

DISCORSO PER MANZÙ

di

Cesare Brandi

L'inaugurazione del monumento alla Resistenza e della mostra antologica di Manzù a Bergamo non è solo un avvenimento civile di alta importanza e una tappa onorevole nella vita di un grande artista: sono due eventi che vanno al di là di loro stessi, proprio perché avvengono a Bergamo e Manzù è nato a Bergamo. Non voglio farne un fatto di orgoglio cittadino né tanto meno campanilistico: che il monumento alla Resistenza sia stato donato a Bergamo da Manzù, che Manzù sia di Bergamo ha un significato, un valore, un monito che travalica di gran lunga il dono e il luogo di origine.

Bergamo, festeggiando la Resistenza, festeggiando Manzù, inneggia a se stessa, inneggia al meglio di se stessa.

Manzù non è un figlio comune, per quanto onorevole, di questa città: è un artista che ha portato il nome dell'Italia, con onore e ammirazione, in tutto il mondo. Dall'Europa al Giappone, dagli Stati Uniti alla Russia, chi dice Manzù dice Italia, dice una tradizione artistica risorta, l'onore attuale di una tradizione che è cultura, civiltà, rispetto.

Rispetto dei valori umani, innanzitutto, rispetto di quell'apice della umanità che è l'arte, nel cui nome non dovrebbero esserci guerre e splendere solo la pace. Ed è giusto ed è bello che nel nome della pace, Manzù, abbia avuto un premio insigne.

Tutto questo non è retorico; è garantito dalla storia e nella storia s'iscrive.

Di tale alone internazionale che circonda Manzù era doveroso far parola in prmissimo luogo, e proprio qui, a Bergamo; che a nessuno sfiori il sospetto che si stia celebrando una sagra provinciale per un artista bergamasco, che, alla sua città ha regalato un monumento d'arte e di virtù civili, e a cui la sua città, per ringraziamento, dedica una mostra antologica.

In questo senso, Bergamo, viene buon ultima, dopo le mostre che si sono succedute in tutto il mondo, e dopo che oltre tutto, Manzù, era stato l'artista prediletto di quel grande papa, grande anche per i non credenti, che fu il bergamasco Giovanni XXIII.

Comunque è sempre bello che Bergamo faccia omaggio ad un suo figlio all'apice della gloria, il quale, all'apice della gloria, ha voluto fare un dono alla terra natale del monumento che ne esalta le virtù civili.

Con questo sembrerebbe che tutto fosse detto: ma tutto non è detto e, se anche già detto in altre circostanze, vale ripeterlo. E sia lecito affermarlo a me, che da quasi quarant'anni mi occupo criticamente di Manzù, da quando, posso dirlo, lo scopersi nel 1939, e subito ne intuì le grandi doti di plastico nato, di poeta sottile, così affettuosamente umano.

Perché la scultura di Manzù può anche non piacere, ma nel senso edonistico di chi non ama il dolce e preferisce il salato; nessuno tuttavia può negare, o nega le sue capacità critiche, che alla base di questo artista, ci sia una dotazione originaria irriducibile, qualcosa di simile a quello che fa sì che una sorgente naturale emetta sempre la stessa acqua con la stessa composizione.

Questa permanenza nella scaturigine più intima è quella che garantisce nel tempo la costanza di uno stile, che, ciò nonostante, può pure cambiare, eppure rimanendo inconfondibile il suo autore.

Perché, certo, Manzù dal 1939 ad oggi non è rimasto lo stesso, il suo già lungo cammino si costella di tappe importanti, ma sempre tappe di uno stesso artista, di una medesima volontà d'arte. È per questo che ho usato il paragone con una sorgente che dà sempre la stessa acqua: ogni

vero artista è questa sorgente, ogni vero artista cambia senza cambiare mai definitivamente.

E forse che Giotto non è Giotto da Assisi a Padova a Firenze? E forse che Michelangiolo non si ravvisa scultore, e spasmodicamente lo stesso, nella Centauromachia giovanile come nella senile Pietà Rondanini?

Ma si dirà: e allora Picasso? Non esistono almeno cinque, sei, cento Picasso? Eppure anche questo è vero limitatamente al fatto che un artista come Picasso possedeva già inizialmente vari registri su cui agire, come un organo a diversi manuali.

In realtà le doti originarie di Picasso continuano in sottofondo dal principio alla fine: la sua incapacità di negarsi ad un messaggio figurativo — per quanto vicino all'astratto, Picasso rimase sempre figurativo — la sua invenzione lineare, abile fino al virtuosismo, che rimase intatta fino a novant'anni; il suo rispetto per l'arte del passato, per cui ha rielaborato senza fine Cézanne, Delacroix, Velazquez. Appunto così diverso e nella diversità, così uguale a se stesso, alla sua vocazione originaria. Ma come una fonte dalle cento cannelle, come le sorgenti di Castellammare, dove si cura tutto, ma è sempre Castellammare.

Quando nasce come artista, Manzù lombardo, si riattacca ad una vena lombarda: ma fu facile accorgersi che questa vena lombarda di Medardo Rosso non era l'unica direttiva. Manzù viveva nel suo tempo, non in un tempo lombardo, e se fu abile a trarre, dalla lezione di Medardo Rosso, il suggerimento di una scultura atmosferica, che trasudava da se stessa, questa lezione fu integrata alla conoscenza del Picasso giovanile, del Picasso dell'epoca blu e rosa, in cui si riscopriva la tenerezza di un'immagine umana che vorrei dire periferica, dei circhi di sobborgo. Le donnine nude di Manzù, a quel tempo, così esili ma nascostamente morbide e materne, hanno la dolcezza lombarda, il flou gentile di un'immagine appena sfocata dall'imbarazzo di trovarsi nude e dal desiderio di piacere. È una scultura che sfiora l'intimismo, ma che ha una sicura regola plastica: mai un particolare di troppo, mai un accento virtuosistico.

La scultura sa tenersi indietro e non avanza più che tanto all'occhio. È a questo punto che interviene il David fanciullo accosciato, questa prima

statua a tutto tondo, quasi a grandezza naturale, in cui la visione si sfaccetta come nella plastica arcaica greca. Eppure è ancora lo stesso Manzù dei nudini di cera, inconfondibile: ma qualcosa si è aggiunto, quella struttura per piani, per diedri, che danno, alla statua bellissima, uno scatto interno, una continua novità di veduta, come vedere la faccia nascosta della luna.

Il David accosciato è la nuova scaturigine di Manzù, ma naturalmente non elimina quel senso basilare del bassorilievo che aveva visto sorgere il primo Manzù. E basti ricordare la serie superba delle Crocifissioni: quello che erano, come purissime opere d'arte, quello che furono come atto di coraggioso rigetto all'oppressione nazi-fascista. Prima della Resistenza, quelle Crocifissioni, con l'altra di Guttuso proprio qui a Bergamo, furono un atto di resistenza attiva, anticiparono la resistenza.

Si trova dunque, sin dall'inizio, questo duplice binario, artistico e civile, alla base dell'opera di Manzù. E mi piace sottolinearlo, perché ad un certo punto di una carriera fortunata, può capitare a qualsiasi artista di prestarsi alla celebrazione di un ideale politico o civile, senza averne partecipato come della propria vita vissuta. Per Manzù non è così: nessuno gli aveva chiesto di fare quelle Crocifissioni, nessuno gliele aveva ordinate. Ed io mi ricordo, come apparvero incomode a tanta gente che pure le apprezzava dal lato artistico e lo scandalo che procurarono. Quelle bagasce accanto al Cristo, quei sacripanti nudi con l'elmo a chiodo. Quanti ne provarono uno sdegno insulso, che non volevano capire, che non volevano vedere il significato vero. Anche un bravo sacerdote se ne scandalizzò, quel Don Giuseppe De Luca, che mi onoro di avere convinto, e che doveva poi essere il più pugnace assertore di Manzù, quando si arrivò al sudato certame della porta di San Pietro.

Sarebbe assurdo a questo punto tentare di ripercorrere passo passo un itinerario così ricco come quello di Manzù: né io pretendo di farlo, e neppure pretendo di fare da guida a questa mostra antologica che ha la parola di per se stessa, dà la parola a se stessa.

Ma le tappe essenziali non si possono tacere. E la porta della Morte in San Pietro è stata una tappa fondamentale: il giro di boa più spetta-

coloso che l'arte di Manzù, nella sua fondamentale fedeltà a se stessa, abbia compiuto. E quanto sudato, e quanto sofferto. Il primo concorso, il secondo concorso, le umiliazioni di un ambiente sordo e fondamentale-mente ostile. E fu lì lì per cedere, per rinunciare. Ma qui lo soccorre l'amico De Luca, che della porta di San Pietro per Manzù, aveva fatto la sua battaglia.

Ormai le premesse ideologiche erano troppo diverse per Manzù: troppo tempo era passato, altra fede lo animava. Ma restava la giusta ambizione di collocare una sua opera in un posto così degno, nella città che a torto o a ragione si chiama eterna. E l'opera nacque, prima a rilento, poi con un bel furore. E nacque, dopo avere fatto la prima prova nella porta di Salisburgo. Ma da quella di Salisburgo alla porta di San Pietro, il divario nel tempo è breve, quello formale, fortissimo.

Nella porta di San Pietro Manzù assumeva una dimensione nuova, e il bassorilievo subiva una svolta.

Certo Manzù, nei bassorilievi famosi delle Crocifissioni, non si era ispirato al solo Rosso: la possibilità di Manzù, di recuperare una tradizione eletta, quella del Rinascimento, di Donatello e di Francesco di Giorgio, aveva dato alle Crocifissioni un sigillo formale di aulica bellezza e come un passaporto nel tempo. Ma era sempre il piccolo bronzo, che rappresentava la misura ideale di Manzù, un po' come la medaglia per il Pisanello.

Nella porta di San Pietro non ingrandì il piccolo bronzo: cambiò gravitazione. Ad un tratto c'è un recupero dell'antichità classica che non avviene per citazioni ma proprio nel senso del ritmo, della cadenza, della spazialità. Naturalmente i bassorilievi cambiano di dimensioni e anche di spessore. Il fondo, da fondo atmosferico, diviene una condensazione della spazialità dell'immagine. Il bassorilievo schiacciato è modellato come un disegno, che sta sul piano, ma come fosse a tutto tondo. Manzù disegna modellando e modella il disegno: in nessuno scultore il disegno è stato più connaturato alla scultura. E questo non indica una contaminazione fra generi diversi, ma indizia quella scaturigine unica per cui si è ricorso al paragone con la sorgente. Nei bassorilievi della porta di San Pietro la verosimiglianza cede allo stile, e lo stile è questa visione di una tridimensiona-

lità in superficie, che si deprime, si estolle, si schiaccia, si solleva. Plastica pura che origina straordinarie sequenze di pieghe, che quasi non hanno bisogno di caratterizzazioni umane: sequenze volanti, come gli angeli nella Morte della Madonna, dove quel che conta è il ritmo quasi frenetico, la continua osmosi dal fondo alla figura.

E la plastica diviene anzi più secca e tagliente: vedere quel fascio di spighe e i sarmenti di vite che fanno da picchiotti della porta, dove la rassomiglianza naturalistica è solo apparente. Proprio in relazione a quei picchiotti, nacque la prima seggiola con la natura morta, che fece sensazione allora, quando non sembrava che il genere natura morta si adattasse alla scultura.

Io che ho potuto seguire l'elaborazione della porta della morte pezzo per pezzo, ne ho conservato il ricordo come di un'esperienza impagabile. Anche perché le vicende che aveva attraversato Manzù, vicende familiari, erano state molto tristi e in più c'era stata una grave malattia, col pericolo che le une e l'altra fiaccassero la resistenza dell'artista.

E mi ricordo, nel frattempo, le udienze che aveva, e che mi raccontava, con Giovanni XXIII, e veramente la luce che si spandeva da quell'umanità così diretta e autentica. Di certo rappresentò uno stimolo importante nella gestazione dell'opera.

La porta ora, nell'atrio di San Pietro, fra le sue brutte consorelle, a parte la porta del Filarete, splende di una luce pacata e perenne, ed è l'unica, fra tante che ne sono state stoltamente immesse in monumenti antichi, a giustificare se stessa.

Comunque la porta di San Pietro rappresentò il definitivo giro di boa di Manzù. La sua scultura era divenuta ormai di grande formato. Il che, vale ripeterlo, non si riferisce alle sole proporzioni, ma riguarda proprio il ritmo interno, la strutturazione formale, il respiro profondo.

Alla porta di San Pietro seguì un'altra porta, che si trova a Rotterdam, una porta nel nome della pace e di quelle gioie familiari che Manzù aveva rinnovato con due bambini. Nella grande facciata spoglia della chiesa olandese, la porta di Manzù non più divisa a pannelli, fiorisce con un rigoglio giovanile, con accenti plastici di grande forza.

Ormai la nuova misura s'era imposta a Manzù, che se anche farà ancora piccoli bronzi e gioielli squisiti, costruisce grandi statue, per lo più stanti rielaborando in moduli sempre più rigorosamente geometrici i suoi cardinali, le sue figure femminili.

Ma un'altra tappa fondamentale fu data dalla elaborazione del gruppo degli amanti, in tante versioni da strabiliare. Qui la grande novità era data da una struttura estremamente complessa, raggiata, in cui si moltiplicavano i punti di vista e da un nucleo centrale scaturivano gli arti dell'uomo e della donna come in una nuova composizione anatomica. Intendiamoci: non c'era nessuna scomposizione cubista, ma proprio nell'intreccio e nello snodo era come se i vari arti si disponessero in modo diverso. Tutto il gruppo acquistava una dinamica straordinaria, ma così differente dalla dinamica barocca. Le versioni furono diverse e numerosissime, in vari formati e anche in varie materie, perché, oltre al bronzo, Manzù usò il marmo; e forse delle sue rare sculture in marmo, il gruppo degli amanti è il più impressionante. Quel che colpisce è che in proporzioni tanto maggiori del vero, abbia salvato, Manzù, la delicatezza del particolare, l'affinità elettiva col disegno; certi tratti dello scalpello che sono come fossero tracciati sulla carta, con lo striscio dell'inchiostro assorbito dalla carta. Qui, in questo candido marmo, le pieghe tracciano appena una linea azzurrognola, ma il senso è lo stesso, ed è un senso assolutamente plastico. C'è solo da rimpiangere che questo gruppo memorabile non sia stato esposto in tutta Italia, perché la fotografia non può darne che un'idea approssimativa, e intanto perché la grandezza delle dimensioni è direttamente proporzionale alla risultanza plastica: più in piccolo non sarebbe più la stessa cosa. I volumi si sono rassodati, i particolari tendono a fondersi nel modulo del corpo o del volto, e si noti il fatto che Manzù elimina certi dettagli, e non di poco conto, come gli occhi, senza dare l'impressione di un volto cieco; guardando quel volto, alla giusta distanza, gli occhi si vedono come se ci fossero.

A questo punto è bello ricordare che dell'opera di Manzù esiste un museo vivo, ora qui esposto, che è come uno studio perennemente aperto e che tutti possono visitare: la raccolta degli amici di Manzù, formula eufe-

mistica dietro cui si nasconde l'ideatrice della raccolta omaggio, la Inge Manzù, che delle statue di quella eccezionale raccolta è come l'ispirazione perenne.

Il museo della raccolta, ad Ardea, è il più bel Museo di arte moderna, così semplice e funzionale in un giardino chiaro, nella distesa ondulata e melanconica della campagna romana, ma sotto un sole che fa scintillare i bronzi come fossero di oro.

Si arriva così ai due monumenti ultimi, la grande statua marmorea per il sepolcro di Raffaele Mattioli, e il gruppo che ora l'artista ha donato a Bergamo.

La statua per Raffaele Mattioli ha una solennità semplice e diretta: sembra un ossimoro, e lo è, ma è il solo modo per descriverla, per antitesi. Solenne è la posa eretta, assolutamente nuova, con un grande fascio di pieghe raggruppate sul davanti della figura: è ancora un altro esempio della fertilità plastica del motivo delle pieghe, non già come inerte descrittivismo, ma come fulcro stesso della elaborazione scultorea. Nel candore del marmo queste pieghe corpose e rilevate hanno sbattimenti di ombre trasparenti, che la materia lucida riceve e rifrange: si forma un alone, che non è più il lontano alone atmosferico della tradizione lombarda, ma come un'emanazione propria della scultura, che, in quell'alone, esibisce il suo spazio, e la sua distanza.

Il secondo gruppo, quello che si è inaugurato ora a Bergamo, l'ho visto anch'io per la prima volta qua e posso quindi solo accennarvi. Ma intanto va ricordato quanto lontano, nella vita di Manzù, è il desiderio di porre una sua statua nella città natale. Il primo monumento, ed ebbe una elaborazione lunghissima, in disegni e bozzetti, doveva essere dedicato al Caravaggio: ma non era una statua dell'artista, sebbene un monumento allusivo a quel rapporto eterno dell'uomo e della natura: raffigurati nell'artista e nella donna. Vagheggiò per tanti anni, Manzù, questo monumento, finché il bruciante tema della resistenza ebbe il sopravvento. Ma anche il tema della resistenza, Manzù, l'ha affrontato in modo allusivo, non anedddotico: c'è il fatto, tragico, del partigiano appeso per i piedi, ma non è un fatto specifico, che abbia una data e un nome: o almeno così credo.

Infatti, per creare questo motivo plastico vigoroso, Manzù, forse inconsciamente, si è ispirato ad una raffigurazione classica che ha in una metopa arcaica di Selinunte a Palermo il suo prototipo solenne.

Si tratta di Ercole con i Cércopi, appesi per i piedi ad un palo che Ercole porta sulla spalla. Il fascino della composizione è dato dal fatto che si affrontano due figure capovolte, che quindi realizzano quello che nella musica dodecafonica è detto il moto cancrizzante. La figura del partigiano ripete così per moto contrario la figura stante; c'è una specularità invertita, il gusto di una ripetizione che non è una esatta ripetizione e che innova rimanendo la stessa.

È un motivo plastico d'una semplicità estrema e d'un'audacia considerevole: inoltre ha una sua eloquenza tragica; l'impatto che al sacrificio aggiunge l'insulto: si sposa quindi perfettamente ad una raffigurazione che vuole essere una commemorazione virile e non retorica e un monito per il futuro. È degna di stare in una piazza di una città così antica e civile e di rappresentarne come lo stemma.

Così il voto si è compiuto: così Manzù è tornato alla sua città come alle Madri, con il messaggio dell'artista e dell'uomo. Così ora la sua città come una madre, accoglie e onora il figlio di sempre.