

Il viaggio allegorico di Francesco Manzini

di Mario Lunetta

Al primissimo istante, è come se si entrasse in un acquario.

WALTER BENJAMIN

Da molti anni inseguo la pittura di Francesco Manzini, o forse ne sono inseguito, davvero senza scampo. Sì, perché le immagini di un pittore, quando siano fortemente pregnanti, hanno non soltanto una vita pulsante di germinalità interne, ma anche una vita mobile, dinamica, in qualche misura ubiqua, dal momento che si impadroniscono dell'immaginazione e della memoria del riguardante appassionato per trasformarlo in complice. Quando è intensa, insomma, quella pratica che chiamiamo pittura, e che in realtà continua a essere un'indiscrezione certe volte perfino brutale sulle pieghe del mondo e della psiche, contiene sempre un'ombra di inclinazione che non saprei definire se non col termine criminale: e giuro che su questo mio azzardo nessuna suggestione esercita lo spiritosissimo libello di Thomas De Quincey, *Murder as one of the Fine Arts* (1827), in cui si legge: "A meno d'essere in stato comatoso, credo che si vedrà che un dato assassinio è migliore o peggiore di un altro, dal punto di vista del buon gusto. Gli assassini, come le statue, i quadri, gli oratori, i cammei, gli intagli, e altro ancora, hanno le loro piccole differenze". Dice Groddeck che "l'uomo è vissuto dall'Es": e solo con l'attivazione della coscienza (della coscienza critico-immaginativa, mi pare giusto aggiungere), il "criminale" che è in noi si fa costruttore di forme che naturalmente non sono mai innocue o innocenti.

Credo che un artista dell'intelligenza e del "furor" di Manzini certe cose le abbia sempre sapute, per forza di istinto e per sottigliezza di riflessione, almeno da quei primi anni Settanta in cui da noi il vaporoso ottimismo del cosiddetto boom si va polverizzando per dar luogo a un'incipiente cupezza di prospettiva sociale, tra conflittualità già aspra dei rapporti di classe, nuovo sfruttamento e crescita funerea della solitudine urbana. Manzini marca tutto ciò accentuando per immagini lo sgomento silenzioso di chi non ha voce né facoltà di usarla. La sua è una violenza pittorica che declina in lingua italiana industriale questa durezza di passaggi imprimendo alle sue matrici espressioniste un aspro contrasto di linee sghembe e di angoli morti, nei quali la figura umana del lavoratore o dell'emarginato è gravata da una sorta di pesantissimo vuoto, anche nei casi in cui più gremito è lo spazio. Lo sottolineava puntualmente Dario Micacchi già nel 1971, in occasione della mostra alla Galleria CIAK di Roma: "A una tale spoliazione umana Francesco Manzini cerca di fare aderire più che può la pittura: ne viene fuori uno stile delle cose povero dove l'immaginazione ha avuto lunga combustione e ci dà il colore come cenere. Nella 'povertà' e nel 'primitivismo' di questo stile delle cose c'è un riferimento a un momento non borghese della cultura artistica europea degli anni Venti, a quel clima non ambiguo della sinistra pittorica tedesca tra il saggismo analitico della 'Nuova Oggettività' e la malinconia dureriana e metafisica del 'Realismo Magico'".

L'iter dell'artista è inquieto e accidentato: e d'altronde da uno come lui, curioso, ironico, indignato, animato da espliciti spiriti oppositivi rispetto a una situazione che ha già intrapreso nella società e nella cultura un processo di mercificazione che è poi continuato a ritmi disastrosamente accelerati fino ai nostri giorni, non c'era da aspettarsi altro. Altro, voglio dire, che una ricerca tutta centrata sul negativo di un mondo feroce, da rendere attraverso icone taglienti intrise di cromatismi acidi e di luci sgradevoli, come facendo una parodia crudele di quella criminalità di fondo, mediante un contro-racconto di fortissimo impatto visivo e di difesa angosciosa raggomitolata su se stessa.

Manzini, dipendente di un grande complesso industriale, viaggia molto per l'Europa e le Americhe. Questa esperienza cosmopolita non influisce sulla sua visione e sul suo linguaggio coi possibili esiti

di quell'eclettismo internazionale che il Grande Mercato dell'Arte ha già potentemente allestito, ma piuttosto con un'accensione più acuta della sua crudeltà di sguardo, come per l'adozione di un laser. E' il 1980, e con la serie di grandi acrilici raccolti sotto il titolo Frankfurt Kaiserstrasse siamo a uno snodo stilistico rilevante nel percorso della pittura manziniana. Gli spazi assumono tagli non più cinematografici ma televisivi, per affermare un mercato dell'eros che è già spettacolare e invasivamente obscenus, proprio "fuori scena" e insieme (come etimologia vuole), scaevus (sinistro); le figure di femmine offerte in vendita a maschi infoiati/umiliati sono praticanti annoiate di un teatro miserando; i contorni del disegno sono netti e duri, molto germanici appunto; i colori clamorosamente pubblicitari, gelidamente sfacciati. Il film si riversa addosso al riguardante con energia ferina e insieme livido silenzio da obitorio. La maturità del pittore possiede ormai la sua lingua, piena di tutti i suoi vuoti significanti, e il suo mutismo funziona con straordinaria efficacia come allegoria di un'esistenza-parola che l'onnivora mercificazione capitalistica – la quale non fa differenza tra compravendita del sesso e compravendita dell'aria, secondo un processo di stravolgimento in cui unica misura è il denaro – organizza in re e in mente hominis senza lasciare spazi vuoti. Manzini sa, all'altezza degli anni della sua splendida suite tedesca, che l'horror vacui borghese può essere riempito soltanto da un inarrestabile giro di produzione-consumo di fecaloro, di merda aurea: e a specchio utorio di questo orrore pone la sua pittura.

Sono, nell'arco espressivo dell'artista, anni di grande produttività, di vigoroso confronto con un contesto italiano e internazionale in via di scivoloso degrado. Manzini lavora sul filo di una figurazione civile e di un'affilata tensione politica, in un'articolazione formale di straordinario rigore contaminatorio e meticcio. L'attrazione critica per il mondo industriale da un lato e l'amore per la Tradizione alta, sempre rivissuta contro la Convenzione del mercato, generano un cortocircuito che, inglobando nel suo flusso di corrente cronaca e storia del Novecento, dà luogo a un poema visuale di eccezionale articolazione fantastica. E' l'Arca dei Quattro Cantoni, che vede la luce dopo anni di lavoro, nel 1990: un polittico laicamente ispirato al grandioso Wandelaltar realizzato tra il 1512 e il 1515 da Grunewald per la chiesa di Sant'Antonio di Isenheim (Alsazia). Un "contenitore di storie" lo definisce lo stesso artista. "Storie di una grande epopea, della costruzione di un Nuovo Mondo che nasce con tutte le inevitabili contraddizioni di un immane sconvolgente evento, storie del grande Crogiolo delle speranze, dei desideri, dei sogni di una umanità inarrestabile che cerca una nuova, diversa e migliore dimensione".

L'Arca (17 tele e alcune sculture polimeriche) è un polittico a trasformazione alto 3 metri, largo 3,5 metri e profondo da 70 a 130 centimetri: una macchina di delirante poliglossia "leonardesca", che di recente ha potuto avvalersi di uno scheletro metallico automatizzato con un sistema elettronico che le permette di muoversi autonomamente.

Negli anni che seguono, il realismo visionario e allegorico di Manzini non cessa di confrontarsi, nei soliti modi ravvicinati e deprivati di spazio di sicurezza, con le schiume viscide e venefiche dell'emarginazione e della solitudine metropolitana, in cui la dialettica sociale si esplica in un gorgo stretto di sopraffazione-subalternità. Una mostra come Il Quinto Cantone, allestita come antologica a Orvieto nel 1998 e dedicata agli Esclusi che nel Gioco dei Quattro Cantoni rimangono fuori, funziona come controcanto anti-ottimistico nei confronti di una pratica culturale pubblicitaria, e pone al centro del discorso, ancora una volta con una serie di tagli di rasoio a valenza civile e politica, l'inferno della grande città assente. E' un discorso serrato, che nella mostra del dicembre 2001 alla galleria romana "Il Labirinto" si libera in una dimensione apertamente allegorica, rivisitando il mito protogreco non come immersione nel favoloso ma come continuità del disastro. Quella selvaggia dell'arcaico Minotauro è ormai una violenza industrializzata e computerizzata. L'orrore non abita più nel labirinto di Creta, ma nelle nostre meningi e nei nostri atti di uomini in libertà condizionata: di qui il titolo della bellissima mostra che, tra eros e furore, allinea alcune delle opere più enigmatiche dipinte da Manzini in quegli anni.

Nel 2005 l'Arca dei Quattro Cantoni trova collocazione espositiva nel Complesso Monumentale di San Michele a Ripa (Roma), dopo una lunga permanenza presso il Museo Comunale di Oriolo Romano. Dal sottosuolo degli interni urbani abitati da uomini e donne oscillanti tra massificazione e

emarginazione, l'artista è pervenuto a una sua cosmogonia sociale di esplosiva potenza: davvero un itinerario di dura, sanguinosa energia, di malinconico rigetto. Vigile e penetrante, il suo occhio non cessa di esplorare il malessere dei nostri anni in una pittura sempre più disancorata dalla rappresentazione, quasi sospesa in un'entropia irrimediabile. La tensione allegorica che la innerva espone le proprie ragioni drammatiche nel momento stesso in cui le brucia in pura autonomia di linguaggio. Ecco allora certe riuscite particolarmente lancinanti, certi testi magistrali della fase più recente dell'artista: quadri come Viktor, come Malinconia, come Turandot, come Sogno del vecchio David, nei quali precipita con brutale raffinatezza e sottigliezza crudele quella folla di fantasmi che, come una moltiplicazione del proprio io, Manzini ha inseguito lungo tutto l'arco del suo lavoro, tra coscienza infelice e urgenza dell'utopia.

Nel primo aggetta sul riguardante un tavolo da fast food al quale siede un giovane che alza la mano incongruamente, in un gesto imperioso e vacuo da finto vincitore, mentre lo schiaccia l'immagine pubblicitaria di un enorme panino, a sottolineare che la vera vittoria è oggi quella dell'onnipotenza della merce. Nel secondo, uno stretto spazio-corridoio ospita un lettino su cui giace una donna nuda, icona sgomenta in un mondo che la inscatola al pari di una pupattola. Lo schermo del televisore, feticcio costante del mondo pittorico manziniano, mostra due figure danzanti, emblemi della Follia e della Morte. Nel terzo, una ragazza in camicetta verde prato molto struggente, se ne sta seduta in una posa quasi onirica su una sedia bianca. Fuma: e chiaramente sta fumando la sua vita. Sul fondo uno specchio riflette un autoritratto dell'artista con una bombetta in testa alla Mackie Messer di brechtiana memoria, quasi un accenno di sberleffo autoironico. Tutto il dipinto evoca misteriosamente degli enigmi, delle domande segrete cui è impossibile rispondere, e la sconfitta appare la sola certezza. Nel quarto, un altro autoritratto dell'artista lo mostra in azione, armato del suo pennello come di una sciabola dal filo consunto, mentre con l'altra mano regge la testa tagliata, mostruosamente ghignante, di un Golia-televisore. Sul piano compositivo, la serie è mossa da linee di fuga sghembe che drammatizzano le scene quasi bloccate in un fermo-immagine. Sul piano cromatico, la gamma può assumere fiammate sorde di colore o stemperarsi in vibrazioni di delicatezza malata. Il viaggio di Manzini continua a dissipare con voluttuosa disperazione le proprie molte coerenze, strette da un rigore sintattico che non dà tregua: lo stesso, costante e continuamente rinnovato, che mette tutta la sua ricerca sotto il segno di un desiderio inappagato, di un'ansia spettrale che coincide con la consapevolezza amaramente poetica, da poeta tragico e sarcastico, del proprio vivere e del proprio fare.