

UN SOGNO DIROMPENDE. Un bisogno di libertà sconfinata
Ennio Pouchard

Pietro Mancuso — raccontano le sue biografie — comincia a interessarsi di pittura nel 1962, quando va in Svizzera a cercare lavoro. Risiede a Basilea, senza parlare né il tedesco né il francese, e va a curiosare nei musei e nelle gallerie; poi si trasferisce a Rotterdam, senza parlare né l'olandese né l'inglese (che lì è di casa), e si sente ancora più fortemente attratto dai dipinti che continua a scoprire in altri musei e in altre gallerie. Ma COSA guarda? Potrebbe lasciarsi affascinare dai maestri fiamminghi, dai loro soggetti che gli fanno respirare il profumo di un'intimità appetibile per i suoi sensi di ragazzo dell'alto Veneto (perché non ha che diciott'anni quando fa quest'esperienza). Ma no, lui guarda a Hans Kirchner, o a Eric Heckel, come a Basilea aveva guardato a Oskar Kokoschka e soprattutto a un suo capolavoro del 1914, *La sposa del vento*, noto anche come *La tempesta*.

Dimmi cosa guardi e ti dirò chi sei: Kirchner, Heckel,

Kokoschka esprimono il sentire dell'anima mitteleuropea alla vigilia del disastro della Grande Guerra, cioè il meglio della nuova cultura artistica che si stava formando in seno ai gruppi espressionisti, imponendo nuove visioni. Quella che essi concepirono era drammatica ed esprimeva un cambio di registro, in senso estetico, che rifuggiva dal bello così come sentito in precedenza. I loro pennelli sconvolsero il reale, lo deformarono, dandogli, però, forza e vita.

Pietro Mancuso assorbe quella forza quale guida per il suo carattere, e ne trae il coraggio non soltanto per dipingere, ma anche per esporre, nelle due-tre annate successive, a Breda — città simbolicamente significativa, perché luogo di un'antica, cruenta e celebre battaglia — e all'Aja, capitale dalle nobili atmosfere; e sono le sue prime personali, che a leggerle citate prima di quelle di Asolo, Treviso e Belluno, nell'elenco cronologico delle sue mostre, paiono un paradosso. Ma, come dice il grande direttore di orchestra e pianista argentino-russo-israeliano Daniel Barenboim, pressoché suo coetaneo, "...sono più facili le cose impossibili che quelle difficili".

Per Mancuso, giovinezza, coraggio, forza e soprattutto un irresistibile istinto di apertura verso il mondo devono essere stati gli ingredienti primi della sua arte, e tali sembrano rimasti nell'accumularsi delle successive esperienze, giunte al traguardo del quarantacinquesimo anno. Continuano ad essere proprie del suo fare anche altre due caratteristiche, ispirate dalla conoscenza dei protagonisti del secolo d'oro dell'arte nordica, e di quelli che, nel Novecento, l'hanno trasfigurata: il gusto del particolare dei primi e il bisogno di deformare l'immagine degli altri. E poi: è mai credibile che, vedendo Kokoschka, lo sguardo del giovane non si sia imbattuto nelle sinuosità del vicino (per epoca e per luogo) Gustav Klimt? O in Egon Schiele? Gli andamenti fluidamente curvilinei di tante sue creazioni direbbero di sì; ma questo non basta. Credo ci sia ancora un ingrediente che manca per completare il ricettario della cucina pittorica di Mancuso, ed è la sua capacità di penetrare in quell'"oltre l'apparenza del reale" che non è facilmente intuibile se nasca spontaneamente dalla sua immaginazione, come frutto di una poesia latente in lui, o sia legata a motivi di una metafisica vagamente dechirichiana metabolizzata nel suo inconscio.

E ancora: nella sua pittura, c'è qualche sedimento della (eccelsa) arte veneziana? Sì, certamente, ed è il senso di un colore che nelle sfumature, negli incarnati, nei bagliori e nelle ombre non trova alcunché di simile nel mondo transalpino. È così che il giovane emigrante, ritornato nella sua terra, deve aver trovato la strada per tutta la vita. Non è che ventitreenne, quando ciò gli accade; lavora accanitamente qua e là, dipinge quando o quanto può, sentendo in sé lo stimolo di saperne di più; s'iscrive quindi ai corsi serali dell'Accademia di Belle Arti nella città dei grandi maestri che ama, ma di questo non conserva ricordi significativi.

Ora, comunque, dichiara che solo dopo i trentacinque anni ha scelto di fare il pittore di professione. Guardiamo allora, sfogliando il Catalogo generale delle opere pubblicato l'anno scorso dall'Editoriale Giorgio Mondadori, alla sua produzione posteriore a quell'incirca 1979-80. Tralasciato, quindi, il gruppo di opere precedenti, caratterizzate da forme e colori evocanti l'elementarità dei primitivi, il primo dipinto da considerare è *Fiori* del 1981: immagini ancora fedeli al vero ma agitate e coloristicamente più alla maniera di James Ensor che tintorettiane. Quello che segue, *Le porte* (1983), è un'infilata di stanze che portano a un cortile (di stampo secentesco-olandese, con ricordi di Pieter De Hooch, o Nicolaes Maes), certamente non "copiata", ma "sentita", quasi stimolo inconscio di memorie spontanee. Poi: *Lidia*, 1984; *Rustico*, 1986; *Esodo*, *Autunno a cavallo* e *Le mani*,

1988. Ma dello stesso anno — fertilissimo di spunti — sono anche Proserpina, Metamorfosi, Figure, D.N.A, che segnano non “una”, ma “la” svolta definitiva. Brusca, rivoluzionaria, stupefacente. Pietro Mancuso “si fionda” con la fantasia da un mondo tradizionalmente familiare, con impressioni forti di campagna (la sua, appena fuori dalla natia Valdobbadiene), in un universo fluido, fantasioso, onirico, che appartiene a lui solo. Grovigli di figure, nude ma senza nudità fisicamente evidenti, anzi inizialmente prive di fisicità materica, che rapidamente, mentre le idee del pittore si fanno precise, acquisiscono facoltà magiche, in un insieme dove trionfano i colori forti e tanti fondi scuri. I corpi si smembrano e ricompongono, assumono consistenze solide ma innaturali, si stagliano con contorni netti, si trasformano via via, diventano accumulazioni di sostanza viva (ecco Scomposizione della materia, 1991, col cavallino rosso in primo piano decapitato e vuoto — lo si vede attraverso il collo — e i sinuosi corpi femminili da cui si dipartono nastri agitati e mani sfaldate; subito appresso, Metamorfosi, 1992); o macchine di vita, propulse dal fuoco di miti leggendari, quali appaiono ai miei occhi Scomposizione gravitazionale, La famiglia dei centauri, Cavalli meccanici o i cavalieri del futuro, tutti del 1992, e La Rosa, donna-fiore del 1994.

Mancuso procede al galoppo nel suo Olimpo inquieto, ma di tanto in tanto ha bisogno di tornare a casa; e ritrova in sé il respiro pacato inventando nature morte, nelle varianti ... con brocca rotta (drappo bianco) e con — sempre in parentesi — (drappo rosso), dipinte con mano felicemente sicura, sulla strada maestra da poco imboccata: un tema cui riprenderà a dedicarsi in tempi successivi, l'attuale presente compreso. Anche lì, però, s'insinuano quei tormenti poco sopra evocati, dei quali si può percepire la presenza in una Mela cotogna del 1992, immersa in un nero pece, le cui naturali gibbosità, prendendo risalto, generano memorie di figure abbracciate, crudelmente mozzate da una fetta tagliata nel ventre del frutto e spostata per farne vedere la polpa. È un periodo cupo per il pittore, con una stasi penosa nel lavoro (lo racconta lui stesso nell'intervista Colloquio tra Paolo Levi e Pietro Mancuso, ibidem), dalla quale forse non è lui che vuole uscire, ma è la pittura che glielo comanda. È l'epoca della forte, piena maturità, in cui riprende a produrre e che coincide con la fioritura di motivi e tonalismi inediti.

Nella forma, nello stile, nella sostanza del quadro, si riscontra subito (1996: Dancing, La suonatrice, ...) un'altra evoluzione: la scomposizione cubista, libera, però, di trasgredire ad libitum, con inserimenti i più vari, che continua ad affermarsi in tutti gli anni successivi. Nei particolari — un dato che permarrà costante nel tempo — appare la base a scacchiera, costruita in prospettiva (Cavalcata delle Valchirie o Medioevo prossimo venturo, 1995. E poi, Figure nude e La moglie di Baccho o autunno, 1999; Teatro dell'assurdo, 2002; Psiche, 2003; Cavalli, Immagini surreali, Verso il tramonto, L'attesa, 2005; Le concubine di Eva, Sala giochi, La caduta del centauro, La famiglia, I giganti, Assenza di gravità, Ritrovo grottesco e Interno “Disputa 2”, 2006; Dedicato a..., 2007). Si potrebbe pensare che con quelle geometrie riaffiorino nella mente del pittore memorie fiamminghe, per esempio quella di un Vermeer di rara finezza (Concerto a tre, c. 1665, Gardner Museum, Boston); ma lui credo non lo sappia, e la mia supposizione rimane una congettura. Tutto ciò ci porta nel decennio in corso, che si conclude con questa mostra trevigiana, e quindi metto da parte il catalogo generale cui ho fatto riferimento, per parlare del presente.

Oggi l'arte di Pietro Mancuso non ha riferimenti che in Pietro Mancuso. È vestita di nudità e il definirla così non è retorico, perché i corpi femminili che a centinaia saturano i dipinti a olio su tavole rivestite di faesite — dai formati 40x40, o giù di lì, alle tavolone di due-tre metri — hanno spesso incarnati volutamente artificiali, talvolta quasi metallici, o mitologicamente panici. Certuni infatti sembrano integrarsi nell'invadente naturalezza del fogliame che li avvolge, cert'altri amalgamarsi nell'onda dei cavalli che, tempestosi, passano al galoppo. Talora invece paiono frantumarsi nella geometrizzazione ricorrente quale intervento sull'oggetto — un Violino smembrato — o piuttosto sullo spazio intero, o confondersi nell'immaterialità di una musica geometricamente pensata, più che eseguita, da una strutturalmente complessa Suonatrice o da un figurativamente inestricabile Trio d'archi; o svanire tra fumi alludenti alle silenti armonie di una Composizione strumentale realizzata formalmente piuttosto come una “scomposizione”. E perché no al Concertista, le cui forme classicheggianti, dai grandi piedi, ci riportano agli anni delle Bagnanti picassiane degli anni Trenta? Domanda stuzzicante, perché prelude all'enunciato di un'altra constatazione: l'indeterminatezza temporale nelle opere mature, o addirittura l'assenza di parametri relativi al tempo, resa più acutamente percepibile dagli scorci di architetture e arcate metafisiche, silenti, eterne. Facile, su tale

tracciato, sconfinare nel mito, che raggiunge l'apice in una versione dell'Autoritratto a tutta figura, quella del 2002. Nudo, salvo per il drappo che lo copre sotto i fianchi; bocca spalancata in un urlo che il silenzio rende assordante; possente nel fisico, ma vuoto (lo si vede attraverso i fori nel corpo); un pennello in mano, un orologio da tasca che gli fuoriesce a metà dal ventre squarciato e cucito a punti larghi. Sta seduto su un seggio del quale si vedono soltanto i piedi ungulati da fiera e grigiastri, quindi presumibilmente di pietra. Attorno a lui, il selciato a scacchiera violentemente prospettica, cavalli, cavalieri e folla fin sotto, ma in dimensioni lillipuziane; e fiori giganti, sotto un cielo giallorossastro... Divinità straziata di un'umanità vagante senza meta, anonima, priva di volto, di passato, di futuro, di destino. È l'umanità tutt'intera, che altrove lascia sconfinare la propria natura nella robotica: e siamo nel campo dei Cromatismi tecnologici, dei Meccanismi scomposti, delle Scomposizioni meccaniche, del Cavallo meccanico (caduta rovinosa), tutti del 2008.

Non sono, per me, atmosfere sintomatiche di prese di posizione dell'artista; c'è, semmai, un continuo ritorno dei temi, dalle Nature morte che riappaiono più volte dal 1981 al 2007, alle Metamorfosi (riemergenti tra l'88 e il 2002), L'Esodo (nel 1988 e nel 2006), i Centauri (dal '92 al 2008)... Domani vedrà il sole un'altra Nascita di Venere, a far risplendere l'immagine pulsante dipinta tre anni fa? O altri sensuali Amori particolari ed elegantemente giocati Circhi in piazza (tutti coevi)? Perché è questo che vuole il ritmo naturale della vita e che penso faccia parte dell'eredità culturale di un uomo nato e cresciuto veneto, ma con un cognome che ha il sentore di fioriture mediterranee e di lave incandescenti lungo i pendii delle isole di Vulcano, la cui pittura va vista come un fluire continuo, con rimandi e intrecci senza fine. Fino a quasi comporre un quadro unico, il cui soggetto è, appunto, la vita. Chissà quanto di tutto ciò, infatti, (io credo molto) rispecchia la sua scelta di dipingere in uno studio isolato tra le sue vigne, costruito da lui stesso con assi di legno e tavole. Lì nessuno ti vede, e da lì il mondo che appare è ancora quello del mito, dove non ti puoi stupire se ti compaiono davanti Centauri zebrati, Girasoli su cui si arrampicano — o attorno ai quali giocano — elfi-femmine azzurrine e soavemente deformi figlie della Biodinamica, alcune, altre della Bionica (titoli di opere recenti), i cui legami — rispettivamente — con la visione spirituale-antroposofica del mondo elaborata dal filosofo e esoterista Rudolf Steiner e con quel connubio di biologia ed elettronica che ha originato l'organismo cibernetico detto cyborg, sono piuttosto vaghi. Consapevolmente vaghi, come i ruoli che Mancuso ama far giocare ai suoi "attori".

La mostra di Ca' da Noal (*), Un sogno dirompente. Pietro Mancuso, comprende una scelta di opere distribuite nel tempo dai primi anni '80 al 2010, dal cui insieme la figura dell'artista si delinea in forma chiara — per quanto forzatamente sintetica, in funzione degli spazi disponibili — grazie ai raggruppamenti tematici realizzati nei saloni e nelle stanze minori. All'interno di tali gruppi si evidenziano infatti i ritorni e le relative versioni via via elaborate, con le varianti stilistiche legate ai tempi successivi.

Così, in apertura si è voluto porre l'accento sul passaggio da una figurazione ancora tradizionale, per quanto molto caratterizzata (qui è presente un'opera sopra citata, che è tra le più significative, Le porte, datata 1983), alle forme libere, sviluppate quattro-cinque anni dopo e svincolate da qualsiasi parvenza naturalistica, da cui parte tutto il lavoro successivo, impostato su una poetica tuttora viva. Nascono composizioni di motivi fantastici, come Il mito di Fetonte (1987/88) e di esseri dalle caratteristiche fisiche superumane (si veda DNA, del 1988), formalmente differenziati tra lo sfumato sfuggente del primo, fatto di velature e privo di fondali, e la precisione categorica del secondo, con bordi netti e piani in sequenza.

Tali ultime caratteristiche si ritrovano esaltate nelle Figure che occupano la sezione successiva. Qui il racconto si dipana da un assunto fisico-matematico, evocato in Spazio tempo del 2002, a contesti narrativi che solo nei titoli — Il guardiano del museo, Saltimbanco, L'aiutante del geometra (2003), fino a Le danzatrici (2006) — trovano riferimento a personaggi reali. In essi, infatti, i corpi che si smembrano e complementano aprono l'uscio a mostruosità cibernetiche, tuttavia molto accattivanti, sfiorando poi con humour il sociale — peraltro artificioso — in Noblesse (2008). Queste composizioni rappresentano un elemento chiave nell'arte di Mancuso, inserite in affollati insiemi di strutture geometriche e architettoniche, con archi, costruzioni a sbalzo, pavimentazioni stellate (che a volte diventano a scacchiera) o semplicemente piani squadrati e timbricamente distinti, che si amplificano nei "tutto pieno" dei dipinti di grandi dimensioni, ricorrenti nella produzione dell'artista.

Lì i personaggi diventano presenze mitiche, prive di riferimenti storici, o esseri d'altri mondi calati in contesti urbani trasognati, che sembrano il frutto di metamorfosi in cui s'integrano l'umano e il vegetale. Protagonisti di un innaturale che ha una sua grazia propria, dove il colore gioca un ruolo di forza che anima la figurazione, essi sono gli interpreti di un'affabulazione narrativa che si tempera a contatto dell'irreale. Con le loro presenze, anche Venezia, emblematica città da sogno (quando invece non è reinventata in un ammasso di memorie architettoniche), viene proiettata in un futuro mitologico. Il surreale e il metafisico, l'immaginifico e il fantastico, il geometrico e il magmatico, qui tornano ad essere gli ingredienti base della pittura di Pietro Mancuso. Fa eccezione un unico interno, Addio al nubilito (2006, due metri e mezzo di base), con dodici evanescenti figure variamente colloquianti, sedute a una lunga tavola imbandita, con vettovaglie sparse, come a segnare la fine di un pasto, che riecheggiano la scenografia dell'Ultima Cena. Salvo che, poiché si parla di "nubilato", gli "attori" sono donne; e ignude.

La natura morta, trattata ampiamente da Mancuso agli esordi, ritorna poi con nuove suggestioni in composizioni di girasoli giganteschi o di vegetali e tiralinee in parti uguali; talora invece rimane legata alla tradizione, con frutta varia, brocca e strofinaccio ammucchiati su un tavolo, o con uno sfondo marino di tramonto infocato e nuvoloni, contrastante con il primo piano di pesci bellamente adagiati sulla carta che li avvolgeva. Altre composizioni di rilievo rispondono a letture diverse: l'11 Settembre (2005), traccia evidente di un'appassionata emotività partecipativa; L'albero di vita (2008), contestualmente elaborato sul tema del titolo, ma sullo sfondo di una geometria assimilabile alle composizioni di Mondrian; Cavallo meccanico (caduta rovinosa) del 2008, versione macchinistica di un animale che in altre composizioni è nobilitato nella sfera del mito; e Strutture oniriche del 2010, il quadro più recente della rassegna, in cui il ritmo dei corpi nudi si compone virtuosisticamente con insiemi architettonici da monumentale sogno geometrico, legando con agilità e leggerezza l'intera struttura della composizione.

Tutte queste pulsioni centrifughe manifestano il dato di fatto che Pietro Mancuso rifiuta le briglie di un lavoro commisurato all'opportunità di adattare la propria arte a una catalogazione critica definita. Quei centauri, quei cyborg, quei girasoli mostruosi stanno dentro di lui, sono il suo spirito, appena e in apparenza — ma solamente talvolta — pacato. Sono, in definitiva, l'espressione del suo bisogno di libertà sconfinata e, in fondo in fondo, della sua purezza totale, incorrotta e incorruttibile.

*La Casa (o Ca') da Noal, ricostruita dopo i danni subiti nel bombardamento del 7 aprile 1944, è un edificio nobiliare in tardo stile gotico veneziano, edificato in prossimità del Duomo nella seconda metà del '400, che da settant'anni è una delle sedi dei Musei Civici trevigiani. Dei suoi annessi fa parte l'adiacente Casa Robegan, dal nome del notaio trevigiano Costantino Robegan che per sé e la sua famiglia la fece costruire e volle farne decorare la facciata con affreschi dei quali nulla rimane, a parte un acquerello ottocentesco che li riproduce. Sotto le mensole del poggio si legge l'iscrizione "tempore penuriae belli crudelissimi pestilentiae acerbissimae" con la data del 1527, a ricordo di tragici eventi che imperversavano all'epoca. Il palazzo è l'attuale sede delle mostre d'arte contemporanea di Ca' da Noal, tra le quali rientra questa di Pietro Mancuso.