

Realtà e immagine

di Franco Solmi

Io credo che Francesco Manzini abbia raggiunto nel ciclo Frankfurt Kaiserstrasse il massimo di finzione proprio perché ha cercato di «raffigurare» una realtà che non esiste se non come Immagine come ripetizione rituale di sé nei modi propri del messaggio pubblicitario. La vetrina, si sa, nasconde il prodotto assai più che non lo presenti: sempre che la tecnica di distribuzione sia sofisticata ed avveduta come mi sembra essere quella dell'Eros Center in cui Manzini, immigrato intellettuale e voyeur per dannazione di mestiere, si è trovato a svolgere il ruolo di «osservante» per passare poi a quello, inevitabile, di celebrante. Non voglio dire, con questo, che non esista la riduzione della donna e dell'uomo ad oggetto, o la solitudine mercificata dell'eremita di massa. Affermo soltanto che la pittura di Manzini restituisce una immagine archeologica del presente e che, per di più, lo fa attraverso una metafora così allucinata da rendere assenti quelli che giustamente Mario Lunetta in una sua splendida analisi definisce «ectoplasmi» (ed erano, forse, figure umane) vaganti in «levigati monasteri dell'inautentico» (ed erano, forse, garages o bordelli iperfunzionali). Non so, insomma, sfuggire all'impressione di trovarmi di fronte a una memoria, a un reperto archeologico, la cui verità non sta tanto nella sua apparenza ma nel grumo di relazioni e di implicazioni che esso suggerisce e fa supporre. Ecco allora che la pittura di Francesco Manzini si rivela, giustamente, per quello che è e deve essere: testimonianza individuale e irripetibile di una esperienza altrettanto individuale e irripetibile: che non può essere partecipata nel suo contenuto dallo spettatore ma può, da questo stesso spettatore, essere rivissuta in mille modi fra i quali non vedo perché debba essere necessariamente escluso quello del desiderio di una perversione ancora maggiore dell'altra, veduta così «naturalmente» attraverso il supermercato dell'eros. Come si vede, non credo alla funzione morale, e tanto meno a quella moralistica dell'arte, che rischia di far passare in secondo piano ciò che in fondo interessa a un critico, la qualità dell'immagine, la qualità di ciò che diciamo pittura, insomma la «poesia». Ebbene, io penso si possa affermare che c'è appunto poesia e qualità nei dipinti di Francesco Manzini, cose che probabilmente scarseggiano nei bordelli più o meno meccanizzati dove la tecnica del self-service è soltanto un po' più infame di quella dei ristoranti. Per deformazione di mestiere debbo ricondurre a esperienze estetiche in cui ho svolto un ruolo non del tutto marginale e alle quali il lavoro di Francesco Manzini, e specialmente questo ciclo, può ben rapportarsi. Intendo parlare di una serie di mostre che avevano per presupposto l'esistenza dell'uomo sociale come oggetto biologico, copia conforme di infinite copie conformi di cui s'è perduto l'originale. Non si trattava, allora, per gli artisti che si impegnavano in questa ricerca (Boschi, Cremonini, Tornabuoni, Mulas, Guerreschi, Ferroni, Titina Maselli, per non citarne (che alcuni) di dissacrare o di correggere l'immagine che l'uomo sociale distribuiva di sé, come cercavano di fare i realisti dell'ideologia, o di sottolinearne i tratti fino all'exasperazione realistica, come facevano gli iperrealisti, o di deformarli fino al grottesco, al modo dei «Pop» Semplicemente si cercava di rispondere a una finzione — l'immagine socialmente costruita come quella delle donne della Kaiserstrasse — con un'altra finzione poeticamente costruita e non per questo meno ingannevole, ma soltanto cosciente di esserlo. Era evidentemente un modo di dare per scontata la sconfitta dell'arte e di verificare in concreto che l'immaginazione era ben lontana dall'aver preso il potere sulle cose. Questa è l'unica verità che l'artista può proclamare e Francesco Manzini, proprio perché è artista vero, coi suoi quadri non fa che «fingere» (etimologicamente: crear simulacri e immagini) una realtà, quella del mercato (di donne, di bottoni, di grattacieli o di detersivi) che in sé è finzione «non poetica» ma pragmatica. Quando infatti ha qualche esitazione e cede all'imperativo morale, non vedrà un manichino nella donna, esposta, ma un essere ambiguo e inafferrabile e, come accade nel primo quadro della serie ove l'artista non ha maturato sufficiente distacco e consapevolezza della sua funzione, si registra uno squilibrio formale fra l'immagine della donna e l'ambiente, già risolto in chiave di struttura estetica. Non nego che altri possano parlare di ciò che si nasconde dietro queste immagini, ed è certo un mondo non più abietto di quello che frequentiamo ogni giorno senza troppo scandalizzarci. Ma la funzione dell'arte non è quella di far scandalo, il «mostruoso» è la sua dimensione privilegiata. È del poeta il fin la meraviglia: come cercarla nell'ovvio, nel ripetuto, nel frequentato? Come meravigliarsi se, come dice Colitti, sappiamo anche troppo bene che «chi giganteggia nello spazio della città moderna non è certo l'uomo del Rinascimento, ma il principio della speculazione»? Meraviglia, invece, e lascia inquieti, in modo specifico di Manzini di restituire per pittura la sua memoria delle cose; quella sua capacità, ben più allucinante e perversa di quella dei mercanti d'amore, di trasformare le donne in manichino e gli emigranti, o i birrai tedeschi, in programmati cucù che rispondono al verso delle sirene di plastica. Ha

ancora ragione Lunetta: L'uomo Francesco e il pittore Manzini vivono una dialettica serrata e, fortunatamente per noi che ci occupiamo d'arte (disgraziatamente per i sociologi e gli umanisti) vince il pittore. Lo spettatore, a sua volta, potrà assumere il ruolo di «osservante» della pittura o di osservante della vita e dell'imperativo categorico. Non sta all'artista, né al critico imporre questa scelta, né garantirne la bontà. In fondo l'arte è ancora un fatto di coscienza individuale.

Reggio Emilia, 1981