

Nuovo manierismo

Gianni Contessi

« ... non la critica ma la rivoluzione è la forza motrice della storia, anche della storia della religione, della filosofia e di ogni altra teoria... » (Marx - Engels).
a cura di Barbara Radice

Sostenere che nell'arte contemporanea esista una linea manierista può essere pericoloso, se non altro perchè il termine manierismo, legato com'è all'opera di pittori o scrittori appartenenti ad un periodo storico ormai concluso, se riferito a fenomeni culturali odierni non può non rivelare la sua scarsa « tenuta », la necessità di una revisione. Ma noi possiamo accorgerci di come fenomeni culturali attuali, al di là delle schematizzazioni che vogliono il Manierismo progenitore della cultura moderna (vedi le classiche tesi di Hauser) sottendano presupposti che si riallacciano — mutatis mutandis — pro-

prio alle tesi che caratterizzarono il Manierismo cinquecentesco.

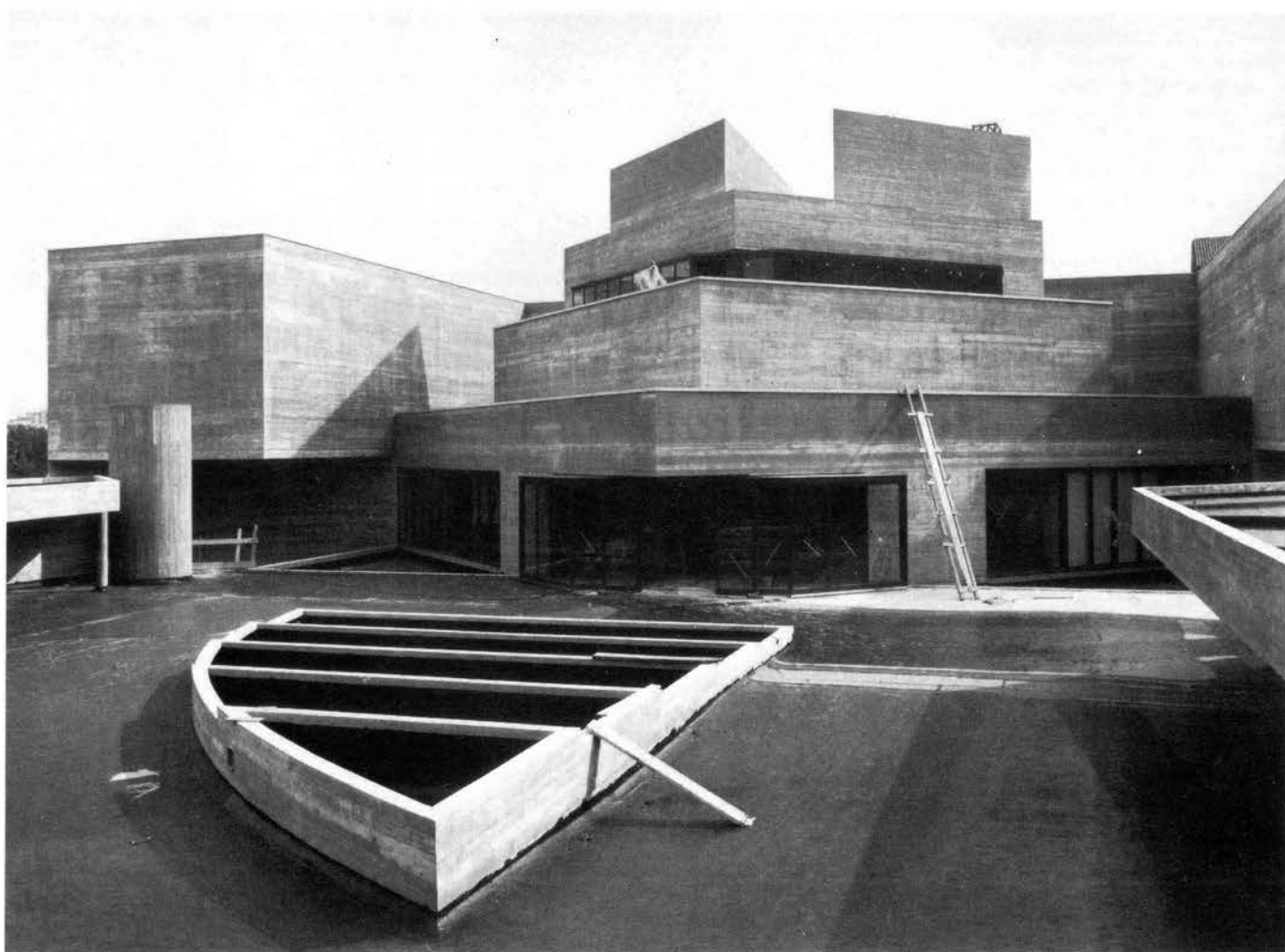
Qui non si parla di un Manierismo che ritorna e si ripete, ma semmai di « una corrente sotterranea che affiora, or più o meno chiara, nella storia dell'arte occidentale » (Hauser). Dunque, se non si tratta di Manierismo, possiamo almeno parlare di manierismo con lettera minuscola. Non però di arte manierata: l'equivoco tra gli aggettivi manierato e manierista crediamo sia già stato sufficiente chiarito. Basti ricordare che se il Manierismo è un orientamento che in arte o letteratura si basa sull'imitazione di un modello, ovvero che agisce secondo una concezione formale precostituita (Binswanger), cercando l'originalità nella variazione stilistica e nella complicazione formale, il sostan-

tivo maniera e l'aggettivo manierato, inequivocabilmente negativi, da parte loro stanno ad indicare convenzionalismo, mancanza di originalità, artificio, affettazione. E' chiaro — però — che sarà necessario rivedere i significati del termine manierismo, se si vorrà usarlo in un contesto attuale.

Lo studio che vogliamo fare riguarda la pittura (possibili escursioni nel territorio della « scultura »), l'architettura ed il cinema; ma non mancheranno i riferimenti ad altri settori della cultura.

Sappiamo che storicamente il Manierismo è un particolare aspetto dell'arte del Cinquecento, in contraddizione con l'ideale classico che caratterizza il Rinascimento. L'arte rinascimentale (da Raffaello a Bramante) si basa su una concezione unitaria del mondo, mentre invece quella che contraddistingue l'opera di autori come Pontormo, Rosso Fiorentino e Beccafumi sembra il frutto di una progressiva dissociazione, di un'inquietudine che è ideologica, prima che psicologica. Ovviamente, trascuriamo ogni riferimento al particolare stato psicologico (in termini clinici) in cui obbiettivamente si trovavano — per quanto ne sappiamo — molti protagonisti della pittura manierista (da

Luciano Celli, Carlo Celli, Dario Tognon, *Centro di calcolo della Cassa di Risparmio di Trieste*, 1972-74. Foto Piccolo.



Pontormo al Parmigianino); riferimento che ci porterebbe a parlare degli studi compiuti da Binswanger¹ sul comportamento manierato (o manierista) che caratterizza certe forme di schizofrenia e che presenta, come si evince dagli stessi studi, non pochi punti di contatto con l'arte manierista.

L'uomo del Rinascimento non ancora toccato dalla Riforma è, per così dire, un oggetto nel mondo, assai meno importante di Dio e della religione. Nel momento che vede agire parallelamente Lutero e gli artisti che poi si chiamarono manieristi, è rilevabile una diversa funzione dell'uomo, che finalmente diviene soggetto, elemento portante della concezione del mondo, secondo quella visione che permea di sé tutta la cultura moderna. Tale visione, indissolubilmente legata agli sviluppi della Riforma², dà origine ad una cultura che, non più dogmatica in quanto legata alla dissoluzione del monopolio culturale della Chiesa, è necessariamente problematica e critica³.

Il fatto che molto spesso i prodotti del Manierismo fossero problematici solo in un senso superficialmente formale, ovvero che fossero soprattutto « manierati »,

sottolineare come l'elemento formale, nelle opere che esamineremo e che abbiamo convenuto di definire manieriste, sia costituito da un continuo tessuto di « citazioni fra virgolette » da testi altrui o propri

qui non ci interessa. La positività dell'aspetto problematico, vista con gli occhi del ventesimo secolo, sussiste comunque, sia pure a livello di paradigma formale. Non è forse questa una delle componenti dello sperimentalismo, che trova la sua origine proprio in questa specie di « antirinascimento »? Quello che invece va più cautamente considerato è proprio il grado di inquietudine, di « nevrosi », di alienazione che uno studioso come Arnold Hauser crede di ravvisare in misura eccessiva nelle opere prodotte dagli artisti del Manierismo. E' vero che proprio nel Manierismo vanno individuate le fonti dell'arte moderna, ma solo certi aspetti dell'arte moderna trovano riscontro nel Manierismo. Il quale del resto, anche perché si pone parallelamente (o addirittura sembra averne assorbito degli elementi, come nel caso di Lorenzo Lotto, outsider del Manierismo a certe modalità proprie della cultura figurativa nordica, tedesca o fiamminga) dimostra non tanto di essere un superamento del Rinascimento, quanto piuttosto un suo aspetto particolare ma non secondario, se è vero che da lì prenderà le mosse la « controriforma » barocca.

Le componenti del Manierismo sono molteplici, anche se abbastanza facilmente riconducibili ad un significato univoco, legato ad un tipo di cultura e di arte precisamente datate. Il nostro presupposto, che poi è basato sulle tesi di Hauser, è che oggi nell'arte esista una linea manieristica. Tale linea, ovviamente, soltanto in minima parte presenta caratteristiche comuni con la vera « linea » manierista di quattro secoli fa. Stando così le cose, e posto inoltre che anche per l'attuale linea manierista non esiste un programma teorico, e che dunque si deve parlare di dati e caratteristiche verificabili a posteriori, cioè sulle opere compiute, è necessario individuare le caratteristiche fondamentali di questa linea manierista. La quale, proprio perché riferibile a settori creativi ovvero a linguaggi diversi (pittura, scultura, architettura, cinema) presenta cadenze differenziate. Perciò possiamo dire che si dà un manierismo diverso a seconda del « medium » che si prenda in considerazione.

Si può affermare con una certa sicurezza che un importante elemento comune a questi vari filoni manieristi (o neo-manieristi), del resto presente anche nel Manierismo storico, sia il formalismo. E' chiaro che questo termine non va inteso in senso restrittivo — formalismo come attenzione rivolta esclusivamente agli aspetti corvivamente « formali », cioè relativi all'aspetto esterno, all'involucro di un'opera — bensì, secondo l'insegnamento delle avanguardie che hanno trasformato la forma di contenuto. Intendiamoci, qui non si tratta neppure di avvicinarsi alle tesi che negli anni Venti sostennero il « metodo formale » nelle indagini linguistiche e letterarie condotte nell'ambito dei circoli moscoviti e leningradesi, poiché a noi interessano non poco anche gli aspetti non strettamente pertinenti, sul piano « linguistico », che concorrono se non alla creazione dell'opera d'arte, almeno alla sua lettura. Si tratta piuttosto di sottolineare come l'elemento formale, nelle opere che esamineremo e che abbiamo convenuto di definire manieriste, sia costituito da un continuo tessuto di « citazioni fra virgolette » da testi altrui o propri. E la citazione non può che appellarsi alla forma. In ogni caso va chiarito che la tendenza alla citazione non ha che fare, se non saltuariamente ed in casi dichiaratissimi, con il fenomeno — da qualche anno in qua molto in auge nel campo dell'arte — del « d'après », del « rifacimento-omaggio a » o « alla maniera di » che investe i settori più disparati.

Ieri i pastiches di Strawinski; oggi l'architettura dei « five architects » e le operazioni di Luigi Ontani; i films di Ber-

nardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Liliana Cavani (almeno il funebre « Portiere di notte »), Luchino Visconti e Federico Fellini. Per non dire di certa letteratura troppo remota — Poe Offmannstahl, Thomas Mann almeno quello del doctor Faustus — per proseguire con Carlo Emilio Gadda e Borges, giù giù fino al birignao snob-pop-parodistico di Alberto Arbasino (Il Principe costante). Trascuriamo invece di prendere in considerazione quelle tesi pur legittime, « storicistiche », che etichettano come manieriste le operazioni « funambolistiche » condotte in letteratura, poniamo, da Joyce⁴.

possiamo dire che la linea analitica sia una vera e propria costante nell'arte moderna

Va chiarito che le opere di cui stiamo parlando non sono costruite esclusivamente (tranne in qualche caso: Ontani, oppure lo Strawinski di « The Rake's progress ») su modelli culturali preesistenti (la pittura di Guido Reni e il melodramma settecentesco, nella fattispecie). E non ci pare attendibile un'affermazione come quella che fa Binswanger quando sostiene che manieristica viene chiamata quella forma che è padroneggiata ma non sentita⁵. Questo per la semplicissima ragione che l'affermazione dello studioso svizzero, che è uno psichiatra e non uno storico dell'arte, ha un sapore idealistico e anti-intellettualistico. Ora, posto che almeno un certo tipo di intellettualismo è una componente importante e positiva dell'arte moderna, in contrapposizione ad un certo « autografismo » di tipo lirico-espressionistico, tale tesi appare inaccettabile. Per non dire dell'oggettività che sembra caratterizzare molti prodotti non affini della cultura di questo secolo, dalla Neue Sachlichkeit a Bertold Brecht e Odön von Horwath, dal Nouveau roman alla Pop art e al cinema di Antonioni fino a certe cadenze della architettura (ancora i « five architects ») o la cosiddetta pittura radi-cale.

Nel corso degli ultimi anni (almeno a partire dalle più classiche prove di Joseph Kosuth, 1967) si è potuto constatare che l'arte — dopo la meditazione sull'opera di Duchamp, talmente ricca e polisensa da porsi come antefatto di molte e disparate tendenze odierne — è andata assumendo sempre più un indirizzo analitico e critico. Arte concettuale e Nuova pittura sono, per il momento, i poli coincidenti di tale indirizzo⁶, le cui origini, ben più remote di quanto si possa credere, vanno fatte risalire proprio al Manierismo. Citare il Manierismo come teste a favore è pertinente perché il solo fatto

che gli artisti manieristi lavorassero rifacendosi continuamente a modelli che non erano reali, cioè naturali, bensì artistici, culturali e dunque artificiali, ci autorizza a pensare che i loro intenti fossero analitici, cioè critici. E' proprio con il Manierismo che viene posta in evidenza la fondamentale differenza fra arte e realtà e che si considera il distacco dalla natura come la base, sia di un programma artistico, sia di una teoria estetica. L'evoluzione dell'arte entra così in una fase che per diversi aspetti si può definire « critica ». Se infatti si scorge nella spontaneità il « naturale » atteggiamento artistico, si può scorgere un sintomo critico già nel fatto che il Manierismo implica una volontà artistica perfettamente consapevole, per cui è oggetto di riflessione non soltanto la scelta dei mezzi, ma anche lo scopo della riproduzione del vero. In questo senso, il Manierismo è una novità, è il primo stile dell'arte occidentale che non sia frutto d'ingenuità ma di riflessione, il primo in cui si senta la volontà più che la necessità, l'attitudine a costringere più che a subire, la tendenza a soggiogare gli impulsi spontanei, più che ad esserne soggiogati ⁷.

Si intende che i problemi riguardanti il Manierismo ci interessano soltanto come riferimento culturale. In ogni caso possiamo dire che la linea analitica sia una vera e propria costante nell'arte moderna. A questo proposito, basterebbe citare artisti come Seurat e Cezanne e movimenti come il Cubismo e De Stijl. Tuttavia né la pittura di Seurat né tantomeno il Cubismo possono dirsi fenomeni manieristi secondo il punto di vista che qui vogliamo adottare. Neppure l'arte concettuale e la Nuova pittura possono essere giudicati fenomeni manieristici o neo-manieristi. La cosa si spiega con un vero e proprio « salto di qualità » sul piano dei contenuti e su quello della prassi compiuto dall'arte, la quale negli ultimi decenni ha posto fra i suoi obiettivi l'analisi del linguaggio.

Ora, accettato come punto fermo che la vera e propria arte concettuale è soltanto quella di estrazione linguistica (Art & Language), ovvero quella riconducibile alle operazioni di Kosuth, Burgin, Burn, Ramsden, Atkinson, Bainbridge, e non quella rappresentata dalle inflazionatissime operazioni ermetico-simboliche dei vari Agnetti, Beuys, Paolini, Boltansky, Baldessari ecc., è chiaro che quando si parla di « analisi del linguaggio » ci si riferisce proprio al linguaggio parlato che tutti usiamo ogni giorno, cioè alla *langue* di Saussure, intesa come fatto semiologico e dunque sociale. Non ci interessa, invece, l'accezione del termine linguaggio inteso

come « particolare significato che l'uomo riconosce o attribuisce a determinati segni, gesti, oggetti, simboli e facoltà di esprimersi mediante il loro uso ». Fin qui l'accento, necessariamente breve, all'Arte concettuale e ai suoi presupposti analitici (legati alla logica e a certe tesi di Wittgenstein); presupposti analitici che hanno un significato ed una posizione diversi da quelli validi per la Nuova pittura.

E' evidente che parlando di pittura non è possibile chiamare in causa la *langue*, cioè il linguaggio parlato. Perciò, se sosteniamo che anche con tela e colori si può analizzare il linguaggio, ci riferiamo esclusivamente al linguaggio della pittura, ad un linguaggio, cioè, non istituzionalizzato. Ma qui non vogliamo tanto analizzare in quale modo la pittura diventi metalinguaggio ⁸, quanto vedere se per caso si possa parlare di manierismo a proposito di una pittura che comunque verrebbe inserita nell'ambito di un'arte critica ed analitica.

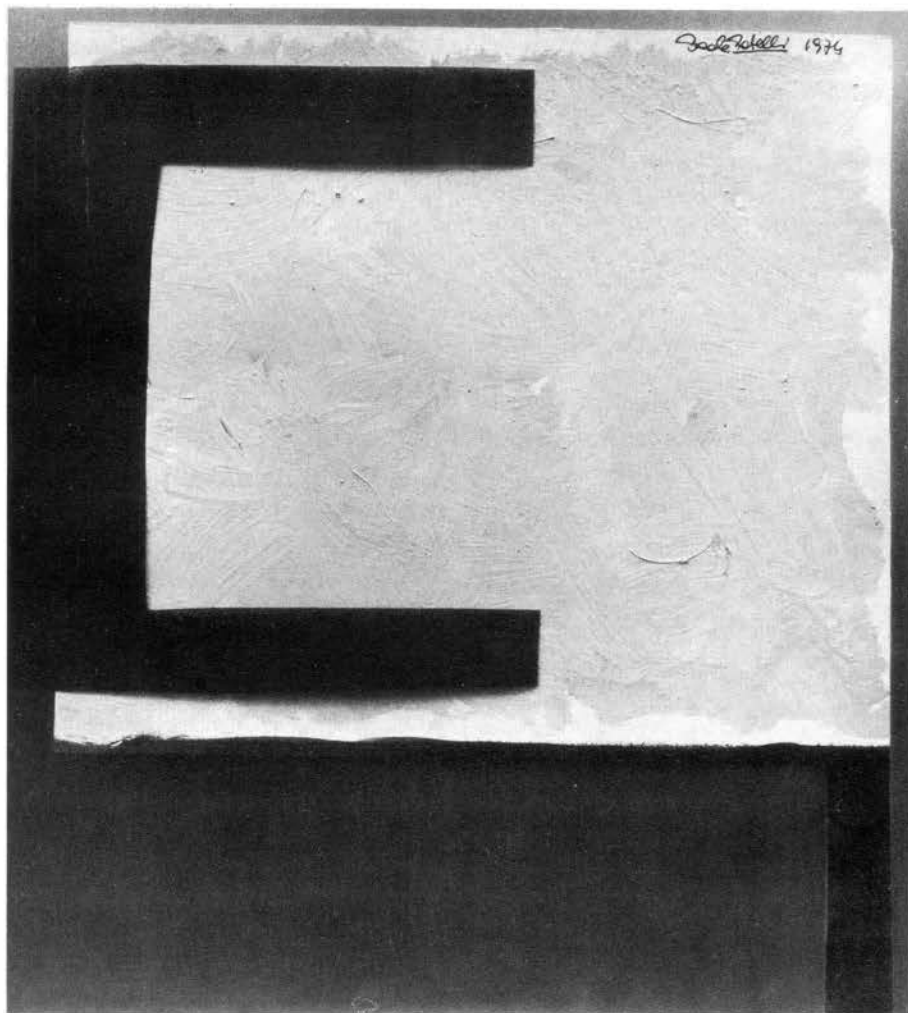
In precedenza abbiamo parlato di formalismo: non possiamo che continuare ad applicare questa « griglia » formalistica per vedere se i conti tornino ai fini del nostro discorso. Questo perché siamo con-

vinti che nell'ambito della Nuova pittura siano ravvisabili opere di autori che, proprio in quanto particolarmente attenti alla forma, ad una forma intesa nel senso che abbiamo cercato di spiegare in precedenza, potremmo definire comodamente manieristi.

L'opera di Louis Cane, Bernard Cohen, David Leverett, Dorothea Rockburne, Paolo Patelli e John Hoyland potrebbe corroborare, secondo modalità differenziate, le nostre tesi.

Gli artisti in questione hanno una caratteristica comune, il voler tentare un privatissimo discorso sullo stato della pittura. La cosa si può evincere osservando che in ognuno di questi autori lo stimolo di partenza è sempre un dato culturale preesistente, riguardante proprio la pittura. Ma allora il formalismo che cosa c'entra? C'entra nella misura in cui è difficile scoprire nel lavoro di questi artisti quello che in un altro contesto si sarebbe definito « spessore ». L'affermazione non suona negativa. E' nei presupposti di queste note che l'aspetto formale sia importante e imprescindibile e che non sia un dato superficiale dell'opera. L'assenza di questo « spessore » va vista nello stesso modo che sarebbe richiesto se si esami-

Paolo Patelli, *Oggetto dipinto*, 1974, misto su carta e plastica. Courtesy Galleria del Cavallino.



nassero dei films. Vale a dire che pur essendo perfettamente funzionale ad un film, la citazione, sia essa tra virgolette o meno, resta sempre un fatto formale. A meno che non si tratti di un film di Fellini — del Fellini, per intenderci, posteriore a « La dolce vita », in cui si dà il caso di un manierismo che possiamo definire globale e non strettamente cinematografico (« Otto e mezzo », « Giulietta degli spiriti », « Satyricon ») i cui modelli culturali non sono strettamente cinematografici, come ad esempio nel caso di « Ultimo tango a Parigi » di Bernardo Bertolucci o de « Il portiere di notte » di Liliana Cavani. Diverso il caso di Luchino Visconti (quello di « Vaghe stelle dell'Orsa », « La caduta degli dei », « Morte a Venezia », « Ludwig »), per il quale è senz'altro calzante l'etichetta di decadente e per il quale, comunque, il formalismo se da un lato è manieristico e vale cioè come citazione da altri testi, dall'altro sembra — proprio perché globale — rifarsi a fonti che cinematografiche non sono, perché letterarie e, in qualche misura, « mitiche » o almeno tali da diventare, nelle sue mani, mitologiche.

Comunque, all'interno di uno stesso linguaggio, quello cinematografico, esistono differenziazioni facilmente rilevabili. Si confrontino autori agli antipodi come Pasolini, Bogdanovic e Russel (« I diavoli »), tutti manieristi, ma su piani che non hanno nulla in comune, oltre al recupero di una sorta di « età dell'oro » (il discorso non vale per Russel) che, se nell'opera di Pasolini ha un significato per così dire « cosmico-antropologico » (ma è manierista anche il Pasolini « neo-neorealista-lirico » di « Accattone », « Mamma Roma », « La Ricotta », « Il Vangelo »), in Bogdanovic (« Ultimo spettacolo », « Paper Moon ») assume un sapore più intimistico e casareccio, da album dei ricordi, sia pure cinematografici; dello stesso tipo, per intenderci, di quelli cari al Fellini di « Amarcord » o, al di qua di identificazioni e motivazioni psicologiche individuali più impegnative degli inserti tratti da « Casablanca » che costellano il « Provaci ancora Sam » di Woody Allen.

nella misura in cui la Nuova pittura è una pittura critica, che assume funzioni metalinguistiche, è possibile apparentarla ad un'architettura a sua volta critica e metalinguistica

Ma se il cinema è inevitabilmente legato a certi dati — obiettivi o soltanto culturali del reale — la pittura è certamente più libera da condizionamenti. Tuttavia, poiché esiste un linguaggio pittorico, è chiaro che questo linguaggio non codificato in qualche misura interagisce

con il privatissimo idioletto dei singoli artisti. Louis Cane pensa di fare della pittura marxisticamente « materialista » e invece cade nell'estetismo (manierista) proprio perché senza accorgersene cita e rifà il verso a varie cadenze dell'arte contemporanea, talune anche estranee alla pittura (dal sensibilismo tonale alla idea del quadro-oggetto che prosegue al di fuori della « cornice » — finestra sul mondo — che comunque, anche se fatta della stessa tela del quadro, esiste). Bernard Cohen, inglese, è manierista perché ripercorre, con raffinatissimi strumenti pittorici lo stesso iter — tutto giocato sul filo della memoria — che porta alla scultura narrata di Louise Nevelson. E' chiaro, anche per l'impiego di *media* diversi, che non c'è imitazione (nel senso di mimèsi) di un modello oggettivo. Il modello è puramente intellettuale, astratto, « ideologico », e riguarda per l'appunto un'ideologia della memoria, che ha per punto di partenza che cosa? ma la pittura, naturalmente.

David Leverett è un caso limite dell'artificio nella citazione: cita la bella pittura con dei materiali che pittorici non sono, « oggettuali » (fibra di vetro). Altro che « Ut pictura poesis ». La Rockburne cita la geometria per fare delle operazioni che geometriche non sono, come del resto sono scarsamente pittoriche.

Oppure vediamo l'inglese John Hoyland e l'italiano Paolo Patelli che, in modo affatto diverso, creano una sorta di compendio dell'avanguardia pittorica, secondo una vera e propria tecnica dell'elenco, che talvolta implica persino intenti parodistici. Aspetto, quest'ultimo, valido soprattutto per Hoyland, che in certi quadri mette tanta roba e la impagina in modo tale da rifare il verso proprio a certe cadenze della Nuova pittura, esagerandone « gastronomicamente » i dati. Il lavoro di Patelli, invece, è il frutto di una sorta di « dichiarazione d'amore » alla pittura e del piacere provato a manipolarne gli ingredienti. Patelli fa la pittura esattamente come un topo da cineteca guarda un film, come Woody Allen divora le interpretazioni di Humphrey Bogart (in « Provaci ancora Sam »); e le sue sono citazioni acculturate che, pudicamente, rifuggono dal piacevole. Sono citazioni delle funzioni delle singole componenti della pittura — decontestualizzate — a differenza di quanto è opportuno si verifichi nell'architettura moderna, secondo le tesi di Bruno Zevi.

Alla XV Triennale, fra l'altro, è stata presentata l'opera del « gruppo » americano dei « five architects » (Peter Eisenmann, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Heideuk e Richard Meier). Ta-

le opera ben presto è divenuta argomento di molti interventi e discussioni pro o contro i pericoli di un presunto ritorno al classicismo. Evitiamo, in questa sede, di esprimere giudizi di valore (che sarebbero positivi) e restiamo ai fatti. E' innegabile che questi cinque architetti siano dei manieristi, ma non degli archeologi: il recupero di un linguaggio didatticamente (scolasticamente) anni Trenta o Venti è dichiarato. Come sono dichiarati i modelli di partenza: Le Corbusier, Terragni, Sartoris, i costruttivisti russi, il cubismo, di cui vengono ereditati ed utilizzati gli stilemi formali, le tipologie classiche. Siamo di nuovo alla citazione, solo che queste citazioni non sono più delle parentesi aperte nel tessuto di un'opera, ma l'opera *in toto*.

Non so se vada accettata un'equazione in senso stretto Formalismo = Manierismo: certo il Manierismo è sempre formalista, anche se non sempre il Formalismo è manierista, come possono dimostrare certe architetture di Paul Rudolph e come, nella scultura, è dimostrato dalle strutture primarie. D'altra parte, l'opera di Kenzo Tange è manierista senza essere strettamente formalista, mentre quella di Louis Kahn è manierista perché storicisticamente formalista, ai limiti dell'archeologico. Oppure, ma è un caso limite, abbiamo del greve formalismo manierato, come nella Tomba Brion realizzata da Carlo Scarpa.

Ma a noi, più del manierismo « accademico » dei maestri (anche di Le Corbusier), interessa il manierismo da gueriglia privata dei « five architects », quello fondato sulla geometria. Questo perché il lavoro degli americani dimostra alcune parentele con le operazioni condotte in altri settori dell'arte contemporanea, e, in particolare, nell'ambito della Nuova pittura e dell'Arte concettuale.

Nella misura in cui la Nuova pittura è una pittura critica, che assume funzioni metalinguistiche, è possibile apparentarla ad un'architettura a sua volta critica e metalinguistica. La quale presenta queste caratteristiche proprio perché, fin dove lo consente la scarsa flessibilità del linguaggio architettonico (o pittorico), ovviamente è assai rigido rispetto a quello verbale, tende a porsi come sistema linguistico autonomo, che tenta di fornirci un'analisi di certi modelli architettonici, cioè di un certo linguaggio che poi è l'architettura *tout court*, basata per l'appunto su un canone formale. Il fatto che, in fondo, l'operazione sia soltanto virtuale non sposta il problema di una virgola. E del resto non potrebbe che essere così se è vero che difficilmente si dà un'operazione artistica che abbia un significato univoco ed oggettivo, cioè denotativo, al punto

tale da designare soltanto sé stessa come entità oggettuale (l'autoriflessività dei messaggi estetici non c'entra). Per questo motivo, e l'affermazione è persino banale, possiamo postulare che in tanto si dà opera d'arte in quanto ci sia « finzione », termine che non ha che vedere con l'imitazione e la mimèsi. Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per gli intenti tautologicamente analitici dell'arte concettuale.

Diverso, invece, il caso del cinema, dove la connotazione non è altro che la forma della denotazione, come ha detto Jean Mitry. Dal fatto che la denotazione e la connotazione sono entrambe motivate, risulta che il cinema è due volte espressivo. In primo luogo è espressivo come tecnica di denotazione, cioè come semplice veicolo semiologico, poiché, riproducendo gli oggetti, riproduce anche la loro espressività naturale (che non manca mai dato che viviamo in un mondo del senso dove nulla è insignificante). Così, un gesto riprodotto al cinema porta con sé, innanzi tutto, il senso che avrebbe avuto nella vita (questo giustifica i migliori tentativi di « cinema varietà »). Inoltre è espressivo come insieme di connotazioni, cioè come arte (= nozione di « settima arte »), dato che i diversi sensi secondi sono sempre motivati da affinità profonde fra il significante ed il significato. Questo spiega come al cinema si possa passare così facilmente dalla denotazione alla connotazione, come constatano senza saperlo tutti coloro che osservano che l'arte del cinema consiste nell'« esprimere con le cose stesse »; il cinema si distingue dunque dalla letteratura, in cui la denotazione è inespessiva¹⁰. Invece mi pare che nel cinema difficilmente si abbiano ipotesi metalinguistiche, la citazione formale vale soltanto come rifacimento stilistico, sempre che non ci si trovi davanti ad un dichiarato « omaggio a », ad un'operazione condotta « alla maniera di ».

In conclusione si può forse sostenere l'esistenza di un filo sotterraneo che lega le varie esperienze manieriste (neo-manieriste) di cui siamo andati parlando sin qui. Ma non in quanto, com'è ovvio, operazioni affini in settori diversi sono necessariamente apparentate; bensì in quanto, proprio negli ultimi tre anni si è potuto registrare una vera e propria « esplosione » manierista, se così si può dire, che ha investito la cultura, quella figurativa in particolare, secondo modalità che un tempo si sarebbero dette proprie di uno « stile » internazionale. La verità è che non ci troviamo di fronte ad uno « stile », bensì ad un confluire assai logico di vari problemi verso un unico punto nodale, che rende plausibile l'ap-



John Hoyland, 1971, cm. 300 x 180. Studio La città, Verona.

plicazione di una stessa decodifica ad esperienze diverse. Intendiamoci: un parametro simile non ha ancora nulla da spartire con una vera e propria « griglia metodologica », simile, poniamo, allo strutturalismo, che appunto prevede la trasferibilità di certi modelli a discipline diverse. Il punto nodale di cui si parla sono l'obiettivo e la funzione critici che contraddistinguono molte operazioni della pittura e dell'architettura, quasi a verifica dell'esatto significato dell'antica profezia hegeliana sulla morte dell'arte. Per il cinema, tuttavia, sul piano « critico » i conti non tornano, mentre invece tornano per quanto riguarda il formalismo — come abbiamo visto — comune anche alle arti visive.

A questo punto vorremmo tentare un'analisi approssimativa delle ragioni e delle modalità che hanno portato a questa fioritura manieristico-formalista, che a qualcuno potrebbe anche sembrare regressiva come una « svolta a destra » in politica. Tutti sappiamo quali siano state le conseguenze dell'imprescindibile sussulto arrecato dalla rivolta giovanile del 1968 alle strutture della società capitalistica. Se sostanzialmente tali conseguenze sono state soprattutto platoniche, non si può ne-

gare che sul piano « formale » siano servite a rendere possibile una presa di coscienza che, altrimenti sarebbe stata procrastinata fino alla più totale inefficacia. E' plausibile credere che con il passare degli anni il tipo di società in cui viviamo, il sistema, avrebbe maturato capacità di reazione, ovvero di repressione, più intelligenti efficaci e tempestive di quelle utilizzate nel 1968. Questo vuol dire che in realtà anche quello delle rivolte giovanili è stato un fenomeno verificatosi in quel momento perché solo in quel momento poteva verificarsi.

Dopo la Rivoluzione d'Ottobre in tutta Europa, come contraccollo, ebbe largo seguito il « rappel à l'ordre » che portò, in campo culturale, per quanto riguarda le arti figurative, all'involuzione classicista contrapposta alle avanguardie e, sul piano politico, alla diffusione delle ideologie fasciste, così si può dire che anche nel mondo occidentale ci sia stato un sottile, permissivo « rappel à l'ordre » che ha fatto un po' abbandonare i toni della guerriglia, non soltanto culturale. D'accordo, non esiste un nesso diretto fra arte povera e « contestazione » politica; però non è casuale che il tentativo di coniugare i termini arte-vita sia avvenuto

proprio in concomitanza con quella stagione libertaria. E non è casuale che all'Arte povera siano seguiti fenomeni come il concettualismo e la Nuova pittura (e il riflusso dei movimenti giovanili?), e come in questo momento, esaurito o quasi il dibattito sull'arte concettuale, ormai pasasta ai campi elisi della storia e non ai suoi frigoriferi, ed essendo divenuta perciò un imprescindibile punto di riferimento (Gillo Dorfles ha ipotizzato che in futuro si possa parlare di arte pre- e post-concettuale), si assista ad un recupero di quella pittura ai cui funerali credevamo di aver partecipato non più tardi di sette od otto anni fa.

Se da un lato l'Arte concettuale e in parte l'Arte povera avevano decretato e sancito la rinuncia all'oggetto (estetico), con la Nuova pittura, che pure in parte è legata a certi « programmi » concettualisti, ci troviamo di fronte ad un massiccio « riciclaggio » di manufatti artistici che, per lo più, sono anche estetici. Per gli architetti delle generazioni più giovani — da Gregotti ad Aldo Rossi, da Carlo e Luciano Celli e Dario Tognon ai « five architects » — una volta esaurita l'eredità del Razionalismo e dunque rifiutato il « ricatto » funzionalista, l'unica via d'uscita era la rifondazione di un'architettura autonoma, alla quale il richiamo ad un canone formale geometrico potesse impedire, fra l'altro, sempre possibili scadimenti di gusto. Così, da un lato si è avuta la rilettura degli stilemi anni Trenta, dall'altro il recupero di un certo classicismo caro ai maestri del tardo Settecento, come Ledoux.

In quanto al cinema, dopo la *nouvelle vague* francese, dopo la « scoperta » del cinema ungherese e di quello brasiliano (concomitante con la scoperta della letteratura latino-americana) ed esauritosi, sulla scia della pop art e dello sperimentalismo in letteratura (da noi il Gruppo 63), il boom del *free cinema*, del *new american cinema*, spesso alimentato dai pittori che si erano invaghiti della cinepresa, si è potuto registrare una svolta manierista, una più assidua valorizzazione degli aspetti formali.

Che cosa significa tutto questo? forse che gli artisti hanno avuto un ripensamento sul ruolo che nella società compete alla loro categoria? Gli artisti si sono accorti che la loro « corporazione » non è l'avanguardia del mondo. All'intelligenza non tocca (perché non ne ha i mezzi) di fare la rivoluzione; ad essa tocca semplicemente di fornire alla società una determinata concezione del mondo¹¹. Così come, in dettaglio, le vicende del Razionalismo e del Movimento moderno in generale nel campo dell'architettura hanno

dimostrato come oggi non sia possibile credere ad un ruolo demiurgico dell'architetto, il quale con squadra e matita difficilmente può cambiare il mondo. L'arte non è che una delle tante forze che agiscono nella società e non la più forte. Dunque, data una certa società, l'arte che essa produce non può che avere quel certo valore e quella certa funzione che tutti conosciamo.

E allora vogliamo concludere facendo nostre alcune affermazioni di Marcuse, al di là o, meglio, al di qua di una fin troppo facile mitizzazione contestativa dell'uomo che negli anni caldi della rivolta giovanile, dopo una tardiva scoperta dei suoi libri, è stato il profeta di tutte le aspirazioni libertarie. Dice Marcuse: « ...L'antiarte di oggi è condannata a rimanere Arte, per quanto "anti" si affanni ad essere. Incapace di colmare il divario fra Arte e realtà, di sfuggire alle pastoie della Forma Arte, la ribellione contro la "forma" ha per esito nient'altro che una perdita di qualità artistica: distruzione illusoria, illusorio superamento dell'alienazione. Le opere autentiche, la vera avanguardia del nostro tempo, lungi dal rinnegare questo divario, lungi dallo sminuire il ruolo dell'alienazione, allargano l'uno, esaltano l'altro ribadendo la propria incompatibilità con la realtà di fatto in una misura che ricusa ogni applicazione (comportamentale). Queste opere adempiono, in tale modo, al compito dell'arte, alla sua funzione conoscitiva (che è la sua inerente funzione radicale « politica ») e cioè: nominare l'innominabile, mettere l'uomo di fronte ai sogni ch'egli tradisce, i crimini che egli dimentica. Più vasto sarà il terribile conflitto fra ciò che è e ciò che potrebbe essere, più l'opera d'arte si estranierà dall'immediatezza della vita reale, del pensiero, del comportamento: anche pensiero e comportamento politici. Io sono convinto che la vera avanguardia di oggi sia costituita non già da quelli che disperatamente tentano di produrre l'assenza della forma e l'unione con la vita reale, bensì da quanti non si sottraggono alle esigenze della forma, da quanti trovano parole, immagini e suoni nuovi che siano capaci di « comprendere » la realtà come l'arte soltanto può comprenderla e negarla »¹².

Certo queste affermazioni fatte da Marcuse nel 1969 risentono un po' del clima di quel periodo, che vide appunto la riscoperta delle tecniche del corpo, l'interesse per il ritorno ad un presunto stato di natura ed il successo del Living Theatre e dell'Arte povera, però i problemi risultano spostati di poco. Si potrebbe per esempio osservare che essendo l'arte sempre fondata sulla finzione, difficil-

mente un artista può pensare di agire « concretamente » facendo l'artista, anche quando cerca di unire l'arte alla vita. Inoltre, ci si potrebbe chiedere se per caso la Forma di cui parla il filosofo tedesco sia la stessa che riguarda il formalismo dei fenomeni presi in considerazione in queste note, visto che Marcuse affronta l'argomento nelle sue linee generali, senza scendere nel dettaglio di operazioni estetiche a lui probabilmente sconosciute e comunque non considerate secondo angolature particolari. In realtà il problema non si pone perché il filosofo tedesco pensa alla forma da un punto di vista strettamente sociologico e non già da un punto di vista tecnico dell'arte, cioè estetico. Ora, siccome l'aspetto Forma (in senso « marcusiano ») riguarda comunque il formalismo manierista di cui ci siamo occupati finora, e lo riguarda, come dire, a valle e non a monte, i conti del nostro discorso tornano perfettamente.

Non vorrei che la parte finale di queste note facesse pensare che sosteniamo le ragioni di un'arte di evasione, formalistica nello stesso senso negativo che normalmente si dà all'aggettivo *manierato* (o *manierista*). In realtà le nostre convinzioni vanno nella direzione opposta: crediamo cioè alla possibilità, da parte degli intellettuali e degli artisti, di svolgere un ruolo incidente nella società. L'importante è conoscere esattamente il tipo di società in cui si deve agire ed avere un'esatta percezione dei propri limiti « operativi ».

Gianni Contessi

- (1) L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, Il Saggiatore, 1966
- (2) A. Hauser, *Il Manierismo* - Einaudi, 1965 - pagg. 61-75
- (3) K. Mannheim, *Ideologia e utopia* - Il Mulino, 1965 - pag. 14
- (4) G. Melchiori, *I funamboli - Il Manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati* - Einaudi, 1974.
- (5) L. Binswanger, *Op. Cit.* - pag. 162.
- (6) Si veda a questo proposito il serrato saggio di F. Menna - *Per una linea analitica dell'arte moderna*, pubblicato nel catalogo della mostra La riflessione sulla pittura, Arcireale-1973. Inoltre, sull'argomento: dello stesso autore, *Quella domenica mattina alla Grande Jatte*, in *Qui Arte Contemporanea* n. 13, 1974 e G. Contessi, *Nuova pittura, Arte concettuale*, in *Flash Art* n. 44-45, 1974.
- (7) A. Hauser, *Op. Cit.* - pag. 28
- (8) Un'analisi in questo senso è già stata svolta egregiamente da Filiberto Menna nel saggio citato.
- (9) B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura* - Einaudi, 1973 - pagg. 13-20.
- (10) C. Metz, *La grande sintagmatica del film narrativo*, in AA.VV., *L'analisi del racconto* - Bompiani, 1969 - pagg. 209, 212.
- (11) K. Mannheim, *Op. Cit.* - pag. 12
- (12) H. Marcuse, *L'arte come forma della realtà*, in AA.VV., *Sul futuro dell'arte* - Feltrinelli, 1972 - pagg. 135 e 136.