Spighe di frumento, 1961

Tralci di vite, 1961

arti figurative

LA PORTA DI MANZÙ PER SAN PIETRO

Un tragico appello laico contro la violenza. Aperta da alcuni giorni, la porta è già qualcosa di poeticamente distaccato dal suo autore: è una forma della verità contemporanea che arricchisce la storia delle forme dell'arte occidentale.

Un invito a essere uomini in proporzioni umane

Una porta di bronzo di quasi sei metri per otto è, innanzi tutto, un "muro" di bronzo. Prima di entrare nel merito dell'arte e della gigantesca impresa ancora fatta a mano, e da una mano ben guidata dalla ragione sveglia e fantastica.

E la propria mano, bellissima nella sua gracilità, con la fede al dito, Manzù l'ha impressa nel "muro" a virile poetica confutazione di un tempo in cui gli uomini continuano ad essere trucidati mentre alcuni specialisti discettano sulla morte dell'arte «all'americana». Un muro contro il quale, prima o poi, dovranno battere il muso tanti e tanti di questa repubblichetta italiana delle lettere e delle arti, sempre così impegnati e così "distratti". E' certo che la magnifica riservatezza morale di Manzù non alimenta la pubblicità. Ma è anche vero che questa frenetica «intellighentsia» italiana, fra un appuntamento e l'altro, un ricevimento e una inaugurazione, una cena e una controcena, s'è fatta cieca e sorda. Angosciatissima e apocalittica, è disinvoltamente capace di non riuscire a saper nulla del muro di bronzo innalzato da Manzù e di trovarsi puntuale, invece, là dove l'angoscia e la bancarotta si traducono in casette al mare e in montagna, in appartamentoni in città, in soldoni in banca, in fazzoletti e lenzuola di terra. Comunque, la Porta sta lì, e dovranno vederla se vorranno parlare di scultura moderna e di qualche verità non secondaria sulla vita e la morte dell'uomo.

E non dimentichino che a Venezia sono esposti, all'Ala napoleonica di piazza S. Marco, ben trentuno fra bozzetti e varianti dei pannelli della Porta della Morte. Qualcosa come altre tre porte, qualcosa che pochi scultori contemporanei — forse Henry Moore — potrebbero mettere assieme in dodici anni di lavoro. E torniamo al "muro" di novantotto quintali di bronzo, una delle superbe imprese della scultura di tutti i tempi, un grande nodo poetico di problemi che torturano e fanno viva l'arte contemporanea e, dentro di essa, quegli autori e quelle esperienze riconducibili al difficile e combattuto nome del Realismo.

La porta si apre alla sinistra della famosa porta bronzea del Filarete per chi entra in S. Pietro. Si è subito attratti da un fulgore dorato della luce che batte sulla porta di Manzù, quasi un fulgore che venisse dal metallo d'una nave o di un «jet»: la porta contrasta subito e violentemente con l'androne sovraccarico di decorazioni e con la stessa porta del Filarete, preziosa invenzione d'un orafo patito di archeologismo romano, decoratore superiore che riuscì a celare nella sua manieristica foresta archeologica le primitive figure degli apostoli Paolo e Pietro.

Il contrasto con l'ambiente si accentua a una visione ravvicinata e si rivela voluto dallo scultore: grandiosa semplicità di racconto, stile tragico prodigiosamente "semplificato", vitalistica concretezza dei simboli, armoniosa architettura spaziale, serrato ritmo, ora violento ora dolcissimo, del modellato ch'è essenzialmente uno "stiacciato". L'insieme è un impressionante "panoramica" sulla morte dell'uomo che non ci travolge nella paura ma ci rivela, con indimenticabili immagini, quale sia il tempo nostro: tragico e feroce ma singolarmente intatto nella sua umanità tesa a qualcosa di grandiosamente essenziale, di profondamente decisivo.

Apertura del Concilio (particolare con l'incontro di Giovanni XXIII con il cardinale negro Rugambwa), 1962

I simboli eucaristici, che staccano i due pannelli superiori di maggiori dimensioni raffiguranti la morte di Maria e la morte di Cristo dagli otto pannelli inferiori, hanno un aggetto poderoso: sono due trofei di natura, fascio di spighe e tronco di vite, innalzati gloriosamente a gridare la certezza delle cose, la vitalità possente della natura, in dura polemica — credo — con la viltà astratta e con l'irrazionalismo antioggettivo che abbiamo conosciuto in questi nostri anni. Le forme della vite e delle spighe sono uno sviluppo stilistico monumentale dell'oggettivismo di alcune famose «nature morte» plasmate da Manzù — famosa è quella con la seggiola — intorno al 1960. La base della porta è chiusa da sei animali, tre per battente, che sono simboli della notte e della morte, trattati con una plastica di un naturalismo vivacissimo e assai colto, fortemente aggettanti sul piano con animalità prepotente, vitalissima. Sono questi animali, oltre alcuni pannelli, che danno la misura tecnica della qualità straordinaria della fusione in bronzo, purissima e calda di rame, splendidamente trattata in superficie (come una pelle duratura del mondo), sempre secondante la forma e il volume con la incidenza della luce fin quasi a perdere di massa e di materia. Brevi cenni ci sono possibili in questa nostra informazione sul complesso narrativo della porta. Ma l'esposizione dei bozzetti e delle varianti a Venezia e la prossima uscita di un volume sulla porta curato da Cesare Brandi ci consentiranno qualche altra osservazione.

La porta, che è esattamente larga metri 3,65 e alta 7,65, è divisa in due battenti leggermente svasati a vasca in modo da formare un piano assai netto che, anche per l'assenza di motivi decorativi, risulta una superficie di una spazialità vastissima. Sulla faccia che dà all'interno di S. Pietro questa superficie è nettissima, soltanto traversata, sulla linea dell'orizzonte, per tutta la larghezza da un bassorilievo raffigurante la apertura del Concilio Ecumenico Vaticano II, con Papa Giovanni XXIII che accoglie il cardinale negro Rugambwa.

Il bassorilievo è eseguito con uno "stiacciato" lievissimo: le forme dei prelati sono acute come lame, gli abiti chiudono corpi e pensieri, il movimento di questi uomini è guardingo, faticoso, dolente, si schiude a un gesto sanguigno, a un moto generoso e fraterno nel punto dove Rugambwa si fa incontro a Giovanni XXIII. Il bassorilievo è un «pezzo» di scultura di un singolare pittoricismo: ci viene in mente il Lotto di certe predelle narrative, il Carpaccio della processione di S. Orsola, il Greco della solitudine, il Goya degli uomini incappucciati e ammantati. Sotto il bassorilievo, sul battente di destra, è la dedica della porta a Giuseppe De Luca e, sul battente di sinistra, all'estremità dell'angolo inferiore, lo scultore ha stampato la sua mano come firma, commovente e convincente "memento" dell'attuarsi della poesia nel fare.

Abbiamo lasciata per ultima la descrizione dei dieci pannelli narrativi che compongono il racconto della morte sulla faccia della porta che guarda il sole perché volevamo prima sottolineare l'essenziale nudità dell'insieme concepito architettonicamente perché chi si trovi a passare e guardare accolga nella mente, attraverso gli occhi, sensazioni non oziose, non diraganti o ingannatrici. Nel trattare il tema della morte per la porta, Manzù aveva delle illustrazioni obbligate che sono poi quelle dei due grandi pannelli superiori, uno per battente, con la morte di Maria e di Cristo e anche quelle della fila superiore degli otto pannelli che si compongono sotto i simboli eucaristici con un magico equilibrio di pieni sul voto spazio della nuda e levigata superficie dei battenti.

Ma l'insieme come i singoli pannelli, lievemente aggettanti sul piano, risultano assai liberi rispetto alla tradizionale iconografia religiosa; figure e momenti storici anche rievocativi sono coraggiosamente attualizzati; la morte, infine, sia che venga naturalmente a spezzare una vita serena e forte, sia che si riveli orrendo scempio dell'uomo fatto da una ben organizzata violenza, sia infine che tocchi all'uomo nel momento del suo più generoso ardire umanistico (come nel pannello con la Morte nel cosmo), appare la morte come un superiore momento di coscienza individuale e collettiva e, in quanto tale, ragionevole e umana alternativa alla morte stessa.

Ed ecco in breve l'articolarsi del discorso di Manzù sulla morte, seguendo i pannelli da sinistra a destra e dall'alto in basso. La Morte di Maria: il soggetto è del tutto assorbito dal movimento dei volumi nello spazio, accentuato dai vuoti e dai pieni che anima la luce. E', forse, il pannello formalmente più sperimentale. Le soluzioni plastiche sono di un interesse primario, che ancor meglio è apprezzabile in alcuni bozzetti e varianti: sul piano, allusivo di uno spazio sconfinato, i volumi dei panneggi delle figure volteggianti sono come "squadernati" da un cubismo segreto, acquistano grandi valori plastici di superficie. Così vaste masse di materia sono riportate al primo piano al fine chiaro di aumentare la consistenza oggettiva delle cose, di potenziare l'oggettività delle azioni. E il panneggio ha il valore di un vero e proprio "collage" di veri panni: il che è arditamente attuato in qualche bozzetto dove uno straccio superbamente attorto è assorbito nella forma d'una figura umana con il geniale intervento di un disegno rapidissimo, appena accennato.

La Morte di Cristo è un racconto del nostro oggi, carico di memorie: un uomo è seviziato bestialmente, la sua figura ci sembra più quella del partigiano che del Cristo. E' il pannello che più si lega a molti bassorilievi simili eseguiti da Manzù a partire dal 1939. Lo stile dello scultore ci rende la forma straziata dell'uomo come indistruttibile.

La Morte del giusto Abele: è una scena di violenza quotidiana resa con una sorta di distacco greco dalla tragedia. La «grecità» di Manzù non è però archeologismo e parimenti il suo complesso nutrimento plastico dal primo Quattrocento italiano: credo di leggere in questo pannello una forte polemica contro quanti identificano la forma del tragico con la materia reale della tragedia come fatto.

La Morte di S. Giuseppe non è che un sublime vecchio che si siede e muore al grande sereno fine di sua vita. Un pannello raffigurante la Morte di Abramo che è stato sostituito da questo ma che è visibile alla Biennale, accentua plasticamente il senso naturale della morte, proprio nel solco dell'Adamo che muore nel famoso affresco di Piero della Francesca che è ad Arezzo. Così l'uomo dovrebbe poter morire, afferma Manzù.

La Morte di S. Stefano: quasi un linciaggio con uno schianto «alla Belli» dei sassi sul cranio di un uomo solo. I ciottoli e la corda che lega un ciottolo sono stati certo fusi con pietre e corde vere con l'effetto di potenziare fino alla allucinazione lo strazio del linciaggio. Come nell'uso degli stracci per caratterizzare i panneggi Manzù rovesciava Burri, così in questi ed altri particolari, fondendo veri frammenti di cose, lo scultore assume in una forma realistica assai stilizzata il materiale usato dai dadaisti. E' questo un altro aspetto importante della più recente scultura di Manzù: la materia e i materiali vengono recuperati e assorbiti nella forma, rinforzano brutalmente la storicità del linguaggio artistico.

La Morte di Gregorio VII è un altro pannello assai vicino ai motivi plastici tipici di Manzù: qui è grandiosa la malinconia del vecchio chiuso e imprigionato nei suoi paramenti di fronte al giovane aguzzino "nazista". E a proposito di plastica dell'abito dello uomo è utile dare una sbirciata, proprio qui in S. Pietro, alla statua di Pio XII, opera del Messina il quale ha plasmato con adulazione l'abito della cerimonia e della funzione con l'uomo. I quattro pannelli inferiori sono quelli dove Manzù è stato più libero già dal soggetto. La Morte per violenza, con la donna che veglia e piange il giovane impiccato per i piedi, è una sublime immagine dell'Italia anti-fascista, d'una giovinezza antifascista dell'Europa dalla quale siamo nati alla vita e ai pensieri. E' questa una immagine già altre volte delineata da Manzù: qui però trova una grandiosità democratica che basterebbe da sola a fare un monumento duraturo ai sentimenti giovani del mondo. La Morte di Giovanni XXIII è un evento solenne e calmo: il grande vecchio si raccoglie sorridente nella forma tenera e vitale della colomba di Picasso.

Se il richiamo a Picasso è qui evidentissimo, si faccia attenzione che Manzù conduce un segreto dialogo con Picasso un po' in tutta questa sua colossale impresa: ora col Picasso grecizzante e pompeiano, ora col Picasso disegnatore posseduto dal segno di Ingres, ora col Picasso di Guernica come nella Morte sulla terra, uno di quei capolavori che avrebbero tolto al Belli, che era il Belli del «barozzaro giù morto ammazzato», la voglia di appuntar versi per qualche tempo.

La Morte nello spazio è uno dei punti di arrivo della scultura di Manzù: un uomo precipita nel cosmo ma non all'Inferno. La figura allude al cosmonauta e al pensiero umano che precede il cosmonauta e la sua astronave: è un immagine tragicamente virile di grande ardimento plastico, tale che fa toccare con mano la dimensione dell'uomo e il distendersi dei suoi gesti nel cosmo. Anche qui un segreto cubismo sorregge lo scultore nel fare di una veste una incredibile massa spiegata in superficie e ruotante nello spazio. Anche nei bozzetti per questo pannello Manzù ha rovesciato magicamente il senso della materia di Burri e dei dadaisti.

La nostra descrizione ha finito per sminuzzare quella che nella Porta della Morte è una superba e moderna idea unitaria.

Idea che irradia dal contenuto contemporaneo che Manzù ha dato ai soggetti del tema della morte, dal realismo agguerrito culturalmente e in dialogo e in confutazione con le esperienze dell'arte d'oggi; dallo stile plastico che dà forma alla morte senza aderire ad essa, anzi insistendo plasticamente sulla indistruttibilità della forma dell'uomo. Un'idea che è un grande appello laico contro la violenza, un razionale invito ad essere uomini (sono parole dai versi ultimi di Pasolini) in proporzioni umane.

Dario Micacchi

Morte di Cristo (bozzetto), 1962

La morte nello spazio (1° bozzetto), 1963

Morte di Abele, 1963

Dopo il Congresso della Federazione degli artisti

Significato e funzione del Sindacato

Il 28 e 29 giugno si è svolto a Roma il III Congresso Nazionale della Federazione Nazionale Artisti aderente alla CGIL con la partecipazione di delegati di 25 sindacati provinciali e regionali di ogni parte d'Italia in rappresentanza di 1.054 pittori e scultori che hanno rinnovato la tessera per il 1964. La Federazione, che solo pochi mesi fa era ridotta a nuclei sparsi, senza preciso indirizzo e una effettiva direzione, conta oggi su una rete organizzativa abbastanza solida, soprattutto nei centri artistici maggiori, con una larga partecipazione di giovani.

Questi risultati si debbono non soltanto all'impegno organizzativo di gruppi di pittori e scultori nelle varie province e agli sforzi fatti centralmente con l'aiuto della Confederazione Generale del Lavoro, ma ad una situazione per diversi aspetti nuova nei rapporti tra pittori e scultori e l'ambiente artistico italiano.

In questi anni un nuovo pubblico si è avvicinato all'opera d'arte moderna; si è esteso il mercato mentre permangono gli squilibri tra centri maggiori e provincia, fra regione e regione, fra nord e sud. L'applicazione della legge del 2%, concernente l'esecuzione di opere d'arte negli edifici pubblici, apre agli artisti un nuovo campo di lavoro, le gallerie private raggruppano i pittori e gli scultori, lanciano e sostengono sul mercato d'arte prodotti della «scuderia»; tra mercante d'arte e artista si stabiliscono più precisi interessi da datore di lavoro a lavoratore. Le grandi esposizioni nazionali e internazionali decadono come funzione culturale per farsi sempre più strumento di interessi di gruppo e di tendenze.

Questa situazione pone il pittore e lo scultore di fronte a un intreccio di rivendicazioni culturali ed economiche ed acuisce il bisogno di trovare gli strumenti per difendersi come professionista e uomo di cultura. La ricerca di strumenti adatti, la loro caratterizzazione, la delimitazione di ognuno di essi, rappresentano un problema generalmente avvertito e credo si debba a questa esigenza anche il rinnovato interesse per l'organizzazione sindacale di categoria. Sorge tuttavia la domanda sul carattere di un sindacato pittori e scultori, sulla sua natura e funzione. Questo interrogativo, che non è soltanto teorico, ma condiziona l'azione rivendicativa che si vuole compiere, è stato al centro dei lavori del III Congresso.

Rinnovata la proposta per un albo degli artisti

L'accento posto sull'esplicito legame della nostra organizzazione con la Confederazione Generale del Lavoro (è stata approvata la modifica dell'art. 1 dello Statuto nel modo seguente: «la Federazione che è autonoma nell'elaborazione dei propri indirizzi rivendicativi e di politica generale, e nelle scelte di carattere operativo, aderisce alla CGIL») non significa rinuncia all'azione unitaria per giungere a una organizzazione unica di categoria, ma che si riconosce nella Confederazione del Lavoro lo strumento unitario, indipendente dai partiti dai padroni e dal governo, più efficace per stimolare un'azione della categoria che abbia presupposti di unità e di indipendenza, ancorata alla funzione rivendicativa economica e di riforma strutturale e di costume delle istituzioni artistiche, al di fuori dei gruppi particolaristici di impostazione estetica e partitica o di carattere grettamente corporativo.

Del resto l'adesione alla GCIL esprime la tendenza più generale, particolarmente sentita dai giovani nostri colleghi (e gli echi si sono ripetuti dai Congressi provinciali e regionali a quello nazionale) a considerarsi non più un isolato nella società; l'artista rifiuta la posizione di disperato. Persino in certe espressioni d'avanguardia «primitive» o esasperate è palese questa esigenza. Di qui le voci che nella nostra organizzazione richiedono un maggior impegno civile, solidarietà con le lotte liberatrici che si combattono nel mondo e nel nostro paese. Il sindacato di categoria non può estraniarsi dal movimento democratico che tende a rinnovare la società.

L'effettivo potere specifico del nostro sindacato dipende anche dalla capacità di intendere questo corso più generale. La stessa legge del 2% ha perso gran parte dello spirito caritatevole con cui era stata concepita in periodo fascista e ripresa dopo la Liberazione, e viene concepita come necessario strumento per avviare il dialogo tra pittura, scultura e architettura.

Non dobbiamo tuttavia nasconderci che le associazioni sindacali degli artisti poggiano tuttora nella loro azione su equivoci pilastri, eredità del passato, difficilmente eliminabili, malgrado lo sforzo di chiarimento operato in questi anni dalla nostra Federazione (rifiuto della nostra organizzazione di fare parte di giurie per inviti e accettazione delle grandi mostre). Il necessario «distinguo» tra problemi estetici e rivendicazioni strutturali è continuamente messo in forse dal modo di applicazione di alcune conquiste della categoria, come appunto la legge del 2% dove il sindacato si trova a dover esprimere anche un giudizio di merito sulle opere.

Per superare questo stato di confusione dei limiti di organizzazione sindacale, la nostra Federazione ha caldeggiato e rinnova oggi la proposta della costituzione di un Albo professionale degli artisti. Riteniamo di indicare nuovamente all'attenzione di tutti i pittori e gli scultori questo problema, malgrado le perplessità e i contrasti suscitati nelle nostre stesse file, perchè nell'azione che deve portare alla costituzione dell'Albo, vediamo uno dei modi per precisare meglio la natura del sindacato.

Riconosciuta la funzione culturale del sindacato

Il sindacato non esaurisce la sua funzione con la costituzione dell'Albo che rappresenta il riconoscimento giuridico della posizione dell'artista nella società (qualifica professionale) e conferisce valore di legge a certe sue attribuzioni. L'Albo definisce il carattere di professionalità dell'opera di un artista (non il suo valore artistico) il carattere *prevalente e continuativo* di tale opera. Non vi è quindi limitazione al concetto dell'arte o alla libertà dell'arte, nè si tratta di disciplinare l'arte, scopi che di per sè stessi, anche se fossero legislativamente fissati, non avrebbero possibilità di effettuazione. L'albo si propone la difesa e la tutela morale degli artisti nei confronti di quanti, Enti pubblici e privati, sono oggi indotti dalla mancanza di una definizione in proposito a trascurare i diritti della professione.

Il compito dei sindacati non viene annullato dalla costituzione dell'Albo, ma si precisano i limiti e il carattere dell'azione rivendicativa (trasformazione delle strutture artistiche, salvaguardia dei diritti acquisiti nei confronti dello Stato, assistenza, ecc.) l'associazione alla quale taluni pensano (a somiglianza dei giornalisti) sostitutiva dell'Albo, sarebbe altra cosa, di realizzazione peraltro ancora più difficile perchè presuppone il superamento degli attuali sindacati, l'unificazione della categoria che rimane appunto uno degli obiettivi di prospettiva che l'Albo dovrebbe favorire. In altre parole l'Albo non esclude la pluralità dei sindacati artisti, che è una realtà non immediatamente superabile, mentre rappresenta un fattore qualificante unitario e spinge i sindacati a un chiarimento dei loro compiti specifici.

Riaffermata l'azione di stimolo e di moralizzazione da compiere nei confronti delle strutture artistiche italiane, dominate da interessi mercantili e da deformazioni critiche in funzione degli stessi; sottolineata l'estraneità del sindacato da ogni attività che richieda un giudizio di carattere estetico; indicata la prospettiva dell'unificazione della categoria da raggiungersi con una duplice azione, di difesa degli interessi materiali degli artisti e di difesa morale attraverso il riconoscimento giuridico della professione, natura e funzione del sindacato assumono contorni più precisi.

Per concludere, il Congresso è stato unanime nel riconoscere al sindacato una funzione culturale che non è di dimensione estetica o puramente rivendicativa, ma si esprime nell'azione più generale che riguarda il rapporto artista-cittadino. Di qui la necessità che ci si renda conto del *livello* che deve assumere la nostra organizzazione e che appunto ci differenzia da sindacati pittori e scultori del tipo attuale UIL e CISL. La questione dell'Albo, attraverso il più ampio dibattito e referendum dentro e fuori la categoria, è indicativa di tale livello. La definizione di professionalità, con tutto quello che comporta anche di limitazioni di un demagogico egualitarismo tra chiunque dipinga o scolpisca, è una conquista che fa fare un balzo (culturale appunto) alla nostra categoria e consente di mettere in giusta luce gli stessi obbiettivi immediati per i quali ci muoviamo.

Ernesto Treccani