

# CULTURA

**Palazzo Grassi ospiterà tutti i disegni di Leonardo**

■ I disegni di Leonardo, per la prima volta a Venezia, e l'influenza leonardesca sulla pittura veneziana del Rinascimento, con particolare riguardo a Giorgione, Bellini e Tintoretto,

sono il tema della prossima mostra di Palazzo Grassi, preannunciata per la primavera del 1992. Lo ha reso noto l'istituzione veneziana, in un comunicato sull'affluenza alla mostra sui Celli, che chiuderà l'8 dicembre. Dall'apertura il 24 marzo scorso fino a oggi, la mostra sui Celli è stata visitata da oltre 700 mila persone, con una media di quasi 3.000 visitatori al giorno. Fino a oggi sono state inoltre vendute 55 mila copie del catalogo e 50 mila poster.

**Italia mancata. È l'«irresponsabilità» l'handicap peggiore della nostra vita politica**  
Non si tratta al riguardo di una sottolineatura morale ma di un vero deficit storico. Indubbiamente, le democrazie sono più forti se poggiano su appartenenze statali solide, ma da noi il problema è acuito dalla cronica assenza del ricambio competitivo

## La malattia nazionale

SERGIO FABBRINI

Un noto politologo americano (Nelson Polsky) ha osservato: per molto tempo abbiamo pensato che l'Italia fosse il tipico caso di "malato immaginario". Oggi ci siamo convinti, invece che il suo è il tipico caso del malato. Il suo, cioè della sua classe politica di governo (ma non solo), è l'immaginario del malato che rifiuta di credere alla gravità della sua malattia e fantasiasta su un futuro e sicuro ristabilimento. Non sarà così: la malattia è davvero grave.

Propongo un nome per essa: l'«irresponsabilità». E per definirlo ricorro, a contrario, ad una distinzione cruciale, sia lessicale che concettuale, della politologia contemporanea (ma anglo-americana in particolare) relativa alla concezione di responsabilità. Una distinzione, a dire il vero, che era stata di già anticipata, nel 1774, da quel conservatore scomodo di Edmund Burke nel suo famoso *Speech to the electors of Bristol*. «Guardate, aveva detto ai suoi elettori, se mi eleggete non aspettatevi che io faccia da semplice portavoce delle vostre domande al Parlamento: io rappresento il paese, oltre e prima della circoscrizione elettorale». Non è il versante della rappresentanza che qui mi interessa di quel discorso, ma la concezione delle responsabilità che in esso si afferma («responsabilità verso l'interesse generale, e non solo verso quelli particolari»). La responsabilità politica è praticamente e concettualmente ambivalente. Così ambivalente che, appunto, gli anglo-americani hanno dovuto individuare due termini (due categorie concettuali) per ordinare quella ambivalenza.

Di qui la distinzione tra *responsiveness* e *responsibility*. Una distinzione, ha chiarito Hanna Pitkin, che attiene sia alla modalità che alla temporalità della pratica relativa al concetto. Nel primo caso, la responsabilità si sostanzia nella «capacità di risposta» (*responsiveness*) dell'autorità nei confronti delle domande sollevate; nel secondo caso, la responsabilità si sostanzia nell'«individuazione del benessere nazionale» (*responsibility*) che l'autorità è incaricata di promuovere o preservare. La distinzione in termini di modalità è evidente: nell'uno caso la responsabilità coincide con la diligenza di interessi particolari, nell'altro caso con la promozione di un interesse nazionale. Ma altrettanto evidente è la

distinzione in termini di temporalità: nell'uno caso, si risponde alle domande sollevate, nell'altro caso si anticipa l'interesse comune. Insomma, la *responsiveness* è una responsabilità che segue le domande, mentre la *responsibility* è una responsabilità che le precede e le ordina.

Naturalmente, si tratta di una ambivalenza non risolvibile concettualmente perché, fortunatamente, non risolta praticamente. Ma, il punto è che la cultura politica anglo-americana la riconosce come tale, e la competizione e il conflitto tra destra e sinistra sono stati storicamente, e continuano ad essere, connotati dalla declinazione che l'una e l'altra hanno proposto per quella ambivalenza. Di più, con buona pace di Burke, l'affermazione della sinistra, dopo la crisi del '29 negli Stati Uniti e dopo la guerra in Gran Bretagna, è stata dovuta per buona parte alla sua riuscita identificazione con la *responsibility* e non con la *responsiveness*. Non è stata un'identificazione indolore, proprio perché la *responsiveness* è stata tradizionalmente la responsabilità dell'opposizione, mentre l'altra è stata da sempre quella del governo. È l'opposizione che dà voce a tutte le domande e che rivendica una risposta per esse da parte del governo. Ed è il governo, invece, in virtù della posizione più «elevata» che gli consente la «prospettiva più larga» di cui parlava Bagehot, che dovrebbe preoccuparsi di precederle e ordinarle.

Se questa distinzione è accettabile, allora è plausibile dire che il guaio dell'Italia repubblicana risiede nel fatto che in essa ha prosperato, sia nella pratica che nella cultura politica, una sola accezione di responsabilità: quella come «capacità di risposta», come *responsiveness*. Ha prosperato al governo (cosa gravissima) ma anche all'opposizione (cosa altrettanto grave, perché non se ne sono capiti i limiti). Ma perché ciò è avvenuto? Due sono le più plausibili ipotesi interpretative. Per la prima, la ragione va ricercata nella nostra vicenda nazionale, nella sua storia tormentata di fratture (come quella centro/periferia e Stato/Chiesa) ma pienamente sanate e superate. Anzi: più precisamente, la ragione va ricercata nel deficit di «nazione» che connota tutta la storia unitaria, e quella repubblicana in specifico. L'ipotesi è astuta: là dove si è consolidata,



Il Parlamento deserto e il relax di un parlamentare

nel diffuso sentire della gente così come nelle istituzioni politiche che regolamentano la loro vita, un'idea di «nazione», allora si sono create le premesse necessarie (pre-politiche) per l'affermazione di un'identità politica generale, diversa dalla (e superiore alla) somma delle identità particolari. In altri termini, l'idea di «interesse nazionale» è stata storicamente l'«anticamera dell'idea di «interesse generale». Il patriottismo, oltre alle tante nefandezze prodotte, ha nutrito un sentimento del «pubblico» che poi, nell'epoca contemporanea della politica di massa, si è rivelato straordinariamente utile per richiamare i particolarismi alla

lealtà verso i vincoli generali.

Non solo, l'idea di «nazione» ha educato la classe politica alla responsabilità generale: nel senso che ha definito il principio di legittimazione in relazione al quale quella classe politica si doveva giustificare. Basti ricordare, in proposito, sia l'esperienza francese che quella britannica. Dunque, secondo questa interpretazione, l'«irresponsabilità» della nostra repubblica (della sua classe politica di governo e di una buona parte dei suoi cittadini) costituisce l'esito inevitabile di questa vicenda «monca» di questa storia «deficitaria». La stessa sinistra di oggi, viene aggiunto, non si può chiamare

fuori da questa situazione: dopo aver demolito l'idea di nazione, non può stupirsi dell'«assenza» nel paese, di una qualsivoglia decente idea del pubblico.

Si tratta di un'ipotesi interpretativa sensata, eppure con un limite di fondo: è troppo eurocentrica. Con essa, infatti, Rusconi e gli altri sostenitori avrebbero difficoltà a spiegare un'esperienza, così cruciale per l'Occidente, come quella statunitense. Un paese a cui non mancano gli anticorpi della *responsibility*, e che pure si costituisce storicamente, come ha ricordato Walzer, sulla negazione dell'idea di nazione: e come avrebbe potuto essere

altrimenti per un paese fatto di così tante nazioni? Un paese che poi, nello sviluppo successivo, trasforma il suo pluralismo genetico in una filosofia pubblica, in una identità (appunto) nazionale. Insomma non necessariamente una vicenda storica di particolarismi genera una democrazia irresponsabile.

La seconda ipotesi interpretativa mette i piedi sul piatto delle difficoltà della prima e dice: più che il «patriottismo nazionale», ciò che è mancato all'Italia è (stato) il «patriottismo democratico». Anche qui, le ragioni sono tante e note. La vicenda repubblicana non ha coinciso con quella democratica: una doppia fedeltà ed una doppia militanza hanno accompagnato i comportamenti e le scelte dei due maggiori protagonisti di quella vicenda: la Dc e il Pci. La costituzione repubblicana, con quello scambio calandemadriano tra «rivoluzione mancata» e «promessa di una rivoluzione futura», ha rappresentato non il luogo di fondazione della democrazia, bensì l'alibi per la preparazione di un'altra, diversa da quella.

E d'altronde, quando i due principali contendenti del potere politico utilizzano il terreno nazionale per un conflitto tra opzioni internazionali, allora è del tutto plausibile sostenere che essi non abbiano favorito la formazione di un *athos* pubblico, di un sentimento di comune appartenenza. Un *athos* che, d'altronde, si è altrove (in Occidente) formato grazie all'affermazione del liberalismo, cioè di una cultura politica estranea a quei due contendenti. Dunque, il «patriottismo della Costituzione» è stato pura finzione, dal punto di vista della democrazia: un'identità generale ha consentito semplicemente di posticipare la resa dei conti tra due identità particolari.

Anche qui siamo in presenza di una interpretazione sensata, ma non del tutto convincente. Con essa, Panebianco, Matteucci e gli altri sostenitori si limitano a spiegare dall'esterno la sconfitta del liberalismo in Italia, precludendosi l'indagine delle ragioni interne di quella sconfitta (e cioè la difficoltà del liberalismo italiano ad attraversare il fiume del «patriottismo» e degli uomini/donne incaricati di realizzarlo. Ha veli avrebbe aggiunto all'osservazione di Polanyi: «Quando siete in presenza di un malato vero è prudente non farsi coinvolgere dal suo immaginario».

ha accettato la sfida dei grandi numeri, e quindi si è trasformato in qualcosa di diverso. Se ciò è plausibile, allora non deve stupire che, infine, una cultura politica liberale si imponesse, in Italia, malgrado i liberali, cioè attraverso (componenti di) partiti che si erano costituiti in opposizione ad essa. Insomma, quando c'è la saldatura tra liberalismo e democrazia.

E allora? Non voglio avanzare una ipotesi alternativa. Ma, con Hirschmann, delimitare il problema. L'«irresponsabilità» della nostra repubblica ha certamente radici nell'assenza della sua identità nazionale e della debolezza della sua identità liberale. Ma essa è anche il risultato di regole di funzionamento (più contingenti, più contemporanee) delle sue istituzioni. Regole efficaci, dicono gli Stati Uniti, possono supplire a quell'«assenza» e, ci dice la Spagna, possono persino neutralizzare gli effetti di quella debolezza. Affermare la centralità delle istituzioni nella produzione della *responsibility*, ha scritto Lowi, significa affermare una visione ottimistica della politica. Ottimistica nel senso che è aperta teoricamente al cambiamento.

Ed è qui il punto: i sistemi politici possono cambiare, se si è capaci di individuare e di introdurre il giusto mix di incentivi e disincentivi che li sollecitano a cambiare. Se in una democrazia competitiva la responsabilità è la risorsa per conquistare il governo, allora la sua assenza è l'esito di una democrazia non competitiva. Il guaio è che da noi la *responsiveness* si è imposta sulla *responsibility* perché il governo non è stato mai la posta in gioco del conflitto politico. E, d'altra parte, fino a quando l'opposizione continua a concepirsi unicamente come opposizione, è difficile immaginare che chi sta al governo rinunci alla *responsiveness*, per assumere graziosamente la *responsibility*. Certamente, una democrazia è più forte quando dispone di solide radici nazionali e liberali. Ma la nostra sarebbe ugualmente accettabile (sul piano della responsabilità) se fosse capace di garantire al suo interno un costante ricambio, al governo, delle politiche (che sostanziano valori e interessi) e degli uomini/donne incaricati di realizzarle. Ha veli avrebbe aggiunto all'osservazione di Polanyi: «Quando siete in presenza di un malato vero è prudente non farsi coinvolgere dal suo immaginario».



Monumento a Pietro I, San Pietroburgo

## L'«invasione» dei Mongoli a San Pietroburgo

FABRIZIO ARDITO

Poche città del mondo hanno avuto nel corso dei secoli un valore simbolico pari a quello di San Pietroburgo. Per Pietro il Grande, la folle idea di costruire una grande città nel centro delle paludi della costa baltica aveva uno scopo politico, forse più interno che internazionale. San Pietroburgo infatti non si integrò mai con il resto dell'impero. «San Pietroburgo è rissa ma non la parte della Russia» sembra abbia dichiarato lo zar Nicola I, sintetizzando il ruolo della capitale che, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, durante la quale la presa del Palazzo d'Inverno rappresentò un simbolo di grande forza per tutto il mondo - venne ribattezzata Leningrado. Oggi di nuovo San Pietroburgo, la città è alla disperata ricerca di un'identità. La sua anima russa, venata di storia europea, è al centro di tutte le iniziative culturali e turistiche in programma. Per cittadini, turisti, imprenditori stranieri, la città non è che un pezzo di Settecento europeo da conoscere, promuovere, forse sfruttare senza alcun legame con il resto dell'impero. Ma, partendo dalle sale dell'Hermitage dove brillano al sole i colori vivi degli impressionisti, San Pietroburgo-Leningrado può offrire una chiave di lettura diversa della città. Poche scale, brevi corridoi e qualche custode semiadombrato separano Picasso e Leonardo dall'Asia. Sciti, Alti, Mongoli, inframezzati da una nebulosa galassia di popoli nomadi delle steppe, poi i grandi Khanati mongoli del XII, XIII e XIV secolo. I mille Buddha di Tsian Fuo Toung, a fianco dei resti della città di Khara Khotu, distrutta nelle sabbie del deserto di Gobi dall'espansione di Gengis Khan, rappresentano, tra gli stucchi dorati dell'Hermitage, realizzato da Bartolomeo Rastrelli tra il 1754 ed il 1762, solo l'inizio di una diversa visione della città. E, davanti alla Pietra di Gengis, primo esempio conosciuto di scrittura mongola, qualche dubbio sull'assoluta vocazione europea della città può essere giustificato. Oltre la Prospettiva Nevski, il Museo etnografico è un scondo tassello in una storia «asiatica» di San Pietroburgo. Qui, nulla fa parte della Russia europea. Collezioni uzbekhe, tagike, turkeme, raccolte di oggetti di vita quotidiana di tutte le regioni dell'enorme impero ribadiscono che qui, alle rive del Baltico, si potrebbero pensare di essere più vicini alla Cina che all'Europa. Gli

occhi a mandorla di buona parte dei visitatori testimoniano che a San Pietroburgo esistono raccolte storiche ed etnografiche molto più complete che nelle lontane Dushambe, Alma-Ata o Frunze. La conquista russa dell'Asia, sia verso Est che verso Sud, partì da San Pietroburgo per volere di Pietro il Grande che, prima di morire, volle conoscere al meglio le sue possibilità di espansione in Oriente. E anche dopo la Rivoluzione, con una singolare continuità storica, sembra che le testimonianze della storia e della vita dei popoli orientali sia stata concentrata a San Pietroburgo. Una lunga passeggiata lungo la Prospettiva Nevski, sempre ingombra di traffico, conduce infine verso la Collegiata della Trinità, costruita per ospitare le reliquie di Alexander Nevski. Simbolo della Russia medioevale - la sua battaglia più famosa contro gli invasori svedesi ebbe luogo proprio in questa zona e fu rena celebrata dal film di Eisenstein - Nevski fu rivalutato in seguito come simbolo dell'indipendenza russa. A ben guardare, però, la verità storica porta ancora una volta alla luce l'esistenza di contatti e collegamenti insospettiti. Iaroslavl, granduca di Vladimir e suo figlio Alexander - che avrebbe assunto il soprannome di Nevski dopo la sua battaglia vittoriosa sulle rive della Neva - erano vassalli di un impero ben più potente e civilizzato. Che era l'Orda d'Oro, il cui imperatore Batu, nipote di Gengis Khan, teneva in pugno la Russia, che riusciva a governare grazie ad un efficiente sistema fiscale e alla collaborazione di molti principi locali. Di fronte al luogo della sepoltura del più grande eroe di San Pietroburgo, forse, il cerchio dei rapporti contraddittori tra la città e l'impero può chiudersi. «Le orde gialle di asiatici si lanceranno avanti dai loro antichi ripari e arrosseranno i campi d'Europa con oceani di sangue. Se il sole non sorgerà, le coste d'Europa affonderanno sotto il pesante tallone mongolo». Le parole di Andrei Baly, finale di un'ode alla statua di bronzo di Pietro il Grande, rappresentano una delle reazioni più violente contro l'Asia nel suo complesso.

Rifiutati, odiati, spesso dimenticati. I legami della città barocca con l'enorme steppa che conduce al Pacifico non possono però essere cancellati con un colpo di spugna. to, quasi primitivo. Sono tornati dall'Africa eccitatissimi. Ho chiesto di posare per me. Gli scrittori sono i modelli peggiori, parlano in continuazione. Penso a Lilian Hellman, Claude Simon, David James, Derrida non, non parlava, ma era un filosofo. Pittori e scultori sono meglio, possono stare zitti. Comunque la gente che si incontra per caso e dovunque nella vita continua a interessarmi più dei personaggi, non meno di Robert Rauschenberg, John Cage o Jaster Johns che, davanti a me, diventano esseri umani come chiunque. C'è sempre un momento cui sono fragili e sentono come tutti gli altri. Fare i ritratti in silenzio sottolinea più che mai. Mi entusiasmano i calzolari, con i loro gesti ripetuti, a regola d'arte, le labbra strette. Il silenzio è la bilancia dell'autenticità, il peso di fondo delle emozioni. Sull'faccia c'è tutto, il vero ritratto, per me, nasce quando si può osservare ciò che è universalmente umano e identico in tutti.

## La «nascita dell'immagine» nei sobborghi di Parigi

**In mostra le opere di Joan Logue famosa per i suoi videoritratti nel quartiere periferico di Blanc Mesnil. Intervista all'artista tra video e underground**

ROSANNA ALBERTINI

PARIGI. Joan Logue è nata a Fontana, fra il deserto e le montagne della California del sud. La città non aveva niente di notevole, se si esclude la fabbrica di rotaie per la ferrovia, fra i campi di vite e di arance. Uno dei nonni era un poeta che preferiva al lavoro le lunghe sedute al bar, immerso nella lettura di Shakespeare. La sua opera principale sono stati 14 figli. Soltanto sette sopravvissuti, fra cui il padre di Joan Logue, che è diventata l'autrice dei videoritratti più apprezzati nel mondo dell'arte contemporanea. Sono ritratti

di artisti e di gente comune, centinaia e centinaia nel corso di vent'anni. Alcuni sono esposti a Blanc Mesnil, un sobborgo di Parigi piatto e labirintico dove la gente abita in piccole case monofamiliari una identica all'altra, e l'unico castello è il deposito d'acqua, che in francese viene chiamato «château d'eau». Ma in questo momento è pieno di videoinstallazioni, e il cinema locale proietta film di qualità insieme all'videocarte. Jean Marie Duhart, l'organizzatore della mostra, che ha per titolo *Nascita dell'immagine*, tiene

molto all'apertura del lavoro culturale e delle manifestazioni artistiche negli ambienti meno favoriti, con scelte di alto livello. Non poteva esserci luogo migliore per il *Portrait of Benjamin Franklin* di Joan Logue, un'opera che appartiene all'America impegnata nella battaglia per i diritti umani, e che rivela il volto sensibile e intelligente di una società costruita sulla mescolanza di razze e di culture.

L'installazione è un quadro di nove schermi distribuiti a tre per tre in un quadrato, nove ritratti di donne, compresa la donna sconosciuta che non ha identità visibile. Al suo posto scorrono frasi che riscrivono in maniera spiritosa l'*Almanacco del povero Richard* in cui Franklin, nel 1732, aveva raccolto aforismi per risvegliare la mente dell'americano medio ai valori dell'etica puritana. «Non vendere la libertà per la ricerca del potere», e ancora: «Nessuna donna ha avuto gloria, che non abbia lavorato». Così il povero Benjamin, inventore di giochi ottici e mate-

matici, del parafilm e di strumenti musicali, potrebbe sorridere con ironia di fronte al proprio ritratto fatto di donne che hanno invaso i suoi mestieri preferiti: una svedese compositrice di musica, una coreana bibliotecaria, una africana tipografa, un'altra africana pompiere, una cecoslovacca specialista di stona coloniale, una donna asiatica che si occupa di optometria, ancora dall'Africa una postina e dalla Germania un'elettricista. Nessuna figura femminile è mai cancellata dalle immagini del suo lavoro che le girano intorno, e la scavalcano a fogli ondeggianti, sottili, senza scalfire la qualità e l'espressione intensa della persona che ci guarda immobile, con lo sguardo di un istante che si prolunga sullo schermo all'infinito, in silenzio.

**Perché soltanto ritratti? chiediamo a Joan Logue.**

Non so, ogni volta che me lo chiedono mi viene in mente una risposta diversa da bambina ero ossessionata dalle fo-

tografie, cercavo i pezzi della mia storia di famiglia, sognando le case di legno, la prateria con i cavalli. Ho comperato la prima macchina fotografica in un drugstore. Il si trovavano medicine, gelati, Coca Cola e la mia minuscola Bronie Kodak. Per avere i soldi vendevo giornali con mio fratello. Fino ai 13 anni non avevo mai visto un museo. A un certo punto mia madre di disse: «Fontana non è il mondo, vai a vedere l'Europa». Mia madre aveva gusti strani, metteva incassa soltanto riproduzioni di Magritte e dei surrealisti. Sono partita con alcune amiche verso i 14 anni. Non avevo mai visto un vero quadro di Rembrandt, ad Amsterdam ne rimasi impressionata. Poi, a Venezia, ho assistito a un funerale in barca, sui canali è stato il mio primo film. Non più importante delle altre cose che facevo la prima volta, come mangiare la pasta in Italia e bere la birra in Germania.

**Al ritorno sono cominciat gli studi di arte?**

Sì, ma nella grande University of California mi sentivo sperduta. Dopo due anni sono passata in un College cattolico femminile, dove c'erano soltanto donne e suore, mentre alla scuola d'arte erano tutti uomini. Guardandomi allo specchio ho cominciato a fare autoritratti. L'insegnante di pittura era fanatico di Matisse. Guardavo film di Pat O'Neill ed ero molto influenzata dagli artisti californiani degli anni 60, tutti radicali, dai quali veniva un senso di libertà totale, la completa assenza di idee preconcelte sull'arte. Mi colpivano le fotografie di Dortha Lange, che aveva fissato le immagini della grande depressione negli anni 30. Face sofferenti. Oppure quelle di Diana Arbas che fotografava mostri, poveracci portatori di malformazioni. Ma non volevo essere come lei. Preferivo la gente che lavora, le passioni comuni degli esseri umani. Avevo paura di riprendere qualcuno senza permesso, paura di essere indiscreta. Vivevo in un garage, cercando di dipingere. Poi co-

me raggiunse alla pari nella casa di un pittore. Per sopravvivere, facevo la fotografa dei ritratti di famiglia.

**I videoritratti, quando sono cominciati?**

Nel 1969 sono entrata nell'American Film Institute di Los Angeles. Facevo ritratti fotografici di Hitchcock, John Wayne, George Cukor, persino di Buñuel. Mi avevano dato una camera oscura enorme, uno studio mio. Ero felice. Non pensavo di essere un'artista, fare ritratti era un mestiere. C'era una attrezzatura video in un magazzino, ho pensato di usarla per i ritratti. Nel 1972 me sono andata per insegnare alla California Institute of Art. In quegli anni il video era lo strumento di molti artisti underground, e il mondo del cinema lo guardava con sospetto. In facoltà ero l'unica donna. Nel lo studio di fronte al mio ho trovato un antropologo che aveva una piccola attrezzatura video. Sono partita per l'Africa con lui, senza esitare, per aiutarlo nella parte visiva della ri-