

Un pittore ostinato

di Vito Apuleo

Per quell'alternarsi ciclico che caratterizza il sistema dell'arte, la ribalta delle esperienze artistiche di questi emergenti anni Novanta fa registrare il ritorno di una realtà intesa come campo di riferimento di tutti i materiali possibili, senza distinzione tra strumenti consentiti e strumenti proibiti, nell'ambito di proposizioni linguistiche che segnano il riemergere di scelte quali concetto, progetto, costruzione, geometria, installazione, readymade.

Alla passata stagione che aveva esaltato il sottile piacere della pittura rispondono così le odierne sollecitazioni, nella tensione di un azzeramento della distanza tra realtà dell'oggetto e realtà esterna dello spazio che lo contiene, con accelerazioni che conducono paradossalmente a sostenere che pittura figurativa e astratta non hanno più senso. Questo però con esiti che anche negli esempi maggiormente stimolanti alla fine si rivelano più vicini al riciclaggio di strumenti obsoleti che non propositivamente innovanti. Tant'è che la stessa critica attenta a tali emergenze fenomeniche non può fare a meno di sottolineare il rischio che il dilagante neo-concettualismo e l'exasperato internazionalismo omologante non significhino altro che un rimestare dentro la memoria per proporre vecchie novità. Il che oltretutto accade in un momento come l'attuale che vede i filosofi tornare a discutere di estetica (non di estetismo, naturalmente) in un dibattito che va dall'invocazione del panteismo goethiano alla riflessione sul pensiero di Flaubert quando afferma: «L'ignobile mi piace. È il sublime visto dal basso».

In un tale contesto sarebbe facile ricordare uno scritto di Cesare Brandi a proposito della fine delle avanguardie e concludere con l'illustre critico che «se l'arte muore, allora, è perché l'avanguardia agonizza». Citazioni a parte, il problema comunque esiste e rimane da affrontare non per rinverdire sterili nostalgie sulla «bella pittura», sul realismo, concentrando l'attenzione sull'aspetto esteriore dell'opera e conducendo in modo più o meno consapevole l'esperienza a tale equivoco fondamentale, ma per prendere in considerazione anche quelle forme di espressione artistica che hanno continuato e continuano a riconoscersi nel processo formativo del linguaggio, nella certezza che l'arte non sia altro che materializzarsi dei sentimenti, percorso evocativo delle ragioni esistenziali della vita assunte a spinta primaria di riflessione e di coscienza. Ciò maturato all'interno dei valori della pittura; rifiutando cioè che tutto si esaurisca in un platonico riferimento al mondo della pittura.

Ad una tale schiera di ostinati indubbiamente appartiene Francesco Manzini. Un pittore, Manzini, che mai ha evitato l'azzardo dell'ideologia calata nell'attualità, attenta ad analizzare le condizioni di un uomo più vittima della Storia che non protagonista, con attraversamenti che alternativamente hanno celebrato l'enfasi e la malinconia, l'esaltazione e la cupa rassegnazione, la barbarie urbana e l'ipotesi redentiva. Circoscrivere questo processo di sublimazione nei limiti angusti della retorica politico-sociale sarebbe però errato e basta guardare a questa sua «Arca dei Quattro Cantoni» per averne la conferma. Si tratta di un'opera elaborata, intricata, allusiva e narrativa ad un tempo, didascalica se si vuole, sedimentata nel suo continuo rapporto con il presente e psicologicamente inquietante nello stabilire un contatto con una poetica dei luoghi portata a riplasmare la struttura stessa della memoria. E l'azzardo al quale accennavo è di partenza; è nello stesso riferimento storico là dove il tema del politico chiama in causa il politico di Grünewald. Chiama in causa cioè quella convulsa macchina tragica tardo-gotica che è l'altare di Isenheim nella sua complessità di potenza visionaria e di concentrazione spirituale d'impronta medievale, evocando con spirito laico la religiosità del dolore alla quale quel politico era destinato nel suo suggerirsi viatico alla sopportazione della malattia e della sofferenza.

Come fotogrammi visti alla moviola scorrono dunque le fasi di un racconto per immagini la cui filosofia è dentro il mondo delle cose dove la tensione e la paura corrono impercettibili a sommare i fatti di una storia antica portata a guardare unitariamente alla vicenda dell'uomo, alla mostruosità delle rovine, al dibattersi di quest'uomo tra tante rovine. E per comprenderne in qualche modo le componenti, per non frapporre tra sentimento ed espressione nessun elemento fuorviante o distraente, Manzini compie una riduzione della stessa tecnica operativa, giungendo all'elementarità assoluta del contenitore, del politico-libro con le sue pagine lignee da sfogliare.

Nuovo e vecchio allora si sommano e il Nuovo Mondo, quell'America cioè che doveva e poteva essere terra redentiva, diventa luogo in cui Manzini non trova altro che la conferma di quella malinconia che egli ha dentro di sé e dal cui angolo guarda alle cose con dolente certezza. Da qui la visione frontale del politico

nella sua staticità e nell'incidenza di quella che definirei la «prima stazione» di una via crucis laica ed in cui si consuma la tragedia di Sacco e Vanzetti.

Nella pienezza di una storia evocata e inverata, lo spazio dell'immagine e quello dello spettacolo si fondono siglando il contrasto tra la macchina portatrice di morte e le poche figure disperate spiccanti come note cupe contro il giallo obitorio della parete che l'ombra di quelle sagome anima come per un macabro balletto. Ciò mentre ai lati passato e presente (l'emigrante e l'astronauta) recitano la loro monodia e sulla predella scorre l'algida scansione del luminoso paesaggio interrotto dalla figura emblematica della donna che trasporta le ceneri dei due martiri in un bossolo di cannone.

Una collettività di sguardi, insomma, che genera parole e che vista come una singolare ballata popolare vive la tensione del cantastorie con la voce fuori campo evocante i fatti dall'angolo di un proscenio immaginario. Sicché come nella ballata popolare, le stazioni seguono alle stazioni, gli avvenimenti seguono agli avvenimenti nell'aprirsi degli sportelli del polittico uno dopo l'altro, nell'ambito di una metafora degli accadimenti cui sovrasta la fissità della lunetta dove un cielo espressionisticamente corrucciato si accende di fragori cromatici con la luna che mette a fuoco lo spazio.

Bisognerà dunque aprirli questi sportelli e mano a mano lasciarsi coinvolgere dalle fasi della narrazione, sia che si tratti del passato simbolicamente riassunto nel viaggio degli emigranti verso la città nuova (il lungo tunnel di acciaio al cui interno corre — ma verso dove?— il nuovo superman) sia che si tratti dell'acceso scandito e sonoro del presente. Un presente desolato ed esaltante ad un tempo, nella scansione dei simboli, nell'angoscia del gesto ripetitivo (il vecchio, il pennello da barba, il riflettersi nello specchio per scoprirsi sempre più emarginati), nella miscela esplosiva di superstizione, religione e magia, nello stordimento del manifesto pop e dei megaconcerti rap.

La giaculatoria degli incurabili «Ubi eras Jhesu boni, ubi eras, quare non affuisti ut sanares volnera mea» citata da Grünewald diventa quindi la nuova invocazione là dove sui vecchi mattoni rossi Manzini trascrive la frase «I am waiting to see God on television» e le mostruosità dell'abbandono, dell'alienazione, della droga si trasformano in simboli del quotidiano e specchio del vissuto.

È la città d'oggi che Manzini analizza per quella che è qui e ora, in un miscuglio di disperazione e di eccitazione in cui uomini, cose ed atteggiamenti sono colti nel loro esserci, nel loro modo di narrare e di narrarsi, con una carica deformante che è azione e denuncia. La riconquista delle convenzioni sceniche e delle tradizionali definizioni spaziali assume allora ruolo significativo proprio in relazione alla possibilità, aprendo gli sportelli del polittico, di penetrare all'interno della dinamica dei mutamenti con un susseguirsi temporale scandito dalle metamorfosi cromatiche, a volte esasperate fino all'ossessione, e dall'incidenza comunicativa del singolo fotogramma. Le illusioni del nostro presente e la disarmonia cronachistica vivono così l'inesplicabile labirinto dell'esistenza mentre i modi di inseguire la realtà al di là delle pure apparenze animano una storia autentica, esprimono le ragioni della scelta, rientrano nella giostra della vita, si identificano—al di là della stessa pittura e degli eventuali grammaticismi—nei quesiti della coscienza.

Ecco perché esalto la forma teatrale di questa complessa e difficile rappresentazione laica. Perché il teatro è il luogo più idoneo per dare forma rituale agli emblemi e ai simboli per quanto amari essi possano essere, per quanto oscura e latente possa l'inquietudine emergere. Da un lato allora si delinea il sentimento narrativo, mitico, collettivo e dall'altro il conflitto tra la nostalgia e il desiderio di dimostrare che anche la frantumazione del mondo è un evento da analizzare nel suo spessore e da valutare onde tentare di coniugare al transitivo gli elementi che in qualche modo possano aiutare ad uscire dalla tentazione di ridurre tutto ad unità azzerrante. La «quarta stazione» sarà la risposta. Vale a dire, il ponte verso il futuro, la presa d'atto che malgrado tutto l'uomo a questa realtà deve adattarsi per correggerla dall'interno e cavalcare la tigre del progresso tecnologico. Una tigre robot, anonima e contemporaneamente terribile nel suo apparente incedere minaccioso e che l'immagine redentiva della fanciulla smitizza proiettandola verso un cammino di speranza. Un cammino che è un labirinto ma che, alla fine, il riemergere della «mela» identifica non nell'utopica rifondazione ma nella semplice sommatoria del bene e del male del mondo.

da "L'Arca dei Quattro Cantoni" 1990