gravitano intorno a Gorkij, che spendono poco, che sono discretamente (ma non troppo) controllati dalla polizia degli zar Romanov che collabora con quella locale, una polizia — quest'ultima — domestica, giolittiana e « caprese ». E c'è anche qualche altro esule politico sospetto: Kuandan Lall, rivoluzionario indiano, e il cinese Sun Yat Sen.

Il sindaco di Capri, Serena — proprietario del già leggendario Hotel Quisisana — convoca il Consiglio comunale che approva una delibera di espulsione di Gorkij. Testuale: « Gorkij, attirando a Capri tutte le mosche moscovite, spaventa e allontana da Capri il buon turismo, quello della sterlina e del dollaro ». La delibera verrà poi revocata per gli interventi dei due « socialisti » napoletani: Roberto Bracco e Carlo Scarfoglio, giornalisti.

Lenin arriva a Capri, la prima volta, la sera del 23 aprile del 1908. Viaggia sul traghetto « Mafalda » (l'unico, allora, e a Capri non c'era nemmeno un vero porto), da solo. E' di fatto un viaggio di lavoro — Bruno Caruso lo spiega bene — per trattare con il gruppo dei « revisionisti ». Il traghetto è comandato da un pugliese, Cafiero, figlio del grande capo popolare pugliese che fu amico di Marx e di Engels.

Lenin fu ospite a Villa Blaseus, dove Gorkij abitava con la Andreeva, ai giardini di Augusto. Sarà il figlio di Gorkij a scattare, il giorno dopo, una serie di fotografie famosissime: quelle in cui Lenin gioca a scacchi con Bogdanov. E la partita a scacchi era veramente qualcosa di più: politica, emblematica.

Lenin riparte dopo due giorni. La « scuola di Capri » procede, e Caruso ne tratteggia bene i caratteri, ideologici e politici, lo sviluppo, la fine.

Lenin tornò a Capri il 1. luglio del 1910 e questa volta restò una decina di giorni, andò a pescare, si « favoleggiò » che facesse il bagno (allora non usava, ma Lenin era un buon nuotatore « da Volga ») e siccome tirava la lenza con i piccoli stratti tipici di un esperto, fu nominato il « signor drin-drin ».

Da questi elementi sparsi non vorremmo si traesse l'idea falsa che questo sia solo un libro di aneddoti ameni. E' un'opera documentata con puntiglio (per esempio i preziosi ritagli della stampa napoletana e nazionale dell'epoca) che richiama i temi di fondo di una vicenda (i viaggi di Lenin a Capri) troppo spesso confusa con il folklore, e che invece fa parte legittima della storia della rivoluzione bolscevica, fra il 1905 e il '17.

E nel contempo è una delle più singolari — anche se solo abbozzate — storie di Capri che si possano trovare. Bruno Caruso è un artista, pittore, incisore. E qui lavora proprio di bulino nel descrivere « l'anima » di questa isola, il suo « spirito della narrazione », il suo carattere di « registro della storia »: un registro dove hanno messo la firma — casualmente o volutamente, in forma bizzarra o seriosa o drammatica — protagonisti di epoche disparatissime, di mondi diversissimi. Un grande « albergo dell'intelligenza » che diventa sempre letteratura. Dal grande artista al piccolo affarista; dall'intellettuale comunista o di sinistra, al piccolo sindaco conservatore, o al cittadino che segna l'epoca con qualche sua personale bizzarria; dal miliardario stravagante, al vecchio compagno di Marina Grande bastonato dai fascisti nella famosa Piazzetta nel '22.

E fu certo « bizzarria » il modo in cui fu deciso di erigere il monumento a Lenin che oggi campeggia al Parco Augusto. Erano gli anni '60 e si votò per quel monumento contro una furente opposizione della DC in Consiglio comunale. Se allora, alla fine, la statua a Lenin fu accettata fu solo in considerazione del fatto che a Capri esiste anche, caso quasi unico, la piazza « Martiri d'Ungheria » voluta all'indomani del 1956, con la decisa opposizione dei comunisti. Puntigli di paese, da Clochemerle, che però si riverberano — capita sempre in quest'isola — sui drammi veri della storia.

Capitò a Tiberio come a Gorkij (e a Norman Douglas) come a Lenin: ogni meschinità o sciocca mondanità, a Capri, trovava e trova un corrispettivo suono diverso, di grandezza storica.

E in fondo, non per caso, arrivò lì anche Lenin: « Ho ricevuto una lettera di Gorkij che mi invitava a andarlo a trovare a Capri — scrive Lenin alla madre alla vigilia dell'aprile del 1908 — Nadija e io non abbiamo altro pensiero che di accettare e di fare un viaggio in Italia (secondo Gorkij a Capri vi sono ora narcisi in fiore). Ma in questo momento non posso partire. Prima devo sistemare le cose, poi faremo un viaggio di piacere ». Commenta Caruso: « Ma alla luce dei fatti si può proprio dubitare che quello sia stato un viaggio di piacere ». E Lenin infatti ci andò da solo, a discutere di politica. In mezzo ai narcisi, però.

Ugo Baduel