

2

L'ARCHIGINNASIO D'ORO A LUCIANO MINGUZZI

BOLOGNA DOCUMENTI DEL COMUNE

pubblicazione mensile dell'
Amministrazione comunale
n. 2
febbraio 1983 - sped. in abb.
post. gruppo III/70 - gratuito

L'ARCHIGINNASIO D'ORO
A LUCIANO MINGUZZI

SOMMARIO

Cronaca	p. 5
Eugenio Riccòmini, <i>per Luciano Minguzzi</i>	p. 7
Note e documenti	p. 11
Antistatuaria, una proposta per Luciano Minguzzi (p. 11) - La motivazione dell'Archiginnasio d'oro (p. 17).	

CRONACA

Nella sala dello Stabat Mater, nel palazzo dell'Archiginnasio, il sindaco Renato Zangheri ha conferito allo scultore Luciano Minguzzi l'Archiginnasio d'oro 1982.

La motivazione del premio, che rappresenta il massimo riconoscimento attribuito dall'amministrazione comunale ogni anno a personalità del mondo dell'arte, della cultura e della scienza, è stata letta dal sindaco; dopo il discorso ufficiale del prof. Eugenio Riccòmini, Luciano Minguzzi ha espresso il suo più vivo ringraziamento.

Negli anni passati sono stati insigniti dell'Archiginnasio d'oro il prof. Francesco Flora, il prof. Giorgio Morandi, il prof. Giampiero Puppi, il prof. Enrico Redenti, il prof. Rodolfo Mondolfo, il prof. Denis Mahon, lo scrittore Riccardo Bacchelli, l'attore Gian Maria Volonté, il prof. Cesare Gnudi, il prof. Giulio Supino, il prof. Oliviero Mario Olivo, il maestro Francesco Molinari Pradelli, lo scrittore Giuseppe Raimondi, il regista Michelangelo Antonioni e il prof. Giovanni Favilli.

EUGENIO RICCÒMINI

Per Luciano Minguzzi

Chi, fra gli storici dell'arte, si sia provato a rintracciare gli episodi e il percorso (così oscuro, perché così poco aulico) della scultura bolognese sa bene come ci si imbatta di frequente, fra la polvere delle filze e delle cartelle degli archivi, scorrendo i libri mastri delle imprese e i foglietti volanti con i conti dei carrettieri, dei battellieri, dei facchini in una constatazione che appare dapprima episodica e che poi, con l'accumularsi degli indizi, conduce o induce a formulare una sorta di teoria tutta concretamente fondata su un'evidenza di fatto, ineliminabile: a Bologna la scultura è sempre stata un'arte impraticabile.

O, almeno, è stata nei secoli impraticabile quella via sovrana della scultura che Michelangelo chiamava «per via di levare» e che presuppone sempre in qualche modo l'idea platonica d'una statua già tutta esistente nel pensiero dell'artista e quindi come nascosta all'interno del blocco di marmo, da cui bisogna con arte cavarla fuori, liberarla, togliendo la materia superflua. Queste nostre polverose colline, questo nostro Appennino costituitosi palmo a palmo nel sovrapporsi di frane di fango sottomarino non offrono il biancheggiare del pario e del pentelico; e si sa, appunto da quei conti d'archivio, di troppo lunghe, costose e perigliose navigazioni per fare arrivare fin qua qualche blocco di pietra d'Istria; per non dire del marmo lunense: per portare a Bologna quanto bastava, che so, per una statua a grandez-

za naturale la si imbarcava, fino al secolo scorso, al Forte dei Marmi e si giungeva, se si giungeva, a Bologna dopo aver doppiato tutta la penisola e risalito a tiro di fune il Reno e i canali della Bassa, fino allo scomparso porto di Bologna sul canale di Reno.

Imprese dure, e rare. Saranno, queste, considerazioni di sapore positivista, e me ne scuso; ma la geologia non si elude facilmente.

Ed è forse anche a motivo di questi insopprimibili dati di fatto che la scultura, a Bologna (e nell'Emilia in genere), è stata sempre, veramente, carnalmente, sorella della pittura (e talvolta sua parente povera); crescendo, come la pittura, nel crescere e nel sovrapporsi della materia; conservando viva l'impronta delle mani e del gesto; non rifiutandosi all'imprevisto e all'improvviso e perfino al casuale. Teneva nella materia, duttile e attenta ai mille episodi della luce e dell'ombra: scultura insomma, e mai statuaria.

Sì, Minguzzi, credo l'abbiamo letto tutti quel tuo brogliaccio picaresco, quel saporito «Uovo di gallo» che reca, tra le architetture vitree e metalliche di questi tempi, dimenticate zaffate vernacolari; nel nostro ansioso benessere, memoria d'una vitalità a noi ignota, animalesca e umanissima, miserabile e dignitosa, concreta e quindi ribelle. È un testo che ho scorso con piacere, ultimo forse, per generazione, a conservare qualche ricordo

di quel mondo. Vi ho trovato anche, per questi modesti fini di registrazione delle storie (e delle preistorie) dell'arte, quel che cercavo.

Mi domandavo, per esempio, se mai ci fosse un nesso, magari anche inconsapevole, che in qualche modo legasse il pollice abilissimo, l'istintiva plasticità di Minguzzi a quella tradizione sotterranea e umbratile che si diparte dallo sventolio della veste della Maddalena di Nicolò dell'Arca e che si ritrova, nell'identità di materia e di attitudine a formare, sopravvivendo al mutare del gusto e della cultura, nelle figure in terracotta o in stucco di cui s'addobbano tutte le nostre chiese nell'età barocca; e che si spinge perfino, talora scendendo dai plinti accademici fino al commento dei fatti e dei personaggi d'una quotidianità microborghese o popolare, ben addentro nel secolo scorso e anche ai nostri tempi, giù giù fino alle figurine caricaturali e bonarie di Cleto Tomba, fino a quelle che nei momenti d'ozio talora sveltamente modella, paucis amicis, Quinto Ghermandi. E il nesso, nella rievocazione affettuosa di Tomba ad esempio, c'è.

Sopravvive ancora, nel giovane Minguzzi, quell'antico brivido per la notazione immediata che l'ironia e l'attitudine manuale istintivamente modella in forma plastica, quasi senza mediazione.

Bologna, quindi, e la sua secolare, seppur decaduta, tradizione. Ma certo questo non basta. Non basta l'accertamento di questa pur esile continuità a render conto dell'arte di Minguzzi. Anzi, direi che proprio dalle pagine di questo suo libro-racconto di memorie, proprio dalla descrizione della sua vita ribelle e però soffocata dalla strettezza dell'orizzonte, quasi oppressa, pur nella felicità della giovinezza, dall'arco basso dei portici, si percepisce come un'ansia di cieli più vasti, di conoscenze più aperte: quella voglia d'Europa che la provincia ingigantisce negli animi non meschini; e che Bologna, grande provincia che da sempre (per la sua stessa collocazione geografica, per la presenza dell'università) nutre in sé il proprio contravveleno, da sempre cono-

sce.

Un'ansia di evadere, quindi. Di trovare spazi più ampi alla frenesia di conoscere, di fare, di dare forma al tumulto che si agita sempre in chi, in cuor suo, è ben conscio delle proprie capacità. Ansia, anche, di confrontarsi con quei grandi di cui si ammirava, di lontano, il successo e il genio, già circondato dell'alone del mito.

Questi spazi più ampi, in anni aduggiati da una retorica insopportabile e che proprio nella scultura (anzi, nella statuaria) assumeva aspetti grotteschi fino all'oscenità, Minguzzi li trovò dapprima indagando l'opera di due scultori fra loro diversissimi, ma entrambi per lui stimolanti e anomali. Di Medardo Rosso, cioè, e di Arturo Martini. Per Minguzzi, come per i più intelligenti artisti della sua generazione, erano quelli due esempi di non conformismo, vere tavole di salvezza per evadere dalla palude dell'ufficialità. La meditazione segretamente melanconica di Rosso sulla luce, che sfiora, avvolge e infine annulla la chiusura e la certezza della statua; la potenza plastica di Martini, che affondava le proprie radici nell'immagine mitica d'un Mediterraneo arcaico, antichissimo, pre-classico e tinto quindi d'un che di barbaro, di primitivo.

Altri orizzonti, ancora più vasti, s'aprono a Minguzzi, allora poco più che ventenne, quando nel 1932 la vincita d'una borsa di studio lo catapultò a Parigi. Furono, come racconta, scarpinate folli, guidate dall'ansia, dalla voracità di vedere; di vedere soprattutto la grande pittura francese ottocentesca. Scultura, poca; ma scelta, come doveva, con parzialità; fra gli artisti, cioè, che Minguzzi aveva ormai eletto a propri maestri: e sono, significativamente, i «peintres-sculpteurs» dell'Otto e del Novecento: Dauterive, Degas, Renoir, Picasso.

Munito di questo viatico, Minguzzi aggredì il mondo dell'arte; anche allora ostico, difficile, diviso in conventicole e percorso da nefaste ventate di cialtroneria. Gli inizi furono poco incoraggianti. Ci furono delusioni, che per qualche tempo misero perfino in dubbio il suo avvenire di artista. Delusioni superate e vinte da

una vitalità incandescente, da un ottimismo sorretto, come dicevo, dalla certezza del proprio valore (*Ich weiss ich bin ein Künstler*, che affermava a se stesso il giovane Goethe). E infine, Minguzzi, com'era giusto, l'ha avuta vinta. Basta scorrere una sua biografia, in appendice alle numerose monografie che i migliori critici italiani gli hanno dedicato, per restare stupiti: dopo i premi e le sale personali alle Biennali di Venezia del 1950, del '52, del '56, le mostre si susseguono con ritmo fittissimo; e ovunque nel mondo: da New York a Parigi a Berlino a Kassel, e passi; ma perfino a Tokyo, in Canada, in Australia...

E alle mostre si accompagnano altri riconoscimenti pubblici, come la commissione dell'ultima porta del Duomo di Milano, cui Minguzzi lavora dal '50 al '65: e così il suo nome passa, dalle monografie specialistiche, alla guida del Touring: è la fama.

Era giusto quindi che la sua città (che appunto con una mostra di Minguzzi aveva inaugurato la propria nuova galleria d'arte moderna, nel 1975) gli rendesse onore. Onore; e affetto, e simpatia. All'uomo, e assieme all'artista; alla sua opera. Che continua ad apparirci (mi si passi il soprassalto di municipalismo) europea eppure profondamente radicata nella specificità di questo luogo. Perché, se mai esiste un filo rosso che collega l'una all'altra, attraverso i secoli e il mutare delle situazioni culturali, le più disparate manifestazioni dell'arte su questa nostra terra, esso al tempo stesso s'intesse di concretezza e di umore locale, e s'annoda ai fatti salienti dell'Europa: così fu al tempo di Vitale, così è stato nel grandioso

silenzio di Morandi, così è ora nella scultura di Minguzzi.

Minguzzi, certo, ha tenuto corrispondenza, nell'operare artistico, con i protagonisti della scultura europea. È affine, nella sua ricerca, a personaggi come Giacometti, come Chadwick, come Armitage, come la grande Richier. È quello il suo posto, nella storia dell'arte. Ma da quelli si distingue per una cadenza solo nostra, che contempera e fa convivere, drammaticamente, istintività e controllo; vernacolo e lingua eletta; umore grottesco e severità della struttura formale.

I suoi cani fra le canne, i suoi galli, i suoi aquiloni: narrano l'esplosione della vitalità terrestre, il suo espandersi, il suo lievitare; e al tempo stesso inscenano il dramma che li oppone alle gabbie dello stile, della grafia, della scrittura. Questo narra sempre Minguzzi: il dramma della vita e di ciò che la costringe. Per questo, a suo modo, è sempre stato d'indole ribelle; e il socialismo inevitabile assorbito nei rioni popolari di Bologna, infine, s'è fatto virile protesta e sdegno nella serie dei pannelli dedicati agli uomini del Lager.

Voglia di narrare, voglia di vivere. Minguzzi certo non ha raccolto il senso funereo e tragico di quell'epigrafe che Arturo Martini dettò («Scultura, lingua morta») a chiusura della propria attività. La sua è una lingua viva, cui l'applauso pare conferire sempre nuovi stimoli, nuove energie. Che forse trae ancora alimento da quel ribollente dialetto che si parlava alla Crocetta o sotto i bassi portici di via Lame; il dialetto che Minguzzi, anche in occasioni inevitabilmente ufficiali come queste, continua a parlare.

ANTISTATUARIA

una proposta per Luciano Minguzzi

di Eugenio Riccòmini

In una nota ad uno dei suoi studi sulla sociologia del romanzo (in «Revue de l'Institut de Sociologie de Bruxelles», 2, 1963) Lucien Goldmann, svolgendo un vecchio concetto lukácsiano, accenna all'esistenza di una «sous-littérature romanesque à héros positifs», come fenomeno di degradazione della struttura tipica del romanzo. Trasferendo, in sede d'ipotesi e per analogia, la definizione nel settore delle arti figurative, non sarà difficile riscontrare tutta una serie di opere, connesse all'evoluzione del «gusto» della società borghese, che a tale sotto-letteratura per parecchi versi s'apparentano; e la verifica riesce di gran lunga più agevole ove si restringa in campo d'osservazione alla sola scultura: cui la tradizione ha riservato il compito, spesso ingrato, di celebrare pubblicamente, in forma didattica, gli ideali e le glorie vere o presunte della società, della nazione; o, più verosimilmente, dei gruppi sociali che ne amministrano il potere. Il periodo fra le due guerre, succeduto alla fecondissima fioritura delle avanguardie storiche, ha coinciso con l'ultimo soprassalto della coscienza romantico-individualista: ed ha proposto, come è ben noto, la restaurazione di valori anacronistici, già fieramente messi in crisi appunto da tutti i movimenti d'avanguardia: la ripresa «classicista» degli anni Venti (che toccò, per qualche tempo, perfino Picasso) ne costituisce l'aspetto figurativo più tipico. In Italia poi, la carenza storica di una cultura veramente libera e pronta a mettere in discussione se stessa nella verifica sperimentale della propria autenticità, e la situazione politica di ca-

rattere dichiaratamente conservatore, valsero, si sa, ad istituzionalizzare tale situazione per oltre due decenni: conferendo un carattere quasi «resistenziale», o comunque di fronda, all'attività degli artisti esclusi dai ludi celebrativi ufficiali. Il suicidio artistico di Arturo Martini, la sua patetica rinuncia a parlare ancora la «lingua morta» della scultura, è in realtà (come ha chiarito Argan) un atto di protesta contro la statuaria: che è, appunto, un fenomeno di degradazione della scultura, una sotto-scultura: aliena, per sua funzione, da ogni considerazione problematica; e quindi tutta ottimistica, «ad eroe positivo». Per gli scultori italiani giunti alla maturità sullo scadere del periodo bellico, il problema vitale fu il ritrovamento delle radici autentiche della cultura italiana ed europea: il recupero, o la reinvenzione della scultura, e la sconfessione della statuaria. Il caso di Luciano Minguzzi è, a questo proposito, esemplare.

L'esempio di Martini, anche del Martini più «ufficiale», fu normativo per tutti i giovani di quella generazione: e se ne trova abbondante traccia anche in certe cose degli esordi di Minguzzi, naturalmente. Ma, a testimoniare subito la sua diffidenza verso la pratica monumentale, ecco lo scarto sul «genere» minore, la cui tradizione interna, d'origine verista o intimista, permetteva un più ampio margine di libertà dall'ideologismo d'obbligo, e la prosecuzione d'un discorso, sommerso quanto si vuole, ma che presentava qualche garanzia di sincerità: la storia vera delle arti figurative italiane di quel tempo si svolse tutta, non è il caso di rammentar-

lo, proprio su quella fascia marginale. Opere come il «Tobiolo», il «Ritratto della madre» o l'«Apollo e Dafne», eseguite fra il 1940 e il '44, sono sintomatiche di un atteggiamento non conformista e indicano, mi sembra, un tentativo di ricollegarsi ad una tradizione pre-littoria di resa immediata e sensibile del vero: la fattura sommaria, abbreviata, la traccia evidente del pollice o della stecca rimandano, forse, all'abilità dei plasticatori bolognesi settecenteschi e ottocenteschi, di cui qualche non scarsa prova ho potuto esporre in una recente mostra (una tradizione questa, sia detto per inciso, che ha sorretto gli inizi di chiunque, a Bologna, si sia applicato alla scultura); e non manca il ricordo di certa minore plastica lombarda, dei bozzetti del Grandi e, naturalmente, di Rosso: per questa via, come si può agevolmente vedere da alcuni ritratti del '42-'43 e forse anche dalle formelle di soggetto religioso il giovane Minguzzi si trova in significativo accordo con Manzù (l'analogia del «Tobiolo» col «David» di Manzù, appunto, rilevata da Valsecchi, è non poco interessante).

Da tali premesse, su cui vengono ad innestarsi le voci più attive della cultura figurativa europea, si svolge il discorso di Minguzzi negli anni dal dopoguerra ad oggi: dal '50 in poi, in particolare (come ha notato il Marchiori) egli chiarisce maggiormente temi e modi della sua scultura: che costituisce ora uno dei punti di passaggio obbligato nei rendiconti dell'arte italiana contemporanea. Un doppio ordine di considerazioni, iconologico e linguistico, varrà a determinare il carattere di tale discorso; per il quale è lecito proporre subito un modello interpretativo, identificabile nel costante atteggiamento «anti-statuario» di tutta la produzione dell'artista presa in considerazione: il riscontro della tematica, condotto sulle opere in ordine cronologico, dovrebbe fornirne una prima prova.

Il «Cane fra le canne», del '50, e la serie dei «Galli», fra il '50 e il '53, sono, a giusto titolo, fra le cose più note e riprodotte di Minguzzi: quelle che lo imposero all'attenzione della critica anche fuori

d'Italia. L'elemento vitalistico, l'energia animalesca (compresa nel «Cane», e perciò colta nel momento di massima tensione; liberamente spiegata nei «Galli»: cui s'aggiunge, ad aumentare l'effetto di vittoria, il senso simbolico, dai bestiarî medievali agli «chanteclairs» dei campanili francesi) sono qui utilizzati in funzione chiaramente antiretorica: quasi in contrapposizione alla fasulla esibizione muscolare della statuaria «classicista» precedente. Tale «moralità», del resto, non era estranea alla tradizione dell'animalistica ottocentesca; e se ne trova qualche traccia, con palesi intenti di polemica antiborghese, perfino in un truculento tentativo plastico di Carrà, le cui intenzioni antiretoriche e populiste sono ben note.

Il repertorio, appunto, populista, messo in voga soprattutto da Picasso agli inizi del secolo, appartengono le successive prove di Minguzzi, scalate all'incirca fra il '53 e il '55: la «Contorsionista», l'«Acrobata al trapezio», l'«Altalena», la «Donna che salta la corda»: ove il tema ludico riesce, mi sembra superfluo notarlo, ad effetti esattamente opposti a quelli cercati dagli autori degli innumerevoli atleti marmorei collocati, anni prima un po' su tutti gli stadi italiani.

Fra il '53 e il '61 appaiono le serie di sculture, il cui tema dominante è costituito dall'inserimento di una figura in un elemento vegetale («Figure nel bosco», «Fra gli sterpi», «Uomo fra le canne»), il cui schema compositivo si era già profilato nel «Cane fra le canne» del '50. Svincolandosi dalle iconografie tradizionali, Minguzzi compie un'operazione analoga a quella tentata, in quello stesso torno di tempo, da alcuni pittori italiani e stranieri: il recupero, in chiave naturalistica, dello schematismo grafico d'origine cubista. Nelle opere fra il '56 e il '59, poi, si verifica un sensibile accostamento alla posizione dei pittori che Arcangeli definì «ultimi naturalisti». In queste opere il ruolo paritetico conferito alla figura umana e all'elemento naturale (se non addirittura la disgregazione di quella in questo) confermano la costante antiretorica, antieroi-ca della scultura di Minguzzi. Quasi con-

temporaneamente, nel '57-'58, nascono gli «Aquiloni» e le teste dei «Guerrieri»: i primi ripetono, accentuandone la verticalità di «formato» mediante una suggestiva spinta ascensionale, temi già accennati nelle sculture d'ispirazione vegetale; ma scaricati d'ogni attributo terrestre, trattando, di quella fisicità, non più che l'«elemento sottile», il soffio quasi immateriale del vento. Quanto ai «Guerrieri», la loro discendenza dalla «testa» della tradizione accademica è più che evidente: ma alla massa compatta e chiusa torno torno dal vincolo della mimesi naturalistica. Minguzzi sostituisce un fasciame decrepito d'involucri racchiudenti il vuoto: la testa si trasforma in teschio, neppur macabro, solo inutile e degno, al più, di curiosità: come uno strano reperto archeologico cui le erosioni e gli squarci hanno cancellato quasi del tutto la consistenza di statua; così conciata, la «testa» decade dalla sua origine ritrattistica, e agevolmente s'appaia alle altre forme naturali, vegetali, che interessano l'artista: potrebbe essere, che so, un torsolo, o un cavolo capuccio che, guarda, rassomiglia al busto di qualcuno. L'operazione è condotta, come si vede, in chiave ironica, neppur senza l'ombra di alcuna forma di cattiveria: ma ancora viene confermata la linea antiretorica, che corre continua in tutta l'opera dello scultore.

Resterebbe, per completare questo sommario iconologico di Minguzzi, da dire dei temi a carattere politico: il «Prigioniero» (nato nell'occasione di un concorso per un monumento commemorativo al prigioniero politico ignoto: a Londra nel '52), e le varie versioni della «Memoria dell'uomo del lager», fra il '49 ed oggi. La scelta stessa dei soggetti potrebbe essere sufficiente, infine, a convalidare la condotta «antistatuaria» di Minguzzi (ma, bisogna soggiungere, cosa non s'è visto in analoghe situazioni! e rammento solo il «Partigiano fucilato» di Mazzacurati a Parma). Inoltre, a maggior salvaguardia della propria autenticità, Minguzzi non ritiene di poter modificare la propria indole a seconda del «genere»: anzi s'è visto che proprio la libera scelta di questo (e quindi

dei livelli espressivi tradizionalmente ad esso connessi) può essere uno strumento valido per la comprensione dell'artista; perciò, posto di fronte al genere tragico (la cui struttura è costituita dal dissidio insanabile tra il protagonista e il mondo, la società) egli se ne ritrae: il suo «Prigioniero» impigliato nel cavallo di Frisia torna ad essere, come il «Cane fra le canne», un simbolo della vitalità animale in lotta con la natura che la circonda: *natura addita naturae*, quindi: ove i due termini opposti coincidono, sono animati dalla stessa sorgente vitale: e la tragedia non può aver luogo.

Nel fornirci una prima, parziale verifica della posizione «antistatuaria» di Minguzzi, l'esame dei suoi temi ricorrenti suggerisce, per converso, anche un profilo della «pars construens» della sua attività; o almeno una fondata ipotesi delle sue intenzioni espressive, sulla sua indole: che è, come scriveva Gnudi, «aspra e dura, ricca di natural vigore, e nel tempo stesso incline all'ironia, all'umore arguto e grottesco». Il ricorso ai temi animaleschi e naturalistici è quindi un fatto per lui istintivo; ma è anche vero che egli avverte costantemente i pericoli di una tale posizione: e la sua storia potrebbe presentarsi, dialetticamente, come un continuo, irrisolto dissidio tra istinto e ragione, fra «espressività» e controllo «stilistico». Una attenta lettura delle opere, condotta secondo questa angolazione interpretativa, dovrebbe condurre i risultati di qualche interesse.

Il «Cane fra le canne» e i «Galli» discendono, s'è visto, da una tematica ottocentesca, verista (precipuaemente; ma non è detto che Minguzzi non abbia tenuto presente altre possibili fonti: da certi esempi della plastica «naturalista» ellenistica ai calchi degli animali di Pompei); e di tale tradizione conservano l'intenzione mimetica del dato naturale colto all'acme della sua evidenza: e fin qui resteremmo nel campo d'un bozzettismo alla maniera di Gemito o, che so, di Cecioni. Ma ecco che Minguzzi ristabilisce subito l'equilibrio colla cultura del proprio tempo, inserendo, per contrapposizione, elementi

moderatori che valgono a modificare, in chiave «ironica», la lettura dell'opera. Le canne che ingabbiano il cane sono in realtà l'equivalente plastico d'una struttura grafica d'origine neocubista: che si sovrappone, addizionandosi, al dato naturalistico, costringendolo entro una dimensione geometrica astratta (epperçì di segno contrario ad esso), fino a sfigurarne le caratteristiche anatomiche: le zampe anteriori dell'animale sono ridotte a stecchi, a canne annodate nei punti di giuntura, e valgono, dal punto di vista della struttura dell'insieme, come le canne autentiche, che segnano le linee-forza della composizione. Nella serie dei «Galli» (che la tradizione gli consegnava già provvisti di una iconicità naturalista ben collaudata) l'aggrimento si presentava più difficile; ma anche qui è possibile verificare un lavoro di riduzione, di controllo formale: i profili dell'immagine appaiono squadretti secondo norme geometriche, l'intera figura è iscrivibile in un reticolo di segmenti che concorrono a formare, grosso modo, una specie di poliedro; e sia pure un poliedro gallinaceo. Un'azione parallela è condotta sul trattamento della superficie, ove la materia grumosa e accidentata, anziché evocare «dal vero» il piumaggio, richiama l'attenzione su se stessa in quanto tale: e l'evidenza della «manifattura», si sa, serve a tenere a distanza la noia dell'imitazione pura e semplice. Non per nulla questo tipo di tecnica plastica è stato usato, di preferenza, in periodo impressionista; e Minguzzi deve averlo ripreso, io penso, dai «peintres-sculpteurs» francesi: Daumier, Degas, Renoir; e poi, naturalmente, Picasso.

Una situazione di più stabile equilibrio si avverte nelle figure di acrobati, contorsionisti e simili: perché il «genere» (d'origine populista, s'è detto: ma un riferimento «colto», è, anche qui, tutt'altro che da escludersi; certi bronzetti di Minguzzi di questo momento potrebbero ben definirsi le «Tanagre» del nostro tempo) prevedeva già un certo grado di elaborazione formale: e infatti Minguzzi utilizza, evidentemente, stilemi desunti dalla cultura pittorica francese (Braque, Matisse), sui quali

interviene, ancora movimentando la superficie, facendola come levitare sotto la luce, nel tentativo di togliere peso e materia; di contrapporre, alla forma chiusa e perfettamente siglata della cultura cubista, una più libera espansione dei sensi, un accordo più vibrante con lo spazio nel quale la scultura si colloca. Un comportamento in tutto simile si ritrova negli studi per la porta del Duomo di Milano: che costituiscono l'approdo ultimo (e non poco suggestivo) di quella antica tradizione dei plasticatori bolognesi «dal pollice facile», cui prima s'accennava, sottoposta a vaglio d'una verifica affettuosa e ironica al tempo stesso: ove la fiducia nelle garanzie tradizionali della mimesi, accettata in sede provvisoria e di convenzione, viene poi smentita, senza drammi, nel tono di «divertissement» dall'esecuzione, attenta a far prevalere il precario e l'instabile sul solido e sul corposo, retta sul gioco, appunto, della luce, come un balletto.

A proposito di questi lavori (ma riferendosi, più generalmente, anche all'aspetto meno figurativo dell'opera di Minguzzi) Valsecchi parlava giustamente di un «contro canto» (e perciò di una situazione dialettica, come s'è detto) tra «racconto storico», permeato di riferimenti a una tradizione, e fantasia dell'artista: che si risolve, appunto, sul filo di un equilibrio tanto più ammirevole in quanto scopertamente insidiato dai due opposti pericoli, del manierismo della storia e del manierismo di se stessi.

Già nel «Cane fra le canne», e poi sempre più spesso a partire dal '52, compare nell'opera di Minguzzi un motivo fortemente simbolico di quel dissidio fra istinto e ragione, fra natura e progettazione, di cui si diceva poc'anzi: il «groviglio», l'intrico di elementi lineari spezzati variamente giustapposti, che è quasi una sigla dello scultore. Questo motivo svolge in effetti una duplice funzione, ed offre perciò la chiave per una lettura in senso dialettico di tutte le opere nelle quali agisce: se da un lato si presenta come un palese richiamo al mondo della natura, e per di più di una natura scelta nei suoi aspetti mano riconducibili ad ogni umano dise-

gno di ordine e di organizzazione formale (e tale proposito traspare anche dalla nomenclatura delle opere: «Fra gli sterpi», «Ombre del bosco», «Il vento fra le canne»), dall'altro esso dichiara la propria appartenenza ad un repertorio segnico di estrazione tutta «mentale», di ascendenza cubista, nella configurazione rettilinea dell'ordito; e ben spesso nella simmetria dei cardini, degli assi principali da cui si dipartono, per addizione, elementi secondari, il cui progressivo infittimento può ricondurre, ma in seconda istanza, ancora ad una analogia col mondo naturale.

Una volta in possesso di questo strumento a doppio taglio, Minguzzi procede ad una serie di sperimentazioni sulle sue possibilità d'impiego: e lo rivolge, significativamente, verso la figura umana: come il tema ove, da sempre, convergono le insidie retoriche della statuaria. I rapporti che il «groviglio» intrattiene con la figura (o con ciò che la figura tradizionalmente intesa rimane nella scultura di Minguzzi: ad ogni modo con la forma chiusa, definita spazialmente da una superficie continua che la separa nettamente da ciò che è altro da essa) sono abbastanza indicativi delle intenzioni dell'artista. Dapprima infatti («Il prigioniero», «Figura fra le canne»: fra il '52 e il '54) i due elementi appaiono ciascuno in modo autonomo, come modellati separatamente e poi accostati: la figura al centro, attorniata e come compressa dal groviglio, il cui fitto intreccio vale a rompere la continuità di superficie dell'immagine figurale. È una tecnica, questa, che trova frequente riscontro nella pratica dei pittori «neonaturalisti», di cui condivide gli intenti di dissoluzione della categoria accademica, appunto, della «figura». Più tardi, attorno al '56, (si veda l'«Ombra nel bosco» di quell'anno) Minguzzi pare voler stringere più da presso i termini del problema: il groviglio fa parte della figura stessa, si diparte egualmente da essa come dal piano d'appoggio

(la terra: mantenendo così ancora il proprio valore di analogia naturalistica), ma si svolge al di fuori del centro di gravità della composizione, secondo linee ascensionali: il gruppo potrebbe benissimo intitolarsi «Metamorfosi di Dafne», perché, in effetti, sta proprio a significare una volontà di trasformazione: della figura (di cui paiono accentuate alcune caratteristiche grottesche) in fronda trascorsa dal vento, penetrata di aria e di luce, in elemento insomma meno grave; la figura così non solo si confonde con l'altro da sé, rinunciando alle proprie caratteristiche di perentorietà, ma tende ora a scorporarsi dalla materia che le garantiva, secondo una progressiva «levitazione». Questo processo continua, coerentemente, con la serie degli «Aquiloni», ove il groviglio, sublimato da ogni riferimento naturalistico, assume una funzione antagonistica; e nelle «Luci del bosco» del '59, '60 e '61: il culmine della ricerca non-formale di Minguzzi, ove il motivo mimetico-costruttivo si frantuma, si sgretola, traversato da frecce di luce come in una aurea raggera barocca. La sua lunga polemica contro la durezza, la fissità della forma chiusa, della statua (condotta con lo strumento che pareva il meno idoneo alle sue intenzioni: il grafismo cubista, nato dalla volontà di analizzare, di chiarire, di definire) sembra concludersi positivamente. Eppure, nelle sue opere più recenti, egli si dimostra pronto a rimettere tutto in gioco: negli ultimi studi sul tema dell'«Uomo del lager» si ripropone il problema dei rapporti fra i due segni avversi della figura e del groviglio, questa volta accostandoli frontalmente, inchiodandoli su un banco di prova, come per vagliarne, nell'evidenza dell'opposizione, le ulteriori possibilità d'uso. Il discorso, come si vede, resta ancora aperto e imprevedibile: la lingua che Minguzzi si ostina a parlare non è, certo, una «lingua morta».

LA MOTIVAZIONE DELL'ARCHIGINNASIO D'ORO

Luciano Minguzzi appartiene ad una generazione di artisti italiani formatasi in anni ingrati e cupi; in anni in cui una stolta e mal fondata esaltazione nazionalistica precludeva, ostacolava il dialogo con la cultura europea.

Erano gli anni delle statue marmoree, dei muscoli esibiti, della grinta ostentata in pubblico, per coprire miserie e meschinità avviliti.

Minguzzi, avviatosi allora alla scultura, di statue non ne fece. Fece, invece, della scultura. Così come, nella sua stessa città, in volontaria segregazione nel silenzio del suo studio, Morandi faceva, semplicemente, della pittura; certo sorridendo degli affreschi monumentali di cui si coprivano, intanto, le aule dei palazzi pubblici.

Minguzzi si tenne d'istinto dalla parte che, diffidando delle amplificazioni retoriche, e non riconoscendosi in ascendenze bimillinarie, ricercava d'annodare la propria vicenda con le vicende storiche più immediate e ricouoscibili e ancora vitali.

Ciò significava, in breve, ristabilire il contatto col flusso di una storia autentica anziché fittizia; ciò significava ritrovare la propria radice culturale che affonda, inevitabilmente, nell'humus del luogo, ma che nel contempo, altrettanto inevitabilmente, s'intreccia e si ramifica nel suolo fertile e ampio della cultura europea.

In Minguzzi, quindi, c'è ricerca del linguaggio più segreto e fascinoso della scultura: quando, eluso, corrosivo o abolito l'ingombro corporeo, essa parla sola, in termini di luci e di ombre.

È questo, infatti, l'unico grande tema della scultura di Minguzzi: l'irrompere della luce, dell'aria nel corpo plastico della scultura.

In questo drammatico dialogo si sostanzia tutta la sua opera.

Le singole figure del dramma appaiono, scompaiono, riaffiorano in vari momenti: sono saltimbanchi o contorsionisti estratti dall'imagerie populista (la stessa di Daumier o di Toulouse-Lautrec, cui Picasso aveva attinto); sono galli o civette dell'eterno bestiario della scultura romanica; sono animali o corpi umani fra grovigli vegetali; sono le forme aeree, le forme senza forma degli aquiloni. Singole figure, che tutte recitano lo stesso dramma corale, folto di vita, animato d'un anelito panico.

In questo, in questo ricercare la vibrazione della luce e quasi l'incorporeità che essa dona ai corpi fisici, Minguzzi rivela la sua fratellanza con alcune delle voci più alte della cultura europea: con Giacometti, con Chadwick, con la Germaine Richier.

Con questi artisti, Minguzzi riconosce il legame storico che rende tuttora ope-

rante l'eredità dei peintres-sculpteurs ottocenteschi: da Daumier a Degas a Rosso.

Un'eredità europea, dunque, cui Minguzzi appaia la consapevolezza d'una tradizione locale non meno carica di legittimità storica, che parla un vernacolo irto di umori ora tragici ora grotteschi ora teneri, dall'avventarsi della *Maddalena* di Nicolò dell'Arca fino agli angeli o ai mendichi dei plasticatori settecenteschi nelle chiese di Bologna.

I premi che sono stati tributati a Minguzzi (fra i tanti, quello per la scultura alla Biennale veneziana del 1950) e le occasioni più lusinghiere (fra le tante, la vittoria nel concorso per la porta del Duomo di Milano, nello stesso anno) rendono giusto omaggio a questa duplice natura, anzi a questa indissolubile unione e vincolo, a questa solidale convivenza, nella sua opera, come già nel passato, fra lingua nostra e civiltà d'Europa.