

Lo sguardo dentro la vita

di Dario Micacchi

Al principio di una stagione artistica non si possono anticipare giudizi su quelle che saranno le tendenze culturali del mercato d'arte: proposte, riproposte e occultamenti. Anche perché il mercato d'arte italiano, pure succubo di quelli americano, francese e tedesco, ha suoi caratteri provinciali e sue contraddizioni che consentono una dinamica culturale. Quel che si può anticipare, sulla fresca frequentazione degli artisti, è il clima di una situazione culturale assai ambigua che, senza una violenta reazione nei contenuti e nelle forme e nel metodo dell'arte, potrebbe anche diventare la palude di tante ricerche originali e di tanti artisti di avanguardia. La situazione è schematicamente questa. C'è un manieristico lusso di mezzi pittorici (e non pittorici) che apparentemente fa dell'artista un uomo che ha grande potenza di conoscenza nella realtà d'oggi. Ma al lusso dei mezzi non corrisponde vera energia analitica: da qui nasce quel clima, malinconico e impotente, cui accennavo. Il clima, poi, sembra farsi più ambiguo per un concerto di falsi ragionamenti di artisti e di critici — purtroppo anche di quelli che hanno avuto una vera funzione di rottura del gusto piccolo-borghese dell'arte italiana — i quali si dividono sempre più su questioni bizantine di radici, di precedenze e di giustificazioni, anche quando dicono di fare storia. Eppure una possibile uscita dalla situazione presente c'è: sta nel ritrovamento o nel potenziamento dell'energia analitica dello sguardo dentro la vita nella sua concretezza di rapporti di classe. Direi, anzi, che gli stessi artisti «ideologici» e «politici» hanno vera necessità di una tale concretezza: qui, in Italia, in Europa, nelle nostre città della lotta di classe. La cristallizzazione di gusto (e di mercato) di molte posizioni avanzate della sinistra artistica (pittorica e non pittorica) è in atto ed io credo che la critica debba rifiutarsi a qualsiasi azione di occultamento.

Credo anche che gli artisti veri, in Italia, soffrano di questa situazione, in particolare quelli, che da anni, tengono vive le ragioni moderne del dipingere con il loro «stile delle cose» analitico, ottico, freddo e con il loro sguardo, che è più saggistico che poetico. In una situazione così la liquidazione del soggettivismo e della gestualità è un primo passo necessario per rompere il clima malinconico e impotente. Chi poi avrà l'energia analitica per fissare daccapo lo sguardo, più saggistico che poetico, sulla concretezza dei rapporti di classe potrà tentare le vie di quella pittura o non pittura, veritiera immagine della nostra realtà umana, della quale c'è necessità. E' nel quadro dei problemi di una siffatta situazione pittorica che va vista e apprezzata la ricerca analitica di Francesco Manzini oggi così diversa dalla precedente maniera, abbuata, espressionista e patetica, che sottintende una diversa coscienza oggettiva della vita e della pittura.

Manzini, in due anni circa, ha portato all'evidenza «tattile» alcune figure umane della città italiana: alcune sono figure di piccolo-borghesi inurbati dalle più depresse zone della provincia italiana, meridionale e centrale; alcune sono figure di sottoproletari o di proletari che non riescono a integrarsi nell'ambiente urbano. I due diversi tipi umani non hanno comunicazione tra loro nei quadri, sono, anzi, separati e segregati nella propria vita e nel proprio delirio quotidiano. Sono figure di uomini inerti o che fanno gesti abitudinari, servili e senza scopo. Stanno in stanze chiuse, in cantine oppure, in brevi sortite, ripetono per le strade i gesti di una cupa e gelida vita da sottosuolo. Le figure hanno forme, fino al grottesco, piegate dalla vita di sottosuolo. Tutto il giro della vita quotidiana porta a un cunicolo abitudinario o al cambiamento di cunicolo. Francesco Manzini ha dato una forma gelida e «retrodatata» — portano in sé e con sé una vita vecchia e chiusa che le invecchia figurativamente — a queste figure prigioniere di un ambiente familiare, di una situazione di classe che le umilia le imbestia, le fa violente l'una contro l'altra senza coscienza.

Le figure più povere danno in un gelido tragico e, invece, le più piccolo-borghesi in un gelido grottesco. Sottoproletari e proletari perduti nei piccoli mestieri da emigrati non fanno kitsch; i piccolo-borghesi, sì. Gli ambienti sono dipinti «a quanto» per le figure: pieno o vuoto è sempre anche l'evidenza di una profondità spenta dell'io. L'ora è spesso quella del faticoso risveglio o della solitudine avanti il sonno o dell'isolamento dall'ambiente con oggetti d'uso. I gesti quelli della ripetizione inconscia: accendere e spegnere la luce; mettersi e togliersi la giacca; sedersi e alzarsi. Nella ripetizione Francesco Manzini dà una forma a una disperazione senza coscienza, a una mania suicida che lo sguardo pittorico, freddo saggistico e non poetico (il «coup d'oeil médicale de la vie» direbbe Flaubert), può vedere e far vedere. Le figure, anche quando hanno gli abiti migliori e più colorati di ridicolo, sono spogliate di tutto: figure che il potere del modo di vita borghese ha ben vagliato come ribelli o devianti o folli o meridionali o «negri».

A una tale spogliazione umana Francesco Manzini cerca di fare aderire più che può la pittura: ne viene fuori uno stile delle cose povero e 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» .

Mi sembra che Francesco Manzini veda teso, tra Otto Dix e Franz Radziwill, un filo così resistente da farci correre su l'immaginazione pittorica fino alla possibile uscita dal labirinto dell'ambiguità e dell'impotenza poetico-sociale.

Roma, 1971

