

IL RASOIO DELL'INQUIETUDINE

di Mario Lunetta

Tra il 1512 e il 1515 prende corpo per mano di Mathis Neithardt Gothardt detto Grünewald, ovverosia Bosco Verde, uno degli atti espressivi più memorabili della civiltà occidentale: quel polittico d'altare a sportelli per la chiesa della prioria di Sant'Antonio a Isenheim (Alsazia), oggi nel Musée d'Unterlinden di Colmar, che è la *summa* spettacolosa e scandalosa, già "espressionistica" e già oltre ogni canone estetico e morale, tutta dentro la dannazione consapevole della terribilità dell'essere nella storia e nell'utopia, nello sfacelo della carne e nell'opposizione indomita dello spirito, della sua attività di pittore. Il grandioso *Wandelaltar* è un organismo "a trasformazione": aprendo e chiudendo gli sportelli appaiono i vari dipinti, come sfogliando le pagine di una suprema *biblia pauperum*. Nessuna velleità di *épater* chicchessia, borghesi o nobili o plebei che fossero; in realtà, progetto portato a compimento in direzione di una estrema, sia pure sfolgorante, funzionalità, se è vero come è vero che i frati antoniti (medici tradizionalmente provetti) erano soliti portare i malati davanti all'altare, fidando non soltanto sulle proprietà taumaturgiche del *saint vinage* (il vino col quale si aspergevano a Pasqua le ossa di Sant'Antonio), ma anche sull'efficacia terapeutica delle immagini, magari investite di facoltà diverse in ordine ai diversi morbi. Tra catarsi aristotelica e valore terapeutico liberatorio delle teatralizzazioni del Marchese de Sade a Charenton, ecco quindi situarsi l'utilizzo quanto mai pragmatico di uno dei massimi capolavori della pittura europea di tutti i tempi. Il quadro, o il sistema di quadri, non è più un oggetto contemplativo fatto per la contemplazione passiva, ma uno strumento curativo, un medium magico, qualcosa a metà tra l'esorcismo e il salasso spirituale. Pittura, scultura, architettura concorrono sinesteticamente a produrre un effetto transestetico, illusionistico e spettralmente variabile.

Quanti antenati ha il cinema, vien da pensare. Come tutto si tiene, nella fenomenologia dell'immagine. Come, infine, la pittura si nutre anche di pittura, quando è capace di riflettere seriamente su se stessa, crescendo su verifiche severe, maturando nel misurarsi rigorosamente con le grandi lezioni del passato, in modi certo antitetici rispetto alle facilità mondano-mercantili dei vari "citazionismi" e "anacronismi" oggi tanto di moda, veri e propri supermarkets della Svendita, grandi spacci delle Piccole Furbizie.

Sto parlando, senza averne ancora fatto nome e cognome, di un artista come Francesco Manzini, che ha cercato un confronto con il Polittico di Isenheim in modi lontanissimi, anzi decisamente antitetici a qualsiasi procedimento neutralmente postmoderno, anche lui provandosi ad "usarlo" in un'ottica ovviamente rovesciata rispetto a quella apocalittico-religiosa del pittore tedesco e dei fruitori coevi: secondo coordinate insomma disperatamente laiche capaci di trarre dal formidabile archetipo una serie di suggestioni non mimetiche ma interpretative, non pedissequae ma interrogative, non archeologiche ma tremendamente contemporanee.

L'altare si è trasformato nell'*Arca Dei Quattro Cantoni*: e ciò che ne risulta non è certo un effetto catartico ma piuttosto un effetto di inquietudine irrisolvibile, di spaesamento irrimediabile. L'angoscia rinascimentale trovava il proprio risarcimento nella (sempre) ricomposta unità che saldava malgrado tutto l'umano e il divino; l'angoscia dell'oggi, non più teologica e non più ideologica, affida il proprio orrore nihilistico all'azzardo del linguaggio. Manzini non ha fatto altro, lungo tutto il suo ricco percorso: un percorso che nella sua maturità ha trovato non la propria oasi ma il

suo giusto inferno, e lì si è snodato drammaticamente, girone dopo girone, fuoco dopo fuoco, fino alla conclusione di questa grande macchina, armadio degli scheletri o, appunto, arca che partorisce immagini, statue mutilate, oggetti, ready-made del consumo più comune o miserabile o criminale, memorie, nostalgie, proiezioni in un futuro ferocemente possibile, forse speranza. La bellissima macchina di Manzini allude al mastodontico altare grünewaldiano, e al tempo stesso ne semplifica la struttura. Ma su un ossatura più aerodinamicamente elementare cresce un corpo che lacera con irruzioni di storia e di cronaca contemporanea, o con repentine rasoiate del privato meno cauterizzabile, il compatto tessuto monotematico dell'archetipo, per farsi reinvenzione e riscrittura di una sorta di sinopia dimenticata, gesto plurimo e polisenso di un artista di originalissimo talento che crede all'impellenza dell'intermedialità, e insegue i sensi disseminati dell'epoca nei territori più svariati e nei luoghi delle diverse mitologie del presente e del futuribile, senza mai smarrire la tensione dialettica che ha fin qui animato le sue pitture più "politiche" e visionarie.

"Questo mio polittico" egli dice "non è solo una serie di tele e di sculture, non è neanche solo una storia, un pezzo di teatro o un racconto di un cantastorie, non è un film e non una multivisione, non è un oggetto fermo e neanche qualcosa in movimento, ma è forse l'insieme di tutto questo". La definizione, se un animale polimaterico e policentrico come *L'Arca Dei Quattro Cantoni* si può definire, suona esatta. Le pulsioni che vi confluiscono provengono da *input* linguisticamente assai diversi: cosicché il complesso manufatto vive (ed esplode) nel segno della contraddizione e del conflitto. Manzini non offre al riguardante né resa, né pacificazione. La sua è un'operazione decisamente anticonsolatoria, ed esige un fruitore capace di liberare una forte sintesi di ragione e di fantasia. E' un racconto arduo e tormentato, un itinerario limpido eppure pieno di cesure e di ferite, di ingorghi e di trappole mortali, quello che propone l'artista: ed è al tempo stesso la somma intellettuale e fantastica della sua intera esperienza. A parlare da sola è la stessa articolazione in quattro tempi in cui il racconto si sviluppa, a partire dall'allegoria della vicenda di Sacco e Vanzetti, attraverso gli emblemi delle grandi emigrazioni sottoproletarie dai vari Sud d'Italia verso la mitica "Merica", la violenza moderna e postmoderna, il feticcio TV, il crollo di Superman, la speranza in un uso della scienza e della tecnologia che rifiuti l'opzione distruttiva, per giungere all'apertura immaginata e desiderata di un nuovo orizzonte in cui l'uomo torni a integrarsi a una natura non più violentata, all'eros, aderendo all'invito di una sensualità animale, ambigua sì ma priva di perfidie.

Che lingua parla, in quest'opera tanto complessa, la visione di Manzini? Innanzitutto una lingua fortemente allegorica sul piano del progetto complessivo; secondariamente, una lingua che potremmo definire *a soluzioni articolate ed elastiche* stilisticamente mobile a seconda della materia, con la quale si pone sempre in un rapporto dialettico interno, non aprioristico, assecondandone di volta in volta le esigenze poetiche senza per questo cedere a un eclettismo di facile specie contenutistica. Il timbro di Manzini è di natura espressionistica: ed è affascinante vedere come ad esempio, a contatto con situazioni di memoria o di nostalgia, di tenerezza e di rimpianto, la sua asprezza si scioglia in una grande tenerezza lirica.

E' il caso dell'enorme onda, al tempo stesso turbine e ricettacolo, sogno erotico, vagina, utero, spazzatura d'acqua, rovina; e della nave immersa in una straordinaria densità onirica, epifania di una pittura dolce eppure saldissima; è il caso della piccola stanza dell'emigrante assediato e come invaso dai ricordi che diventano carne della sua carne, gli timbrano il corpo, diventano tatuaggi indelebili; è il caso del compianto sulle ceneri di Vanzetti raccolte (verità storica) in un bossolo di cannone, in mancanza

di altro contenitore: paradosso terribilmente ossimòrico di quella che un tempo si chiamava Némesi!

Altrove, nelle altre zone del polittico, in altre isole del suo grande arcipelago, predomina la secca denuncia dell'imbecillità della *mass-cult* veicolata (e indotta) dai grandi media; o il sarcasmo nei confronti dell'ottimismo a tutti i costi della civiltà tecnologica. La durezza della pittura, in questi casi, non nasconde i suoi spigoli, taglia corto con tutte le tentazioni elegiache, affida il proprio tagliente spessore alla sgorbiatura e alla contrazione della forma, adotta luci livide, cromatismi acidi, spazi costipati: come in un film nel quale sia protagonista negativo il Grottesco della Volgarità Quotidiana nell'Era del Consumo e dell'Indifferenza. Lo spettacolo, sembra voglia dire Manzini, è finito. Cioè, lo Spettacolo continua senza fine, come *Spettracolo*, fantasma involontariamente comico di ciò che una volta fu tragedia e fu riso.

La Fiera dell'Inautentico produce mostri senza soluzione di continuità, esattamente come il sonno della ragione: per cui, ancora una volta, il problema è: come opporsi? Che fare?

Da pittore, da creatore di forme, Manzini ha dato splendidamente la sua risposta: una risposta, appunto, "spettacolosa", "circense", assolutamente "impura" e perciò stesso purissima, di una purezza estetica che trae il proprio senso profondo proprio dall'unico processo oggi consentito all'arte: quello della mescolanza critico-fantastica con gli spurghi dell'immane fabbrica di sporcizia (di orrore e di idiozia, di sopruso e di inganno "da vedere", magari con soddisfazione da schiavi) che sembra essere il mondo.

Oggi l'opera plurima di Manzini si arricchisce di un ulteriore elemento di fascino aggiunto, grazie all'intervento di una sofisticata tecnologia: quello della dinamizzazione. Realizzata da un'eccellente équipe di operatori, l'ossatura metallica che stringe con fredda eleganza l'opera, ne esalta – per contraddizione ossimòrica – la straordinaria energia espressionistica e visionaria. La macchina, quindi, è ormai semovente, e ciò crea una strana, spaesante suggestione illusionistica e teatrale: le scene diventano sequenze, l'una entra in complementarità o in attrito con l'altra, e il tutto vive di un'altra vita, immerso com'è nelle note di alcune sonate per violino e clavicembalo di Arcangelo Corelli.