

Frankfurt Kaiserstrasse

di Dario Micacchi

Oggi, in Italia, in Europa, sono tornati inquietanti e molto pericolosi i silenzi. Un pittore che sa vedere, con i mezzi della pittura, e non tace, in una situazione di violenza selvaggia nella quale troppi sono condannati o si condannano a tacere, è una ingombrante figura intellettuale che il sistema borghese espelle dalla sua struttura per quanto in crisi essa sia. In anni di altri silenzi, Bertolt Brecht dovette dire senza equivoci: «L'arte anch'essa deve decidersi in questi tempi di decisioni» Parlava in Germania ma parlava per tutti. In anni recenti, un altro tedesco ossessionato dal nazismo e dal miracolo economico, Heinrich Boll, cercando di spezzare nuovi silenzi in Germania e in Europa, in un saggio del '52 (pubblicato da poco in italiano nel volume *Rosa e dinamite*), ha scritto che l'occhio dello scrittore deve essere umano e incorruttibile. In un libro di oggi, *Intervista sulla memoria la*

rabia e la speranza, all'occhio umano e incorruttibile ha aggiunto la fondamentale dimensione della «moralità del linguaggio» Se ho accennato a questa «linea tedesca» della coscienza europea è per vedere meglio un pittore così deviante dal gusto italiano come Francesco Manzini, pittore di immagini tedesche ma di immaginazione italiana, occhio umano e incorruttibile, forte di una rara «moralità di linguaggio» e che ha preso la sua decisione di non tacere Ma perché ha scelto Frankfurt am Main? Forse Roma, Napoli, Palermo, Milano, Torino non sono anch'esse Europa o lo stato del modo di vita borghese non vi è altrettanto tipico? Niente di tutto questo. Francesco Manzini vive profondamente la situazione italiana ma nessun luogo, come e quanto Francoforte sul Meno, col suo concentrato di opulenza ordine e silenzio, gli consentiva di vedere e di far vedere un punto culminante d'arrivo dell'Europa come il punto dell'inabissamento. Un jet vola rapido da Roma a Francoforte ma il distacco dell'ambiente tedesco da quello italiano è abissale, non ha nulla a che vedere con la distanza chilometrica rispetto a qualsiasi agglomerato urbano italiano, Francoforte è una città al futuro, di un possibile e orrendo futuro, che è tomba.

Perché poi proprio Francoforte sul Meno, tra le tante città d'Europa visitate e rivisitate nel suo lavoro, parallelo a quello del pittore, di progettista e allestire di padiglioni per mostre industriali di un grande ente statale italiano, questo è uno di quei fondamentali ed enigmatici motivi di sensibilità, di esperienza, di cultura e di potenza analitica e visionaria che fanno la vera originalità poetica dell'immaginazione di un pittore.

Come s'è detto Francoforte non è un luogo ma il luogo dove la possibilità della pittura si svela e si dispiega in tutta la sua sorprendente potenza di prefigurazione per Francesco Manzini. Voi potete leggere, come io ho fatto, quel bellissimo e prezioso diario, fitto di annotazioni calme e terribili, che Francesco Manzini ha tenuto, sera dopo sera, all'Hôtel Arabella durante il soggiorno a Francoforte. Sono pagine piene di eccitazione, di ansia, di panico, di coraggio e di un'esaltazione per le cose scoperte che è soltanto di un artista, e di un artista che già si prepara a dipingere, misteriosamente «sente» l'immagine e i colori e le forme. Può darsi che io abbia stravisto ma nella asciuttezza della sua «moralità di linguaggio», già nelle parole scritte prima che nelle figure dipinte, hanno trovato posto molte delle cose dette e non dette da quelle centinaia di migliaia di emigrati che, in Germania, hanno posato lo sguardo dove lo ha posato il pittore. C'è nelle pagine del diario un «clima» che ritroveremo nell'allucinata immaginazione «sotterranea» dei dipinti e che mi ha ricordato un altro «clima» qual'è fissato in una frase spaventosa ma lucida di George Grosz del 1917: «Io non ho più gioia». Certamente Francesco Manzini ama tutto quel corso straordinario di pittura anti-borghese che fu fatto dagli artisti tedeschi, dada e realisti, negli anni venti Ma non è questione di affinità di sguardo e di stile antigravioso. Nelle parole di George Grosz è l'Europa 1917 che non ha più gioia; e Francesco Manzini, nel 1977, a Francoforte, ha provato lo stesso panico abissale. Forse, gli covava dentro da tempo nella frequentazione dell'ambiente italiano, ma per il pittore è stato l'ambiente tedesco che ha fatto scattare energicamente la molla dell'immaginazione e della furia analitica. Così si è messo in movimento uno sguardo e una tecnica dello sguardo che non trovano confronti oggi nella pittura italiana e anche in quella tedesca fosse pure iperrealista (fatta eccezione, forse, per quelle folle che l'iperrealista Dietmar Ullrich raduna negli stadi come per un massacro). La perdita della gioia con la fine del miracolo economico versione tedesca: è la nuova solitudine, una cosa tanto diversa per il comportamento delle masse umane e degli individui rispetto agli accadimenti degli anni venti in Germania e in Italia. La nuova solitudine a Francoforte sul Meno è vista dal pittore come uno smagliante conglomerato di opulenza, di ordine e di silenzi. In fondo, quando può riprendere il jet per l'Italia, l'incandescente e caotica Italia dove tutto ancora

può accadere, è una liberazione. Ma daccapo, con i piedi a terra, davanti allo spazio vuoto della tela, è quella Germania che gli lavora dentro, che gli cresce dentro e gli parla anche per l'Italia al limite dell'allucinazione: perché ora Francesco Manzini concretamente sa che se l'Italia del miracolo economico potesse avere ancora un futuro questo futuro sarebbe quello di Frankfurt am Main che egli ha già visto e sentito come una necropoli. Ecco, allora, la lenta, consapevole restituzione nell'immagine pittorica globale di quella sensazione abissale provata a Francoforte: io non ho più gioia. Ma la costruzione di questa immagine tedesca non è fatta a specchio sulle cose: è, piuttosto, una costruzione che si realizza a forza di quella «moralità di linguaggio» di cui parla Heinrich Böll e che non ha niente di derivato dalla «peinture morale» inglese e francese del Settecento ma trova il suo fondamento nella assoluta coerenza della forma pittorica ai materiali dell'esistenza che nel loro caotico agglomerarsi quotidiano portano segretamente i materiali della storia. Così di Francoforte Francesco Manzini isola i luoghi della prostituzione o meglio dell'industria, donna e oggetti erotici, della prostituzione: luoghi dove gli oggetti, prima solo bene di consumo erotico, hanno adesso la forza furente di uno stimolo omicida o suicida.

Due sono le splendide e orride invenzioni pittoriche sulle quali Francesco Manzini ha costruito tutta la serie delle dodici immagini tedesche. Il notturno allucinato che determina le qualità costruttive e psicologiche del colore e delle relazioni tra i colori; il sotterraneo che invade tutto lo spazio al punto che anche immaginare un'uscita essa vuol dire rientro attraverso uno dei tanti cunicoli che strutturano il sotterraneo.

Certo questi sotterranei a Francoforte sono luoghi attrezzati per i piaceri erotici a pagamento e nelle forme più razionali e sofisticate che l'industria e il design servile possono inventare. Ma nei sotterranei delle prostitute di Francoforte si può entrare e si può uscire: il sotterraneo delle immagini di Francesco Manzini è tutta la vita possibile in un bunker che l'immaginazione carceraria e repressiva più folle e violenta del potere abbia potuto realizzare. Le case di piacere dell'antica, sommersa Pompei, con le pitture erotiche ai muri e i graffiti osceni, sono i segni di una schiavitù ma di una schiavitù femminile che aveva una qualche misura umana e relazioni interno-esterno ed erotismo ancora vero. Francesco Manzini ha visto le cose come sono mostruose, violente funebri; ma le ha dipinte senza mostruosità, come una norma di una realtà che potrebbe essere fantascientifica. Levigatissimi orrori, funzionalità di tutti i particolari, le donne e gli oggetti erotici sono due momenti senza più identità (come in un film di Fassbinder). Le figure della prostituzione sono perfettamente funzionali allo spazio della prostituzione; hanno dei colori della carne che sembrano essere illuminati dal di dentro. E così gli oggetti erotici e tutta la segnaletica erotica che è di una fantasia agghiacciante. Il pittore si è tenuto al vero: lo spazio del *sotterraneo* aveva già di per sé caratteri così fantastici che andava visto analiticamente. Ma una volta dentro il *sotterraneo* Francesco Manzini ha cominciato la sua demolizione-ricostruzione. Tutti i colori, con una dominante verde-viola-rosa, hanno virato al livido esasperato dalla luce sempre artificiale. Attraverso direttrici e prospettive assai marcate lo spazio è diventato oppressivo, come uno spazio di pittura metafisica con soltanto segni manifesti e dove ci può essere stupore soltanto per cose morte. Le donne usate per la prostituzione hanno una bellezza che è la grottesca caricatura dell'attrazione erotica e la levigatezza metafisica del manichino. Con l'ambiente, con le figure e con gli oggetti erotici contrastano, però, altri elementi figurativi.

Prima di tutto gli uomini, i clienti che nella figura e nel comportamento, oltreché negli abiti, hanno una qualità tattile-psicologica di emigranti con un piede a Francoforte e l'altro chissà dove. Hanno giacche e camicie fiorate grossolane, gesticolano in modo strano, si aggirano un po' furtivamente: sono pittoricamente splendidi quei momenti che Francesco Manzini li vede frequentare il superpostribolo come la propria casa al paese lontano. Come tipi di figure pittoriche stanno tra le figure di Dix, di Shahn e di Hopper. Anzi, a proposito di Edward Hopper, mi sembra che Francesco Manzini aggiunga un suo moderno capitolo sulla solitudine urbana a quello straordinario sulla solitudine americana che Hopper ha lasciato all'arte moderna come una prefigurazione del vuoto e di una archeologia della città borghese. Un secondo, sottile ma penetrante, elemento figurativo di contrasto è dato dalle scritte (ricorrenti parole dai canti delle SS) o da scritte ironizzate; o da certi segnali sessuali messi a confronto con l'ex voto contadino del grembo; o da piccoli segni di disturbo, quali fori di proiettili sui muri e macchie di sangue.

Dunque nel *sotterraneo* c'è qualcosa e qualcuno *deviante* che il design funebre della città del piacere non prevedeva. In questo amore per il deviante e l'emarginato Francesco Manzini manifesta la sua «moralità del linguaggio» che senza tradire la verità del sotterraneo accenna che c'è un fuori, una dimensione esistenziale e sociale *altra* anche se fatta sempre più lontana dal vivere borghese. Parlare oggi di amore può fare rabbrivire: a tal punto è stato corrotto ed è degenerato anche nel lavoro con l'immaginazione dell'artista.

Eppure l'allucinante, disperato *sotterraneo* di Francesco Manzini, tutto strutturato per il mercato dell'amore, è una crudele metafora di assenza e di bisogno di amore. Che tale assenza e tale bisogno ricorrano nella

cultura europea ai suoi appuntamenti più tragici e decisivi, testimoniano alcune affermazioni assai sobrie di Max Beckmann nel 1920 sulla città:

«...Essere in mezzo alla gente mi è ancora più necessario che prima della guerra. Il nostro posto è nelle città soprattutto ora. E' necessario che noi partecipiamo alla grande miseria che sta per venire. Bisogna esporre i nostri cuori, i nostri nervi alle grida di delusione della gente ingannata. Bisogna essere molto vicini alla gente. La sola giustificazione della nostra esistenza di artisti, passabilmente superflua ed egoista, è di presentare alla gente un'immagine del suo destino. Ciò non è possibile se non la si ama».

Presentare all'gente un'immagine del suo destino. Non tacere. Non stancarsi di guardare e di far vedere. Non cedere alle abitudini e al conformismo dello sguardo. Non avere paura delle proprie radici sociali e culturali ma saper cogliere la simultaneità del sociale. Non stancarsi di amare e di prefigurare un futuro altro anche nelle situazioni più atroci e anche per quelli che oggi non hanno voce o sono impediti di parlare. La pittura diventa necessaria sul tempo lungo dello sguardo, della conoscenza, del giudizio oltre la rapidità della fotografia, del film, della televisione. Ha un tempo suo e soltanto suo. Ha uno spessore d'immagine suo e soltanto suo. Ha un polisenso che spesso si svela su un tempo molto lungo e soltanto a sguardi ben attrezzati per vedere. Molte delle novità più straordinarie del secolo sono venute dalla pittura che ha avuto i suoi momenti più creativi nelle situazioni più terribili e distruttive, quando i bisogni umani si riducevano a cercare un rifiuto commestibile tra i rifiuti della città. Forse, oggi noi abbiamo dimenticato o ci hanno fatto dimenticare questo. Abbiamo creduto o abbiamo fatto finta di credere che la pittura, una certa pittura e le azioni e i gesti delle neoavanguardie potessero crescere col crescere dei consumi, tranquillamente come se consumare significasse comunicare. Francesco Manzini ha posto in testa ai suoi «Appunti per dipingere» un bellissimo frammento di una poesia di Lawrence Ferlinghetti: «... Libero il cane trotta nella strada / ed ha la sua vita da cane da vivere / ... con una storia vera da raccontare / e una vera coda per farlo». E' difficile immaginare un'aderenza più aderente di quella del cane di Ferlinghetti alla vita: « toccando gustando esaminando tutto ». Francesco Manzini, nel 1977, in modo assai solitario, ha ritrovato la necessità moderna del pittore e del dipingere con l'aderenza umile ma vitalissima del cane di Ferlinghetti. E' innamorato della forma costruita con un colore simbolico che brucia come carbone sotto la cenere e trasmette una luminosità *sombre*; ma è ossessionato dall'espressione pure rifiutando ogni gestualità e ogni «grido» del colore (fosse pure della qualità sublime e terrificata di un van Gogh e di un Munch). Luce del colore, comportamento delle figure, tutto è strettamente legato all'immaginazione e alla struttura plastica del *sotterraneo*. E al percorso analitico, puntiglioso nel *sotterraneo*. Le macchinette varie per fiori, sigarette e oggetti di consumo erotico, le scritte e i numeri, i segnali porno, le mattonelle di ceramica e i cristalli, i giuochi di luce dosatissimi sono presi da Francesco Manzini nella loro oggettività e verità ma sono completamente rimessi in giuoco nell'incandescenza di quella sua «moralità di linguaggio» cui si è accennato con un effetto totale di ribaltamento del significato persuasivo del design. Il quadro dove il ribaltamento tocca un acme espressivo nel gelo dell'immagine

è, forse, quello col negozio Eros, la donna che si spoglia in primo piano, le vetrine con le pube di gomma per la fellatio, l'insegna avvolgente della bandiera americana che ha, però, colori tedeschi, e il piccolo emigrante, in slip e canottiera, che sta sulla porta del negozio con in mano la busta di plastica con dentro la testa femminile di gomma. Quattro grandi mani rosse con le dita imperiosamente volte verso il basso, ma potrebbero volgersi verso l'alto, comandano che così deve essere. Francesco Manzini è riuscito a costruire con naturalezza un'immagine infernale, di disperato delirio. La sua forza pittorica sta nel presentare ciò che è orridamente straordinario come norma: un insieme molto colorato di cose viste come esse sono. Chi ha disegnato questo sexshop e questo ambiente — a tanto è arrivata l'architettura moderna! — si è servito del design e del colore con perfida maestria ben conoscendo attraverso quale «musicalità» di linee e colori si può attivare nella solitudine dell'uomo l'erotismo più disperato. E' un meccanismo della violenza più bestiale che gli architetti e i designers hanno imparato a usare alla perfezione nello spazio urbano. Ebbene, proprio partendo dall'analisi, Francesco Manzini restituisce tutta la qualità antiumana terrificante del negozio e dell'ambiente: e quell'uomo solo sulla soglia col suo fagotto davanti alla donna gigantesca che si spoglia è la figura di una «soluzione finale» di sterminio che ha i suoi programmatori, anche se noi non li vediamo. Il giudizio, il ribaltamento rivelatore dei valori e della distruzione di valori avviene attraverso piccoli spostamenti di oggetti, attraverso una certa armonia di timbri del colore, attraverso una luce particolarissima che è la luce funebre del *sotterraneo*, attraverso l'uso psicologico di contestazione di forme e colori. Se si pensa ai capolavori di Otto Dix con le figure di prostitute, che stanno tra il grande trittico «La grande città» del 1927-28 e il trittico sulla guerra del 1929-32 (cui si accompagnano le cinquanta incisioni del ciclo famoso), si deve constatare che Dix dipingeva ancora degli individui, degli esseri umani per quanto massacrati essi fossero. Guardando i quadri di Francesco Manzini, si deve constatare

che questa individualità, questa umanità sono state completamente annientate e che il potere capitalista è riuscito a fare dell'amore un fatto di consumo industriale arricchito da una miriade di oggetti stimolanti la polluzione o il coito. Le creature di Dix erano ancora molto umane anche se paurosamente segnate dal costo del restare umane. Le figure femminili di Manzini non sono più umane: il corpo è un oggetto come la gomma o la plastica e il rapporto d'amore è una merce funebre che si vende in un sotterraneo autosufficiente come una tomba-piramide. Che questo stia accadendo in Germania, in Europa, è terribile; ma che si pensi a una merce e a un consumo con le più raffinate e persuasive mediazioni dell'immaginazione umana, è ancora più terribile. In questa trasformazione in merce di ogni cosa c'è una caduta abissale della civiltà europea che non lascia intravedere salvezza se non nell'abbandono. Ma a quale punto è arrivato il potere borghese nella sua capacità di fare silenzio? A giudicare dalla Germania — e si può prendere proprio quella pittura iperrealista tedesca che dovrebbe avere un ipersguardo e, invece, non vede nulla — si deve dire che ha raggiunto un punto assai avanzato. A stare alla verità delle immagini di Francesco Manzini si deve dire che nel *sotterraneo* egli vede un'incrinatura. Non è da oggi che il pittore affida a certe figure umane di emarginati, di devianti, di proletari una possibilità di reintegrazione umana. E nelle serie di immagini tedesche ce n'è una esemplare: è quella con l'emigrata meridionale che porta un carrello carico di pacchi legati con lo spago all'italiana e che passa — direi che sembra invulnerabile — davanti a un negozio-cimitero di fiori e a un sexshop. Questa donna è ancora una figura integra, estranea all'ambiente tedesco. E' e porta con sé il caos italiano, il necessario e il superfluo: per il pittore è una forma assolutamente chiusa, impermeabile; la luce del grande negozio di fiori scorre sulla sua testa e sulle sue spalle, illumina il gallo in cima ai pacchi e fa risaltare la geometria del disordine delle cose che ha portato con sé. Questa nuova figura appena arrivata è assolutamente *altra* dallo spazio e dall'ambiente tedesco, è incongruente rispetto al design rigido del negozio di fiori e del sexshop con quell'orrido manichino maschile di nudo che guarda sulla strada. Nella sua estraneità è assolutamente normale. Tutte le delizie di fiori e di sesso per lei non hanno luce e forme e colori. L'immagine coloratissima fino alla ossessione floreale del rosa lilla è profondamente turbata dal transito di questa dura e impenetrabile contadina del sud. S'è detto della qualità eccezionale ma solitaria di queste immagini tedesche di Francesco Manzini (ci sono immagini tedesche di Renato Guttuso ma sono di altra natura e di altro significato). E vorrei sottolineare che sono immagini puramente pittoriche non nate da riporti fotografici: questo ha il suo valore e il suo significato proprio in un momento che il dilagante uso di massa della fotografia non è che diminuisca il peso dei silenzi. Si pensi al movimento dei pittori iperrealisti tedeschi, il «Gruppo Zebra» per intenderci. In una dichiarazione di principio del gruppo è detto: «... chi progetta oggi una nuova pittura oggettiva, non può prescindere dalla modificata assuefazione ottica dei suoi contemporanei, deve perciò adottare per quanto possibile le inquadrature della macchina fotografica e trasferirle nella sua pittura». Veniva così privilegiato nel progetto e nel modo di dare forma il rapporto con la fotografia e con la tecnica fotografica. Cosa non nuova, largamente in uso presso gli artisti di tutto il mondo da tempo e addirittura dominante nella ricerca pop e iperrealista nordamericana. Ma i nordamericani, anche per la grande tradizione formale e sociale della loro fotografia, sono riusciti a fissare nelle loro opere iperrealiste certi caratteri sociali ed esistenziali dell'ambiente americano e degli individui ciascuno con la sua psicologia, i suoi tic consumistici e nazionalisti, la violenza esplosiva o repressa. Niente di tutto questo accade con i tedeschi Dieter Asmus, Peter Nagel, Christa Biederbick, Karlheinz Biederbick, Harro Jacob — il solo Dietmar Ullrich si distacca per la sua capacità di dar forma al panico collettivo —. Sono minuziosamente, ossessivamente plastici negli oggetti e nelle figure; tirano alla perfezione superfici piane per gli sfondi; hanno una «normalità cromatica» che non è alterata da nessuna passione o idea o tragedia della realtà. Il perfezionismo artigianale delle tecniche è assoluto fino al gelo, fino a effetti di trucco funebre. L'occhio (fotografico) sa vedere cose infinitesime ma in tutte le pitture e le sculture non c'è la minima vibrazione sociale ed esistenziale della Germania d'oggi. E' mostruoso che con tanta minuzia ottica si arrivi al vuoto, all'assenza umana: l'immagine dell'uomo e della vita resta oscura, e del realismo che è trasparenza e coscienza del mondo non c'è la minima traccia. Supervero ma inesistente. E con tanti occhi sgranati, quel che è peggio, silenzio assoluto. Che, poi, qualcosa non funzionasse proprio all'origine nella scelta del punto di vista del mezzo fotografico — occhio tra i più corrotti tra quanti oggi guardano il mondo — è un dubbio che non ha mai sfiorato gli iperrealisti tedeschi. Se ho ricordato la ricerca molto ottica e minuziosa ma così poco realista degli iperrealisti tedeschi, è per meglio illuminare la ricerca di Francesco Manzini e quale asprezza ha avuto il suo percorso solitario confortato, sì, da tutto un corso della grande arte tedesca degli anni venti ma, alla resa dei conti, alle prese con problemi del tutto nuovi o dimenticati da decenni. Punti di riferimento italiani non mancavano: Guerreschi, Vangi Trubbiani, Vespignani, Caruso, Mulas; ma l'impatto con l'ambiente tedesco ha reso necessaria una modificazione radicale della qualità e dell'energia dello sguardo in

senso analitico, impensabile nella situazione italiana così rovente di conflitti, di lacerazioni, di voragini e, cosa che ha il suo peso nel bene e nel male, così ideologica. Il silenzio tedesco di Francoforte non lo si spezza con un grido apocalittico all'italiana: è un immenso acquario che spegne anche il grido. Bisogna imparare a immergersi, a stare a lungo sotto e pian piano scoprire tutto il mondo che sul silenzio è cresciuto, si è amalgamato e, silenzio contro silenzio, ha fatto un muro di uno spessore e di una durezza incredibili. E su questo muro, a rafforzarlo, è salita l'erba orrenda delle memorie nazionali tedesche. Hans Werner Henze musicista tedesco, ma che vive e fa musica in Italia, ha pensato addirittura di rimettere in mare «La zattera della Medusa», ma il mare non è più quello di Théodore Géricault soprattutto in Germania. Il grande merito poetico — che è poi la chiave politica di penetrazione — di Francesco Manzini è aver capito la natura del silenzio tedesco e la pittura necessaria che doveva esser fatta per cominciare a rompere questo silenzio che può, alle lunghe, far morire l'Europa. Ne è nato questo percorso, analitico ma così energico di prefigurazione, lungo il *sotterraneo* tedesco. E sull'immaginazione di tale *sotterraneo* si è chiarito il racconto europeo e la tecnica del racconto pittorico senza grida, senza furore, ma con continui stupori sulla realtà che sottintendono una riflessione molto segreta e originale sullo spazio e le apparizioni della pittura metafisica. (da "F.K. di Manzini", Roma, 1 dicembre 1979)

