

MANIERISMO E RIFORMISMO, PATOLOGIA E EVASIONE

di Lea Vergine

La situazione delle arti parve violentemente scossa otto anni fa; le strutture inevitabilmente minate, il bisogno di un mutamento radicale sentito con particolare intensità; le grandi mostre internazionali furono denunciate come inutilizzabili da parte di quella collettività indiscriminata, cui pretendevano di rivolgersi; così l'autoritarismo vessatorio del critico d'arte, la competizione frustrante dei premi, ecc.

Ma gli sdegni, i furori e le intolleranze si sono placati e oggi si può constatare come quasi tutti gli artisti, specie quelli iscritti al PCI o affettivizzati nei riguardi della sinistra extraparlamentare, siano tornati da un pezzo a esporre nelle rassegne ufficiali.

Così per i critici d'arte che sono usciti indenni dal '68, indenni nel senso letterale di « esente da danno ». Si sono salvati tutti. Forse oggi fanno da buttafuori in maniera un po' meno spudorata; ma non è questo il problema. Già nel '69, dopo il disagio collettivo, cui la parte più avveduta reagì facendo atto di contrizione (gratificandosi attraverso l'ostentazione del mea culpa, rifugiandosi in un esibizionismo alla rovescia o nell'estasi piccolo-borghese della irrimediabilità del proprio ruolo), ricominciò il collaborazionismo. Con la differenza che, deposti infine gli slanci autofustigativi, i parassiti inconsapevoli erano ormai divenuti parassiti confessi. Alcuni avevano abbracciato il salvagente dell'arte antica, altri avevano limitato il loro intervento dicendosi dimissionari, altri ancora si consegnavano al potere costituito. Tutti i « chierici » che pretesero, ai tempi, di situarsi all'opposizione, di fomentare la guerriglia, si sono tenuti ben lontani dalle tensioni socio-politiche; delegano, quando delegano, quando non gli sta bene proprio così...

Ma davvero tutti i critici sono convinti che « l'uomo possa andar perduto nel critico », e gli artisti che « l'arte non è una forza ma solo una consolazione »?

In un mondo dove coesistono classi non libere che non fanno e non fanno arte, e classi privilegiate che di arte discriminano a tutti i livelli, l'arte diserta le arti. In un prossimo futuro l'opera d'arte sarà la costruzione di una nuova vita, nella quale la totalità degli individui sarà capace di essere libera e perciò felice senza essere virtuosa. Ma sul futuro prossimo si può cominciare ad intervenire subito nel presente.

La dimensione sociale del far arte è mutata attraverso la ricerca di un contatto diretto e diverso con la collettività. L'artista persegue una maniera *altra*, tramite l'esorizzazione culturalistica, l'arte-spettacolo-terapia di gruppo.

Da tempo si sono diffusi due approcci alla realtà: il ritorno alla materia, alla naturalità come matrice esistenziale, e la tensione verso un'identità estetica, dove lo spettatore viene richiesto per compiere e completare l'avvenimento artistico. Alcuni tentano nuovi circuiti di espressione e nuovi mezzi di comunicazione, scegliendo un modo di lavorare che intende essere tante cose insieme:

un intervento estetico globale; un coinvolgimento fisico e psicologico delle persone; una esperienzialità collettiva — perché l'arte *avvenga* nello spazio di tutti e perché la comunicazione artistica smetta di essere un privilegio di pochi —; un fenomeno di deprivazione culturale — e su questo si profilano molti dubbi giacché si rivela invece esercizio acculturatissimo per palati sottili —; una provocazione della realtà sociale in cui viviamo, costringendo lo spettatore a riconsiderare la propria quotidianità che gli viene presentata, indicata, suggerita attraverso una luce inedita, aiutandolo a leggere la « dimensione nascosta » delle cose e dei gesti, incidendo sui suoi meccanismi di rimando e sul suo comportamento... Ecco i pittori e gli scultori farsi registi, scenografi, attori: ma che dico, geomorfologi, chimico-biologi, ecologi, antropologi, prossemici, raddomanti, alchimisti, maghi, contadini... eccoli rifiutare le frontiere tra genere e genere, dissolverle con la loro voglia di totalità estetica, ricorrere agli « intermultimedia »... eccoli, naturofili e naturofili, lavorare con, per, nella natura, facendo coincidere questa, e quanto in senso lato circonda l'uomo, con l'unico campo d'azione possibile, nella speranza di estendere i limiti dell'arte, sostituire le strutture basate sul denaro e sul potere.

Conoscere, per esempio, la natura trasportandoci all'interno in modo da coincidere, abbracciare la cosa intorno a cui si gira, entrare in contatto con essa fino al punto da diventarne un pezzo, fa sì che si stabilisca una sorta di complicità tra attività estetica e piacere regressivo.

L'intenzionalità emozionale per cui l'autore si immedesima col paesaggio, calando se stesso in questo, vanifica l'io, non lo rivela. Il nuovo « modus amoris » verso questa res extensa si svela, alla fine, sfuggente ad ogni presa; eppure tale spazio dell'amore serve a spartire con lo spettatore un contenuto noetico-estetico-emotivo.

L'amore agisce aggressivamente e perfino distruttivamente. Il mondo sfugge al nostro controllo. Riconquistare e preservare un pezzo di natura esprime il bisogno collettivo di idealizzazione, la necessità di sicurezza e protezione dalle dolorose, intollerabili esperienze di privazione (all'interno e all'esterno).

Prendono quota una sorta di appello all'esperienza ascetica, a una pratica mondano-mistica e a una sorta di teologia negativa. Il disagio del bisogno inappagato, l'azzardo implicato dal nostro esistere precario, la continua tensione di fronte alla prospettiva di ipotesi non si sa quando e come realizzabili... tutto questo *quotidiano* porta inevitabilmente ad uno stadio di angoscia dell'*essere-nel-mondo*, al dolore per l'impossibilità di mettersi in reale rapporto con esso: ecco, allora, la *reazione da catastrofe*, il *delirio di protezione*. Assistiamo al recupero dell'oggetto amato (che poi finisce con l'essere sempre l'elaborazione dell'immagine materna originariamente perduta), al ripristino di questa immagine nel mondo esterno, quale compensazione alle nostre cariche di energia affettiva delusa.

Le testimonianze di sé, della propria vita, l'intera sfera del « privato » vengono impiegate come materiale di reper-

torio. Tutto diventa recuperabile: una qualunque azione di un qualsiasi momento di una qualsiasi giornata; le proprie foto, la propria voce, tutti i possibili rapporti con gli escrementi e con i genitali, ricostruzioni di fatti del proprio passato o messe in scena di sogni, l'inventario degli incidenti di famiglia, la mimica e le acrobazie.

Alcuni mettono in atto uno *spostamento*, un'inversione, una censura attraverso citazioni antropologiche o invenzioni a carattere onirico; altri si fanno portatori di affabulazioni paradossali e terrifiche; altri ancora, più mitomani, si soffermano sugli chocs della infanzia e sui *transfers* dell'adolescenza. Abbiamo l'uomo che è solo tale; l'uomo senza la Favola (senza la morale, l'apologo e l'allegoria), l'uomo col suo terrore della banalità ininterrotta, con le sue affezioni e disaffezioni maledette, coi suoi atti pii e osceni, coi suoi visceri rossi e impuri, col suo gusto della decadenza e dell'espiazione.

L'angoscia della morte ci viene anche dalla nostra « eredità filogenetica ». L'angoscia è, come abbiamo imparato, un particolare stato di dispiacere che si verifica come risposta al pericolo di una perdita; ma è anche vero che laddove il desiderio di un qualcosa subisce una rimozione, la sua libido si trasforma in angoscia (connessa all'attesa). Essa, dunque, sottrae l'uomo alla sicurezza di sé, al suo *con-essere* con gli altri in una dimensione di falsa speranza.

Il comportamento dello spettatore è un'esperienza dell'artista, quello dell'artista è un'esperienza dello spettatore. Se lo spettatore risponde all'uso, se si lascia coinvolgere in questo rapporto di « collusione », l'artista troverà un « altro da sé », atto a confermarlo nella posizione di fantasia che egli stesso cerca di rendere visibile, e viceversa. Ciascuno troverà un altro disposto ad avallare la propria nozione di sé elaborata nell'immaginazione e a simulare, per questa finzione, una parvenza di vita. La cosa spesso si rivolge in un « gioco delle parti », nell'ambito del quale due o più persone si ingannano reciprocamente.

Ma tale collusione artista-pubblico non sembra funzionare. Per due ordini di motivi: 1) che l'eversione nei riguardi di strutture onnivore come le gallerie finisce con l'essere solo apparente, formalistica e gestuale poiché alla carica ludica dell'avvenimento estetico collettivo non fa riscontro l'azione caricata di un peso e di un'incidenza sociale, per modo che l'arte rimane « artistica » e non si fa « di tutti ». Il sentire e raccontare le cose in modo « altro » non influisce sul pubblico alterandone lo stato di passività; non è sufficiente a farsi utilizzare realmente. No, perché le masse cui ci si rivolge considerano gli artisti come esseri anormali che, proprio in quanto tali, non mettono affatto in discussione l'ordine sociale e culturale generalmente accettato; 2) il naufragio nel rito. La gente guarda, intervenga fisicamente, e si sente, per il solo fatto di aver preso parte alla cosa, piena di intelligenza (come quando va a teatro), di virtù (come quando va in chiesa) e di contestazione (come quando prende la tessera del partito).