

Discutendo su «La nottola di Minerva», di Biagio de Giovanni

Pci, ritorno al futuro

«Questi strani abbozzi analitici possono apparire come campari per aria se nel Pci non rinascono passione e fiducia». La frase apre l'ultimo capitolo di «La nottola di Minerva, Pci e nuovo riformismo» di Biagio de Giovanni, pubblicato dagli Editori Riuniti un libro agile, che rappresenta esattamente un atto di passione politica e di fiducia nel Pci dell'autore.

Biagio de Giovanni non ha tempo per presentazioni. Il libro è intellettuale e politico, e ne riconosce certo l'intelligenza e la cultura: i suoi scritti sono sempre densi. Anche questo è denso, seppur breve. L'intellettuale ha lavorato, dall'inizio della crisi del Pci ma anche della vitalità che ne sprigiona intorno all'idea centrale del Congresso di cui stiamo vivendo la vigilia, di «nuovo corso».

Che cos'è la «nottola di Minerva»? È una famosa immagine di Hegel. La filosofia dipinge il suo chiaro-scuro, allora una figura della vita è diventata vecchia, e con il chiaro-scuro essa non si lascia ringiovanire, ma soltanto conoscere, la nottola di Minerva comincia il suo volo soltanto sul far del crepuscolo.

De Giovanni osserva il presente solo per le linee di forza e le dinamiche che lo attraversano. Ciò che gli interessa è mostrare appunto le «figure della vita» - della vita sociale e statale, della vita del partito - che sono diventate vecchie, e ricercare le figure che stanno o che si formano alla vigilia di nuove figure che stanno prendendo forma. L'autore corre continuamente dal passato al futuro possibile. Stando dentro a quel sentimento di responsabilità verso il proprio straordinario passato, e di coraggio nei confronti delle innovazioni politiche e di cultura, che segnano questo momento certo decisivo per il Pci, e che ispirano il gruppo dirigente in formazione che si presenta al XVIII Congresso.

La porta d'ingresso alle riflessioni di de Giovanni è la crisi del Pci, quel «crisis» di declino cui fanno esplicito riferimento gli stessi documenti congressuali.

De Giovanni colloca lo spettacolo tra due fasi della storia politica italiana. Intorno al 1976-78, quando è in rapida successione, si assiste al massimo successo del Pci, e poi

all'inizio del suo arretramento. «Contocircuito fra vittoria e sconfitta» scrive. Non si tratta solo di una critica alla politica di «unità nazionale». Credo che si possa convenire con l'autore quando egli individua un doppio movimento nelle cose, di cui allora cogliamo un lato solo. Leggiamo «La vittoria elettorale nel 1976-77 non mancava soltanto la "verità" di una lotta di lunga durata, non manifestava finalmente il trionfo di una tradizione e di una cultura, ma si può rappresentare proprio come una rottura di questa continuità: l'emergere improvviso di qualcosa di nuovo, di radicalmente nuovo, che frantumava cultura e tradizioni e richiedeva di essere pensato al di là di queste».

De Giovanni che critica in più parti il Psi - per la sua omologazione ad un sistema di democrazia declinante per la scissione che ha operato tra funzioni e fini, per la classe di rigente che ha formato, per il consociativismo - costituisce nel rapporto con la Dc, per i obiettivi posti di una «riduzione e delegittimazione» della componente comunista della sinistra - gli riconosce però una capacità di percezione della novità di fase. Credo che abbia ragione. La sua analisi porta al tema della «scollatura» nella politica e nella cultura politica comunista.

De Giovanni prende posizione anche a proposito del nome del partito, auspicando che «non si abolisca il nome "comunismo" che è almeno la speranza di un altro principio». Ma qui si pone esattamente il problema della «tradizione».

FABIO MUSSI

L'autore riprende il famoso passo di Machiavelli, là dove l'autore del Principe individua la via di salvezza per le Repubbliche e le «sette» (partiti) in crisi: declinanti o moribonde nel loro ritorno ai principi. In principio c'è Marx: il suo che socialismo e comunismo che «contengono all'origine idee di libertà, un modo di intrinsecare l'organizzazione storica delle libertà».

De Giovanni non vede però una fonte esclusiva delle idee di libertà il ventaglio dei «principi» e delle «origini»: si apre. Ed ecco che si incontrano nel libro ampi riferimenti a idee, culture, autori, liberali democratici: Alexis de Toqueville, innanzitutto, alla sua profetia sull'indebolimento della de-

mocrazia, sulla «dissipata, sfibrata energia di una società senza fini e senza valori», sulla «nuova transizione che può instaurarsi su una società ridotta ad atomi comunicanti solo nel conformismo; lo svincolarsi dei poteri dalla loro rappresentatività politica e il loro ergersi improvvisi sopra tutto e tutti». E il lettore troverà qui un filo di pensiero e di riferimenti, perfettamente sincronizzati con quella critica alla «democrazia debole», con quella assoluta centralità del discorso democratico che costituisce l'anima della ricerca e della discussione che impe-

gnano ora il partito comunista, davvero l'asse principale del «nuovo corso». Questa insistenza di de Giovanni sul «ritorno ai principi» potrebbe, anche suscitate più di una perplessità se non fosse accompagnata dalla chiara inequivoca consapevolezza degli onzoni nuovi dell'«ordine» nella politica, quale traspare per esempio dai capitoli finali del libro. «L'idea che cosa combatte un nuovo riformismo? e il sistema di governo».

Ma è proprio questo arco di tensione tra le origini del nostro movimento e del nostro

partito le discontinuità necessarie le novità profonde da introdurre, che accende il problema della «tradizione». De Giovanni respinge gustosamente la richiesta di «abituare» scopre le carte di chi interviene strumentalmente sulla tradizione comunista con lo scopo di «anciare una caduta di legittimità dell'origine» comunista. Ma assume in proprio la questione, operando prima di tutto una separazione tra Gramsci e Togliatti. Vediamo Togliatti - egli scrive - «ha introdotto il giustizialismo stonco-politico nella mentalità del partito», la mentalità di Gramsci invece non appartiene al «giustizialismo storico», ad essa appartiene un'idea di storia piuttosto giustificata che giustificante, un'altezza politica per la possibilità che per la necessità».

Io penso, come de Giovanni, che sia non solo legittimo, ma necessaria una analisi differenziata dalla tradizione comunista, che non valga più se non come giusta e ortogona rivendicazione del proprio collettivo essere nella storia. Io

Giovanni si batte anche per la «storicità» della società, storica che si perde quando essa diventa un puro insieme di funzioni piuttosto che di fini e valori, per la storicità del partito, che si perde quando «essi» diventano più «macchina» che «progetto». Infine insiste sulla necessità di collocarsi pienamente nella storia d'Europa - minacciata da nichilismo e totalitarismo, la resistenza ai quali è la democrazia - in modo da spingere tutta la sinistra a «lavorare sulla potenzialità storica dell'Europa».

Insomma, «La lotta per la storia è la lotta per un nuovo riformismo». È un'idea di politica, e di rinnovamento della politica del Pci, che ci aiuta. Pensino quando ci provoca con quel sovraccarico di volontarismo, impastato di senso morale, che de Giovanni ci regala dicendo, come ultima regola d'oro, «non importa, con un parolario appropriato e rendere rigorosa l'analisi differenziata». De Giovanni valuta poco, però, mi sembra, quei tratti distintivi e autonomi introdotti, soprattutto negli anni '44-46, proprio dalla politica della «democrazia progressiva» del «partito nuovo» di Togliatti. Ed anche, sia pure con prudenza e reticenze che oggi possiamo ritenere non tutte

giustificabili (ed anche con colpi di freno e morsi indietro), il ponte che Togliatti lanciò, dopo il '56 e fino alla morte, verso le più radicali critiche al sistema del socialismo reale e le più organiche connessioni tra democrazia e socialismo che da Longo e Berlinguer a noi sono diventate il nesimitabile patrimonio del Pci.

Suggestivo è nel complesso il modo in cui de Giovanni pone il problema della storia, della storicità. È una categoria su cui torna continuamente a spirali. Rivendica innanzitutto il posto del Pci nella storia d'Italia, toccando così una questione men'alfatto banale, se è vero che almeno una parte del gran lavoro compiuto, più contro che verso il Pci in questi anni, su diversi aspetti teorici e dottrinali, ha avuto come obiettivo di espugnare il Pci dalla storia d'Italia anziché di spingere a raccontarla come «due film con la panca incolata insieme» il genero visoniano e combattivo di Lang contrastato dalla sentimentalismo quasi pietoso della Harbou.

In questo musical emerge una terza panca, quella dei proprietari di una dozzina di teatri del West End londinese che ogni primavera devono produrre nuovi clamorosi show per riempire le poltrone durante il periodo turistico che va da aprile a settembre. Questo Musical può essere considerato un concetto partendo dalla considerazione puramente meccanica che per certi visitatori Londra non è Londra se oltre al breakfast non offre un musical per la sera e si spiega perché tutta la vasta campagna pubblicitaria che lo ha preceduto è stata indirizzata sulle «strategie» come sono costate 2 miliardi e mezzo di lire e che è bastato «vedere» come Madame Tussaud, non c'è nulla da capire. Come dice il critico del Guardian, ci troviamo davanti all'apoteosi del musical scienziato, se solo il libretto è la composizione musicale fossero all'altezza... ecc. ecc.

Le macchine: Ralph Kautli le ha disegnate potenti, impressionanti. Ruote, manovelle, tubature, caldaie, scaldatoie. Sono, come nell'«era originale», un mondo, a dire il proprietario di queste macchine è John Freeman, il dittatore capitalista megalomane dell'im-

Costoso e inutile allestimento in musical del celebre film

«Metropolis»? È una macchina per i turisti

ALFIO BERNABEI

LONDRA - Le macchine sono belle, canta John Freeman. «Sono più belle delle persone. Lavorano, obbediscono, non hanno emozioni. Il futuro perfetto è il futuro delle macchine». Freeman è uno dei personaggi centrali di «Metropolis», il musical che ha avuto la prima mercoledì scorso al Piccadilly Theatre con la regia di Jerome Savary, creatore di quegli stravaganti spettacoli che anni fa facevano il giro del mondo con l'etichetta del Grand Magic Circus. È bastato sull'omonimo film di Fritz Lang girato nel 1927, scritto dalla moglie Thea von Harbou. Fece fiasco ai botteghini, ma sopravvisse per diventare uno dei grandi classici della cinematografia mondiale. «Metropolis» fu descritto da Buñuel come «due film con la panca incolata insieme» il genero visoniano e combattivo di Lang contrastato dalla sentimentalismo quasi pietoso della Harbou.

In questo musical emerge una terza panca, quella dei proprietari di una dozzina di teatri del West End londinese che ogni primavera devono produrre nuovi clamorosi show per riempire le poltrone durante il periodo turistico che va da aprile a settembre. Questo Musical può essere considerato un concetto partendo dalla considerazione puramente meccanica che per certi visitatori Londra non è Londra se oltre al breakfast non offre un musical per la sera e si spiega perché tutta la vasta campagna pubblicitaria che lo ha preceduto è stata indirizzata sulle «strategie» come sono costate 2 miliardi e mezzo di lire e che è bastato «vedere» come Madame Tussaud, non c'è nulla da capire. Come dice il critico del Guardian, ci troviamo davanti all'apoteosi del musical scienziato, se solo il libretto è la composizione musicale fossero all'altezza... ecc. ecc.

Le macchine: Ralph Kautli le ha disegnate potenti, impressionanti. Ruote, manovelle, tubature, caldaie, scaldatoie. Sono, come nell'«era originale», un mondo, a dire il proprietario di queste macchine è John Freeman, il dittatore capitalista megalomane dell'im-

maginario ambiente chiamato Metropolis. È determinato a tenere completamente separati l'industria e gli operai dagli «elitisti», la classe dominante che vive alla superficie. La storia si complica quando il figlio di Freeman, Steven, si innamora di Maria, un'operaia, e scende nel mondo delle macchine. Freeman fa catturare Maria ed ordina a un suo scienziato di trasformarla nel robot Futura. Ora il tuo compito è di creare una nuova creatura, è quello di scendere fra gli operai, di creare divisioni fra di loro. Devi usare soprattutto i bambini. Il comportamento di Maria Futura desta sospetti tra gli operai che si ribellano e decidono di distruggere le macchine. Bruciano Futura in un forno. Nel frattempo la vera Maria convince lo scienziato a lasciarla libera, vola subito dai suoi operai. Il musical finisce con Steven, Maria, i bambini e gli operai che finalmente emergono alla superficie dopo che Freeman è stato folgorato e distrutto insieme alla specie di disco volante in cui abita. È il lieto fine di una storia che pur presentandosi col suo vago messaggio sulla divisione del capitale e lo sfruttamento del lavoro, non ha assolutamente nulla di rivoluzionario. «Metropolis» rievoca ad Hitler e la moglie di Lang lavorato per il regime nazista.

Il grandioso progetto di Lang che richiese 37.583 comparse è qui ridotto a poche decine di persone, le macchine, anche se intricate alla Beaubourg, non possono fare altro che coprire la bocca del palcoscenico, quindi «Metropolis» come vasto mondo spaziale e già condannato a relativa paralizzante le musiche sono state composte da Joe Brooks e hanno un ritmo da discotecca, lontano dal commerciale ma più complesso quanto tentato qualche anno fa da Giorgio Moroder che resterà e scanzonerà la pellicola. Per di più Maria, i bambini e gli operai si esprimono per la maggior parte attraverso liriche sentimentali con pochi eschi mistici. «Teniamo lontano le tenete», e «Voi siete la luce, tanto per fare due esempi. Di Lang non resta nulla», della moglie il peggio.

In prima italiana «Il guaritore» di Brian Friel, autore teatrale impegnato per l'unità politica del suo paese

Miracoli per l'Irlanda

Per la prima volta in Italia il drammaturgo irlandese Brian Friel. Il suo testo «Faith Healer» va in scena da domani al Teatro Trianon di Roma, nell'ambito del progetto «Teatro Irlanda. La parola tra odio e amore». Impegnato nella complessa vita politica e culturale del suo paese, Friel è uno degli intellettuali di spicco dell'isola e uno dei drammaturghi più conosciuti anche all'estero.

ANTONELLA MARRONE

ROMA. Il rapporto di Brian Friel con la scrittura è, come sempre è stato per ogni scrittore irlandese, il rapporto con una lingua «mistrata», l'inglese. È il rapporto tra il nome e le cose, tra la magia della parola e il divenire della realtà. È il rapporto tra la Storia e il confine politico, religioso e sociale dell'isola. Ma nel suo testo c'è anche un'attenzione scrupolosa al Rito del teatro. La sua è una drammaturgia perdersi in eguale misura dai classici greci e da quel confine storico e politico.

Friel si trova a Roma ad assistere alla prima rappresentazione nel nostro paese di un suo dramma «Faith Healer». È scrittore drammaturgo, senatore a Dublino per meriti culturali. Il viso è severo, nonostante lo sguardo divertito. È di poche parole durante la presentazione del suo testo. Ha più volte dichiarato che altre parole preferisce i fatti. Con «Faith Healer» tradotto in italiano, da Carla De Petris. Il guaritore, Friel fa il suo primo ufficio ingresso nelle librerie (Bulzoni editore) e sul palcoscenico italiano. Rappresentato a New York nel 1979 con l'interpretazione di James Mason il testo fu un «fiop» un insuccesso. «Difficile conquistare al

la problematica dell'incomunicabilità linguistica un pubblico «inglese». Non erano chiari, evidentemente i segni di disagio - spiega Friel - la difficoltà di comunicare non solo tra persone ma anche tra culture diverse che usano lo stesso codice linguistico». All'insuccesso americano questo irlandese rubizzo di sessant'anni rispose con un'altra commedia brevissima, di due pagine, «American Welcome» in cui si ironizzava sulla messinscena di un dramma europeo negli Stati Uniti.

Uomo dell'Ulster cresciuto in una famiglia cattolica molto tradizionale, Friel è sempre stato attivo nei movimenti per i diritti civili. E nel teatro ha individuato il mezzo migliore per esprimere le sue idee «politiche». «Non si tratta di impegno politico come lo era nel teatro di strada o degli Agit-Prop - spiega - L'impegno è nell'anima e nel cervello. L'Irlanda sta vivendo una fase post coloniale. Nessuno può prevedere che cosa nascerà da questa situazione. Certamente verrà fuori qualcosa di unico, non brandelli di terra e di città».

In Europa Friel ha successo con «Faith Healer» ma anche con «Translations», considerato



Brian Friel

una definizione della nostra tradizione. Sarà in gaelico e in inglese».

Torniamo a «Faith Healer», è stato presentato nella traduzione - sostiene Carla De Petris - cambiare il nome del protagonista, Frank Hardy in Frank Malone, per conservare nell'espressione italiana «far miracoli» (faith healer), uno dei più importanti giochi di parole del dramma quello che rintraccia nelle stesse iniziali del nome del protagonista il segno del suo potere di guarire per mezzo della fede. Friel affida al poeta, allo scrittore, all'artista il ruolo di mago - il potere magico è nella parola che può sconvolgere gli eventi che manipola la realtà. In «Faith Healer» i personaggi sono Frank, il guaritore, la sua moglie Grace e Teddy, l'impresso. A turno raccontano la storia della loro vita in comune durante l'allestimento dello spettacolo per i paesi del Galles e della Scozia - ovvero l'esibizione del guaritore. Quando Frank deciderà di tornare a casa, in Irlanda troverà la morte proprio per mano della sua gente. Le tre versioni dei fatti sono diverse e non a caso si è subito parlato di «Rashomon» o del «Prandello di Uno nessuno centomila» e dei «Sette personaggi».

Costi Frank racconta il momento di «passaggio» in cui sentiva la morte vicina. «Mi ten camminavo ebbi uno strano presagio che fossimo veri solo io e gli invitati. E quel presagio a sua volta cedette il passo ad una sensazione più forte che noi avessimo cessato di essere reali e ormai esistevamo solo nello spirito. Solo nel bisogno che avevamo gli uni degli altri».

«Da dove vengono i suoi soldi?» Negli Usa fuoco di sbarramento contro il finanziere

Business & Parretti

Gli americani sono stati feroci con il finanziere più misterioso del momento, Giancarlo Parretti, il manovratore della Pathé Cinema e forse futuro «salvatore» della De Laurentis. Il prestigioso «Wall Street Journal» gli ha persino attribuito riciclaggio di denaro sporco. Indagati i peccati di un finanziere d'assalto che ha lustrato la propria carriera d'insuccessi e di fallimenti.

MARIA LAURA RODOTA

WASHINGTON. «Un po' imbarazzati gli americani... nel raccontare questa success story che ha troppi passaggi dubbi per piacere a critica e pubblico. Va bene Giancarlo Parretti è figlio di un raccoglitore di olive umbrino (il Wall Street Journal) ha fatto il cane merese su un transatlantico (Business Week) ed è diventato, apparentemente incredibilmente ricco. Ma anche inespugnabilmente ricco e i suoi miliardi annunciali, e di strana provenienza, stanno attirando l'attenzione degli Stati Uniti. Perché adesso anche il più diffuso settimanale economico americano, dallo stile in genere asettico si preoccupa che Parretti e il suo socio Fionni Fionni vogliono «scotannare» mezza Hollywood? E che si vanilino di star cercando di comprare una compagnia di produzione composta da due «majors» storiche la Metro Goldwyn Mayer United Artists Communications Company.

La provenienza dei capitali astronomici che il duo Parretti Fionni sembra avere a disposizione poi porta i giornalisti incaricati di scrivere di loro delle loro acquisizioni del Cannon Group negli Stati Uniti, della Pathé Cinema in Francia e il mese scorso della New World Entertainment, a qualche complesso eufemi-

so (sul Wall Street Journal) a elencare valanghe di dati sulle loro transazioni d'affari con qualche frase esplicita. Come sul Business Week. «A lui partner e dei funzionari governativi dicono che i due abbiano costituito la loro fortuna grazie ad affari combinati da politici di alto rango spesso appartenenti al Partito socialista italiano, tendente al centro-sinistra. Temendo le reazioni dei potenti amici del duo la maggior parte delle fonti del nostro articolo ha chiesto di rimanere anonima».

«E partner d'affari di Parretti e Fionni hanno raccontato a Business Week che il network finanziario fatto di holding private con sedi all'estero fa da schermo a sofisticate operazioni di riciclaggio di denaro sporco». Si legge nello stesso articolo il Wall Street Journal nel suo lungo profilo di Parretti regala ai lettori anche la spiegazione di Fionni: «Da dove vengono tutti questi soldi? Ve lo dico io: vengono dalla mia finanziaria con sede a Cineva». «E Parretti non è mio socio» continua Fionni. «Sono solo il suo sostenitore finanziario». E la mia società svizzera la Sasea ha investito solo al 5 per cento in operazioni cinematografiche. Il coinvolgimento di Fionni pe-

RUBBETTINO EDITORI

C.R.I.P.E.S.

Martedì 14 marzo 1989 - ore 17.00

Sala della Secrestia - Piazza in Campo Marzo 42 - Roma

Antonio Bassolino
Giorgio Benvenuto
Aldo De Matteo

presentano il libro di
Gianni Giadresco

Dai magliari ai vu' cumprà

edito da Rubbettino

Presidente Leo Camullo/E presenta l'autore

Lettera 19
internazionale

Rivista trimestrale europea
Edizione italiana

Un secolo di Freud
Mehring, Ricœur, Davidson, Vegetti Finzi, Resnik, Benvenuto
Gli sciamani del capitalismo internazionale
Enzensberger

La Santa Russia
Averincev Afanasiev e Lichacev Rasputin Siskin
Il ciclone Heldeger
Ferry Renault, Garin, Rovatti Esposito

Testi di:
Colletti, Girolletti, Herbert, Przybylski, Todorov, Vargas Llosa

Abbonamento annuo edizione italiana (4 numeri) L. 35.000, cumulativo con un'edizione straniera, (francese, tedesca o spagnola) L. 70.000. Versamenti sul c/c n. 74443003 intestati a LETTERA INTERNAZIONALE s.r.l., via Luciano Manara 51 - 00153 Roma, o con assegno allo stesso indirizzo. Anche nelle principali edicole e librerie