

Minorità, Partizione, Rumore

L'ambivalenza nasce dallo stare in mezzo a tensioni e a forze che attraggono e dimidiano la coscienza dell'intellettuale manierista, fino a istituzionalizzare questo spazio mediano come unico spazio possibile. « Il secondo si è già impegnato nell'identificazione progressiva con il maggiore che già gli tocca far fronte alle tentazioni regressive, combattuto dall'essere il più piccolo, da qui le manifestazioni di sgomento, il bisogno di interesse, la regressione, l'aggressività e la rinuncia, manifestazioni assai vistose, che spesso contribuiscono a fare di lui la pecora nera della famiglia » (L. Corman).

L'intellettuale vive lo spazio del dissidio, come secondo, tra due forze costituite dal principe che rappresenta il maggiore, e dal pazzo che rappresenta il minore.

La rivalità fraterna diventa il modello che opera dentro di lui. Il suo comportamento è condizionato da queste due presenze, entrambi reali. Il principe è colui che lo accoglie e lo protegge utilizzando il proprio principio d'autorità. Tale principio, nel suo esercizio, diventa la misura e la pratica di un potere a cui l'intellettuale non può sottrarsi.

Il pazzo è l'altro termine della sua oscillazione, è la perdita della misura che si oppone simmetricamente alla misura del principe. Dentro queste due polarità l'intellettuale muove la propria esistenza. Comunque egli vive uno stato potenziale il cui esercizio coincide con la libera oscillazione tra la ferma autorità e l'aperta dismisura della follia.

Egli non riesce a tenere segreta tale oscillazione, è come un attore. « Gli attori non sanno tenere il segreto ». (Shakespeare in *Amleto*). La pubblicità del dissidio lo mette al riparo dal dissidio stesso e lo pone in uno stato interdetto in cui predomina la coscienza paralizzante di *essere intermedii*.

« Così la coscienza ci fa tutti vili, e così la tinta nativa della risoluzione è resa malsana dalla pallida cera del pensiero, e imprese di grande altezza e importanza per questo scrupolo deviano le loro correnti e perdono il nome di azione... » (Amleto).

L'essere intermedio consiste, non soltanto nel dissidio di chi è secondo tra presenze opposte, ma in uno stato di perenne minorità: la perdita dell'azione e della risoluzione.

Perché l'intellettuale manierista oscilla ma non s'impadronisce mai né della autorità e né della follia. Il suo esercizio ha sempre bisogno del luogo pubblico del linguaggio, in questo senso egli può avvicinarsi alla posizione del folle che non si riconosce mai ma è sempre riconosciuto. Entrambi usano la parola come *partizione*, che divide il discorso e produce uno scarto dal linguaggio comune.

« La follia del folle si riconosceva attraverso le sue parole; esse erano il luogo in cui si compiva la partizione; ma non erano mai accolte né ascoltate...

Tutto l'immenso discorso del folle si risolveva in rumore; e la parola non gli era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità con la maschera » (Foucault).

Rispetto al folle, la partizione operata sul linguaggio da parte dell'artista manierista, avviene mediante l'assunzione di una maschera che riconosce sempre la scena entro cui opera il travestimento.

Gli artisti del secondo Cinquecento assumono la definizione di *uomini del possibile*. La possibilità è ancora una volta il permanere dell'ambivalenza, la maschera assunta come *complemento*.

« Su questa vaga fabbrica, la terra », l'uomo infrange la certezza dell'evento mediante l'assunzione di un'immaginazione che sposta e disloca il *fatto* in una condizione aleatoria, nella pura virtualità del suo contrario.

L'uomo del possibile, come dice Musil, « non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o tal'altra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è come è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché, il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è ».

Con il Manierismo i *fatti* vengono

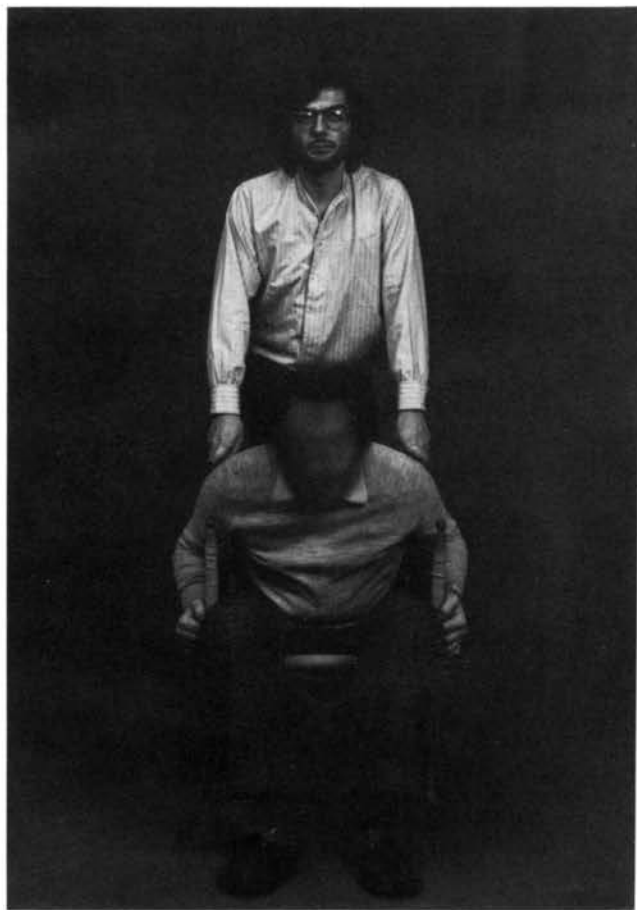
E' uscito in queste settimane il libro « L'ideologia del traditore » di Achille Bonito Oliva presso l'editore Feltrinelli di Milano. Un capitolo del libro è pubblicato qui di seguito per concessione dell'editore e dell'autore, che ringraziamo.

tramutati in *parole*. L'intellettuale sposta l'irreversibilità del reale nella reversibilità della possibilità che è il pensiero stesso. La cultura e il suo esercizio producono lo spostamento, e, nello stesso tempo ne affermano la capacità iterativa: « parole, parole, parole... », dice Amleto.

L'essere intermedio permette all'intellettuale manierista la possibilità di tutte le possibilità, in pratica gli consente un'assenza di preferenze che azzerava ogni eccitazione ed ogni disperazione. Paradossalmente, però, per la legge della coincidenza degli opposti che appare presiedere a tutta la cultura manierista, la possibilità di tutte le possibilità viene a risolversi nella totale impossibilità. Perché qui sta la condanna suprema dell'arma onnipotente del linguaggio, arma che vince lo stato precario della realtà trasformandola nell'operazione mentale della parola, ma che si spunta di fronte all'intangibilità, in ultima analisi, della realtà stessa.

La partizione è l'atto che separa non soltanto il linguaggio tra il ragionevole e lo smisurato, ma è anche ciò che promuove l'individuazione e la definizione del ruolo intellettuale. Ma la partizione effettuata dal vero minore, dal folle, promuove una disarticolazione che non consente risposte, introduce il *rumore* al posto della parola, l'affermazione al posto della *domanda*. La partizione operata dall'intellettuale manierista produce un linguaggio separato, ma pur sempre *atteso*.

L'attesa risiede nella richiesta della



scena cortigiana di un'arte che riesca ad accogliere il diverso, a catalogare la possibilità dentro il parodico microcosmo della corte.

L'artista manierista produce la *parola del diverso*, destinata ad esprimere un'intenzionale diversità. Tra il polo alto dell'autorità, tra la parola del potere, e il polo basso della follia, il puro rumore, il linguaggio manierista sceglie la *delicata partizione*.

Qui la partizione è l'integrata separazione di chi non si sottrae alla scena, bensì la incrementa, mediante i segni di un linguaggio pronto a travestirsi secondo le leggi della maschera e della scena. L'artista non sa tenere il segreto, nel senso che ha bisogno di pubblicità, ha bisogno non tanto di contraddire la corte quanto il suo linguaggio.

La pubblicità è ciò che produce riconciliazione, ciò che socializza il diverso omologandolo in *parola ascoltata*. Perché l'orecchio del cortigiano è fine e sottile, è pronto ed adatto a percepire qualunque suono, anche il rumore del folle, tramutato così, travisato, come ascolto di una verità indistinta. « Io ti chiamerò Amleto », esclama Amleto di fronte al fantasma del padre. L'indistinto è tutto ciò che non è separato, è il rumore che non supera la soglia della disarticolazione. Ma quando tale disarticolazione viene menzionata, ecco apparire l'inesorabile potere della parola. La parola provoca un'ulteriore partizione, una nuova divisione che radicalizza le opposizioni e riconosce, come polarità opposta al linguaggio, soltanto il silenzio. « ... vengono per il dramma; io debbo fare il pazzo ».

Così Amleto denuncia che la follia richiede la presenza della ragione, che lo spettacolo del diverso è possibile sol-

tanto tra coloro che restano pur sempre uguali. Così la partizione avviene anche in quello che è il nucleo fondamentale dell'Io, tanto che Amleto usa la separazione del linguaggio anche nella propria definizione, il Sé diventa anche altro, l'altro è anche il Sé.

L'intellettuale manierista è *pecora nera* nel senso che opera continue cesure e infinite partizioni, come colui che, condannato a un ruolo intermedio, cerca continuamente di uscirne. Ma l'uscita non esiste, quanto piuttosto la tentazione e l'oscillazione. Tra il principe e il pazzo, è condannato a uno stato di irresolutezza che, paradossalmente, lo definisce ma non lo risolve.

In questo modo l'artista manierista, il secondo, ricacciato dalla sublimazione (l'identificazione con il principio autoritario del potere) e quello della regressione (la caduta nella pura indicibilità della follia), è costretto in un ruolo intermedio tra queste due posizioni definite ed antinomiche.

Questo ruolo è, secondo la definizione di Wittgenstein, quello dell'« animale rituale », cioè è lo spazio della metafora e della ripetizione coatta del cerimoniale dentro lo spazio mitico della corte. Animale rituale significa anche che la sola possibilità di sopravvivenza fisiologica sta proprio nel rito, che non è certo l'esercizio diretto del potere ma neanche l'informalità assoluta del mondo del folle.

La ritualità produce, comunque, la *mutilazione*, la scissione del desiderio biologico che non può essere ormai accolto nel linguaggio. La mutilazione è già il linguaggio mutilato, è la conciliazione del linguaggio con la propria diversità. Ora è possibile soltanto l'uso dell'artificio, anche dell'artificio del

dramma, la capacità di rendere il conflitto attraverso il linguaggio.

« Il dramma è la cosa in cui io accalapperò la coscienza del re ». (Amleto). La rappresentazione, l'azione scenica, rimpiazza l'azione reale, perché l'unico spazio concesso all'intellettuale è quello del linguaggio e della metafora, oppure quello del fantasma e del sogno. Seppure il Manierismo vive negli spazi dimidiati della separazione, della partizione, dell'essere intermedio, è vero anche che tutte queste operazioni nascono da costruzioni mentali che segnano una supremazia e non una totale sconfitta: l'intelletto rimpiazza la vita, perché la vita non si può vivere.

Fuga, Impossibilità, Riparazione

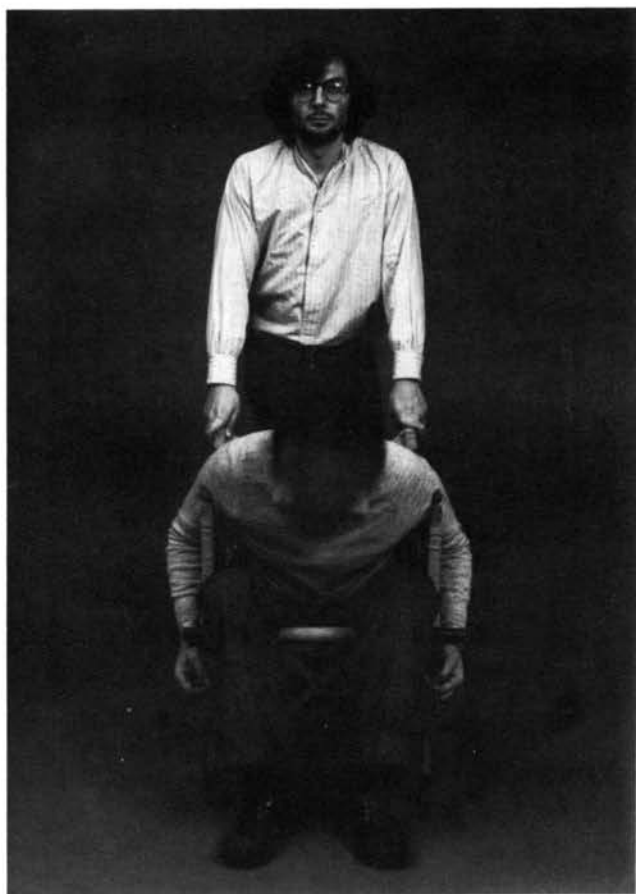
Il Manierismo ha praticato una strategia d'avvicinamento alla vita proprio per risolverne la realtà *mancata*, cioè quella quotidiana e puramente cronologica, attraverso l'affermazione di una surrealità costruita dall'immaginazione, dal sogno, dalla *follia* che il quotidiano riesce solo a sospettare. Perché il quotidiano si svolge sotto il segno della parzialità e dell'inadempimento, in cui le azioni e la produzione di gesti non sono assolutamente al « servizio dell'Io » (Kris), ma, attraverso la loro stereotipia, tendono a portare l'uomo verso il movimento apparente, verso la paralisi.

A un mondo fissato in schemi rigidi e chiuso sul proprio autofunzionamento, il Manierismo risponde con una strategia del linguaggio inteso come eversione permanente, dove paradossalmente, l'arte serve a spingere la vita verso una condizione d'impossibilità: per vita s'intende la globalità dei fenomeni collegati alla trasformazione del mondo. La vita si organizza secondo possibilità funzionali al sistema produttivo. L'economia è il campo dove i progetti diventano *atto* e pratica conciliante. Per il Manierismo l'arte, come pratica mentale contraria ed alternativa, vive invece un doppio momento: quello della sua *libertà* e quello della sua *necessità*.

La libertà è il momento creativo di formulazione dell'ipotesi linguisticamente specifica dell'arte, in cui, idealisticamente, l'artista manierista saggia le proprie possibilità di demiurgo. La necessità, invece, è il momento dell'inserimento dell'opera nella fitta rete di relazioni che l'essere nel mondo comporta.

Solo attraverso questo secondo momento l'arte da teoria diventa pratica teorica, storicamente soggetta a tutte le forme e le contraddizioni che guidano e delimitano il contesto entro il quale l'opera d'arte esiste. Se è vero che l'arte, così, trova un equilibrio dialettico tra il momento di libertà e quello di necessità, è pur vero che l'utopia dell'arte manierista consiste nel dar prevalenza al primo momento, quello della libertà.

Qui essa consiste nello scarto dalle leggi di un evolucionismo meccanico secondo i rigidi termini di causa ed effetto che provocano la trasformazione progettata ai vertici del sistema. Là l'integrazione funziona come momento precipuo della necessità: la ragione fondante di ogni possibilità consiste nel suo tramutarsi in atto. Ecco allora che, *l'impossibilità* è l'attributo principale



del momento della libertà, mentre la possibilità è l'attributo che caratterizza il momento della necessità.

Inizia così per il Manierismo una fuga in avanti dell'arte, nel gesto *disinteressato* dell'artista, dove, paradossalmente, l'arte trova la propria *realtà*. L'arte serve a spingere la vita verso una condizione di impossibilità, nel senso che suscita fenomeni attinenti ad essa che, negandone ogni movimento, la costringono ad affermarsi non come dialettica ma come contraddizione alla vita.

Se la dialettica, attraverso il movimento di tesi, antitesi e sintesi, è la conciliazione degli opposti e dunque un ritorno alla normalità, la *contraddizione* dell'arte manierista significa l'affermazione di una surrealtà che declassa il quotidiano a *sottorealtà*.

La creazione artistica diventa, allora, il tentativo di *riparare* alla subnormalità del reale e *ricreare*, secondo il concetto di Melanie Klein, l'origine della creatività, lo sviluppo dei simboli e del senso di realtà.

«Ogni creazione è in realtà la *ri-creazione* di un oggetto che un tempo era amato ed integro, ma poi si è trovato ad essere perduto e rovinato, di un mondo interno e di un Sé frantumato; se l'opera d'arte è per l'artista il modo più soddisfacente, completo con cui poter alleviare il rimorso e la disperazione, nascenti dalla posizione depressiva, e ricostruire i suoi oggetti distrutti, essa non è d'altronde se non uno dei molti modi umani per conseguui-

re questo scopo». (H. Segal).

Ma il Manierismo non considera intercambiabile l'operare artistico con le altre attività umane, bensì privilegia in maniera specifica le tecniche della creatività artistica. Tali tecniche sono puntigliosamente contenute in una nozione rifondata di lavoro artistico, in cui la sperimentazione diventa la caratteristica specifica della operazione manieristica. La sperimentazione nasce dall'esigenza di spingere l'inconscio, depositato e congelato nel fondo dell'artista, ad approdare al livello cosciente della forma e dunque a manifestarsi.

Se l'atto creativo è il desiderio di riparare l'oggetto perduto, le tecniche di riparazione sono esercitate ed assunte dentro la specificità del linguaggio. Così il linguaggio diventa l'infinita soglia entro la quale l'Io pratica il recupero delle proprie zone oscure.

Il linguaggio come rivoluzione permanente diventa un gesto oppositivo ed alternativo ad una realtà anchilosata e circoscritta alle proprie funzioni produttive. Alla disarticolazione della realtà l'artista manierista risponde con la complessa articolazione del linguaggio, in cui l'articolazione è pur sempre ritorno ad un sistema. Tale ritorno nasce anche dall'esigenza politica di portare l'esperienza artistica dalla soggettività nella storia.

Ma se la comunicazione si esprime attraverso l'allargamento e la sperimentazione delle tecniche espressive, è pur vero che il Manierismo, cerca di costituire il quotidiano come spazio d'ir-

ruzione della creazione artistica, luogo atipico di un gesto, quello dell'arte, che richiede uno spazio eccentrico ed esemplare. L'esemplarità e l'eccentricità non risiedono nel processo operativo, ma nell'opera ultimata e consegnata alla definizione del linguaggio.

L'opera diventa la testimonianza, il desiderio di riportare sotto il segno della sua stessa evidenza, l'Io alla propria unità. L'unità si pone come trasgressione della parzialità strutturale entro cui vive gettato il mondo; dove l'unità è sempre data come impossibilità.

Così si ricostruisce l'*eccentrico* e l'*esemplare*, esperienza particolare che l'artista cerca in qualche modo di mascherare, rendendo *clandestino* il proprio spazio operativo, riportato a tecniche codificate e ai modelli della vasta trattatistica del periodo, prima fra tutte quella del Vasari. Ma riparare l'oggetto significa anche ridare funzionamento all'oggetto sociale, al corpo della comunità che invece vive separato nella distanza stupefatta della contemplazione. La socialità diventa lo specchio opaco dentro il quale l'artista misura la propria diversità, come onnipotenza solitaria e impossibilità sociale.

«Il successo dell'artista deriva dall'essere egli pienamente capace di riconoscere ed esprimere le sue fantasie ed ansie depressive. Nell'esprimerle, egli compie un lavoro simile a quello del lutto, in quanto ricrea internamente un mondo armonioso che viene proiettato nella sua opera d'arte». (H. Segal).

Achille Bonito Oliva

Giorgio Ciam, *Sei momenti per un autoritratto*, 1976. Foto Paolo Pellion di Persano, Torino.

