

Tradimento, lateralità, citazione

La ripresa del Manierismo nel Novecento ha coinciso con una situazione storica che richiama alla mente proprio le contraddizioni e l'alienazione del Cinquecento, dove imperava il principio del realismo politico e non esistevano parametri di vita sufficienti a cui appellarsi, per cui l'artista assumeva una serie di comportamenti che hanno anticipato la disperazione e la posizione distaccata dell'intellettuale moderno. Il realismo politico, cioè il dualismo della concezione politica di Machiavelli, è uno dei maggiori elementi di dissoluzione nella coscienza morale e pratica del secondo Cinquecento¹.

L'artista manierista vive una situazione di sradicamento sociale che non gli permette di riconoscersi una funzione e un ruolo. Egli è appena riuscito a svincolarsi dalle corporazioni degli artigiani, sostenendo il valore paritetico delle arti figurative e delle arti liberali. Ma questa conquista lo consegna, come dice Burckhardt, alla committenza capricciosa dei principi e della nobiltà. La conseguenza è l'oscillazione psicologica e una insicurezza che lo accompagna costantemente.

Inoltre la situazione storica e l'internazionalizzazione della finanza lo pongono di fronte a nuovi problemi, così come avviene all'intellettuale moderno di fronte all'astratto potere della tecnologia².

L'unica difesa è l'assunzione di un atteggiamento dissociato verso il mondo. Una dissociazione lucida e consapevole: l'ipocondria del Pontormo, l'eccentricità estenuata del Bronzino e del Parmigianino.

Se il mondo non si può vivere, allora l'artista carica la metafora del proprio lavoro fino a farla traboccare di tensione e di contorcimento. E se la vita non permette di risolvere immediatamente tutti i conflitti, l'unica prima difesa è il distacco.

Altro elemento di affinità tra l'artista manierista e l'intellettuale moderno è l'assunzione operativa dell'ironia. Goethe sostiene che l'ironia è la passione che si libera nel distacco. Parmigianino e Bronzino nei loro quadri, Baldassarre Castiglione nel suo *Cortegiano* congelano la vitalità dei propri personaggi in una distanza formale che è consapevolezza della preclusione per l'individuo di una vita totale e libera. E come l'intellettuale moderno sa di operare sul linguaggio e non sulle cose, così l'artista manierista sa di scardinare forme date ed in definitiva di operare metalinguisticamente.

La coscienza infelice di questo stato fa sì che entrambi vivano una situazione di frustrazione e di paralisi come irrisolutezza dei conflitti, ma al tem-

po stesso il lavoro artistico, come quello intellettuale, sotto la forma apparente della sublimazione, diventa metodo per mantenere il dissenso.

Così il diaframma tra l'arte e la vita resta come segno ineluttabile e soglia che l'artista non può varcare. Perché se questo fosse possibile sarebbe il ritrovamento della totalità perduta che l'alienazione dell'epoca manierista e la nostra presente non ci consentono di possedere³.

La strategia perseguita dall'arte poggia su quella che noi definiamo l'*ideologia del traditore*. L'ideologia del traditore è già l'*ideologia tradita*, destituita della cifra sovrastrutturale di ogni teoria che si ponga come espressione di interessi di gruppo, per acquistare la forza vergine della progettualità eversiva.

L'ideologia è circoscritta o funzionale, strumento di contenuti sociali di parte o, etimologicamente, idea per un'azione storica. È in quest'ultimo senso che l'arte diventa ideologia e tradimento. Il traditore, secondo Barthes, è distaccato dal gruppo (quindi dalla società) per guardarlo nella sua alienazione, teso verso una correzione del reale e tuttavia impotente a compierla, escluso dal mondo e necessario al mondo, volto verso la praxis ma incapace di parteciparvi se non tramite il raccordo immobile del linguaggio.

Se per l'artista manierista la forma si pone come *supplemento* della realtà è chiaro che questo diventa il nucleo fondamentale del suo atteggiamento eminentemente individualistico nei confronti del mondo, ma più che di forma si tratta di deformazione.

Con il Manierismo l'artista perde di *frontalità* col mondo e assume una velenosa posizione di *lateralità*, da cui osservare la realtà che gli sfugge lungo vie tortuose e imprevedibili al di fuori della sua sfera d'influenza. Il presente diventa per lui un tempo impraticabile, in cui è possibile solamente far ricorso alla memoria e al passato, quindi alla cultura.

L'arte non è presa immediata sul mondo ma soltanto possibilità e *citazione deviata*. Dove la deviazione è la tattica eversiva su di un linguaggio codificato che simula una realtà ormai modificata e irriconoscibile. Da qui l'assalto e la correzione maligna e sistematica alla prospettiva rinascimentale.

Perché la prospettiva, come dice Panofsky, è la forma simbolica di un'ideologia che afferma il primato della ragione secondo una mentalità antropocentrica, e un universo misurato con gli strumenti che l'uomo va approntando nella sua evoluzione. Ora egli abita un mondo in cui il caos è stato esorcizzato dalla regola e la regola è il frutto di una sua qualità precipua: la ragione.

Ma quando l'uomo avverte vacillare il proprio dominio e la propria sicurezza sotto i colpi della crisi religiosa o di crisi più generalmente sociali (il Sacco di Roma del 1527 e la Controriforma che culmina con la chiusura del Concilio di Trento nel 1563), allora la certezza e il congelamento geometrico dello spazio rinascimentale cominciano a sfaldarsi e l'artista esprime più direttamente la propria ansia. Così alla crisi del valore prospettico corrisponde l'affrancamento dalla ragione felice.

E già la proposta di una nuova antropologia: lo spazio non è più misura razionale (dice Goldschmidt), ma sentimento emanato dai corpi dei soggetti rappresentati⁴.

Il Manierismo diventa una tensione verso l'esperienza individuale e soggettiva contro l'oggettiva certezza della ragione rinascimentale. Così quello che il Sedlmayr indica apocalitticamente come una perdita, la *perdita del centro*, cioè la caduta della prospettiva, è piuttosto liberazione e fuga delle figure nello spazio e nel tempo, equivalente iconico di quella necessaria eccentricità dal luogo dell'esistenza dell'uomo manierista⁵.

1 “Machiavelli definisce la politica come una prassi che ha canoni, principi, mete sue proprie; come un'attività, cioè, che può e deve esercitarsi indipendentemente da considerazioni ad essa estranee. Fondamento della sua teoria è il principio che in politica bisogna scegliere i mezzi adeguati ai fini che di volta in volta ci si propone, e che i mezzi migliori sono quelli che più sicuramente conducono al fine: la sovranità, insomma, e l'autosufficienza del programma politico. L'idea dell'autonomia, che Machiavelli scopre e sottolinea nella sfera del pensiero e dell'azione politica, affiora anche in altri campi e diventa una direttrice nella moderna indagine scientifica. Si comincia ad intuire l'autonomia della vita economica e, in particolare, dello sviluppo capitalistico, sebbene nessuno sia ancora capace di formularne chiaramente il principio. Ci si prepara a riconoscere l'autonomia delle leggi naturali; quella dell'attività artistica s'insinua nella coscienza generale, e negli scritti d'estetica del tardo Manierismo l'arte non è più considerata imitazione della natura, ma espressione di un'attività intellettuale eminentemente creatrice [...]”. Nel dualismo di Machiavelli i contemporanei riconoscevano il proprio intimo dissidio. Machiavelli li toccava nella loro stessa vita; si poteva condannarlo, maledirlo, disprezzarlo: egli esprimeva quel che tutti sentivano. Se pochissimi potevano condurre la doppia vita di un principe, molti subivano gli effetti delle contraddizioni morali su cui quella si fondava” (cfr. A. Hauser, *Il Manierismo*, Einaudi, Torino 1965, pp. 77-79).

2 “[...] nel Cinquecento l'aumento della circolazione delle merci rende inevitabile un'organizzazione esclusivamente razionale dell'economia. La necessità di aumentare la produzione impone uno sfruttamento più intenso della mano d'opera, nonché la meccanizzazione dei metodi di lavoro; questa non si ottiene

soltanto introducendo delle macchine, ma anche, e soprattutto, togliendo ogni carattere personale al lavoro umano e valutando il lavoratore esclusivamente secondo il rendimento” (cfr. A. Hauser, *op. cit.*, p. 52).

3 “[...] il mercato artistico vero e proprio nasce verso la metà del Cinquecento, sebbene, naturalmente, opere d'arte fossero anche prima oggetto di compra e vendita. Ma allora nascono il mercante di oggetti d'arte, il collezionista nel senso moderno della parola, e quindi anche l'artista che deve pagare la sua maggiore indipendenza con una maggiore incertezza, mentre i contemporanei si sentono tentati come non mai di formulare il valore in cifre [...]. Nessuno dispone legalmente della vita e della libertà altrui, ma da nessuno ci si aspetta che faccia per il proprio concittadino più di quello a cui è obbligato per legge o per contratto. Gli uomini stanno gli uni di fronte agli altri come soggetti di diritto e come contraenti, con l'impegno, ma insieme anche con tutto il gelo e il distacco proprio di un rapporto contrattuale” (cfr. A. Hauser, *op. cit.*, pp. 95 e 98).

4 A proposito di Manierismo e di Controriforma vogliamo sottolineare che il rapporto si pone solo come fatto di parallelismo storico, e che in realtà una relazione significativa si pone piuttosto tra Manierismo e Riforma.

“Del pensiero della Riforma, nulla ha influito tanto sugli artisti del Manierismo, nulla sembra averne suscitato il consenso come la negazione del libero arbitrio. Quell'aspetto forzato, meccanico, marionettistico, che l'uomo assume agli occhi del manierista, esprime lo stesso senso di costrizione, d'inibizione, di cattività nel fragile involucro corporeo e nella vita terrena che è anche alla base dell'antropologia luterana. Nel Manierismo, del resto, il senso della coercizione e del disagio supera di molto

i confini dell'esistenza umana e non si esplica soltanto nella raffigurazione dell'uomo, nei suoi rapporti con lo spazio, nell'affettazione dei suoi movimenti. A ragione Wilhelm Pinder, a questo proposito, parla non soltanto di una *corazza dell'atteggiamento*, che rinserra gli uomini, ma anche di una *forma coatta*, che in genere irrigidisce la composizione manieristica in una formula inflessibile, stabilita a priori. Essa ha origine evidentemente dallo stesso senso d'impotenza, dalla stessa consapevolezza della colpa, dalla stessa visione angosciata del mondo e della vita che genera, nel protestantesimo, la rinuncia al libero arbitrio, l'abdicazione alla pretesa di meritare la grazia di Dio" (cfr. A. Hauser, *op. cit.*, pp. 65-66).

5 "L'esame complessivo conduce alla diagnosi: *l'uomo ha perduto il suo centro*. Anche l'arte si allontana quindi dal centro. Questo vale tanto per i temi artistici quanto per il rapporto reciproco tra le varie specie di arte, rapporto nel quale la scultura sconta la sua posizione di mediatrice; e anche per le idee e per i temi che l'arte predilige. [...] L'arte

diventa eccentrica in tutta l'estensione del termine. L'uomo vuole uscire dall'arte che per sua natura costituisce il *centro* tra lo spirito e i sensi. L'arte si sforza di uscire dalla stessa arte nella quale essa trova il medesimo scarso appagamento che l'uomo trova nell'uomo. [...] L'arte si allontana dall'uomo, dall'umanità e dalla giusta misura. [...] Turbato è anche il rapporto dell'uomo con il tempo. Non potendo egli concepire l'eternità come qualcosa fuori del tempo, egli la intende come un tempo senza fine. Per lui il presente è perduto; egli non lo considera come l'arrestarsi del tempo nel momento in cui tempo ed eternità si toccano, bensì soltanto come un punto privo di estensibilità tra ciò che non è più e ciò che non è ancora; e questo può essere considerato come nichilismo della temporalità. L'uomo cerca di ritrovare il suo stato perfettissimo, da una parte nel lontano passato, dall'altra nel lontano futuro. [...] È stato sottratto alla vita eterna il dono della perfezione artistica per attribuirlo a un tempo passato o a un tempo futuro" (cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Rusconi, Milano 1974, pp. 198, 223-224).