

## UNA TRASHEDIA SENZA CATARSI

di Mario Lunetta

In tutto il percorso di Francesco Manzini, di questo pittore “di lavoro”, di grande faticatore drammatico-sarcastico che appunto ha sempre rivelato la *morte del lavoro* insita nel disprezzo che nella nostra società iperproduttiva lo degrada a merce, a macchina di consumo neanche più “celibe”, ma *sic et simpliciter* vuota, c’è - tra tutto il molto altro che c’è - un dato costantemente necessario e duramente caratterizzante: l’abolizione di qualsiasi distanza di sicurezza tra l’artista e le sue immagini: e perciò - *par conséquent* - la caduta di qualsiasi diaframma protettivo tra l’icona e il riguardante. Lo spazio è immediatamente stretto, perentoriamente a ridosso dello sguardo; e, si direbbe, non consente linee di fuga. Ecco perché chi incontra le immagini di Manzini è obbligato (sul piano visivo e insieme sul piano etico) a prender partito. Lo spettatore “disinteressato” non fa per loro: esse esigono, al contrario, uno spettatore responsabile.

Da questa inclinazione nascono lo choc e il turbamento che i quadri di Manzini provocano naturalmente, senza che il pittore si prefigga l’esplosione calcolata dell’effetto: quindi, tanto più penetranti e inesorabili. È una situazione che si verifica fatalmente quando la pittura si libera dell’equivoco feticcio del *realismo* come rappresentazione verosimile del mondo per affidarsi esclusivamente

al gioco di energie conflittuali e di dinamiche immaginative che agiscono nel proprio campo di forze. Di questo, Manzini ha sempre avuto piena consapevolezza: appunto, il diagramma della sua pittura non risulta erratico o in caccia di casualità fortunate, ma si sviluppa con un’estrema, intransigente tenacia di approfondimento dei propri nuclei tematici e poetici, all’interno di una sigla di stile che non è pigra ripetizione, escamotage furbetto o maniera di rassicurante riconoscibilità; e al contrario, deve tutto il suo ampio respiro e il ritmo sordo dei suoi ictus a quell’implacata tensione problematica che il Dante della *Vita nuova*, il quale aveva pieni gli occhi di Cimabue e di Giotto, chiama “volontade di dire” (ma anche, insieme, “paura di cominciare”): polarità indissociabile che ogni artista di razza ben conosce, come spinta temibile al significare, in tutta la sua crudeltà. E Manzini è sempre stato uno che intende *dire*, prendere incessantemente la parola e dichiarare il suo tormentato rapporto col mondo, la società e la natura, l’eros, la distruzione, la malinconia, la gioia, il furore, la solitudine e la morte. Un pittore, quindi, nel quale lo spessore linguistico è inscindibile dallo spessore politico, la densità della visione dal filo tagliente del giudizio. Un exploit memorabile come *L’Arca dei Quattro Cantoni* (1983-87) sarebbe sufficiente *ad abundantiam* a provarlo,

8

se in tutta intera la produttività manziniana non si trovasse - come si trova con forza - la verifica profonda di come un artista di quasi sprezzante talento e di grande follia disciplinata intende parlare del nostro oggi orribilmente sbadato e indecentemente stupido, costruendo immagini allegoriche che sono il secco rifiuto di questo e il sogno di un mondo altro: il Sogno di una Cosa, come qualcuno disse un secolo e mezzo fa, dal cuore stesso del capitale, prima dei *Grundrisse*.

Ecco allora venirci incontro una serie di testi dell’ultimo decennio, concepiti entro quell’ottica plurima e quella decomposizione mescidatoria cui Manzini ci ha abituati da tempo, e che continuano a formare il composito, brutale,

pagliaccesco,  
tragicomico *puzzle* di una civiltà in dissesto incapace di risolvere la propria contraddizione fondamentale: cioè, il proprio cancro. Manzini ne fissa i tratti “epici” trionfali bagnati di arroganza e di morte nel suo versante borghese, o ne riesuma le tracce miserande nel suo versante sottoproletariato, *lunpen*, irrimediabilmente escluso. Quella che l’artista allestisce attraverso fredde esplosioni di violenza è davvero una *trashedia* senza catarsi. Si veda quello splendido acrilico su tela del 1989-90 intitolato *Grande finestra blu*, panoramico e spettrale, e si capirà come l’orgia vegetale che appare alle spalle dei personaggi-manichini al di qua e al di là della vetrata, che è poi uno schermo sezionato in loculi, non sia altro che un cimitero sontuoso, un variopinto scenario di anti-vita.

Più esplicitamente allegorica è la potente crocifissione moderna di un escluso (*Morte di J.N. desaparecido*, 1992), che si consuma non nel fulgore apocalittico di una drammaturgia terribilmente gloriosa ma nello squallore di un sotterraneo, con la vittima stretta a una croce di tubi Innocenti. Di tre anni dopo, quasi in una dura zoomata *à rebours*, è *Nascita di J.N. desaparecido*, in cui l’evento, del tutto privo di qualsiasi sacralità, avviene in una povera cucina di uno degli infiniti sobborghi del mondo, e al centro campeggia al pari di una nemesi misteriosa una grande figura avvolta in un manto rosa, il cui volto - come in un film di Bergman - si intravede riflesso nello specchio. Nel lavoro di Manzini il cinema (la sua figliastra degenera, la TV) sono componenti molto rilevate, sia per l’evidenza scompaginata dell’immagine che per la “volgarità” straniata e sarcastica del contesto in cui si colloca. Pittore fortemente fenomenologico, stretto all’evidenza corporea (e corporea) dell’icona, egli tratta anche la sua propria fisionomia con la medesima allusiva e impietosa interrogatività, la medesima assenza di accondiscendenza patetica. Così in una quantità di quadri di anni lontani e vicini; così, esemplarmente, in quel bellissimo, clownesco *Autoritratto con maschera* del 1996 perentoriamente giocato in verticale, con la figura intera quasi inscatolata nella bara di una tela che non concede spazio, e il protagonista (involontario, sembra: narcisismo supremo) che si volge al riguardante come a giustificarsi, anche gestualmente, di quella incongrua situazione, mentre la bauta rossa gli pende beffarda all’altezza dell’inguine. Un’apparizione folgorante, di straordinaria energia inventiva. Un *capricho* goyesco rimesso in gioco da un formidabile pittore dei nostri giorni, con tutta l’amara coscienza e l’amarissimo riso che la modernità allo sfascio gli ha spalmato addosso.

9

Eppure, come diceva colui che non rideva mai, il Buster Keaton grande come nessuno, perché non trovava ci fosse molto da ridere, può essere ancora tempo di maschere. Di maschere, non di feticci. E infatti ecco, stravolgente e geniale, uno dei quadri molto a loro modo “danteschi” di Manzini, *Tra Caronte e Catone (Autoritratto)*, un pezzo del 1997 di eccezionale vigore allegorico. La scena si dilata in orizzontale, tre sono le *dramatis personae*, e le due laterali, temibilissime, rispondono ai volti di Francis Bacon e di Pablo Picasso. Tra loro, la testa fasciata da una benda bianca, il dito indice posato sulle labbra in un invito a tacere, lo stesso pittore. È un *rendez-vous* micidiale con due grandi ombre (anzi, con le loro maschere), dal quale, comunque, per empatia irrefrenabile e forza di pittura, emerge la vita. Bacon e Picasso poggiano sulla base inferiore della tela come due teste di ghigliottinati, due strepitosi emblemi di

intelligenza (tragica il primo, panica il secondo). Lo sfondo, che sale su tutto il resto dello spazio, è una sarabanda cromatica delirante, in assoluto contrasto con il bronzio potere medianico - implacabile, eternizzato - dei due Maestri. Una dichiarazione di poetica che è al tempo stesso una stupenda dichiarazione d'amore.

L'orrore gelido del ciclo *Frankfurt Kaiserstrasse* (1977-79), in cui si avvertivano risonanze neopop, torna con esiti neoespressionisti semplicemente lancinanti in un altro quadro "dantesco" del 1997, *Taide. La lusinga e il potere*, nel quale l'iconografia spudoratamente "porno" si rovescia in desolante reificazione, inappartenenza, vuoto. Analogò è il processo che si compie, rispetto a quell'importante

ciclo di un ventennio addietro, con *Interno con telefono* (1997),

un pezzo straordinario, tagliato come un fotogramma di film "noir", e nel quale la sindrome "delittuosa" di certa pittura manziniana tocca punte di altissimo potere visionario, sul filo del malessere e della cancellazione dell'identità.

Sulla stessa linea, e con non inferiore pregnanza di risultati, un quadro inquietante e "criminale" come *La stanza a fiori* (1998).

Grande pittore di "cattivi" sentimenti, Manzini non cessa di tornare sulle sue ossessioni in modi sempre rinnovati. Così, ecco come una piccola torma di replicanti i poveri reietti di *Famiglia alla TV* (1998), pesci senza acqua immersi nella luce livida del teleschermo, morti prima di nascere. Storico crudele dell'opulenza

consumistica e dell'incoscienza sfruttata, fotografo spietato di

grandi gangsters e di miserevoli scimmie, quest'artista non sparge unguenti consolatori, piuttosto propaga contagio contro gli aspetti asettici della corruzione e del consenso. Lavora in un mondo (e contro un mondo) insostenibile.

Procede come un caterpillar nella roccia. Mangia e si lascia mangiare dalle metastesi più virulente della metropoli dei nostri anni. Anche per questo la sua è una pittura così poco italiana (nel senso più provinciale) e così apertamente europea.

Sarebbe piaciuto, il nostro Francesco Manzini, a Charles Baudelaire, il primo, grandissimo interprete dell'inferno metropolitano. Mi piace pensarlo. Meglio: ne sono assolutamente sicuro.

*(Dal catalogo "Il Quinto Cantone" Orvieto 1998)*