

Francesco Arcangeli, Sergio Vacchi, "Il Milione", Bollettino della Galleria del Milione, n.11, Milano, novembre 1954.

A più di tre anni dalla sua prima 'personale', allestita in questa stessa Galleria del Milione, Sergio Vacchi torna, con un nuovo e nutrito gruppo di opere. La sutura fra la conclusione della prima mostra e l'inizio di questa non è perfetta; e il vuoto che riguarda la seconda metà del '51 e gran parte del '52 dipende in parte dal temperamento dell'artista, generoso spesso fino alla dissipazione del proprio lavoro, e talvolta incurante di "amministrarsi"; ma, probabilmente, anche da una situazione che vide, in lui, qualche difficoltà e secchezza, e una sorta di ristagno. Apparentemente esaurito il ciclo d'esperienza che aveva colmato di sé quella sua prima fase, l'avvio a un rinnovamento sembrava accadesse in modo un po' stanco e voluto. I suoi primi anni furono potenti d'una attività, in cui fu soltanto la forza del temperamento a riscattarlo da un uso troppo facile o arbitrario delle formule picassiane, o delle tentazioni astrattiste. Resta per noi eccezionale la libertà e sonorità di mezzi con cui egli aggredì il materiale d'impiego che la circostante cultura figurativa gli presentava; e in lui presero insolito splendore i temi e le forme di cui spesso la pittura giovanile abusò fino al vizio o alla cifra. Ma forse perché quel mondo gli veniva, almeno in parte, dall'esterno, egli parve sfrenarvi molto spesso una sua abitudine al 'gioco'. Con mezzi pittorici precocemente adulti, ad un tempo raffinati e barbarici, elaborati e schietti, si abbandonò sovente a una specie di enorme impeto puerile: come se, funambolo poderoso, chiamasse a spettacolo sul terreno solitario e bruciato del dopoguerra. Persino i titoli di alcuni fra i suoi quadri più belli (*L'alleluia, La famiglia in bruno, La regina, La casa nera, La notte*) chiudevano in un senso un po' letterario, di mito neometafisico, la grande ondata di pittura che mareggiava in lui. Ma quando l'ondata parve diminuire di flusso - e fu, probabilmente quando il mondo poetico su cui l'aveva arginata dovette apparirgli internamente provvisorio - si vide che questa provvisorietà faceva tutt'uno con una certa pittura formale che Vacchi aveva più accettata di quanto non se la fosse conquistata personalmente; anche se l'accettazione era stata entusiastica. Affiorò quel problema che avevamo preavvertito alla sua pittura fin dal '49 (escogitare una forma sciolta e confacente alla sua libera passione cromatica), collimando inevitabilmente col problema di rinnovare il suo mondo. Fu nel '51 e nel '52 che il pittore cominciò a castigare la sua letteratura entro i temi prevalenti del paesaggio e della natura morta. Picasso e Klee si allontanavano, si riaffacciava Cézanne: il maestro che per molti è quasi una seconda natura: la natura moderna, insostituibile e condizionante. Ma per Vacchi Cézanne fu altrettanto un sostegno che un limite; radice vitale, ma anche parete invincibile. Ne fu come imprigionato, tanto più che gli accadeva, ancora, di intenderlo attraverso la versione più formale che ne aveva dato il primo cubismo. Di qui una certa secchezza, e il rischio d'una insabbiatura. A operare qualche importante salvataggio, restava il temperamento. Il bisogno d'una maggior leggibilità figurativa accadeva, comunque, traverso a questo filtro; ed è molto, perciò, veder rivivere la gran tela del *Paesaggio d'argento* (1952) in quel brivido metallico che ne fa tremare tutta la superficie, e fa vibrare

la frasca cézanniano-cubista della foresta. Ma già sui tetti del breve agglomerato immerso nel bosco il colore, denso di rosa e di violacei, si pressa e si stempra in una nuova composità naturale da far già prevedere nuove direzioni. E intanto, è maturato un suo tema: le case nel bosco, quasi a mezzo tra la fattoria emiliana, e le capanne dei cacciatori di teste. Come potrebbe sognarle qualche nostro ragazzo, dolcemente impaurito dalle veglie sui libri d'avventure. L'avvio alla conquista di un più accostabile mondo, estrosamente riemerso oltre le avventure dell'estrema contemporaneità, è già chiaro; e su questo avvio sappiamo che Vacchi non è stato il solo a procedere. Come non lo è ora, che l'avvio si fa direzione più profonda e cosciente. Per la pittura di Vacchi gioca fin dall'inizio uno stimolo milanese, e in particolare morlottiano; ma allora - stava finendo il 1948- Morlotti non aveva ancora ritrovato una sua più antica persona, che si vide solo assai più tardi - con le mostre di paesaggio tenute sul finire del '53 - di che peso fosse stata e potesse essere ancora. Ma fu anche la sua propria carica di sensi che, riaccendendosi dopo il ristagno di cui si è fatto cenno, spinse personalmente Vacchi a un nuovo rapporto naturale; e sarà piuttosto il futuro a serbarci, forse, scambi impensati tra pittori che potranno intendersi sempre meglio. E' presto nel '53, comunque, che ci coglie d'improvviso l'alito del *Paesaggio di primavera*: è come un gran tuffo nel verde, è come ascoltare un grande sussurro, mormorio, fruscio vegetale. Come se qualcuno vi dicesse: Tenete, eccovi, ancora, un bosco: sentite com'è fresco, come stormisce, godetene. Questa nuova naturalezza, dove tuttavia è un respiro e uno sfogo grandioso da allontanare ogni ricordo ottocentesco, si alterna a riuscite più estrose. Il paesaggio di legno: la forma postcubista campeggia ancora, ma tutta costretta in un ordito favoloso. Non è facile ridire del fascino di questo intrico, di queste grandi scheggiature di bronzo e di rame, tronchi come fucili ai bordi dell'accampamento; là dietro cielo, mare; si scorzano i legni, e sotto traspaiono, moltiplicate, le ferite rosse e splendenti dei fusti. Nel *Paesaggio con casa colonica* è la struttura stessa del quadro a vibrare in ogni sua giuntura: sprazzi, d'alberi verdi, cielo azzurro, paglie splendenti. E' un tema analogo, un poco, a quello di un più dolce poemetto di Attilio Bertolucci: «... si direbbe una capanna indiana ». Più accesa, la natura di Vacchi, in confronto alla matura e abbandonata elegia del poeta, alla sua favola più tranquilla; chè il pittore ormai cerca un rapporto, avverte un richiamo con potenza sempre maggiore. Il richiamo penetra la sua stanza, si fa quasi assordante. Scrosciano le acque, a valanga, turchine entro l'umido verde (*Acque e alberi*, 1953): il senso della favola al limite del gratuito si è fatto, ora, estro profondo, o brillante, o languido, nel sognare la natura. Basta un viaggio, un ricordo. Può essere che - sui primi del '54- il *Paesaggio della Sicilia* porti tracce non indispensabili di forme postcubiste; ma il pittore preme sulla tela con tale potenza, da trasferirvi, quasi, la densità specifica d'un paesaggio, la sua verdissima carne vegetale, come in una dolce e furente soffocazione plastica. Senza saperlo, una ripresa di potenza courbettiana. D'altra parte, è proprio questo lavoro di ricordo e di fantasia, e quasi mai dal vero, a fornire al pittore una prima difesa, d'ordine quasi contingente, contro i pericoli d'una pura e semplice ricaduta ottocentesca. Perché, se è chiaro che Courbet, gli impressionisti e Cézanne son di nuovo stimoli potenti (anche se l'attualità del ritorno di Courbet a Venezia,

che non poteva giovare né agli astrattisti né ai neorealisti, è stata intesa da pochi), è altrettanto chiaro che non basta nessun ritorno per fare nuova pittura. Per fortuna Vacchi non ha dimenticato le precedenti esperienze. Senza un ricordo, in profondità, della pittura di Klee non sarebbe facile intendere la nuova magia naturale del *Ponte di legno ai Giardini Margherita*: antro soffocato e clamoroso, brillantato e temibile, acque entro cui non vorreste cadere, un ponte rosso come una ferita straziante e splendida, una grotta vegetale che sembra gridare in silenzio tutto il verde immaginabile. Oppure, nello *Chalet di notte ai Giardini Margherita* il riferimento al vero, chi lo conosca, è stravinto dalla forza della pittura. I legni d'un povero chalet svizzero si vestono d'una carne provvisoria ma sontuosa, fioriscono densamente sul buio più cupo come mute girandole d'oro, sopra l'acqua più spessa e impenetrabile. Qualche cosa, ancora, come l'occhio del bambino che guarda entro i misteri della notte; ma la facoltà puerile è improvvisamente moltiplicata, addentrata in dimensioni adulte e quasi gigantesche. Tanto che le radici del favoloso di Vacchi sconfinano, risalgono il tempo a ritroso, ritrovano d'improvviso una patria locale. Sono sensi, a Bologna, dimenticati da secoli; ma sembra certo che il rapporto di rossi, di verdi, d'azzurri, che è nelle sue tele, quell'alternarli, squillando schiettamente, ai più profondi toni d'autunno, non si fosse visto, mai più, dopo i tempi di Vitale. Fu ai tempi del Trecento bolognese, ...credulo e crudele, mistico e sensuale.... pronto alla verità come all'utopia; in una città che fu piena di passione, di verità e di sogni. Una tal mescolanza, che abbia estro da sostenerla, diverte continuamente lo spettatore, e ritrova nell'intensità del timbro la regola delle sue alternative. Qualche cosa di quella remota civiltà è rimasto -in una città che si fece poi, e spesso mirabilmente, piuttosto dotta e classicheggiante - nel dialetto figurativo bolognese: ancora, quando gli imbianchini (a Bologna li chiamano i artesta) aggrediscono un muro, è il rosso più intenso che vi fiorisce. E i verdi sulle persiane! Così, nei tramonti di maggio, la città s'accende come un bracere; così ritorna cosa della natura, splendida e infuocata natura. Possibile che, in una pittura come quella di Vacchi, quegli antichi estri risalgono dal grado artigianesco a nuova, cosciente presenza. Su questo tasto mi pare batta l'accento più inconfondibile di Vacchi, entro la tendenza nuovamente naturale che a noi par di intravedere, ormai, in alcuni tra i migliori italiani, maturi e giovani. Ma, poiché di questi fatti complessi stiamo tentando di dar conto in altra sede, non vorremmo eludere, qui, il significato personale di questa occasione. Si dirà allora che -accanto alla magia di certi effetti- è il tono di base della sua pittura che ha preso radice, approfondendosi. Un rapporto intimo e potente con la natura vive nella *Casa vista tra i rami*, dove commuove l'addentrarsi del cuore e dei sensi, oltre un muro vegetale alternato di tenerezze e di ruvida asprezza selvatica, verso un segreto da conquistare; ci si può ferire, ma là oltre stanno segreti. Secondo l'ispirazione, i segreti potranno aprirsi nel mirabile ed emozionante lampo azzurro che incendia di sé il *Sottobosco*, 1954; ma potranno anche rivelarsi in profondo. Son cose difficili a dirsi in parola; da sentire piuttosto, come rapporto quasi viscerale con tutto quanto è intorno a noi, e ci fa vivere; o si sogna, perpetuamente, che ci faccia vivere. Una sorta di enorme intimismo naturale (o una nuova variante di quel naturalismo di partecipazione di cui ha parlato

Giovanni Testori per la pittura di Morlotti?) si affonda sempre più nel cuore riposto della pittura di Vacchi. Lo potrete cogliere nel dolce e solenne languore del grande *Paesaggio bolognese*, dove le case in tenero viola pare sian morbidamente accampate, e confondano quasi le fondamenta con le radici, con la vita d'una vegetazione cresciuta su come da un velo di fantasia. O anche gli estri azzurri cresciuti sulle moderne strutture formali prendono nuova umanità (come di un più cupo Bonnard) in quel *Dalla veranda*, dove il senso di un interno e di un esterno si fondono, quasi a simbolo d'una appassionata compenetrazione, d'un abbraccio tra ciò che sentiamo vivo in noi e ciò che è fuori di noi. O talvolta sarà persino il ricordo di certe formulazioni non figurative a prender nuovo significato: nell'Interno con la stufa nella penombra le segmentazioni astrattiste si mutano in dolci fili di tensione rivelati d'improvviso, ma segretamente, entro il nostro cuore; come se la vita duna stanza ombrosa non fosse più, ormai, che un misterioso, insistente, umano mormorio. Sempre più umano è il lavoro di Vacchi; e speriamo che il visitatore - crediamo almeno che dovrebbe farlo - allarghi sensi e fantasia per intendere come sia nutrita tutta la superficie del paesaggio che si intitola *Dalle parti di Casalecchio*. Un umile nome, d'una piccola terra bolognese; ma contro la costa della collina emiliana sembra che sia tutta la natura a stemprarsi, quasi a intenerire le sue ossature: i legni d'un ponte, la folta dolcezza dei rami e delle acque, tutto si chiama reciprocamente; come se fossero sensi e sentimenti, mirabilmente intricati, a cercarsi entro il cuore del mondo.

