A proposito di un intervento di Baget Bozzo

Cattolici e comunisti: le diversità e il dialogo

Un dibattito aperto - Fede e ragione: i presupposti di una cultura teologica a confronto con la fecondità del marxismo Non è chiusa la stagione del compromesso storico

In una incalzante lettera al direttore de *l'Unità* (pubblicata domenica scorsa proprio su questa terza pagina), Gianni Baget Bozzo ha dichiarato chiusa la stagione del «compromesso storico» e del «dialogo» tra cattolici e comunisti, ponendo gli uni e gli altri di fronte ai nuovi «problemi radicali» che li sovrastano. Il più importante di questi problemi sembra essere, se ho ben capito, l'esigenza, per entrambi, di rifiutare la fedeltà regressiva ai canoni liturgici e ideologici, ormai vuoti, e di uscire da quella «banalità quotidiana» che si esprime nella formale «cura delle anime», sul terreno religioso, e nel «cieco pragmatismo» sul piano politico. Poiché «si è esaurita una certa forma di sviluppo culturale, civile e politico, fondato sulla contrarietà e la contrapposizione», cattolici e comunisti devono cercare la propria identità oltre le distinzioni del passato; e proprio per questo espressioni come compromesso e dialogo risultano superate. «La preservazione della creatività del soggetto dal naufragio del pragmatismo e dalla fuga nella disperazione, domanda ai cattolici e ai comunisti di affrontare l'Altro come parte di sé, e non come estraneo con cui stabilire un patto».

Baget Bozzo è stato uno dei non molti cattolici che hanno respinto la proposta del compromesso storico non per diffidenza verso i comunisti ma per sfiducia radicata, radicale e documentata verso la DC. Ora, con un rilancio improvviso, egli scavalca e supera la stessa proposta del compromesso storico. Non più accordo tra diversi che cercano e trovano un terreno comune, non più identità separate disposte a collaborare. Tutto questo, dice Baget Bozzo, non basta né sarebbe bastato. Lasciando ai democristiani la «forma Stato» e dunque la «pratica infeconda del dominio», cattolici e comunisti devono «portare i pesi gli uni degli altri», puntando ad uno scambio profondo, a qualcosa di molto vicino ad una identificazione.

Chi conosce l'acume con cui il sacerdote politologo Baget Bozzo tesse quotidianamente sui giornali della sinistra le trame del suo suggestivo messianesimo sociale, infondendo anche coraggio a qualche vecchio e un po' sfiancato leone del progressismo laico, apprezzerà ancora una volta la perfetta scelta di tempo, l'audacia intellettuale e la generosità morale della proposta. Ma non si stupirà per la difficoltà e per il ritardo della risposta.

Come tutte le dichiarazioni d'amore (si tratta proprio di amore, e spero che la definizione non risulti equivoca né irriverente), la sua offerta, così stringente e addirittura pressante, è destinata a generare imbarazzo. E tanto più imbarazzo, aggiungo, quanto più profonda è la rispondenza in chi la riceve.

Credo in ogni caso che la lettera di Baget Bozzo meriti una risposta seria e meditata che non sarò certo io a dare. Ma mi sembra utile, intanto, cominciare a rompere il silenzio con qualche osservazione che, senza affrontare i problemi nella loro profondità, possa se non altro contribuire a definirne il perimetro.

Ho due o tre cose da dire e le butto lì, sperando che servano a far dire altre cose. La prima riguarda la interpretazione di un passo di Benjamin, citato da Baget Bozzo. Benjamin dice: «Per indurre gli uomini al pacifico conguaglio dei loro interessi, prima e al di qua di ogni ordinamento giuridico c'è, a prescindere da ogni virtù, un motivo efficace, che suggerisce, abbastanza spesso, anche alla volontà più restia, i mezzi puri al posto di quelli violenti; e cioè il timore di svantaggi comuni che potrebbero derivare da una soluzione violenta, quale che sia per essere un suo esito». E Baget Bozzo interpreta: «Mezzi puri sono quelli in cui un termine del confronto accetta la verità dell'altro come propria e se ne lascia coinvolgere».

Ho qualche dubbio su questa interpretazione. Mi pare, infatti, che Benjamin alluda in questo passo ad uno sforzo del raziocinio fondato sulla valutazione dell'utilità e non ad uno slancio dell'anima verso la identificazione con l'Altro. I mezzi puri di Benjamin portano acqua al mulino del compromesso, proprio in quanto negano e rifiutano la distruttività imponderabile della violenza (e può essere violenta tanto la separazione quanto la fusione). Sono puri, questi mezzi, perché razionali, perché depurati da istinti ciechi, da impulsi estemporanei e da ispirazioni vaganti, anche di carattere spirituale.

Fin qui tuttavia rimaniamo su un terreno filologico. Ma Baget Bozzo non ha bisogno di ricorrere a Benjamin per formulare la sua offerta e sostenere i suoi argomenti. Io credo di aver capito ciò che vuol dire. L'architrave del suo ragionamento sta infatti altrove, là dove copre importanti affermazioni sotto stringenti domande, dove asserisce interrogando. Ecco il passo: «Sarebbe stata possibile storicamente l'idea di una trasformazione della storia e del mondo, la speranza di un cambiamento radicale senza il tema dei cieli nuovi? E senza un qualche implicito riferimento a questo tema, è possibile oggi pensare da comunisti? Non credo sia più dato ormai intendere il marxismo come la definizione delle leggi necessarie che determinano il necessario trapasso dal capitalismo al socialismo, ma mi domando che cosa abbia sostituito questa definizione scientifica».

Poniamo che questa domanda se la stiano rivolgendo un po' tutti. Poniamo che sia in crisi proprio la scientificità del marxismo. Basterebbe, in tal caso, riprendere il contatto con lo impulso escatologico che ha generato l'attesa dei «cieli nuovi» e sostenuto la ricerca di un ponte razionale e terreno per raggiungerli? Se entrasse in crisi la scienza spaziale, basterebbe, per tornare sulla luna, ritrovare la speranza di Icaro, il puro desiderio del volo?

Il marxismo è stato, e per molti versi è ancora, il più organico tentativo compiuto dalla cultura occidentale di proporzionare i bisogni e le aspettative, in crescita tumultuosa, delle grandi masse umane alle possibilità strutturali della società industriale. E si è definito scientifico proprio per la convinzione di aver trovato il punto archimedico delle compatibilità storiche, economiche, sociali, culturali, morali e psicologiche. Anzi, si è distinto e differenziato dal semplice impulso alla giustizia e alla felicità proprio per questa minuziosa indagine delle possibilità concrete, per il realismo con cui ha trattato e presentato la speranza.

Può essere utile, in un momento in cui vacillano le certezze, riprendere il contatto con la spinta sotterranea e perenne che guida la ragione e la costringe a cercare e a trovare le soluzioni. Ma non è utile, a mio parere, una ricaduta nella pura speranza.

Anche se ragione e fede devono tenersi d'occhio, non perdersi di vista, la loro fusione in una vampata mistica non è consigliabile. Abbiamo avuto in questi anni un'esperienza non certo confortante, anzi tragica di quanto possa essere tossica e anche esplosiva una miscela improvvisata fra l'una e l'altra: tossica, per i risultati ipnotici che ha prodotto in una certa cultura del '68; esplosiva, per l'inconfondibile segno di fanatismo che ha impresso alla violenza anzi alla ferocia abbacinata del terrorismo. I mezzi puri di cui parla Benjamin sono tali, a mio avviso, anche perché in nome dell'utilità e del calcolo sulla chiarezza rifiutano l'identificazione della unione mistica con l'Altro, preferendo la distinzione e il rispetto reciproco.

In fondo è anche una questione di linguaggi. Visti entrambi dall'esterno, quello della scienza e quello della fede sono diversi ed è bene che diversi rimangano. Non è obbligatorio optare per l'uno o per l'altro: per la scarna e ascetica obbiettività dei concetti scientifici o per la dilatata sensualità dei simboli religiosi. E' doveroso però sapere che sono diversi, che coinvolgono due contrastanti facoltà dello spirito umano e che operano in due direzioni opposte.

Il meglio della cultura contemporanea, da Kerényj a Lévy Strauss a Wittigenstein, sa che nessuno dei due linguaggi è in grado di eliminare l'altro e accetta lo stallo, o meglio il compromesso. Perché non dovrebbero accettarlo anche i cattolici e i comunisti?

Saverio Vertone

Ingrid Bergman donna e attrice

Sì, ho baciato Bogart ma non so chi sia

Le sue prime interpretazioni in Svezia e la solitudine a Hollywood Da domani i suoi film alla TV

L'ultima volta che Ingrid Bergman venne in Italia fu qualche mese fa, per la cerimonia della consegna dei premi David di Donatello, ripresa dalla televisione. Riuscì ad arrivare in tempo perché qualcuno aveva risolto con un intervento personale l'ingarbugliata vicenda dei controllori di volo e ottenuto il ripristino del servizio aereo. Si presentò in teatro con la più giovane collega norvegese Liv Ullmann, sua compagna in Sinfonia d'autunno *di Ingmar Bergman (ultimo film da lei interpretato), e ringraziò subito il presidente Pertini. Si rivolse a lui in italiano con molta naturalezza, e in quel momento apparve, a sessantaquattro anni, una vera signora del cinema.*

Con un bel balzo all'indietro, ricordiamo i suoi primi film svedesi d'ambiente borghese, approdati agli schermi nostrani sul finire degli anni Trenta: Verso il sole, Inquietudine, Senza volto. *Li aveva girati in patria, la stessa patria di Greta Garbo, tra il 1937 e il '38. Il suo regista preferito era Gustaf Molander; l'attore che la faceva tremare d'emozione fin da quando, ancora bambina, l'aveva visto in teatro, era Gösta Ekman. In un film chiamato* Intermezzo, *lavorava con entrambi.*

*Ma l'*Intermezzo *che vedremo domani sera, ad apertura della «personale» in dodici titoli dedicatale dalla Rete 1, non è il medesimo. E' invece il rifacimento fatto girare nel 1939 (l'anno di* Via col vento!*) dal produttore David O'Selznick, e intitolato, con qualche decennio d'anticipo,* A love story. *Il regista, l'ex attore Gregory Ratoff, era mediocre, ma il protagonista impeccabile. Nei panni del concertista celebre e sposato, che s'innamorava romanticamente della giovane maestra di piano della figlioletta, recitava infatti Leslie Howard, famosissimo all'epoca e che sarebbe deceduto nel corso della guerra, quale agente della Resistenza inglese.*

Tale fu, su basi già collaudate in Svezia, il debutto hollywoodiano di Ingrid Bergman. Un debutto più che soddisfacente, tant'è che le venne offerto quasi subito un contratto a lunga scadenza. Ma secondo la critica del tempo, che potè confrontare le due edizioni, l'Intermezzo *svedese era migliore, e l'interpretazione della giovane attrice più aspra e genuina. Puntualizzava in proposito la rivista* Cinema: *«sguardi sospettosi e furtivi, zigomi pronunciati a causa dell'illuminazione semplice, espressioni drammatiche di tristezza e di sconforto, e il selvaggio dei suoi capelli che continuamente le scendevano davanti agli occhi». Passando poi al* remake *americano osservava, non senza una punta di ironia: «Ratoff scoperse in lei una sola bella inquadratura: quando siede al pianoforte e in primo piano appaiono, noteroli davvero, le sue grandi spalle».*

Spalle larghe, braccia lunghe e abbandonate, statura da gigantessa specie in raffronto a certi bassotti, come Claude Rains il «cattivo» di Notorious *(altro film del ciclo) che, in sua presenza, doveva essere sopraelevato con una pedana o con un falso pavimento. Lo testimonia giocosamente il regista Hitchcock, conversando con Truffaut. Ma la stessa Bergman non se n'è fatto un problema, o un complesso, e più volte ne ha parlato con spirito. Come quando ricordò quella favola di Andersen, in cui «chiunque ha la testa un po' più alta degli altri deve averla tagliata per ristabilire la normalità».*

E del resto, per vincere la timidezza e la goffaggine e sapersi trasfigurare al momento delle riprese, bastava rammentare il modello della Garbo, che non meno di lei era stata irrisa perché aveva i piedi grossi, perché giungeva sul set in anticipo o perché mangiava le carote crude. Non era questo il disagio serio che si soffriva a Hollywood, la quale dispensava gloria e tanto denaro. Era il modo di vivere e di considerare la vita. Secondo la Bergman, Hollywood era opprimente, e poteva diventare «un terribile luogo di solitudine». Quando venne in Italia, per stima e per amore di Rossellini, la diva di Casablanca *confessò candidamente: «sì, ho baciato Humphrey Bogart, ma non so chi sia». Intendeva dire che l'aveva baciato per esigenze cinematografiche, ma non lo conosceva come persona umana.*

Altre cose, probabilmente, non conosceva la Bergman di allora. Per esempio che quando nel 1944 le fecero fare Angoscia *e vincere il suo primo Oscar, l'industria hollywoodiana pretese e ottenne la distruzione dello stesso film girato tre anni prima in Gran Bretagna da Thorold Dickinson. I confronti, come si è visto, sono pericolosi e si scoprì, in quell'occasione, il metodo più sicuro per evitarli. In omaggio ai diritti civili altrui, non sarebbe stata la sola.*

Ad ogni modo in Angoscia, *come nel precedente* Il dr. Jekyll e mr. Hyde *(1941) che fa pure parte della «personale», la sanità fisica e mentale della nuova star sembrò scatenare gli istinti più crudeli nei suoi partners più anziani e solitamente tranquilli. Spencer Tracy nell'ennesima variante del mostro di Stevenson, Charles Boyer nell'altro cupo dramma della borghesia vittoriana, torturavano sadicamente, sempre su sfondi londinesi, la poveretta in abiti fin de-siècle. La Bergman ne uscì anelante, per consegnarsi a due thriller di Hitchcock, di cui si vedrà il secondo (*Notorious, *1946); poi ritornò in costume per la* Giovanna d'Arco *del 1948 che non fu uno dei suoi successi cinematografici (mentre lo era stato in teatro) e per un Hitchcock piuttosto anomalo.* Il peccato di Lady Considine *(1949), che fu commercialmente un disastro. Durante le riprese l'attrice riuscì perfino a litigare con l'impassibile regista, il quale più tardi acidamente commentò: «Non poteva mai pensare a qualcosa che fosse sufficientemente grandioso, a parte* Giovanna d'Arco, *che era proprio una stupidaggine».*

Saltando la parentesi rosselliniana, il ciclo riprenderà con altri sei titoli del terzo periodo. C'è l'omaggio, ancora in costume fine-Ottocento, che le rese Jean Renoir con Eliana e gli uomini *nel 1956; Renoir che a Hollywood era scampato per un pelo alla* Giovanna d'Arco *e che, non avendo potuto fare un film con lei, galantemente la «risarciva» negli studi francesi. Per la verità, in California, avevano pensato a un film insieme: solo che l'eroina aveva il labbro leporino e ciò non era di pieno gradimento. La loro collaborazione si limitò dunque a cucinare i gamberi, cosa assai più piacevole per Renoir che imbastire film psicologici.* Eliana *invece è una polacca bellissima, che fa innamorare tutta Parigi; e l'ho voluta polacca, asseriva il regista, perché «ha idee un po' stravaganti».*

Dopo la cura Renoir e dopo il secondo Oscar per Anastasia *(girato in Inghilterra), quando rientra negli Stati Uniti che l'avevano trattata con infamia per il suo legame con Rossellini, l'attrice è matura per la commedia sofisticata, di cui avremo due esempi con* Indiscreto *(1958) di Stanley Donen e con* Fiore di cactus *(1959) di Gene Saks: nel primo caso al fianco di Cary Grant lodici anni dopo* Notorious, *nel secondo al fianco di Walter Matthau. Nel mezzo sta un dramma di Dürrenmatt interpretato nel 1964 in Europa.* La vendetta della signora; *e più tardi l'*Assassinio sull'Orient Express *(1974), realizzato in Gran Bretagna da Sidney Lumet, e che le ha valso il terzo Oscar, come «non protagonista».*

Ma niente affatto europeo, e tanto meno italiano, è l'ultimo film in programma, Nina, *girato a Roma nel 1976 da Vincente Minnelli con sua figlia Liza, e dove Ingrid Bergman ha la parte dell'anziana contessa che, coi suoi deliranti ricordi, alimenta il clima fiabesco che farà della servetta d'albergo una stella del cinema. Quale può essere la conclusione? Per una sorta di curiosa vendetta della storia, questa attrice cosmopolita si adatta perfettamente all'atmosfera hollywoodiana del suo ultimo film «romano». Con l'aiuto del tempo e della maturità, essa è riuscita a conciliare in sé due luoghi di lavoro, che negli anni della sua maggior fama le sembravano giustamente agli antipodi.*

Ugo Casiraghi

Nelle foto: Ingrid Bergman nel film «Una Rolls Royce gialla»; in alto: una immagine dal film «Indiscreto» nel quale la Bergman è con Cary Grant

Quel giorno a Mosca 50 anni fa: il suicidio del grande scrittore

Vicolo Vladimir Majakovskij, poeta

MOSCA — Cinquant'anni fa, nel cuore di Mosca, dalla piccola stanza al secondo piano del palazzone del Lubianskij Passag 3/6, un secco colpo di rivoltella: sono le dieci e quindici del 14 aprile 1930. Il suicida è Vladimir Majakovskij, 37 anni, poeta della rivoluzione. In strada, la piazza dove si affaccia la Lubianka, una ragazza corre disperatamente verso casa. Ha lasciato da poco la stanza di Majakovskij con la promessa che tornerà subito con una risposta. Ha 22 anni, si chiama Veronika Polanskaja, attrice nel «Teatro d'arte» e il poeta, da tempo, le chiede di seguirlo, di rispondere ai suoi messaggi d'amore. Lili Brik, la compagna di Majakovskij, in quel momento non è a Mosca: è in Inghilterra con suo marito Osip Brik per un giro turistico

Il poeta sta vivendo una nuova e forte crisi. Gli anni sono estremamente duri, la polemica con la VAPP, l'associazione degli scrittori proletari, si è fatta violenta. Ma l'amore per la giovane attrice — che esplode appunto mentre l'amata Lili, sempre presente e possessiva, è in viaggio — contribuisce a rendere più drammatica la situazione. Majakovskij chiede alla giovane Veronika di abbandonare tutto e tutti e di venire a vivere con lui. La ragazza non ha il coraggio di dare una risposta immediata. Esce così di corsa dalla piccola stanza (14 metri quadrati) dell'appartamento in coabitazione. Non prevede la mossa che porrà fine all'avventura. La parola passa dalla penna che ha segnato versi universali (*«Stordisco l'anima in uno sparo improvviso»*) alla *«compagna Mauser»*. E' un attimo. Veronika Polonskaja è tuttora a Mosca, vive di ricordi, stordita ancora da quel gesto, travolta da avvenimenti più grandi di lei.

Lili Brik apprende della morte a Berlino, la mattina del 15. E' sulla strada del ritorno: «La mia prima supposizione fu che Volodja l'avessero ucciso i kulaki». Poi con grande senso di orgoglio, sicura di essere sempre la «sua» donna, ribatte: «Forse se fossi stata a Mosca la morte sarebbe stata rinviata». Il 17 aprile i funerali nel cortile del club degli scrittori con la via Vorovski bloccata da un fiume di gente.

Sono passati cinquanta anni da quel giorno Mosca ricorda, ma i testimoni ormai se ne sono andati. Lili Yurevna Brik è morta nell'agosto del '78 dopo una vita spesa a rendere vivo il clima dell'epoca di Majakovskij, e ribattere con punti gliosità *verità* e *versioni*, forte del testamento del poeta. L'altro testimone, Vassilij Abgarovic Katanjan, amico fedele, biografo eccezionale, critico e studioso della letteratura degli anni venti-trenta, si è spento nelle settimane scorse nel suo appartamento moscovita accanto alle guglie dell'Hotel Ukraina. Morti Majakovskij e Brik era andato a vivere con Lili portando avanti con lei la battaglia per «difendere» Majakovskij.

* * *

Difendere Majakovskij: è stato il messaggio lasciato dai Brik e raccolto da Katanjan. Difendere in primo luogo la sua vita reale, i suoi amori, le sue passioni, la sua vicenda. E questo a partire dalla casa dell'ultimo atto.

Allora il Lubianskij Passag era un piccolo studiolo, stanzetta ricavata in un appartamento in coabitazione, simbolo e realtà di una Mosca misera e arretrata. Ora la via si chiama Passaggio Serov e il palazzo è stato completamente ricostruito. Foderato in marmo è simile più ad un mausoleo che ad una casa di abitazione. E casa, tra l'altro, non lo è più, perché trasformato in museo dedicato appunto a Majakovskij. Così, a poco a poco, si è perso il sapore dell'epoca. La piccola stanza del suicidio è rimasta inglobata in uno scenario di marmi e travertini, tra bacheche dove figurano le vetrine della Rosta o i manoscritti del poeta. Sale da museo, ordinate sì, ma pur sempre un museo: la stanza del poeta — per chi non fa caso alla sequela di campanelli che sono sull'uscio ultimi testimoni della pletora di inquilini — sembra far parte di un palazzo principesco. No, non era questa l'atmosfera dove viveva Majakovskij. Nel palazzone del Passaggio Serov si specchia ora la Mosca olimpica con i grandi pannelli che inneggiano alle vittorie del lavoro.

* * *

Più volte con Katanjan, quando raccoglievo le memorie di Lili Brik, affrontammo questa pagina incredibile del Majakovskij dimenticato. La sua casa — quella vera — era un'altra.

Non è meta di visite guidate ed è quasi abbandonata, isolata nella periferia della zona della Taganka. Una piccola lapide — quasi scolorita — ricorda che «qui visse il poeta Vladimir Majakovskij, 1926-1930»: la strada si chiamava allora vicolo Gendrikov, aveva il numero civico 15 e l'interno era il 5. Ora in omaggio al poeta si chiama «vicolo Majakovskij». Ma di museo trionfalistico nessuna traccia.

La casa era quella dove si svolse, in pratica, il romanzo d'amore tra Lili e Vladimir, dove si snodò la vita a tre con Osip Brik. Ma Lili, nelle lunghe conversazioni quando raccolsi le sue memorie ha sempre negato questo *ménage à trois* precisando che «quando cominciai a vivere con Majakovskij già da un anno non ero moglie di Brik».

Casupola modesta, a due piani, quasi abbandonata e nascosta ora è sede della associazione degli «amatori del libro», ma le stanze dei Brik-Majakovskij sono conservate. Sono riuscito a visitarle anche per scoprire i segreti del Majakovskij uomo. L'aiuto del vecchio amico Vassilij Katanjan è stato prezioso. Ecco le stanze dove si svolgevano le riunioni della redazione del «Nuovo lef», dove si recitavano poesie e si esaminavano testi teatrali e cinematografici. E' qui che per la prima volta Majakovskij lesse il poema *Bene! e La cimice. Il bagno.* E' qui che si ritrovavano Aseev, Pasternak, Kirsanov, Tretiakov, Sklovski, Rodcenko, Mejerhold, Eisenstein, Pudovkin e numerosi artisti di ogni parte del mondo. Ecco la sala da pranzo con la grossa stufa situata all'angolo. «E' qui — mi precisò Katanjan — che Majakovskij era solito recitare le sue poesie. Le spalle rivolte alla stufa e la sua figura quasi copriva tutto il bianco delle mattonelle». Accanto due divani a strisce rosse poi una credenza disegnata da Majakovskij, con i ripiani per bottiglie e piatti ma con l'accorgimento — ideato dal poeta — di appendere le tazze a dei chiodi per guadagnare spazio viste le modeste dimensioni della casa... poi la stanza di Majakovskij: nel muro, sopra ad un divano, un bel tappeto messicano (Sarapi) trofeo del viaggio in America. Appeso un cuscino da viaggio. Poi l'armadio: anche questo disegnato dal poeta con uno specchio in alto data la mole del personaggio e un piccolo ripiano per gli oggetti personali. Anche questo situato ad altezza considerevole, quasi irragiungibile per Lili. Si apre l'armadio: ora è vuoto. Ma dalle mani di Katanjan esce una foto scattata quando Majakovskij, con entusiasmo, inaugurò i mobili. Ecco in ordine sui ripiani superiori le camicie colorate del poeta, il bastone, le cravatte sgargianti e il maglione, quello immortalato in una foto di Rodcenko. Il silenzio dell'appartamento, l'ambiente, dentro e fuori, riportano all'epoca. I marmi del museo sono lontani. Qui c'è più Majakovskij con i suoi attacchi alla burocrazia, ai costruttori di monumenti, agli imbalsamatori della letteratura.

* * *

Mosca ricorda quegli anni. Piccole lapidi appaiono sulle case, pagine di diari escono in silenzio, ricordi tramandati a voce; c'è un mare di cose che a poco a poco divengono storia. Ed ora giunge anche un inedito del poeta (lo pubblichiamo qui accanto), una poesia scritta nel 1923 — «Noi siamo comunisti» — che contribuisce a precisare con maggiore esattezza la sua posizione civile di fronte alle vicende dei primi anni del potere sovietico. Scritta a matita nel retro di un poster pubblicitario del «Resinotrest» (e cioè l'ente della gomma) è stata ritrovata tra le scartoffie degli archivi grazie al contributo di Vassilij Katanjan. E' ancora una volta il Majakovskij della Rivoluzione, il politico che comprende i vari momenti del paese e, ricordando la Nep, sa che bisogna fare i passi adeguati al momento opportuno. E parla di *«ritirarsi»* per poi *«correre avanti»*. Questo è il Majakovskij che ricordiamo oggi a Mosca visitando non tanto il museo che lo celebra, ma la casa del vecchio vicolo dove il poeta, seguendo i criteri della sua *«nuvola in calzoni»* decretò di *«eliminare tutto il superfluo»*.

Carlo Benedetti

Una poesia inedita

NOI SIAMO COMUNISTI

Siamo comunisti per il fatto
Che pur ben piantati nel presente
Ci spingiamo nel buio del futuro
E lo tiriamo a forza nell'oggi
Siamo comunisti per il fatto
Che anche camminando sul velluto
Sentiamo il ritmo del mare montante
E andiamo oltre e non ci nascondiamo dietro
Siamo comunisti per il fatto
Che pesati i pro e i contro
Ci ritiriamo lottando in coda
E dopo di slancio correremo avanti

Mosca 1923 Vladimir Majakovskij

Ecco il teorema di Martelli

Si potrebbe definire «il teorema di Martelli», ovvero: io ti ho creato, io ti distruggo. Il responsabile culturale del PSI ce ne ha offerto un eloquente esempio l'altro giorno, commentando il siluramento di Paolo Flores d'Arcais da direttore del centro culturale «Mondo Operaio». Flores, dice Martelli, non brillava di luce propria: era stato Craxi «a fabbricargli la reputazione di nuovo filosofo», ed oggi, quando le sue posizioni divergono dalla linea maggioritaria del partito, è *logico* che egli venga spogliato, non solo dell'incarico, ma, sembra, perfino della identità culturale.

La «crisi di identità» è affare serio, specialmente quando entrano in ballo i rapporti tra cultura e politica. Eppure Claudio Martelli, uomo «executive», la sbriga così: «senza Flores, Craxi sarebbe sempre Craxi: non credo l'inverso». E, mentre invita a «mantenere il senso delle proporzioni», non rifugge dall'offrire un saggio della sua profonda cultura scambiando l'intellettuale «organico» di Gramsci con uno che è «stipendiato dal partito» (infatti, osserva l'*antigramsciano* Martelli, «sono ancora convinto che gli intellettuali debbano essere disorganici, ma non quelli stipendiati dal partito»).

Di fronte a un simile gusto da «grande semplificatore», si deve cogliere il taglio filosofico profondo: che relazione si stabilisce, sembra indicare Martelli, tra Sostanza e accidente, Uno e molti, Dio e mondo? Manteniamo, appunto, il «senso delle proporzioni», e per passare alla mitologia diciamo: come Minerva dalla testa di Giove, così dalla testa di Craxi è nato il «nuovo filosofo» Paolo Flores D'Arcais.

Senza entrare nel merito di una scelta politica (che se non altro dovrebbe suggerire un giudizio sul modo in cui oggi il PSI pratica la democrazia interna) limitiamoci a ricordare Proudhon, il «totalitarismo marxista», il truce e inestinguibile «leninismo-stalinismo» del PCI, ed altri cavalli di battaglia «culturale» messi in campo dal PSI in questi anni, tramite anche il centro culturale «Mondo Operaio». Domandiamo: anche tutto questo era un satellite artificiale, «fabbricato», assieme al Flores «nuovo fisolofo», dalla energetica testa di Craxi e dal suo fedele Claudio Martelli? Non è improbabile, crediamo: ma allora, serietà per serietà, se c'è un problema di dimissioni, è di ben altra portata.

Duccio Trombadori