

Bruno Mancinotti

Presentazione – Edizioni dell'Arco, Roma – (1966?)

Il mestiere del critico non è un mestiere da profeti; del resto, nel tumultuoso e in gran parte disordinato avvicinarsi delle frenetiche aspirazioni al futuro delle avanguardie e dei ritorni all'ordine del passato, la profezia stessa perde ogni suo valore temporale: nella confusione tra oggi ieri e domani diventa semplice registrazione di cronaca. Non interessa, allora, al critico condotto dalla forza delle circostanze a sentirsi semplice cronista, di dire che una cosa vale e un'altra no; che un momento è destinato ad aprirsi in una sequenza felice ed un altro invece a chiudersi, forse in una caduta, in un rotolio scomposto ed accelerato verso gli stessi limiti di oblio della memoria. Più giusto, allora, e nella sua discrezione più esatto e più sottile, per uno scambio vivo di relazioni tra l'opera dell'artista e il giudizio del critico, e tra il giudizio del critico e l'occhio dello spettatore chiamato a guardare, contentarsi di valutare, cioè di conoscere sino ai loro effetti gli strumenti dell'artista ed i lineamenti del mondo storico e spirituale, nel quale l'artista vive in quanto tale; e gli echi che ne raccoglie, le riverberazioni che vi produce, le immagini che gli riesce di strappare con la sua dolce violenza ad un magma che appare in continua ribellione e sul punto di deflagrare.

La violenza di Mancinotti, quel suo modo di afferrare le immagini mostrandole placate giusto al limite dello strappo, giusto al limite di una tensione che dall'interno preme verso l'esterno col rischio di rimettere in discussione, franando, la struttura, l'impaginazione ed i contorni del momento; la violenza di Mancinotti, dicevo, è un'acquisizione cosciente, nella quale il mestiere ha abilmente e continuamente elaborato i doni di natura e la cultura ha guidato con intelligenza il progresso e l'evoluzione del linguaggio formale. È una violenza che sorge da un antico originario fondo "fauve", che già intrideva dei suoi umori improvvisi e in un certo senso anarchici le prime prove del pittore, attuate nell'ambito della delicata vena di post-impressionismo che è stata l'eredità lasciata ai giovani di questo dopoguerra dalla cultura media degli anni Trenta. L'accensione cromatica, l'insorgere voluttuoso e denso della materia, la grafia innescata dagli impulsi spontanei, come un'immediata e fremente risposta alle percezioni visive, raggiungono un loro nodo risolutivo nel *Mattatoio* di una collezione torinese; ma non si disperdono, poi, ché una certa sprezzatura materica; i valori emotivi del segno, proprio perché indicativi di un ambiente e di una situazione, certi inserimenti e sovrapposizioni nello spazio e nel tempo dell'immagine di frammenti calligrafici, per esempio la gabbietta rossa dell'*Interno* 1961, permangono: segni inconfondibili di una furia direi sensitiva, dell'artista di fronte ai motivi della sua ispirazione; sono anzi elementi di linguaggio pittorico che rinvergono prepotenti come nella *Composizione N. 2* e in *Il telefono*, che suscitano ben oltre la loro fisicità certe palpitazioni di una materia fluente e docile, quasi fosse commista alla costituzione organica e biologica dell'artista, e perciò lenta ad arrendersi.

I caratteri iconografici di questo trapasso ci illuminano sul comportamento di Mancinotti, sulle sue attitudini. È evidente che egli avverte attorno a sé nella vita e nell'opera la pressione della "pittura di gesto" e di quel cumulo di avversioni, di scuotimenti, di inafferrabili e inarrestabili attrazioni che a un certo punto hanno determinato il successo della "pittura informale"; ma è altrettanto evidente che si tratta di un attrito tanto più forte quanto più aspramente impegna l'artista in difesa di un patrimonio di idee, di esperienze e di nozioni tecniche. Le sue adesioni hanno la stessa forza e lo stesso significato delle sue ripulse. Il suo cedimento è come un rendersi elastico proprio per impedire una frattura irreparabile tra il prima e il dopo, e per evitare di essere trascinato dalla corrente. Cioè nella più tipica visione di Mancinotti un tratto costante, che esprime la consapevolezza risentita dell'oggettività naturale del mondo che lo circonda, e che si potrebbe forse anche dire della certezza che sia difficile, anzi impossibile, allontanarsi definitivamente da tale oggettività senza perdere ogni diritto sulle immagini; quelle vere e quelle fantastiche. C'è anche nella sua attitudine una aspirazione al bel canto pittorico ed una effusione totale e cordiale dei sensi, stimolati dalle cadenze del luogo ed allora in tutta la bruta freschezza delle loro ripercussioni emozionali, del loro formarsi in timbri, accenti sensibili, in segni percettibili e significanti; a volte semplici sigle; a volte semplice annunci ammiccanti di figure che affiorano. Tanto è vero che l'artista rinuncia a fatica all'idea di tempo e di luogo, direi persino all'analisi dei caratteri di un ambiente e dei suoi elementi di cronaca e che, anzi, proprio in questo esercizio puntiglioso di fedeltà descrittiva egli trova lo strumento più ambizioso di una lucidità di comunicazione che gli è così cara e congeniale.

Così, il richiamo alla dispersione e il fascino del vuoto, che ha indotto in tentazione tanti suoi compagni di strada, ha eccitato per reazione in Mancinotti un irrigidimento sulle proprie personali convinzioni. Il pacchetto di Marlboro che sta al centro di *Interno con sigarette* è l'oggetto che mette a fuoco questa convinzione. La denuncia astratteggiante dell'ambiente; il sovrapporsi informale, come per intuizione che si sommano, dei particolari; gli elementi tipici del "déchirage" e del "collage" progrediscono tutti insieme, ordinatamente e gradatamente, nelle soffocate cromie come nella lacerata definizione degli spazi, verso la certezza "aritmetica", direi, della scatola delle sigarette; indeformata nella sua rigorosa struttura di bianchi e di rossi e di neri, nella assicurazione tranquilla che tutto un mondo stracciato si ricompone in una attraverso ed attorno una semplice umile quotidiana figura di consumo.

In quanto produttore di segni, e di figure appunto, l'artista vede crescere la responsabilità della sua opera di mediazione tra l'uomo contemporaneo e gli strumenti e le modalità della sua esistenza. Una virtù, non ultima e non la maggiore, di Mancinotti è la sensibilità psicologica e strumentale con cui accetta e serve il suo ruolo di mediatore, ed aggiungerei la sua intelligenza così esatta e puntuale degli elementi di comunicazione di maggior diffusione e quindi di più sicuro effetto, giacché il rapporto che egli vuole istituire con la sua opera è un rapporto di comprensione. Un rapporto che può essere esclusivamente fantastico e può raggiungere le soglie della fantasia attraverso la prova della realtà. Mancinotti è per questa seconda ipotesi di lavoro. Egli offre sempre allo spettatore, cioè al suo interlocutore, la possibilità di sentirsi al centro di un mondo, o di un frammento di mondo conosciuto. C'è il rischio di un ritorno alle categorie, agli schemi. Ma, ciò che deve essere comunicato non diventa, per questo stesso fatto, schematico e categorico? La fiducia crescente nei valori semantici del segno è ancora più della "presenza del segno" non porta spontaneamente l'artista che si vale dei segni alla formulazione di un vocabolario, alla redazione sistematica di un inventario dei luoghi, delle persone, dei momenti?

I titoli delle opere di Mancinotti valgono appunto come indicazioni, tolgono cioè allo spettatore il disagio dei primi approcci, gli offrono la chiave della lettura: *Finestra, Tavolo dell'architetto, Altoforno, Laboratorio chimico, Cantiere navale*; tanti fili di Arianna per introdursi nel mondo figurale così semplici e nel tempo stesso così complicato di Mancinotti. Il carattere di evocazione unitaria dell'*Interno con sigarette*, e della *Natura morta con telefono*, la sensazione di forza centripeta di quelle immagini esplodono infatti, si frantumano, cedono il passo ad una ricostruzione analitica, ad un gioco di composizione, in cui nulla è lasciato al caso; anche se è evidente che ogni segno collocato ipotizza un altro segno, che ogni spazio condiziona un altro spazio, che ogni definizione di colore ed oggetto rimbalza armonicamente ad altre definizioni; anche se è evidente, voglio dire, che l'immagine tende sostanzialmente ad essere unitaria, a stimolare una "presenza", un momento, una luce, un'illuminazione sentimentale; una situazione, anche, ferma e irrigidita, scelta tra le tante che corrono via nel flusso del tempo.

Gli esiti più recenti del linguaggio formale di Mancinotti mostrano senza falsi pudori il debito dell'artista verso altre ricerche attuali nella zona del "nuovo realismo", del "nuovo racconto", della "nuova figurazione" e le sue riprese strumentali: due punti dal dadaismo con inserimenti di oggetti d'uso al limite stesso della "pop-art", alla composizione per frammenti isolati attraverso il recupero della memoria, il risveglio, la fuga che segue i rapidi incontri. Le alternative, e sono alternative di cura psicologica e di natura fisica, realizzate pittoricamente in certe opere come *Interno esterno* vengono sottolineate in altre, *Donna in giardino* per esempio o *Sogno*, con dislocazioni materiche, che vogliono appunto alludere ai diversi piani della memoria, alla diversa forza di imprimitura delle cose nella percezione e nella loro assimilazione vitale, quindi al diverso grado di "necessarietà" della loro rappresentazione, persino sulla dimensione del tempo; dai primi piani aggressivi minuziosi e fotografici, alle sfocate emergenze come da prospettive lontane e da diversi punti di fuga.

È un linguaggio che per la varietà delle sue assunzioni recenti e lontane può apparire manierato, ma che riscatta poi la sua autenticità attraverso il fervore con cui, immaginato come un atto di immediata azione, riesce ad interpretare pittoricamente le suggestioni che l'artista, e l'uomo prima dell'artista riceve dagli strumenti di comunicazioni attuali. È evidente l'influsso delle nuove forme della visualità

sull'opera di Mancinotti. Il cinema, la televisione, la pubblicità vi compaiono come pretesti per un contenuto, ma sono anche e soprattutto espressioni di una tecnica della comunicazione fondata tanto sulla fluidità, la sovrapposizione, la dissolvenza, quanto sulla repentina fantomatica immobilità delle immagini. Sono cioè modi nuovissimi di avvicinamento, di conoscenza e di possesso della realtà. Certi *Interni* di Mancinotti sono dei fotogrammi isolati da una sequenza e vibrano in quello strano alone, a volte drammatico a volte magico, provocato dalle sospensioni attuate artificialmente nel vivo di una storia e della eccitazione visiva: momenti che riassumono molti altri già impressi nella nostra memoria e che già anticipano le prossime cadenze; convogliando, così, in unità di spazio e di tempo, i fili di un'indagine complessa; intrecciandoli nella scena aperta della pittura.

L'opera di Mancinotti rivela con una specie di urgenza questa sua situazione integrata nella storia del tempo. Egli è infatti un tipico "pittore di cultura", voglio dire un pittore che, rielaborando le scelte, e non soltanto quelle di carattere estetico del proprio tempo, ed assimilandone profondamente il clima di pensiero e di gusto, diventa prezioso "testimone" del proprio tempo. Il suo esistere in questo tempo non è un pigro, inerte, indifferenziato "prendere atto" delle circostanze, ma addirittura un costituirsi come termine di riferimento e come registratore sensibilissimo dei riflessi e delle relazioni correnti tra due forme continuamente variabili: la propria personale vicenda, tecnica e spirituale, e la vicenda della società nel suo dialettico divenire.

Per questo la sua opera pittorica, riguardata dalle lontane origini ad oggi, mostra subito, scoperto, a prima vista, il suo motivo dominante: una volontà di stare spavalidamente al passo, sorretta da risorse inesauribili, dalla capacità di aggredire il circostante con spietata intelligenza e dalla capacità, infine di inserirsi in un contesto in progresso, cioè ogni giorno probabilmente nuovo.

Luigi Carluccio