

## **E. Crispolti, *Il "concilio" di Vacchi*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1964.**

Con ogni probabilità, nel quadro complessivo dell'opera pittorica di Sergio Vacchi — almeno per quanto se ne può prevedere ora di fronte all'arco d'un quindicennio di intenso percorso, dallo scorcio degli anni Quaranta ad oggi — il ciclo di dipinti convergenti sul tema del « Concilio » resterà a lungo l'impegno narrativo maggiore, altrettanto che un nodo problematico di grande rilievo e forse anche, per molti aspetti, condizionante per una nuova maturità del pittore.

Appunto ai tredici dipinti principali del « Concilio », come al lavoro complesso di studi, varianti, e desunzioni che ne ha accompagnato l'elaborazione, fra l'agosto 1962 e gli ultimi mesi del '63, è dedicata questa monografia. Ed è bene dire subito che il riferimento al grande avvenimento cattolico, il Concilio Ecumenico Vaticano II, come alla breve epopea giovannea ed all'incoronazione di Paolo non è né diretto né tanto meno assoluto, anche se la sollecitazione tematica è stata, ovviamente, indubbia. Tuttavia l'interesse di Vacchi per il reale Concilio, anche nei suoi aspetti di spettacolare sontuosità cortese, non è per nulla d'ordine storico-celebrativo, bensì invece del tutto d'ordine emblematico.

Del resto la connessione con l'avvenimento cattolico romano è piuttosto « a posteriori », giacché si è venuta maturando nel corso stesso della formulazione problematica del gruppo di dipinti in questione, e ad uno stadio avanzato. E questo può appunto anzitutto dimostrare come i nuovi quadri siano in realtà subito assai più « romani » che strettamente « conciliari » ; e posso anzi testimoniare di essere stato proprio io, indirettamente, a suggerire la puntualizzazione tematica del nuovo ciclo, al suo inizio, facendo notare a Vacchi che il quadro intitolato poi appunto « Per un concilio » mi appariva in modo straordinario intimamente romano, e, con quegli ori, con quella sorta di piuma dominante ed imminente (quasi scipionesca nel tema, ma fatta ora di carne, organica), proprio « conciliare ». Il « Concilio » insomma è stato per Vacchi appunto il pretesto tematico (un pretesto tuttavia incidente ed attivo, e non certo divagatorio, come capita sempre invece rispetto ai grandi avvenimenti di pubblica attenzione) per la convergenza in un ciclo quanto mai ricco e provocante di tutta una gamma di motivazioni strettamente pertinenti — e per molti motivi fin dalle origini — la sua immaginazione e la sua volontà d'intervento figurale. Veramente « ecumenico », se si vuole, nel senso che ricapitola emblematicamente una sorta di storia universale dell'umanità, nel suo dramma attuale. Ed un modo allora di puntualizzare oggettivamente una sua volontà prepotente di partecipazione e presenza passionisticamente civile. Ecco appunto così il « Concilio » umanistico — nel senso che per Sartre « L'existentialisme est un humanisme », per intenderci —, anziché teologico e meramente cattolico.

Ma il Concilio romano, nella sua stessa natura di avvenimento principe di carattere teologico, dottrinale ed organizzativo, ha potuto soprattutto significare immaginativamente l'imminenza di un patrimonio secolare di potere religioso e speculativo, teocratico e temporale, e celeste e curiale insieme, riproposto nella sua realtà, di diramazione quasi universale, nella sua forza eretta dalle stratificazioni nel tempo, potere quasi per eccellenza, dilatato in circa venti secoli, e il cui fastoso splendore (d'eredità orientale), ancora intatto quasi sinistramente ad irridere l'essenzialità e immediatezza, democratica, del mondo moderno e particolarmente contemporaneo, ne è il simbolo fisico imponente.

E' stato insomma per l'immaginazione del pittore quasi un'improvvisa immissione nel nostro assottigliato spessore quotidiano di una dimensione storica, contro la quale in fondo quel nostro vibrante e teso diaframma duramente si scontra. E stata come l'esibizione della

presenza, fisica e non fittiziamente scenica, di uno dei maggiori poteri storici costituiti, spirituale e già temporale insieme, e, attraverso di esso, direi dello stesso potere della Storia. Ed è appunto questo l'aspetto che ha maggiormente sollecitato l'immaginazione creativa di Vacchi, per di più in un suo momento problematico segnato da una particolare accentuazione della coscienza di attendere sempre più ad una circostanzialità problematica quotidiana, con la maggiore scioltezza disponibile di partecipazione (distaccandosi insomma da miti di organicità primordiale ed embrionale, e riprendendo invece il filo di un suo antico discorso di concreta prosa narrativa, allora quasi rudemente gergale nella sua pertinenza empirica), venendo così ad offrirle il segno di qualcosa che dalla mera misura dell'oggi sprofonda in un « ieri », che è subito secolare, ma ancora per molti aspetti determinante. Si può dire insomma che attraverso il « Concilio » Vacchi ha preso coscienza della distanza che separa le sue convinzioni, per esempio, dal mero quotidiano di Bacon (la cui opera egli ha incontrato con convulso rapimento emotivo nella grande mostra torinese all'inizio dell'autunno '62), della necessità cioè che il suo intervento assuma uno spessore diverso ed assai più complesso, per ripercorrere, anziché eludere, tutte le stratificazioni ed interferenze che premono sul nostro essere quotidiano, che agiscono sotterranee magari entro la nostra società, determinandone spesso la struttura e le articolazioni, al di là dell'aspetto cutaneo : che sono insomma una grande eredità — positiva e negativa assieme — alla quale non sfuggiamo, e che dunque è meglio affrontare, a viso aperto.

La partenza « da zero » che l'Informale, assimilando del tutto l'atto espressivo — nella sua urgenza e nella sua strumentalità stessa — alla condizione esistenziale, d'uomo solo e deietto, privato dell'essere e disperatamente proteso a raggiungerne una pur opaca e precaria epifania (proteso appunto attraverso l'atto espressivo e la fisicità strumentale), ha mitizzato come piattaforma per ipotesi di realtà intimamente verificabile, quella partenza « da zero » significava subito decadimento d'ogni preordinato valore, d'ogni condizionante coordinata storica.

Sul terreno dell'esistenza, nel suo orizzonte circoscritto ma concreto e vero, il margine concettuale risultava profondamente svalutato ed irriso, la storia perdeva la sua aulicità ed identificazione, e diveniva memoria intrinseca alle cose, spessore meramente ipotetico del presente, e non poteva più essere riconosciuta per norma incombente e predeterminante. E significativo che quando ci si opponeva e rifiutava alla realtà dell'Informale, lo si faceva proprio in nome della difesa di presunti ed estrinseci « valori storici » — etici o culturali, e magari proprio di cultura pittorica o plastica, che fossero — ; e quando invece si affermava la realtà esaustiva dell'Informale stesso si ricorreva al motivo appunto antitetico : alla sua stretta rispondenza alla condizione concreta della nostra esistenza, a quell'orizzonte mondano primario, che l'Esistenzialismo e la Fenomenologia hanno esaltato, come mai prima.

La Soggettività più esasperata e radicale — questo « da zero » che è il muovere dal più intimo e particolare io, dai suoi moti, dalle sue ragioni più immediate e spontanee, più schiette ed autentiche, « qui-io », monade irripetibile, umana proprio per la sua singolarità, quell'io che la legge eteronoma invece trasgredisce ed annulla, e che infine è insorto nel modo più prepotente e radicale, riconoscendosi nella propria unicità, nella propria solitudine, come unico punto fermo (io fisico, vivente prima che « cogitans ») nel crollo generale dei valori, unica più probabile autenticità nella generale inautenticità —, quella Soggettività, come misura più pertinente e relativa appunto alla condizione dell'esistenza, al suo orizzonte, si contrapponeva all'oggettività metafisica della Storia, la negava finché potesse coinvolgerla interamente nella propria stessa sostanza, farne realtà concreta e direi quasi fisica, distolta dal suo limbo concettuale.

Ora, l'Informale è stato — come ben noto — il grande motivo problematico di fondo, la polarizzazione maggiore nelle arti figurative per circa gli ultimi vent'anni in Europa e in America ; e tuttavia da qualche tempo all'esaurimento inevitabile dei suoi motivi centrali si sono contrapposte ipotesi nuove : le più intelligenti e produttive, intimamente dialettiche ; le più appariscenti e facilistiche, cutaneamente antitetiche (come ritorno restaurativo ai temi della tradizione di astrazione geometrizzante, polarizzata, fra le due guerre, dal Concretismo). In quelle ipotesi nuove, più produttive, la soggettività esasperata e prevaricante si è sciolta ed integrata in concrete relazioni dialettiche sempre più fitte e complesse, ha rotto il proprio circolo originario — l'io si è saldato in un « noi » —, quasi capovolgendosi nel polo opposto, dell' Oggettività. (In Italia mostre come « Possibilità di relazione », a Roma, nel 1960, e « Alternative Attuali », all'Aquila, nel '62, hanno, sia pur con archi diversi, esemplificato simili ipotesi di ricerca.)

La Storia si è potuta riaffermare allora addirittura come una nuova possibile base appunto d'oggettività. Dunque nulla di nuovo? Esattamente il contrario: perché la misura determinante è ora appunto quella del Presente, e soltanto in esso il Passato proficuamente s'invera ed articola, diviene una nuova riserva di sollecitazioni e pressioni. Solo appunto che, mentre nell'orizzonte esclusivo del più particolarizzato momento del Presente l'Informale aveva riconosciuto la verità — e dico proprio come ipotesi ontologica emblemizzata nella stessa strumentazione, tutta significativa e sollecitante, dell'atto espressivo, nel gesto, nel segno, nella materia ecc. —»

assottigliando nel diaframma dell'istantaneità eventica ogni eventuale spessore, ora invece proprio quel Presente chiede di rinsanguarsi nello spessore che gli è più proprio, e che poi comunque arriva fino a porgli delle condizioni — attraverso le trame dell' organizzata cultura, che è il « mezzo » stesso della socialità umana. E lo spessore insomma, anziché l' epidermide — si potrebbe dire — di ciò che sta intorno, ed entra nel gioco dialettico, a contare ora, perché — si riconosce — fa sì che la nostra stessa partecipazione attiva ed aperta si configuri come di fatto si configura, caratterizza il modo insomma in cui l'io si risolve in un « noi », la cui dimensione si scopre dilatata nel tempo, nel patrimonio culturale ancestrale.

Ed è così che oggi la cultura europea tenta spesso il proprio orientamento, riconoscendosi uno spessore più vasto, in ciò che alle spalle preme, e con il quale i conti sono tutt'altro che chiusi. Ed è qui la gran riserva energetica di cui quella cultura può fortunatamente disporre, al contrario, per esempio, di quella nordamericana : e non intendo in un senso meramente tematico (come temi culturali), bensì per il modo stesso — e le convinzioni profonde e centrali che lo configurano — del « come » proporre una tematica culturale.

L'individuo non si capovolge, dunque, ed annulla nella storia : anzi, è ancora ben lui a tenere le redini, a proporre la responsabilità di un giudizio, contro la fatua oggettività storica di vecchio tipo, concettualizzata e razionalizzata a spese dell'esistenza concreta, contro la pericolosa oggettività collettivistica della pianificazione di massa. Tuttavia egli tenta — non accetta — la storia: tenta, dico, nel senso di sollecitare, di riprovare, di riportare sul tappeto per verificare ancora, ma anche così di corrompere, a suo modo di contraddire trasgredendo, e persino di profanare.

Di qui spesso la corruzione dei simboli: dei simboli storici, che proprio attraverso espedienti di concettualità metastorica servono altrimenti ai profitti del potere illecito e prevaricatore. Se simile impostazione di fondo, con caratterizzazioni svariatissime e molteplici, ricorre attualmente in campi ed aree molto diversi, dico subito che mi sembra ragionevolmente la chiave del lavoro più recente di un pittore come Vacchi.

Con grande chiarezza, nella Storia — si può ben dire — Vacchi ha trovato in questi ultimi anni il mezzo essenziale di oggettivazione di quella sua passionalità partecipativa, quasi

empito fisiologico di riscontro addirittura cosmogonico, che ha così prepotentemente e stupendamente caratterizzato la sua pittura negli anni immediatamente precedenti. Come l'arco dei tramiti sociologici ha rappresentato per i più giovani pittori milanesi — Guerreschi, Romagnoni, Recalcati, Adami, soprattutto (oppure, anche se in misura molto diversa, per Pezzati a Bologna)— il terreno stesso di una conversione analitica « oggettiva », come partecipazione problematica impostata al di là del mero àmbito di passionalità singola ed individualistica, così appunto per Vacchi, invece — e forse anche proprio in funzione reattiva allo stimolo dichiarativo che quei giovani venivano ponendo sul tappeto, molto autorevolmente nei fatti —, l'emblematica storica, e la stessa mitografia della Storia, con il suo enorme patrimonio di contraddizioni umane (a cominciare da quella per lui — dal '61 operante a Roma — più prossima, fisicamente: direi soprattutto l'atmosfera controriformista curiale del barocco romano), hanno costituito un modo di riconoscersi oltre una vicenda ancora molto individualistica, di aprirsi decisamente ad un impegno quasi civile, in ampio respiro dialogico.

Ma in che modo Vacchi appunto « tenta » la Storia, ed in che modo la utilizza in una problematica schiettamente intrinseca al Presente ? Egli non è pittore di storia, perché non ripropone storicisticamente la storia: appunto per Vacchi la storia vale solo in quanto strumento emblematico. Perciò egli attacca la storia soprattutto nei suoi simboli di potere: ideologico, politico, o culturale, che sia. Una Storia che sovrasti come una metafisica è antiumana : non solo, è lo strumento di un potere che cerca di costringere, di ottundere. I simboli storici sono perciò simboli essenzialmente antiumani: o per lo meno sono divenuti nel tempo antiumani, ed oggi sono perciò tali. Vacchi vuole quindi corromperli, coinvolgerli, esorcizzarli, diminuirne la distanza aulica ed impendente, e così corroderne il potere. Perciò la Storia è lì soltanto per essere trasgredita nella sua metafisicità, per essere contraddetta e quasi esorcizzata appunto.

Ora, quei simboli storici non sono astratte risultanze archeologiche, bensì motivi e forze concrete ancora operanti pesantemente nel vivo della società contemporanea. Anche se istintivamente — come è proprio dell'artista, quanto concettualmente e tatticamente è proprio invece del politico — Vacchi ha compreso il senso di questa lotta che impegna tutti coloro che aspirino a difendere un'integrità umana ed autenticamente democratica, ovunque minacciata ed irrisa, che intravedano nella durezza della lotta stessa anche la precarietà e pericolosità intrinseca agli strumenti con i quali quella lotta si conduce. Dunque egli agisce corrosivamente contro quei simboli, e fa di tali simboli nella loro dilatazione e radice storica gli emblemi della sua battaglia, che è di critica serrata e mordente, verso la società del proprio tempo, con uno sguardo anche molto estensivo, eppure con chiara specificità. La sua stessa sfiducia verso le posizioni di formalismo ideologico, lo spinge ad agire muovendo dal terreno concreto dell'esistenza, nel quale si riversa l'operatività dell'uomo di fronte allo scacco di un'ideologia troppo facilmente subito appunto formale, e sicura di sé, al di là o magari contro la concreta verità dei fatti, che restano la misura dell'umano. Il gioco dell'ideologia formale è troppo facile, e le vicende ne hanno provato in momenti cruciali l'impotenza — che è poi appunto inumanità — allo scontro con la realtà concreta, non schematica, né aprioristica, e che non garantisce nulla, una volta per sempre, bensì impegna in un riscatto continuo, su radice individuale, in qualcosa che è profondamente diverso dalla lettera — che può divenire addirittura di comodo — del rispetto formale.

Se Vacchi fosse disposto al formalismo ideologico avrebbe scelto e rispettato una tematica storica relativa alle premesse e tesi di tale ideologia. Ma la sua forza e attualità è nell'aver compreso come proprio su terreno operativo culturale — per una mozione culturale veramente oppositiva e corrosiva — il formalismo ideologico possa risultare pericolosamente

qualunquistico, di fronte alla necessità di una partecipazione autentica, ed autenticamente esplorativa, anziché educatamente consenziente ed eteronoma.

La forza critica della pittura di Vacchi nasce dalla sua prepotente volontà, drammaticamente responsabile, di presenza e partecipazione ad una realtà storica e sociale — nel senso tuttavia appunto meno intellettualizzato e concettualizzato —, che lo sollecita, lo spinge al dialogo.

Voglio dire che la pittura di Vacchi è critica, perché vuole essere effettivamente ed intimamente realista (come bene motivò Franco Lodoli) : è critica non accettando nessuno schermo calato per dare volto ad una realtà, che è troppo mobile, contraddittoria e complessa per accettarlo, senza nel momento stesso sentirsi vuotata della sua quantità e carica più autentica e più umana.

Pittura critica e problematica infatti al punto da rifiutare dunque la designazione di un volto nominale alla realtà che ricerca (e direi che proprio questa consapevolezza è il risultato attuale più significativo nella sua vicenda appunto quindicennale) : ed ecco appunto che al volto definito preferisce l'emblema, sul quale viene ad esercitare la sua demolizione, quasi a voler dimostrare che se veramente la realtà è sangue e pulsazione vitale, continua riproposta ed ipotesi, ogni segno ogni figura, ogni concetto che voglia fissarla in certo modo una volta per tutte, risulta subito astratto, inadeguato, ed allora l'unica figura accettabile è appunto quella emblematica, perché l'emblema è relativo nella natura stessa del suo essere il riassunto di una più complessa pluralità e soprattutto perché poi all'emblema Vacchi non inneggia, non lo idolatra, e copre di atti fideistici, più o meno assoluti, bensì proprio — al contrario — lo profana e lo esorcizza, in questo modo riscattando ancora una volta all'intervento umano, all'umanità concretamente esistente — opposta alla formalità emblematica o ideologica —, la parte determinante e costruttiva.

Ed è appunto in nome di questo scrupolo di riscattare l'umanità come misura del reale (l'umanità beninteso non solo come esistenza assottigliata nell'istantaneità del presente, ma appunto carica di un suo patrimonio storico — positivo e negativo insieme —, intrinseco allo spessore stesso del suo agire, del suo determinarsi e configurarsi sociale e culturale) che Vacchi diffida oggi implicitamente — e pone la sua alternativa critica — sia del formalismo dell'ideologia politica, con le mitografie che immediatamente comporta (il mito proletario guttusiano, per esempio), sia della feticizzazione della mera esistenza negativa, la più particolarizzata e circoscritta, a riscontro dell'invalidabile solitudine individuale (che, nell'orizzonte culturale di Vacchi, può essere il senso dell'opera potente di Burri), sia delle ricognizioni sociologiche di quei giovani nuovi, intelligentemente operanti a Milano, verso i quali Vacchi ha una posizione di proficua dialettica, sia — infine — direi di proposte di realismo in chiave a queste ultime tutta opposta, come peso fisico e passionale quotidiano in un orizzonte che ripropone se stessi e il proprio ambito come dimensione del tutto (che è, credo, il caso di Francese).

Ed è sul terreno appunto della volontà partecipativa, verso le cose, ora verso la storia, come verso gli « altri », cioè verso la società che ci accoglie, che si apre allora per Vacchi una dimensione civile e collettiva, portando, come sta avvenendo — dico nel ciclo del « Concilio », e poi nei dipinti più recenti, che già profilano ulteriori aperture —, a nuova maturazione le premesse, schiettamente partecipative nella sostanza, delle prime prove del pittore.

Qui appunto, per inquadrare meglio il senso stesso della sua ricerca attuale conviene riferirsi ai due momenti salienti della carriera pittorica di Vacchi alle spalle appunto del ciclo del « Concilio », e che segnano come le polarità problematiche più significative appunto del già cospicuo percorso della sua pittura.

Vacchi si è orientato fin dall' inizio in senso realistico e narrativo, come volontà appunto di partecipazione, e, in tale misura, di istituzione dialogica, di apertura in un racconto che ricapitolasse quasi una situazione ambientale, e persino domestica — ma con tutta rudezza e sommarietà, e nessuna tentazione intimistica —, ergendola quasi ad immagine di una più vasta realtà sociale ed umana. E gli strumenti di cui poteva disporre allora per un simile tentativo (che a Bologna si configurava intanto come decisa forzatura di quell'atmosfera appunto di valori intimistici che dalla lezione morandiana correva all'evocatività di Guidi, attirando a sé tutte le forze giovani) erano quelli del postcubismo picassiano, con la sua impostazione appunto di sintesi narrativa, con la sua incisività sintetica dell'immagine, con la forza stessa del grande esempio di realismo che quegli strumenti aveva generato appunto nelle prove picassiane.

A ben vedere, oggi quelle tele di Vacchi, fra il '48 e il '52 circa, sono fra gli episodi più fondati e spinti nel quadro del «realismo» narrativo rappresentato appunto dal postcubismo italiano del momento, ed impostano già — sia pure in tali limiti culturali, e tuttavia appunto con una forza tipica evidente — una propria dimensione di « racconto », come rapporto con la realtà, e non inerte presenza in essa, lontana origine dunque delle ipotesi che ora, sia pure in tutt'altra dimensione e con altre ed ulteriori motivazioni, il pittore propone. Giustamente ha scritto Francesco Arcangeli, in un importante saggio di alcuni anni or sono, che « la prima scelta di Vacchi fu, ancor più che una scelta di cultura, una scelta di vita : e fu per la pittura di Picasso. Affacciandosi all'arte in una nazione da poco uscita d'autarchia, in un momento tuttora carico di speranze, difficilmente avrebbe potuto esser diversa la scelta d'un temperamento fortemente portato, dalla sua natura potentemente e talvolta torbidamente emotiva, a " partecipare ". Vacchi non è mai stato per il lirismo dell'uomo solo. Come per altri giovani del mondo, che in altre nazioni non soffocate come l'Italia lo avevano, cronologicamente, preceduto, Picasso fu l'uomo ancora capace del grande gesto storico e moderno di "Guernica": ma, per Vacchi, che inizia il suo lavoro a guerra ben finita, ancor più, capace " di una epicità del quotidiano " ». « Quel tanto di postcubismo che era in Picasso, già rapidamente sforzato e distorto dalla rapina dello spagnolo, era un supporto per le cose grandi e favolosamente concrete che Vacchi buttava sulla tela come si butta legna entro una stufa. Era un supporto, non sembrava una necessità. E la sostanziale frustrazione delle residue quantità umane, oltre che umanistiche, che Picasso sembrava riaffermare nelle sue grandi composizioni, nel giovane bolognese pareva sommersa e quasi cancellata, riscattata in sostanza vitale, dalle maree del colore e della materia che, convogliate dalla passione, sciacquavano o ricadevano, sonando, sul quadro. Fu il tempo di enormi nature morte, di grandi figure cui la frequentazione giovane del? arcaismo europeo conferiva l'apparenza, puerile e decrepita ad un tempo, del totem ». Insomma : « Era un grande gioco, qualche cosa che dal giornalino di Gianburrasca risaliva alla risata omerica, o rabelesiana, al tintinnare dei bicchieri o al brillare della frutta nelle coppe, al riso delle tavolate che fu, memorabile, dei padri: dei contadini, dei grossi uomini della "bassa" bolognese : il ceppo da cui, propriamente, Vacchi è nato » (« Sergio Vacchi », Il Milione, Milano, 1959, pp. 8, 10).

Un racconto dunque sufficientemente caratterizzato nel quadro del postcubismo picassiano (soprattutto, ma non solo) in Italia, di quegli anni, successivi al realismo interventistico (erede immediato a sua volta di una precedente intenzionalmente analoga fase espressionista), per esempio, del Merlotti, 1946, de « Le donne di Varsavia », realismo univoco e perentorio, duro scontro con una realtà drammatica, di lotta e di morte ; mentre appunto, fra '48 e '52, Vacchi articola piuttosto un discorso sulla natura delle cose, in senso aperto, come possibilità di dare immagine figurale autentica di una realtà non occasionale, bensì quotidiana, non riscattata in

una volontaria secessione — come era stato dell'iniziale e precedente approccio naturalistico, vegetale, post- «Corrente », di Morlotti, per rifare questo nome —, bensì propria anche di uno spazio umano e di un ambiente sociale. Ed anche, questi suoi pur non molto probabili « totem » intorno al '50, confrontati — per continuare, nel parallelo — con quelli coevi, e spinti fino alla crisi del '53-'54, di Merlotti, sono in fondo meno ideografici (secondo l'ultima eco del riassunto iconografico-totemico del neoumanesimo picassiano, appunto), e molto più aperti ad una dialettica di situazione, oltre i limiti di una automitizzazione in quanto personaggi terrestri, si direbbe, primevi. Ed è poi in fondo (sia pure di fronte allora ad una ideografia veramente mentale, con pochi margini di pressione sensibile) ciò che capita di constatare a confronto con le prove di quegli anni, anche se ben svincolate in effetti da una grammatica picassiana, di Moreni, od altrimenti allo schematismo ideologico di quelle di Guttuso. Mentre una certa massiccia terrestrità (in sintesi istintive, rudi, e forse sommarie, ma cariche di uno spessore di verità empirica e quotidiana ; direi, forse, come certe soluzioni di cultura popolare, erta e terrena) ci porta molto lontani, in fondo, proprio anche dal lirismo, un po' descrittivo, nella freschezza della frammentazione cromatica, di Birolli, come dalla declamazione protestataria, tutta contesta di stilismi, di Vedova; e certo in un clima del tutto estraneo alle attente articolazioni ellittiche e ovulari, in chiave quasi neometafisica, del ben noto personale passaggio di Cagli, nel '47.

Vacchi dunque impostava in quegli anni, con una disinvoltura che ancora gli è fruttuosa (e perciò non solo facendo propri, ma liberamente trasgredendo e trasformando i termini stessi della strumentazione stilistica del postcubismo picassiano), un racconto monumentale, come proiezione emblematica, direi pubblica, di immagini chiave dell'orizzonte quotidiano, oggetti, figure. Così egli coraggiosamente rompeva appunto il circolo, privilegiato e celebrato, dell'intimismo morandiano, e tentava una captazione diretta del reale, per subito rifonderlo, raccontarlo, a suo modo e nella sua passione partecipativa, e descriverlo. I toni di questo racconto sono d'altra parte molto diversi, e variano da un'impennata aggressiva sull'immagine, a distensioni quasi d'abbandono lirico.

L'altro momento saliente della ricerca pittorica di Vacchi è quello contrassegnato da intenzioni profonde di partecipazione organica, dal '56-'57 fino praticamente al '62, sia pure in tempi e svolgimenti assai diversi, che vanno da un'irruente proposizione di poetica informale, da principio, all'individuazione di componenti appunto organiche strutturali e costruttive, fra '59 e '60, di quelle relazioni organiche insomma attraverso le quali si aprivano possibilità problematiche che, pur movendone, tendevano ad esulare sempre più dalle convinzioni tipiche appunto alla poetica informale, come suggerì la mostra « Possibilità di relazione » a Roma nel '60, e poi confermò « Alternative Attuali », all'Aquila, due anni dopo.

Fra il '56 e il '57, e poi nel corso del '58, la misura pesantemente terrestre e sanguigna del senso spietato e traboccante dell'organico, che caratterizza in modo centrale la personalità di Vacchi, esplose al di là d'ogni schema mentale ed ottico, al di là insomma sia della stessa disinvoltura e profondità di partecipazione narrativa degli anni « postcubisti » ora ricordati — tuttavia sempre un po' schematica e spesso tendenzialmente ideografica pur nel suo appassionato sforzo di concretezza e duttilità —, sia soprattutto di quel naturalismo incerto fra cultura e partecipazione che aveva per alcuni anni rallentato sensibilmente la lena creativa del pittore,

e contro il quale infatti egli finalmente insorgeva, di forza. Ed ecco che appunto Vacchi tocca veramente « terra », s'immedesima in essa, direi, ma riconosce anche quasi subito un tramite dalla terra, alla roccia, al paesaggio vegetale, alla carne, se apre infatti verso « corpi » densi di quantità carnale terrena e imponente, anche embrioni di consistenza umana.

La distanza fra resistenza come dimensione naturalistica vegetale morlottiana e l'esistenzialità appunto pesantemente carnale di Vacchi è allora molto evidente. D'altra parte, se Vacchi può condividere in certo modo l'empito moreniano, tuttavia l'empiria rustica connaturata lo tiene lontano dai grandi rapimenti epici e primordiali di Moreni. Più che la natura come forza germinativa e fisiologica, e più che la natura come epico primordio di grandi forze contrastanti, per Vacchi la realtà è sempre più chiaramente pulsazione organica. E d'altra parte Vacchi si è accorto anche della violenza critica delle proposizioni di Burri. Tuttavia, come annotai presentandolo in una personale romana alla fine del '58, il problema di Vacchi è di superare anche il limite dell'intransigenza « non-figurativa » di Burri per risolvere sulla tela i dati di una situazione esistenziale aperta, inevitabilmente fitta di varie e contraddittorie, spesso indistinte, presenze di « cose ». Al di là dunque d'una « natura » « naturalistica », al di là d'una realtà esterna al processo conoscitivo e di giudizio dell'uomo, si attua la convergenza sulla situazione esistenziale. E come tale sorge una pittura anzitutto matericamente impressiva, che coinvolge anche possibilità di immagini, di simboli, di polivalenze allusive. Ma resta distintiva di Vacchi una rabbiosa ricerca di realtà, un'insoddisfazione continua della stessa qualità materica e pittorica del risultato, rispondendo del resto alle sue stesse lontane origini nel? accezione appunto impegnativamente « realista » settentrionale del postcubismo picassiano in Italia negli anni primi del nostro dopoguerra.

Nelle sue tele più recenti — sottolineavo ancora, allora — una vitalità organica sommuove l'intero organismo materico-cromatico dirimendone le zone ferme e certe delle larghe campiture del '57, come negando dei dipinti di quel momento certe sottigliezze cromatiche quasi tonali. La quantità emotiva ne risulta accresciuta per una sua maggiore durata, per la nuova complessità di interferenze che moltiplicano oltre il mero gesto lo spessore della situazione: coaguli, grovigli del segno, allargamenti episodici in brevi campiture; una materia tutta estremamente vibrante e vitalmente organica, ricca di imprevisi confluenti e dialettici episodi, ove spesso infine emerge il nucleo focale d'un accenno d'immagine, come trapelata nella stratificazione di « taches » divenute quasi simboliche, e perciò così immediatamente vera, come tangibile.

Ed anzi meglio, oggi, si può vedere in che misura già spesso la pressione dell'immagine si andasse manifestando in maniera determinante. Ed è chiaro come una quantità organica, tramite del rapporto con il reale, diciamo ancora con le « cose », fosse appunto il « mezzo » stesso dell'immaginazione figurale di Vacchi, la sostanza dei suoi simboli e dei suoi emblemi vitalistici. E si può dire, in certo modo, che come Tapiès scontrava il muro, Parida parete di sabbia e gesso, che poteva offrirgli soltanto qualche cabalistica indicazione di cifre e segni, Vacchi scontrava invece una terra, una roccia proliferante già appunto in senso organico, già insomma in atto nel trasformarsi in carne, in pulsante espansione sanguigna, e concretamente vitale. Di qui la forza di quelle immagini, e la loro caratterizzazione nel panorama della seconda ondata dell'Informale europeo : la loro forza, e la loro giustificazione. Ed infatti potevo chiudere quella stessa presentazione indicando in Vacchi già una misura di « resistenza », « nel contatto con una situazione morale e sociale estremamente drammatica e di tutt'altro che certa speranza ». Nella ricordata monografia del '59 Arcangeli ha definito in modo più stringente il senso di quella « resistenza », che è impegno, presenza, partecipazione ; e lo ha definito facendo ricorso, direi quasi emblematicamente, a quell'evento bifronte e contraddittorio, ma che certo ebbe la forza di rappresentare nel modo più drammatico e tragico lo scontro fra ideologia formale e suo gerarchismo e realtà umana tesa con tutta la potenza della sua stessa vitalità ad affermare le proprie autentiche ragioni : dico ali' « Ungheria », fatti che cadono proprio nel momento di insurrezione emotiva e partecipativa condotta da Vacchi, e che vengono a suggerirle il



sensò di una responsabilità che è umana e civile. Infatti, allora, scrive giustamente Arcangeli : « Sul terreno civile, sul terreno di quella comunicazione vitale che lo impegnò fin dal tempo del suo giovanile "fare grande", torna, con le nuove libertà strumentali dell'"informel" o dell' "action painting", il suo antico impulso a una figurazione vera e solenne. Ora, non più favolosamente sventata, anzi duramente incagliata nell'amara condizione civile dell'uomo di oggi » (op. cit., pp. 26, 28).

Anche se questo restava il traguardo dell'intervento di Vacchi, intuito attraverso la pressione fisica della quantità organica, di quella grande pulsazione espansiva ed avviluppante, che costituiva per il pittore l'emblema più convincente e prossimo dell'umanità reale e vitale, è comunque indubbio — benché senza ricorrere, quasi mai, in questo periodo a precisazioni iconologiche dirette (oltre lo sfacelo della carne e dei corpi, e degli organismi, però quasi cosmici) — che allora si mettesse così a fuoco in modo definitivo appunto il senso del nuovo impegno che progressivamente, sempre con maggiore chiarezza, è venuto distinguendo la volontà dell'intervento figurale, non estetizzante e formale, non accademico, di Vacchi: che ne abbia insomma motivato in modo più preciso ed operante la sollecitazione, sempre potente e carica. Così quell'area del prosaico quotidiano che già Vacchi s'era prescelto — abbiamo visto — fin dall'inizio, si viene chiarendo come la dimensione stessa di un riscontro alla problematica più drammatica della società del nostro tempo, ai suoi sussulti ed alle sue esibizioni (anzitutto il mito del sesso, generazione, ma anche vizio e sfacelo). E Vacchi annuncia di porsi in posizione decisamente giudicante e negativa verso quella società (la nostra stessa, appunto). L'organicità dunque diveniva per Vacchi un emblema cosmico, sfacelo e generazione, insieme, umanità pulsante e decrepitudine, spinta vitale ed abnormità. Un' emblematica che sfiorava molti aspetti di quella di Beckett, nella quale del resto il pittore stesso non ha mancato, più volte, di riconoscersi. Organicità come emblema di un'umanità totale, compresa entro tutte le sue contraddizioni: un'umanità da difendere, comunque, anzitutto, come nostra eredità specifica ed unica, come nostro specifico ed unico « campo ». Da difendere voglio dire nella sua concretezza, che contraddice lo schema, la formula concettuale, l'ideologia, e che si impone con una prepotenza che non ha uguale. Era come intravedere l'umanità oltre gli schemi appunto della società, coglierla come crogiuolo primario ove quasi gli opposti si combinano. Partecipazione e denuncia insieme erano perciò le sollecitazioni che movevano l'ampio discorso di Vacchi.

E questo discorso poi fra il '59 e il '60 assume progressivamente un respiro ed una duttilità di straordinaria potenza. Ed ecco che intanto Vacchi viene a frantumare e coinvolgere in significati ed avvertenze nuove quel tanto di violenza crudamente dichiarativa di una sua potente « imagerie » vitalistica di simboli prevalentemente sessuali raggiunta anche — s'è ricordato, ora — attraverso una materia pittorica ricca e densa, emergente con la brutale realtà dell'episodio esistenziale. Ed ecco che l'organicità di Vacchi si fa, da potenziale, sempre più concretamente aperta a relazioni : e di qui intanto un certo alleggerirsi materico, come una certa maggiore larghezza di gesto configurati vo. Le nuove figure non sono allora più come stampate, quasi fossili d'una comunque umana preistoria, in rocce desertiche, ma si articolano e si muovono, ne emergono vive e sanguigne, e se mai soltanto ripropongono come ineluttabile limite di rischio la loro opinabile corruttibilità, aspirando comunque più a costituirsi che non a corrompersi: a proporsi in relazione insomma.

In un arco europeo l'operazione che Vacchi conduceva nel '59 e '60 poteva avere late consonanze problematiche con un Alechinsky, o un Alan Davie, o un Canogar, pur in intenzioni come attuazioni strumentali molto distinte, nel segno appunto di tendere ad una nuova ipotesi di relazioni, quale terreno di oggettività.

Nel '60 Vacchi ha poi portato questo suo organicismo cosmico alla sua maggiore espansione in un gruppo di stupendi e nuovissimi dipinti purtroppo in breve cancellati o ricoperti, ma che restano per chi ha avuto la ventura, come me, di conoscerli, un po' la chiave delle soluzioni recenti, e dello stesso ciclo del « Concilio » : un gruppo dedicato a Giulio Romano, in alcune delle sue grandiose imprese murali mantovane. Una grande espansione narrativa organica, un fluttuare aggressivo di assai probabili figure, certo entità organiche pregne di carica vitale e di potenza. Ma anche qualcosa di più: attraverso quella cosmologia organica, che ricantava attualissimamente la congiunzione mitologica illustrata in modo quasi epico da Giulio Romano, l'incontro appunto con una dimensione nuova, diversa dall'area dell'attualità eventica bruciata; quasi nell'istante, nello scontro frontale con la materia-realtà dell'Informale, come diversa anche da quell'attualismo partecipati vo, sociologico in senso lato, verso il quale i più intelligenti fra i giovani che Vacchi aveva al fianco in « Possibilità di relazione » — a cominciare da Romagnoni — si andavano orientando, in ipotesi pur di interna rottura con l'Informale stesso : ed era precisamente la dimensione della Storia, che Vacchi veniva appunto ad incontrare sul terreno stesso della sua passione organica. Una sollecitazione insomma, quella da Giulio Romano, nel '60, che viene direttamente a collegarsi con il ciclo appunto del «Concilio » ed i dipinti recentissimi, che ricantano temi di Guido Reni, di Poussin, ed altro (anche se questo esercizio su testi pittorici storici sia in realtà soltanto un aspetto dell'interesse di Vacchi appunto per la Storia, come credo risulti chiaro da queste stesse pagine).

Ma ciò significava in certo modo anche spingere il gran tema dell'organicità cosmica, cosmogonica, a precisarsi ulteriormente; e, sia pure con indiretta relazione con quella sollecitazione culturale, il senso del lavoro di Vacchi nello scorcio del '60, nel '61 e in parte nel '62 è tutto teso appunto alla ricerca di una caratterizzazione più specifica di quella organicità, che minacciava insomma di rimanere come qualcosa di sovrastante ed affollante, eppure ancora troppo d'indefinito e di vago nella sua stessa espansione illimitata. Poteva soffrirne l'incisività, ed insomma la stessa forza critica dell'immagine.

Ed è appunto in questo senso che Vacchi opera fra '60 e '62, come in alcune grandi e stupende tele ove l'organicità è costretta in immagine — sia pure dirompente e prepotentemente pulsante, ma sempre molto caratterizzata — su fondi neri, molto spesso, o grigi, uniti, di stupenda intensità. « Figure del fall-out », « Per un volto », o « Ibernazione », tutti ugualmente del '61 : gli esempi si potrebbero moltiplicare, comunque già anche i titoli indiziano sufficientemente di questa volontà di concretezza e precisione. Svolgendosi sempre tutto il lavoro di Vacchi su una linea di continua apertura, dal più articolato e dilatato organicismo del '60 nel corso del '61 e nel '62 nasce dunque una caratterizzazione espressiva nuova, e Vacchi infatti sembra aver intuito una nuova disposizione narrativa, ove i diversi frammenti, sempre di origine e d'intenzione organica, si collegano in nome d'una diaristica al più alto livello, che scompagina l'immagine individua dei suoi momenti precedenti. Ed è appunto attraverso una chiara enunciazione di questo nuovo impegno narrativo, che Vacchi risponde a suo modo alla ricerca di una simbologia più oggettiva e meno ambigua; senza che ciò tolga forza alla sua prorompente passionalità di possesso, di partecipazione, alla stessa convergenza sessuale della sua tipica matrice immaginativa organica. Una nuova ipotesi, per Vacchi, dunque, lungo quella linea di partecipazione e di racconto, cui egli intimamente e molto particolarmente appartiene.

Diaristica significa maggiore capacità di attendere al quotidiano, cioè maggiore duttilità e prontezza narrativa, forza ulteriore di partecipazione ed oggettivazione, possibilità che la propria presenza critica sia più incisiva ed immediata. E proprio quando Vacchi maturava queste intenzioni, ecco la sollecitazione potente venutagli della retrospettiva di Bacon, a Torino.

Si sa come parecchi giovani milanesi, convergenti negli ultimi anni in un'area di problemi pure appunto « di relazione », e dunque non lontani da Vacchi, già da diverso tempo si fossero proficuamente esercitati — e spesso in modo grammaticale — su quei testi baconiani. In fondo essi procedevano storicisticamente : studiavano un esempio capitale di figuratività informale, per crearsi gli strumenti polemici contro l'informale stesso. L'incontro di Vacchi è stato invece convulso, emotivo: appunto un grande immediato rapimento, che tuttavia non poteva certo tradursi in adesione grammaticale, restando insomma soprattutto, invece, una confortante conferma di essere nel vero d'una ricerca di realismo, come, pur diversamente, per il giovane pittore era accaduto di fronte all'opera di Picasso nell'immediato dopoguerra nelle sale della Biennale veneziana. E forse l'unica intima sollecitazione effettiva che può essergli venuta dall'incontro con il lucido ed istantaneo narrativo baconiano, è stata a spingere più a fondo le dimensioni del racconto stesso, e ad acuirne la caratterizzazione e disponibilità, ma proprio secondo la ben diversa misura che alla sua stessa personalità è congeniale.

Di qui appunto una rapida divergenza. Del resto Rincontro con la dimensione della Storia — che Bacon, per esempio, nega radicalmente — generava nella aperta e pronta problematica di Vacchi le sue conseguenze, ed intanto il pittore ne aveva quasi fisica conferma a Roma, in una città assai più aulicamente storica che non Bologna, e nella quale si era stabilito, come ricordato, nel '61. Roma barocca. Roma cortese, con pompe, ancora, inaudite, sacra e profana, quieta eppure vitale e visionaria.

La rusticità contadina che a Bologna si era conservata e anzi potenziata, nel mito organico, tende allora a venire meno per un singolare modo urbano e cittadino, che è tuttavia molto distante dal sociologismo drammatico dei giovani milanesi, qui più volte ricordati, perché si riferisce appunto alla situazione di Roma, città non socialmente ordinata, ed omogenea, bensì ricca dei più vari sfasamenti, delle più strane ed allarmanti interferenze di livelli, che mescola aulicità storica, appunto, fin nelle pompe più inutili della sua tradizione, e pressione quotidiana, che appare disintegrata e dispersa, ma che permette ancora, nel suo stesso disordine, anche una scala umana, estranea alla prepotente pressione livellatrice della civiltà di massa odierna.

Una condizione sociale e culturale, insomma, che induce inevitabilmente alla secessione, alla rabbiosa denuncia di rifiuto di un Burri ; uomo solo contro una società ostile, ottusa, reazionaria : solo, appunto, e non integrato ; o che può spiegare, altrimenti, la stessa recessione mitografica, molto personale, di un Guttuso, che alla frizione bruciante con tale contatto ha finito per preferire il tonificante mito proletario. Il caso di Vacchi non è in fondo diverso, da quello di Burri, di fronte a tale situazione; tuttavia egli apre intanto verso una dimensione appunto di storia, e poi la sua stessa disposizione a partecipare ed a raccontare sarebbe contraddittoria con un'estrema posizione di secessione e di rifiuto, come anche, altrimenti, di ripiegamento su una garanzia ideologica. Nasce così la sua rinnovata intenzione di distacco sì, ma di quel tanto che permetta una chiara formulazione di giudizio, di intervento e di critica. Una critica sempre di stretta partecipazione, che dirime, ma al tempo stesso patisce assieme a ciò contro cui si scaglia.

E se Vacchi eredita — proprio a Roma — l'aggressività critica di Burri, ponendosi tuttavia in una apertura nuova, appunto attraverso anche il tema della Storia, ripropone pure qualcosa di quel visionarismo drammatico e violentemente critico che ha mosso le prove più alte di Scipione, intento anch'egli a corrodere alcuni grandi simboli storici romani.

Nel « Concilio » Vacchi stesso riconosce di aver fissato, con la maggior chiarezza emblematica finora da lui raggiunta, queste intenzioni. Ed ecco appunto una nuova drammatica ma autentica immagine della società contemporanea; un'immagine naturalmente complessa, fitta di simboli contestati, indiretta ed emblematica appunto,

eppure così autentica, così centrale e stringente. Immagine indiretta, che mira appunto a dirimere simboli ed emblemi, con la rabbiosa violenza di chi sa che il simbolo gioca ancora un ruolo predominante nel pretesto di potere, ed è troppo spesso strumento di opportunistiche prevaricazioni, che mutilano e mortificano quella densità umana al cui riscatto Vacchi rabbiosamente tende. E qui il riferimento a Buñuel, soprattutto al Buñuel di « Viridiana », di recente intelligentemente avanzato per il « Concilio » di Vacchi, acquista tutto il suo significato. Ed è appunto in nome di quella vitalità umana da riscattare e difendere, pur nella sua molteplice e contraddittoria consistenza, che si spiega la drammatica violenza quasi sempre presente nei dipinti di Vacchi, e particolarmente appunto in quelli del « Concilio » : vitalismo, erotismo, informità stessa dell'immagine sono i segni della pressione organica, che contraddistingue la presenza umana, si può dire.

Tuttavia occorre avvertire che, segnando i dipinti del ciclo del « Concilio », la polarizzazione più chiara di quella tendenza a circoscrivere simboli ed episodici di natura organica, al di là del precedente mito di organicità cosmogonica — tendenza che s'è avvertita nel '61, in particolare —, un nuovo passo in questi stessi dipinti è stato compiuto da Vacchi, e cioè quello della definizione di un ruolo iconografico dell'organicità stessa, nella sua natura polivalente di umanità e di abnorme mostruosità.

Il ciclo del « Concilio » nasce proprio sul terreno di questa organicità ancora indefinita nella sua originarietà di embrione multiplo e virtualmente espansivo, e si formula attraverso una caratterizzazione sempre più stringente appunto della designazione iconografica specifica di quella materia organica. E certo un processo di oggettivazione, ed è la grande apertura narrativa ed addirittura più decisamente civile (nel senso di una tradizione d'ascendenza goyesca romantica, ma che torna per esempio nel « Cristo che entra a Bruxelles » ensoriano o in « Guernica »), di esporre quasi in grandi tavole pubbliche l'immagine emblematica di un giudizio che da privato per forza di realtà diventi comune e collettivo, sulla società del proprio tempo in senso sia estensivo quanto molto particolare (apertura che alimenta, pur di diversa origine e d'altre motivazioni, anche l'intensissimo intervento di un Fieschi).

Ed ecco che così, se nel « Concilio » Vacchi riassume un po' tutti i temi e le componenti della sua vicenda pittorica precedente, dal primo impegno narrativo, alla massiccia pressione organica più recente, questi stessi elementi vi vengono ad assumere compiti precisi e nuovi. La polivalenza dell'organico viene dunque a servire ora il tema della corruzione del simbolo perché è il simbolo stesso ad essere organico, a dilatarsi vitalisticamente, ed a corrompersi appunto, in una complessa situazione metamorfica, in immagini che si pongono in una prospettiva storica anche specificamente romana, dallo sfacimento visionario scipioniano alle proliferazioni più sinistre di Burri, quasi in un curioso incontro di Beckett in funzione di Bunuel si potrebbe dire. Ed il mostruoso aggressivo è una sorta di organicità negativa.

Del resto mi sembra che nel processo di corrosione e disfacimento del simbolo, che rimane il motivo centrale del ciclo del « Concilio », siano avvertibili due movimenti sostanzialmente antitetici, dalla cui frizione nasce il dramma al quale si assiste, al quale Vacchi — come Buñuel starei per dire — ci invita: il senso appunto esplicito dello sfacelo e della morte, della massima pompa (e quindi ori, rossi ecc., o addirittura elementi più precisi, come flabelli ecc.) come massima caducità, nel significato dell'impero, ma anche appunto della fine del potere; ed il senso — opposto — dell'effervescenza organica, che non vuoi morire, ed anzi mira ancora una volta a riproporsi, a trasformarsi. Quasi lo scontro fra due processi metamorfici, uno di decadenza, l'altro di rinascita. Ed è proprio allora su questo terreno metamorfico che si coglie un rapporto intimo, anche se ben circoscritto, della cultura pittorica di Vacchi con l'area storica del Surrealismo : del quale lo ha appunto attratto non il

tema dell'automatismo, quanto proprio la più complessa chiave metamorfica, quasi risalendo da Breton a Lautréamont.

Vacchi dirime il simbolo storico che nella sua aulicità tende a terrorizzare intimamente e dominare l'umano, vuole umanizzare insomma il simbolo, profanarlo se possibile, per variarne l'alone di assolutismo metafisico. Dunque tutta la rappresentazione pubblica della corrosione e corruzione dei simboli di potere, che in certo modo è il ciclo del « Concilio », è in chiave di contrapposizione umana. Tuttavia una componente umana è anche all'interno del simbolo stesso (perché non concettuale, bensì fisico) al cui disfacimento si assiste, ed in certo modo Vacchi appunto soffre assieme, segue quella metamorfosi in atto nei suoi due contrastanti movimenti. Vacchi non agisce, s'è detto, su piano di ideologismo formale, bensì tende al terreno contraddittorio della vivente realtà umana.

Piuttosto che l'ideologia lo interessa, se mai, la psicologia, che è più concreta e vera per l'uomo. Ed ecco che egli coglie in certo modo l'attualità psicologica dell'uomo d'oggi, che è uomo quotidiano, ma anche riassunto di un'eredità storica, con un'avvertenza proprio a quello spessore di cultura-vita che ripropone oggi l'Europa come il più fertile terreno di possibilità, e può suggerire il significato particolare di quell'intenso crogiuolo che fu la « Mitteleuropa » fra secessionismo ed espressionismo.

Ed ecco infine che è possibile dirimere il dubbio, del resto originariamente legittimo, che il rapporto con la Storia tentato ora da Vacchi, e così ben rappresentato dal suo ciclo del « Concilio », possa significare l'elusione di un preciso impegno di giudizio e di presenza, rispetto alla problematica pressante dell'oggi, in senso civile e sociale. Ma appunto per Vacchi la Storia è strumento per una più profonda e stringente critica della società attuale nei suoi simboli ed emblemi, e dunque l'impegno del giudizio è scoperto, immediato, irreversibile.

D'altra parte Vacchi è convinto che tale critica, sottintesa in nome appunto del riscatto di una più autentica affermazione d'umanità, contro schemi e pretesti di potere, possa essere condotta oggi proprio opponendosi radicalmente alla massificazione che struttura quella società, e che mira proprio a predisporre il livellamento e l'indifferenziazione necessaria per piegare ulteriormente la disparità umana al gioco del potere dispotico. Vacchi insomma ha ben compreso che solo l'individuo, l'individuo intero con la sua presenza vitale responsabile, non più neppure soltanto lo schema ideologico, può garantire una reale — e non formale — antitesi a tale processo di massificazione, che, se nell'occidente capitalistico assume proporzioni terrificanti, è in realtà un fenomeno drammaticamente inerente la realtà stessa del mondo contemporaneo, e del nostro futuro, al di là delle stesse ideologie politiche.