

Una tana più grande di Renzo Vespignani

Il tema della vita urbana rischia di diventare, nella pittura contemporanea, un luogo comune ideologico. Nella sua rappresentazione le parti sembrano distribuite ormai una volta per tutte: l'uomo vi sta come vittima innocente, e l'ambiente, con tutti gli apparati dell'ingegneria crudele e della pubblicità più violenta e policroma, copre il ruolo spaventoso ma anche affascinante dell'orco cattivo.

Già con la sua mostra del '71 Francesco Manzini usciva vivacemente da questi schemi. Bastava guardare i personaggi delle sue tele, per capire che non erano lì come agnelli sacrificali: essi, al contrario, sembravano accettare l'ambiente che li opprimeva, e persino riscaldarlo di affetti. Ma era appunto su quegli affetti, sulla loro natura surrettizia e fantomatica, che l'autore istruiva il suo processo alla città; e mostrava di capire molto bene che l'imputato non era la scenografia del mondo tecnicizzato, ma chi l'abitava. Al punto che quegli uomini e quelle donne tanto somiglianti ai nostri zii, alle nostre sorelle, a noi stessi finalmente, erano insieme carcerati e carcerieri. La barbarie urbana, diceva Manzini, siamo noi, noi la modelliamo ed in qualche modo la rendiamo positiva, persino appassionante; comunque domestica e non più sospetta di una cattiva abitudine. Essa è la fedele proiezione – che solo in parte si realizza in termini di paesaggio «alieno» – della nostra inciviltà media. In quei quadri, dunque, la città non assumeva i caratteri magniloquenti e freddi delle prospettive avveniristiche.

Certo il sottosuolo dove gli umani stendevano panni o si rivestivano era lo scantinato di un grattacielo; ma del grattacielo erano visibili solo le radici: i tubi di scarico, i cavi, gli sfiatatoi sulle chiostrine; dell'enorme proliferazione cementizia, giustamente, i personaggi di Manzini coglievano, per la loro congenita miopia, solo i particolari poco allarmanti. Si sa, insomma, che la prigione è fatta di molti piani e di molti bracci, ma quello che conta è la porta della cella: essa, alla fine, può diventare consueta e persino «bella».

Con queste opere recenti, Manzini sviluppa il discorso con straordinaria coerenza. Il quadro si spoglia degli accessori superflui: via gli arredi, i fiori di carta, le lampade ed i tappeti dei grandi magazzini; l'uomo è più solo, e anche più inconoscibile: non appartiene più ad un ceto medio proletarizzato, e nello stesso tempo operaio e padrone di una fabbrica priva di luce naturale. E' uscito dalla sua tana, e fuori non trova quel paesaggio discretamente assolato e verde che pure s'intravedeva dai finestrini del sottoscala: la strada è soltanto una tana più grande. Ma ancora una volta s'intende che egli finirà per accettare questo cielo di lamiera come un vero cielo, a patinare lo smalto delle vernici sintetiche con il sudiciume delle sue mani. Finirà, stiamone sicuri, per graffiare il suo nome e quello della sua ragazza sulle pareti di acciaio; come avrebbe fatto in un bosco quando ancora esistevano gli alberi. Anche in questi quadri il paesaggio urbano di Manzini evita l'enfasi: le grandi opere dell'ingegneria non esprimono qui potenza o monumentalità, ma al contrario la tristezza degli oggetti vecchi; persino una struggente malinconia, la stessa che aleggia sulle macchine fuori uso o sui monumenti «inutili» della tecnica. La tensione e la paura corrono invece lungo il sottilissimo ed invisibile filo che lega i gesti apparentemente inoffensivi dell'uomo alla megalopoli e che la fa oggetto suo, suo autoritratto, sua solidale compagna.

Questo essere avvolto dal cappotto come da una corazza, che ritorna in metropolitana verso il suo covo di cemento, è un'immagine assolutamente rara, oggi, per forza e densità di significati. Essa spiega completamente la quieta allucinazione di Manzini, la sua poca speranza. E' forma povera ed allarmante, che ogni mattina si leva con noi, con noi si specchia, si rade, si veste, diventando a poco a poco accettabile.

Roma, 1973

