

Cultura

RISCOVERTE

Bernstein, socialismo contro la corruzione

BRUNO GRAVAIGUOLO

Secondo un diffuso luogo comune tra comunismo e socialdemocrazia v'è una distinzione relativa soltanto ai «mezzi». Scopo comune dell'uno e dell'altra, si argomenta, è pur sempre il «socialismo», «meta» ormai screditata. Con la caduta storica del «fine», il destino dei due movimenti appare così segnato. Fatta eccezione per qualche debole richiamo al passato, o per il doveroso omaggio che non si rifiuta mai al «caro estinto». È un giudizio superficialmente dissolutore, quantomeno autolesionistico a sinistra. Acriticamente assunto a verità, sebbene sin dagli anni trenta in Europa, e pur con forti ambiguità sin dal dopoguerra in Italia (per non parlare di Bad Godesberg) il «fine» sia stato poco a poco privato dei suoi tratti escatologici o ingenuamente «finalistici». Ma sono tempi duri per il socialismo. Ne potrebbe essere diversamente, vista la crisi del movimento operaio sotto la spinta concorrente di due fenomeni concomitanti: il collasso del socialismo dispostico ad est, la ripresa del neoliberalismo ad ovest ancora in fase montante dopo lo smottamento del Welfare negli anni Settanta. In Italia poi, come è noto, la debacle morale del craxismo contribuisce a spingere in giù le «azioni» socialiste, a riprova che ogni «revisione», sganciata da ancoraggi democratici e coerente rielaborazione di strategie riformiste, produca un appiattimento ideale e pratiche trasformiste.

Eppure c'è ancora un socialismo che «tiene». E che per quanto battuto ai suoi tempi, influenzò in seguito la modernizzazione del socialismo occidentale: quello tedesco, o scandinavo, o belga, o anche quello inglese, da cui a sua volta fu stimolato. Parliamo del socialismo di Eduard Bernstein. Ad esso Umberto Ranieri e Umberto Minopoli hanno dedicato un incisiva monografia, *«Mondino e il fallito Rilegendo Eduard Bernstein»* (Intr. di B. De Giovanni, Sugarco, 1993, pp.177, L.20.000). Una lettura nutriente, soprattutto per chi, avendo smarrito il gusto per la teoria e la storia, si contenta di un freudiano recupero del liberalismo. Il titolo riprende una celebre espressione del grande teorico ebreo-tedesco, intimo di Engels e amico-nemico di Kautsky. Con essa si alludeva al fatto che il «fine», associato dai marxisti ortodossi al «salto» entro un altro «modo di produzione», era nulla fuori dal moto politico che lo inverteva continuamente. E che nondimeno, come idealità era tutto, ovvero era la qualità stessa di quel movimento, un movimento socialista proprio perché sortito dall'espansione della democrazia. Fu proprio tale impostazione a suscitare, tra Otto e novecento, la dura condanna del «centro» kautskiano e della sinistra luxembourghiana, ostili a Bernstein fin dal 1895, anno in cui egli intraprese sulla *Neue Zeit* la sua offensiva revisionista. E fu proprio tale modo di ragionare che ancora nel 1988, si attivava la drastica liquidazione di Lucio Colletti, all'epoca marxista di sinistra (e sarebbe interessante appurare se oggi lo stesso Colletti non giudichi un po' troppo radicale l'«avversario» di allora).

Ma qual era la sostanza del contrasto, ovvero della famosa «Bernstein-debate», destinata a diventare un luogo chiave del marxismo novecentesco? Era innanzitutto il giudizio sulla «scientificità» in Marx, correlato alle novità dell'economia europea nel periodo successivo alla fase liberista manchesteriana. Bernstein, tra il 1895 e il 1901, attacca insieme la visione della crisi capitalistica ineluttabile, l'idea della polarizzazione tra due classi fondamentali, e la dominanza omnicomprensiva dell'economico che avrebbe trascinato con sé tutte le altre forme di coscienza (inclusa la politica democratica, esultante nella rivoluzione violenta). Dall'interno della «crisi del Marxismo», egli tenta di riformulare la dottrina rinnovandola, e replicando su un piano alto al clima aperto in Europa da Croce e dall'economia marginalista.

Giusto è dunque l'inquadramento storico scelto dai due autori. Ed efficace appare il valore legame da essi tracciato fra quelle del «valore-lavoro» e scoperta in Bernstein della nuova complessità capitalistica fin-de-siècle, solo in parte intravista da Marx. Ecco allora i corollari della revisione bernsteiniana: la divisione del lavoro moderna produce un arricchimento delle funzioni che valorizzano il capitale, estendendo il ventaglio dei soggetti potenzialmente alleati della classe operaia, la quale diminuisce in termini relativi. E ancora: la concentrazione industriale genera una miriade di piccole e medie imprese. Si raffina gli strumenti di controllo sul «ciclo» in senso sindacale che politico generale. Lo sviluppo a sua volta genera allargamento degli

investimenti e spinte salariali inedite, che a loro volta tornano a stimolare lo sviluppo, conflittualmente. Il conflitto distributivo muove l'economia e non la soffoca all'insegna di una fornice catastrofica, come nella bronza previsione marxiana sul nesso sovrapproduzione-sottosviluppo.

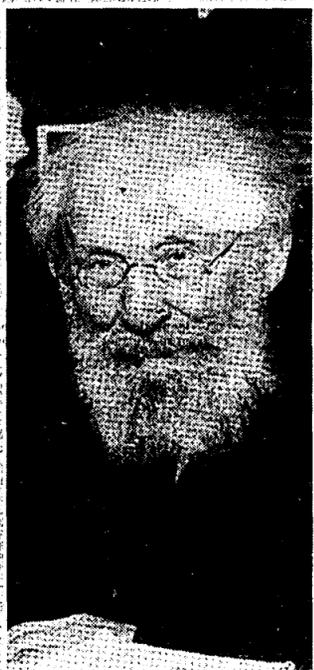
Ma c'è dell'altro nelle pieghe di quest'analisi attualissima ben lumeggiata dal libro: per Bernstein la diminuzione del «tempo di lavoro» e la rete dell'interdipendenza economica «liberano» la possibilità di un «punto di vista generale» sugli obiettivi dell'economia e sugli squilibri persistenti dell'accumulazione privata. Liberano, antiderministicamente, l'idea stessa dell'«interesse generale». La «crisi» e il «socialismo» diventano allora una «possibilità», una chance da giocare soggettivamente all'altezza del movimento concreto, diventano «politica». Proprio perché gli «interessi», pubblicamente visibili, sono ormai un fatto di coscienza, sono cioè «interessi-valori». Si vede bene allora quanto sommaro fosse il giudizio espresso da Gramsci negli anni trenta sul teorico tedesco. Bernstein a detta dell'autore dei *Quaderni*, avrebbe concepito il movimento solo come «tesi» e non come «antitesi», eliminando la condizione di una vera azione

critica, creatrice e trasformante. Eppure, lo segnalano in sintesi Ranieri e Minopoli, anche Gramsci appartiene al «revisionismo» di fatto, se non di diritto. In che senso precisamente? Nel senso della polemica antideterminista, e della scoperta politica delle istituzioni come cura di interessi e valori. E poi, nel senso della critica alla «teoria del valore» e quindi della riscoperta del mercato, delle «utilità». E allora, che cos'è che Gramsci non vede? Un punto capitale: la centralità antagonista della democrazia moderna, sua espansione dei diritti individuali da tradurre in alternative programmatiche. Ossia in politiche metaindividuali dei diritti, sottoponibili al vaglio dell'«alternanza» tra maggioranza e minoranza (come scrive nel 1895 Bernstein nei *«Presupposti del socialismo»*).

«Alternanza» quindi, e non pura rappresentanza plebiscitaria, corporativa, o di classe (magari «via-partito»). Già, perché la democrazia per Bernstein è la massima estensione della libertà di ciascuno contro i particolarismi privati, in un quadro di riconoscibili interessi collettivi da regolamentare. Una dinamica da perseguire dall'alto e dal basso. Rimuovendo ovunque le ineguaglianze distributive e di potere. Anche nella sfera produttiva e locale. È in questo senso che la politica democratica da corpo alla «cittadinanza», termine non di Dahrendorf, ma di Bernstein. Ed ecco spiegata perché il «fine è «nuovo»: il socialismo è la «socializzazione» senza

fine implicita nella democrazia, è la democrazia stessa presa sul serio, come «valore» e come «tecnica». Un quadro, in cui la «proprietà» feticcio venerato e odiato, diviene per Bernstein affare sociale, affare dello sviluppo, sancito dal consenso reversibile su fini d'utilità collettiva. Luogo del conflitto e dell'educazione dei cittadini alla «democrazia economica».

Sbaglierebbe però chi volesse inscrivere questa visione in un disegno stalinista. Al contrario essa si situa, avveniristicamente, all'incrocio tra «regole» e società civile punteggiata da forme produttive miste. Esattamente in questa intersezione è dato cogliere un tratto di fondo del «liberalsocialismo» di Bernstein, non a caso valorizzato in Italia da Carlo Rosselli: la lotta contro l'infedeltà corporativa dello stato da parte dei gruppi organizzati, capitalistici e non. Congiunta alla difesa della distinzione tra controllo democratico e responsabilità di gestione entro le «unità amministrative». Stipisce perciò che Giuliano Amato, proprio nel recensore il bel libro di Minopoli e Ranieri, prenda di mira nel Pds l'idea della «corruzione messa al posto della crisi finale del capitalismo» (*«Corriere della sera»*, 26/5/1993). Piccola schermaglia polemica che diviene nell'occasione una gaffe teorica: «naturalmente», scrive Bernstein, «la democrazia non si identifica con l'illegalità», al contrario si distingue dagli altri sistemi politici, «per l'abolizione di tutte le leggi che limitano l'universale uguaglianza giuridica, l'uguale diritto di tutti», ovvero per l'assenza di leggi che «creano» e «ratificano» ogni sorta di privilegio. Cruciale, per il teorico socialdemocratico, è valorizzare l'individuo contro lo strappare dei particolarismi associativi nella sfera pubblica, dal che nascono «parassiti sociali» e «corruzione». Mettere oggi quest'ultima al centro significa per mano senz'altro al programma del vecchio Bernstein.



Napolitano, Colletti, De Giovanni Amato, Salvadori presentano (domani, 17.30, auletta dei gruppi parlamentari) il libro di Ranieri e Minopoli



Una scultura di Fabio Monti alla Biennale e, sotto, particolare dell'allestimento della mostra veneziana. A sinistra, Edmund Bernstein ottantenne

Mondanità e confusione alla «prima» della Biennale che apre al pubblico domenica: troppi artisti poche scelte. Con qualche buona eccezione

La gran «Vernice»

Vernice solo parziale per la Biennale 1993: le mostre di quest'esposizione pletorica aprono con un cerimoniale «a scansione». Due immagini emblematiche: la raffigurazione catastrofica ed efficace della «Germania 1993» di Hans Haacke; e i dipinti della serie «Venezia turcata» di Aldo Mondino. Dove si coglie quella levità del nulla nella quale molte delle cose qui esposte effettivamente galleggiano.

ENRICO CRISPOLTI

VENEZIA. Mentre butto giù queste note «a caldo» nel primo giorno della «Vernice» (che si concluderà venerdì 11) *«Aperto 93»* non è un gioco di parole - è ancora chiuso. Le diverse mostre di questa articolatissima e pletorica Biennale si aprono un po' alla volta quasi secondo un cerimoniale che complica certamente le cose in una città lenta come per sua fortuna, Venezia. È in *«Aperto 93»* (sezione la cui tipologia instaurata nel 1980 e allora piuttosto marginale, deriva da «Attualità internazionali» dell'edizione 1976 e ha «Spazio aperto» di quella del 1978) molto probabilmente si troveranno parecchie delle cose più interessanti di questa edizione. Se non altro perché è forse l'unica sezione che tocchi veramente l'attualità, offrendola almeno tempestivamente alla discussione. Anziché ridursi ad una celebrazione del già noto come purtroppo accade anche in parecchi dei padiglioni stranieri. La Biennale infatti, per suo specifico compito, do-

rebbe riuscire a dare notizia adeguata dell'attività creativa in corso, e delle diverse emergenze, a tutto campo, anziché ridursi a rendere omaggio a chi ha, contato qualche decennio fa, come accade, per esempio, nel deludente padiglione inglese interamente dedicato ad un grande personaggio come Richard Hamilton protagonista della «Pop art» inglese già nei secondi anni Cinquanta, e forse anche lungo i Sessanta in particolare. Ci sono due immagini che assumerei come emblematiche di questa Biennale, e della situazione ufficiale di cui si fa deliberatamente interprete: l'«installazione» in cui Hans Haacke ha trasformato il padiglione tedesco (che in una zona retrostante e nel giardino ospita anche le un po' troppo caotiche installazioni video a forma di totem di Nam June Paik); e alcuni dipinti recenti di Aldo Mondino nell'ambito della sezione italiana. Haacke che ha alle spalle dagli anni



Settanta un utilizzo della sintassi «concettuale» per coraggiose analisi di critica sociologica e sociale, ha posto all'ingresso del padiglione tedesco, di stile architettonico classicheggiante hiltleriano, l'immagine inderogabile di una visita di Hitler fra autorità fasciste nella Biennale del 1934, nell'interno del tutto nudo limitandosi a sconvolgere le grandi lastre poligonali del pavimento divelto, ammucciandole. Così che inoltrandosi nella sala i visitatori producono un sinistro rumore di rovine, una polifonia rumoristica catastrofica di grande suggestione, e certamente di violenta implicazione critica. Il titolo è esplicito: *«Germania 1993»*. Ma risulta anche un grido di rivolta, un richiamo di realtà specificamente dentro lo stesso sistema dell'arte nella sua dilagante futilità cosmética. Tre grandi dipinti di Mondino del 1992, intitolati *«Venezia turcata»* - propongono «d'altra parte, come visti dall'alto, giri di danze spensierate avvolgenti ripetute come un arabesco attraverso numerose figure in pista. Ecco, nel suo acuto senso dell'effimero, mi sembra che Mondino vi abbia colto l'aspetto di spensieratezza di levità del nulla e dell'immotivato nel quale molte delle cose esposte effettivamente galleggiano.

È una sensazione che li insegue nella visita dei Padiglioni ai giardini, ma che in realtà cogli persino con una notevole fatica entro la griglia cervellottica che costituisce la trama delle diverse mostre che ingombrano il Padiglione centrale, ex Italia (ma che comprende anche la sezione italiana). Derivate dalle «mostre specializzate» di moda già negli anni Settanta, ma enfatizzate questa volta oltre misura, rappresentano lo strumento attraverso il quale il curatore dell'edizione 1993 della manifestazione veneziana ha ritenuto di poter sfogare il proprio inopportuno protagonismo (secondo un modello già perdente in *«Documenta IX»* a Kassel lo scorso anno). Non fondate su reali problemi, o su tematiche di effettivo fondamento nel terreno della ricerca, e invece di pura solipsistica invenzione di spartizione critica, confondono il visitatore sollecitandolo a cimentarsi sull'amenità di riconoscere per esempio nel «grave», nel «araldico», nel «aureo» e nel «fermo» niente meno che «i punti dell'arte». Ed è involontariamente comico avere immaginato un pittore di inveterato dinamismo come Vedova incastonato sotto il segno del «fermo».

Per ciascuna di queste mostre con astuzia demagogica il curatore ha chiamato a raccolta, tuttavia il ruolo sempre piuttosto marginale, numerosi collaboratori di varia consistenza, e anche assai giovani. Accade così, che *«Stimmungen»* annoveri praticamente il medesimo numero di «commissari» e di espositori! E meno male che uno di questi è Peter Greenaway con un proprio spazio da lui allestito in Palazzo, Fortuny (e di questo varrà la pena riparlare). *«Stimmungen»* cerca di segnalare un lavoro che trascorre fra diversi linguaggi visivi e sonori. Me ne ero occupato anch'io, ma quasi quindici anni fa, quando la questione era effettivamente attuale. Certamente un tale tipo di mostra «pas partout» è immotivata e presta comunque ottimismo a contentini più o meno d'obbligo. Il loro esito confuso e spesso superfluo risulta proprio uno dei punti deboli di questa complicata manifestazione. Né vi trovi alcunché di realmente nuovo. Penso a grandi assenti come Moreni, o Kiefer, o Pasche. Fra tanta confusione, che mescola l'improvvisazione alla sommarietà con rari sprazzi d'autenticità, paradossalmente meno i «poeti visivi» a dare lezione di stile: Miccini, per esempio o Carrega, od Oberto, o i «lettisti». Molto debole nel complesso *«Opera italiana»*, la sezione nazionale, ove se rileggi si con piacere l'autenticità della Busanello o di Carol Rama, riscontri del tutto inadeguate le presenze di Fabbro, di Nagasawa, o di Piacentini, che pure sono certamente fra i maggiori. Le migliori forse quelle di Scarpitta e appunto dell'estroso Mondino. Né giova un allestimento caotico e inadeguato. Queste le prime impressioni «in presa diretta».

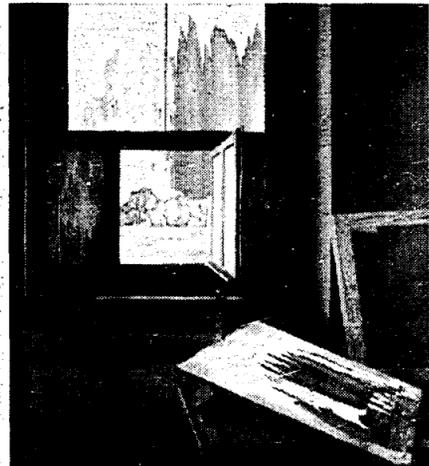
La scomparsa a 80 anni del pittore e scenografo: tra metafisica e surrealismo il suo lungo cammino

Clerici, «viaggiatore amoroso» dell'arte

ELA CAROLI

«Mi liberò quel gentiluomo di Milano, il cavaliere Clerici, pagando per mio conto il malefatto, il furto che commisi nel convento, il danno e il riscatto e tutto. Quel don Fabrizio che sbarcò in Palermo, con fortuna mia, per viaggiare l'isola, scopri l'antichità e disse: «ogni sorta di pergamene con chine e tinte tempi e colonne e statue di citate ultrapasate. Così, nelle prime pagine di *«Retablo»*, lo scrittore Vincenzo Consolo introduce il lettore all'universo immaginifico della pittura e di un suo artefice, il «cavaliere» Fabrizio Clerici, viaggiatore amoroso come lo avrebbe sicuramente definito Dominique Fernandez in terra di Trinacria, più siculo dei siciliani ma ad un tempo fiorentino per lucidità d'ingegno, affabulatore d'inesauribile inventiva barocca e raffinato, essenziale disegnatore di idee. Fabrizio Clerici si è spento l'altro ieri, in una clinica romana, dopo ottant'anni di vita spesi a concepire arte e letteratura come un'arte impressa.

È morto dopo aver conosciuto tardi la celebrità, così come piuttosto tardi aveva cominciato ad imporre il pennello sulla tela: allora aveva fatto passare ben 35 anni dalla sua nascita, nel 1913, molti dei quali passati a disegnare, prima di concepire un vero quadro. Ma con imperdonabile ritardo la critica ufficiale si è accorta di lui, forse perché troppo impegnata ad allestire altari ad intellettuali più «organi-



«Studio di Dresda», un'opera di Fabrizio Clerici del 1979

della sua sensibilità nevrastenia, della sua malinconia saturnina. A chi lo definiva surrealista Clerici rispondeva: «Il surrealismo non appartiene all'Italia, mentre la metafisica, dal Beato Angelico in poi, ha dei ricorsi storici costanti nel nostro paese (...). Il surrealismo deforma e deforma, mentre io non deformato nulla pur se tendo alla visionarietà». E allora sarebbe più corretto forse per la sua

empatia, insomma per quel suo sapersi allontanare o immergere nella natura, nelle tracce del passato, o nei sogni inquieti di melanconico d'urina. E quelle sue visioni Clerici le seppe trasformare anche in materia teatrale, ovvero in scenografie che nel '48 gli produceva dopo i primi contatti di collaborazione con Cocteau e Dall: scene e costumi per spettacoli al Covent Garden, alla Scala e in altri prestigiosi teatri, in cui esercitava la sua straordinaria vocazione a condensare le immagini e il suo talento di progettista educato agli studi di architettura all'Università di Roma negli anni Trenta. Nei suoi disegni come nelle sue tele, traspare una sicura, perfetta conoscenza delle forme naturali e geometriche come degli stili della cultura europea, in una *«summa»* dotta ma sempre vivace e palpitante. Dagli anni giovanili in cui era costretto a lavorare per riviste di medicina disegnando tavole anatomiche, ai primi disegni d'invenzione, sotto l'influenza di Savinio, fino alla completezza del suo mondo creativo, complesso e strutturato letterariamente, come una narrazione infinita che si conclude in quella seguente e così via per cicli interminabili. Fabrizio Clerici ha prodotto le più raffinate raffigurazioni di enigmi, luoghi reali e metaforici, personaggi, misteri che da molti anni non si ammiravano in così rara efficacia. Illustratore di libri, dal *«Principe di Machiavelli»* all'*«Orlando Furioso»* dell'Ariosto, Clerici amava immergersi

nella memoria e nella storia, ricreando e *«narrando»* visioni fantastiche e al contempo lucidissime anche quando la vista lo aveva quasi completamente abbandonato, anche quando le forze non erano più fresche e pronte come un tempo: con l'amico Consolo sapeva per esperienza come due secoli prima aveva fatto Goethe, le contrade di Sicilia dove il poeta tedesco aveva cercato l'unione di natura e cultura, le rovine di Selinunte e Segesta, i ruderi fenici, tracciando appunti febbrili e disegni di viaggio. I suoi miraggi prodotti dal suo passeggiare nel tempo, nello spazio e nella memoria, come un *«flâneur»* di rousséuiana tradizione, lo accostavano - secondo Savinio - piuttosto a Stendhal, a quella vocazione di eterno dilettante della letteratura e dell'arte, nel senso etimologico di colui che prova diletto in un *«otium»* ristoratore dei sensi e della mente. Un *«otium»* che però diventava impegno solitario e perfezionismo, che diventava stile di vita quando quella sterminata produzione di immagini cominciava a riflettersi nel volto dell'artista, nella mobilità dei suoi occhi quasi spenti nel suo ricco e fastoso conversare, che trasfiguravano tutta la sua persona in un'immagine di cavaliere «illuminato» tra architettura barocca e stucchi del Settecento, «alto, nobile, con un mantello color della perla, occhiali sul naso che mandavano bagliori per il sole» come Vincenzo Consolo ce lo ha immortalato per sempre.