

## **Franco Lodoli-Sergio Vacchi, *Un momento del realismo*, Labanti e Nanni, Bologna, 1958.**

(...)

Per documentare le ragioni di questa scelta nel limite del caso, posto ad una estremità, del nostro paese, potrei dire che ritengo non si abbiano di questa conquista di umana condizione esempi extra letterari così illuminanti, nelle loro rispettive e distinte direzioni, come quelli del Verga, del Pirandello e dello Svevo. Ed è proprio in questo avviso, allora per lui allo stato di presentimento, che Sergio Vacchi ha colmato il vuoto creato attorno alla sua natura di appassionato dallo sgretolamento della mitologia infantile e della credulità puberale (sgretolamento che si determinò con la esperienza personale dell'ultima fase della nostra guerra ed in seguito al vorticoso e caleidoscopico illusionismo del dopo guerra), con una attività, quasi ossessiva, di lettura cercando, immediatamente nelle testimonianze degli altri che avevano vissuto una tradizione di problematica, un incentivo a resistere allo smarrimento e ad ogni tentazione di abbandono. Si sarebbe detto che in quel momento la sua disposizione d'animo poetica (certificata nell'ambito di un bisogno di fare dalla prevalenza di un sentimento « specifico a sullo spirito critico o sistematico e dal suo prender posizione nelle forme del pratico piuttosto che del teorico) tosse per sfociare nella creazione artistica letteraria: e questo, anche, in virtù di certe prove immediatamente tentate col senso, allora prevalente, di strumenti di liberazione o, come potrebbe esser meglio detto, di confessione (da un intenzionale vocabolario agostiniano).

Effettivamente in un temperamento (per intenderci) di qualità stendhaliana, l'avvertimento improvviso (lo stato medio di informazione e formazione dei debuttanti della borghesia italiana in quel tempo non poteva non essere terreno da choc) di valori etico-sociali portati in evidenza dal concorso delle circostanze locali e dalla acquisizione di testimonianze europee, determinò una immediata necessità di spogliazione dal proprio *habitus* (subito contraibile in larva), seguita dal bisogno di comunicare la scoperta di un male quotidiano, cronologicamente sperimentabile e dalla volontà di un meglio: intendendosi per esso qualsiasi chiarimento di ragioni. Non è, però, probabile che nel momento stesso in cui Vacchi sentiva di doversi consegnare al mondo mettendo in comunicazione la propria intimità con gli altri, abbia avvertito, con intensità direttamente proporzionale all'impellenza della piena affettiva, la necessità di uno strumento più direttamente agibile per confermare l'intuizione sulla base della appena iniziata propedeutica storica o, forse più semplicemente, più emozionale: il figurativo.

In ogni modo nell'isolamento culturale (quanto dire di tutto) in cui in quei tempi si trovò la generazione che ebbe allora 18-20 anni, Vacchi già con il suo tipo di pagina bianca di fronte, col sentimento disposto ad ogni provocazione e con l'occhio teso

ai segni utilizzabili, compiva la sua educazione, entusiasmato, sul grande romanzo dell'uomo moderno: su quella dialettica di personaggi articolata tra

l'estremo delle esperienze oscure dell'avanguardia e l'analiticità, talvolta allucinante nella sua scabrosità, del razionalismo critico. E la prova della concretezza della sua medianità di sentire, precisata da quell'educazione, è data dal fatto che così come nel campo della sua intuizione figurale trovarono modo di collocarsi per primi i trecentisti bolognesi da una parte e Masaccio, dall'altra, nel suo sviluppo tutto è teso, salvo episodi che hanno un netto carattere strumentale, alla ricerca della figura umana (non si intenda, fisionomicamente concepita) e dei suoi rapporti col mondo.

Già : una educazione e la formazione di una personalità. Quanto dire acquisti personali nell'ampiezza del sapere e ricerca della propria singolarità.

(...)

Direi che c'è una volontà di possedere sentimentalmente ed intellettualmente e per ciò di uscire dal vago e dalle pretese del sentire infinito. La pseudo originalità dell'automatico (facilità di una tecnica psicologica) o la folgorazione della stravaganza sembrano avere più poco campo di proposte.

In questo senso può dirci già qualche cosa di positivo il fatto concreto del lavoro

e più ancora dell'intera ventura di Sergio Vacchi.

Ora, per conto mio, secondo il quanto e il come che mi sono consentiti dalla mia natura e dal mio esercizio, che non è di critico, ho creduto che tosse l'estremo più giusto farmi provocare a « riflessioni », generali e particolari, dalla presenza di Sergio Vacchi, oggi pittore, poiché egli rappresenta una singolarità che mi interessa, l'uomo che sta teso nella sua volontà di rimanere disponibile al diventare e che tenta quotidianamente di assumere in sé e di rendere significativo quanto più si possa dell'accadere. Così come ho ritenuto che fosse lo strumento pertinente al carattere del nostro sodalizio buttar giù una storia della persona; dell'implicazione del soggetto col mondo esterno, del suo carattere e della lotta contro il non essere che tende ad offuscare o ad impedire la coscienza di sé. Più di quella del solo pittore. (...)

Sergio Vacchi, come si è già accennato, si è mosso all'arte per soddisfare la necessità di colmare il vuoto intorno alla sua passione di vita: di ricostituire una trama di rapporti tra cui sentirsi scorrere. La sua prima scelta lo conferma insieme ai primi segni tentati. L'osservazione dei trecentisti bolognesi, a parte una determinante locale innegabile, corrisponde, infatti, al pieno impulso di una ricerca in chiave realistica di un mondo la cui iconografia era per la prima età ancora vagamente ieratica. Così come la prima esercitazione veramente consapevole, condotta su Masaccio, è il risultato della prima richiesta di uno spazio non immaginario e di un linguaggio dal movimento ricco e dal ritmo tendente al prosastico : capace cioè di includere motivi polivalenti e variabili e soprattutto di interpretare uno svolgimento del rapporto uomo-oggetto. In quel tentativo di organizzazione Vacchi provò, perfino, per un rapidissimo recupero del suo smarrimento nella difficoltà dell'estrinseco, gli oggetti della prima affezione: il volto della madre e, pur nella sua sottostante energia di caratterizzazione, il più sognabile volto della sorella. Fu il periodo in cui egli stette solo con i suoi turbamenti: intendo dire il tempo in cui l'incertezza sulla propria sorte lo teneva, come chi si senta incompleto, schivo della società.

Ormai troppo lacerato per tentare confessioni familiari ed ancora troppo indeterminato per ottenere nuovi compagni al di fuori dei vecchi del demi-monde, non si sentiva al punto da affrontare la prova di un dialogo, di una discussione con chi poter spartire la difficoltà del lavoro.

Quando ebbe termine il periodo delle copie e dei primi esercizi e le inclinazioni uscirono dalla indeterminatezza, Vacchi ottenne la prima vera amicizia: scelta di un carattere con cui potere essere due: prima e dopo il lavoro. Nell'anno 1946. E dopo un'assidua lotta, che si restringe agli strumenti difficili e ribelli, ecco, tra il '47 e il '48, la prima intuizione di una problematica di espressione: ossia di una realtà che tende a sfuggire al puro dominio dei sensi; che permane nonostante il tentativo di evadervi col sogno e che penetra l'ambiente psicologico malgrado le dorate pareti di un'aula. E' quell'anno di attività in cui, più ancora leggendo che lasciando all'occhio di cercare intorno, egli con una scelta cromatica di viola, di neri e di qualche terra scura, prende a figurare uomini e donne, dalla pesante conformazione, quasi tronchi e dall'espressione tra il doloroso e lo sdegnoso, che si pongono affiancati, come nell'iconografia tombale, in un paesaggio senza luce o che si appendono alla fedeltà brutta di un qualche animale: di solito abbracciati ad un cavallo. Il problema dell'affettività, che sarà una nota dominante della costituzione di Vacchi, in quel momento già chiaramente enunciato. Vacchi non conosceva, in quel tempo, gli espressionisti come pittori e questa umanità, dolente ma non supplice, egli costituiva, in un impegno tra l'illustrativo e il narrativo, quasi dando figura alle parole che nella lettura gli si infiggevano nel cuore e a linee che erano sempre pronte a germinare nel suo istinto. Quel primo scatto di passione intenzionalizzata lascerà traccia nel giovane ormai indirizzato alla pittura. Quel modo di cercare, più che di proporre, la figura in un contesto di natura non raccolta dall'impressione; il non risparmiare le possibilità dello spazio e il legare i sintagmi figurali alle volte secondo il rispetto di una struttura logica e alle volte annullando i nessi tempore-spaziali (le trasmissioni ritmiche); dunque, la costruzione di uno stile, dal senno «pedester o humilis» alla struttura aulica, fino alla elaborazione retorica per un eccesso di fantasia dilagante a cagione della rapidità con cui un oggetto (banale che sia) passa attraverso la catena delle associazioni fino a diventare un luogo in una concezione. Tutto questo che oggi si vede e che si potrebbe riassumere nella formula di una epicità del quotidiano, trovò il suo germe quella volta; quando premeva la sofferenza non tanto di non poter avere il dominio della realtà nel tempo che scorre intorno, sulla faccia delle cose mutandone nell'attimo i caratteri, quanto di non sapere come si potesse comunicare con quegli altri che c'erano e che compivano atti: inconsueti oppur rituali, comunque inutilizzabili per una significazione che tendesse ad un rapporto giustificativo. Quegli altri, insomma, che erano tutto intorno ma che rimanevano impenetrabili.

Poi, improvvisamente, quelle figurazioni ebbero fine. Ricordo: — su una « Donna in viola » che avevamo lasciato la sera con estrema insoddisfazione perché a Vacchi che l'aveva dipinta (il participio non ci sembrò presuntuoso) e a me, che l'avevo vista appena coricarsi sul cupo indistinto terreno di quel tempo, parve misera per essere senza destino. Non aveva né dolore né noia. La

mattina successiva sopra quella donna era esploso lo spazio e c'era la luce: una raggerà di colori.

Da quella « Seggiolina », fiorita sul finire dell'inverno del '47 scattavano, all'intorno, quasi centrifugati, un bicchiere, un piatto, una caffettiera: strisce di colori in cui, come in un processo di ricognizione infantile, gli oggetti venivano iscritti sul piano da una rapida grafia. Da quella sorpresa di un sentimento ribellato si composero, in breve tempo, le intenzioni in una successione di nature morte nelle quali gli oggetti erano le cose del comune accadere casalingo. Esse non erano pere cose che l'uso può far possedere: capire. Erano le prime occasioni per avvertire come può essere difficile il mondo costellato di oggetti. Tazze — un bricco da caffè — il tagliacarte con cui ognuno gioca — i coltelli — gli oggetti della toeletta sui quali si è presa nozione per la prima volta di un iterarsi dei gesti nell'ambito del proprio tempo e del proprio spazio attraverso lo scorrere e il giocare delle mani della madre: oggetti sui quali si è costituito il principio di un rito e che subito si sciolgono tra le mani quando li si tenga» stretti tanto a lungo da sentire che il proprio caldo ricostruisce il caldo delle altre mani, di prima, e che dalla perdita rigidità rifluiscono memorie e cose. E' allora che sorge il violento desiderio di immergersi affettivamente in queste cose del quotidiano (che sembrano diventare l'unica dimensione possibile) per averne tutte le confessioni.

-

Così quelle cose, in quei quadri, furono portate in primi piani, quasi al limite delle possibilità focali, denunciando come la casa tosse ancora il cubiculum di un sentimento che cercava e si scuoteva ed al quale, sul piano incerto della *réverie*, si presentavano gli atomi di una oggettività ora incitante ora deprimente. Proprio in questa oscillazione di stati d'animo (che tale era la condizione più che non fosse stato di coscienza) caddero le prime sicure informazioni dell'attualità figurale già prima della biennale del '48. Su quella materia, agirono le chiavi del mondo della quarta dimensione attraverso la prevalente filtrazione di Picasso. Del resto il terreno per accogliere nei giusti termini quegli elementi figurativi era stato fertilizzato da qualche tempo con le assidue e discusse letture della poesia, della narrativa e della saggistica che i movimenti d'avanguardia avevano, al loro tempo, cercato di anteporsi come genealogia. Nel tardo inverno del '47 io avevo preparato, per un seminario di studi presso la nostra Università, una relazione sul lavoro di Isidore Ducasse. Il lavoro aveva dato luogo alla raccolta e alla discussione di quasi tutti i testi sacri ai movimenti di « Dada » e del « Surrealismo ». Questo aveva a sua volta portato una certa esaltazione nel nostro ambiente, e Vacchi, che partecipava alla cosa con tutta la spinta del suo carattere esuberante, volle condurre, per la serietà dell'indagine, le nostre esperienze fino alla prova personale di alcune delle tecniche di quei movimenti. Furono riprodotte alcune esperienze classiche del surrealismo quale, per esempio, quella estrema di Robert Desnos. Fu quella, soprattutto, una salutare sgroppata giovanile, giustamente informativa, con la quale ci si rese conto di quale importanza potessero avere i gesti e come in effetti di importanza ne avessero avuta quelli prodotti da quella generazione ormai, per, altro, lontana. Rottura del diaframma di una società incapace di ricevere se non in forma scandalistica. Ma l'analisi dei testi ci convinse anche

dell'esiguità dei risultati o meglio della loro precarietà e in ogni modo della inutilità di una ripetizione in un mondo temperato da ben altre crudeltà che non quelle attive tra la fine dell'800 e il primo '900. Ci rimase in mano cenere colorata. Ci venne una gran voglia di strutture.

Nella primavera del '48, a conferma dell'ormai avanzato processo di conquista di una propria simbologia, cioè dell'avvenuta assunzione del sensibile al livello dell'intuizione, tu dipinto un quadro che, se così si può dire, è entrato nella storia anche professionale di Vacchi : « La fanciulla di Bologna ». La primavera era stata trascorsa già nella discussione del possibile rapporto tra il linguaggio di Picasso (la polivalenza della sua ricettività culturale salita all'interpretazione di una realtà cosmopolita) e un'aria di casa.

(...)

Poi, la biennale di quell'anno fu campo di discussione e confermò, alla fine, certi avvertimenti. Si ammise, sì, la possibilità di indagare in un terreno preliminare alla coscienza ma si sottolineò l'esigenza di dare una direzione ad ogni esperienza nell'ordine del tempo umano, che dal cronico si deve ricomporre nello storico. Sembrò di poter vedere confermato che la sessualità era caso mai possibile come un panicismo che si traducesse nel sentimento di una vitalità totale, mentre parve, subito, sospettabile come un processo riduttivo (se pure eccitantissimo), il graffio dell'automatismo ironico (ma non era quella l'ironia retorica che già fu tutta sulle labbra di Jarry?) che Pollock aveva annunciato nel padiglione americano con un gesticolare che a noi parve un tentativo di liberare la realtà dallo schema di una convenzione, tentativo purtroppo riassorbito in una situazione locale.

Quest'ultima, che oggi potrebbe apparire una **asserzione**, fu l'esito di un altro pesante dibattito. Trascorremmo, infatti, in Venezia, notti sui vaporetti, per il Canal Grande, fino all'ultima corsa (perché non avendo portici a disposizione non sapevamo nel corso della discussione come esercitare il tradizionale peripateticismo di noi bolognesi) a litigare sui casi del padiglione americano. Ed io, lo debbo ammettere, ero duro fino all'ultimo sciabordio a difendere **la carta assorbente** di Pollock. Mi sembrava che non si dovesse perdere quell'ansia del limite che c'era dentro a quella mordente narrativa: nei confronti soprattutto della oberante incestuosità di Picasso. Vi sentivo anche una sorta di desolante onestà che commoveva, al di là della evidente abilità di maniera, così come può essere commovente il desiderio di **andar oltre** di un maestro del '700 sostenuto da desideri troppo ampi in rapporto diretto con l'ambiente che lo circonda. Li avevo contro tutti: compreso metà di me stesso. E Vacchi smaniava e mi ricordava le mie passioni per le più grosse energie europee: per esempio la compattezza della struttura morale dei miei poeti inglesi. La mia sensiblerie, che d'altra parte sempre Venezia riscuote, fu spezzata al richiamo di Lawrence e a Bologna mi appartai, durante l'estate, a meditare su un tipo d'uomo in lotta con le apparenze e coi segni di una natura che lo avvolge costantemente, *come* un grembo che non lasci presa con i suoi informi e scottanti umori, e che sarà posseduta solamente quando egli si sia così fortificato da potere trasmettere voci

anche nella oscurità dei sensi sempre pronti alla sopraffazione. Solamente quando egli possa conoscere le cupe radici del cuore.

Questo ritorno riapprofondito rifluì poi sull'amico come una benefica trasfusione di plasma nella secchezza eroica delle sue predilezioni picassiane: durante l'inverno.

Così Vacchi nella sua interna medianità di sentire, puntata sulla possibilità concreta o, se vogliamo, heghelianamente, reale, compose gli estremi del suo problema del momento e avvertì la permanenza di una possibilità di passione figurante.

I successivi 1949 e '50 portarono, dopo l'ampio sviluppo della « Fanciulla di Bologna », dalle grandi « donne sul mare » nelle quali comparvero inseriti i simbolismi della vitalità, alle « grandi famiglie ». Questa esperienza oscillò costantemente tra due punti tendenti all'estremo: la disponibilità più accesa del sentimento, realizzata nelle grandi composizioni fitte di persone e di oggetti, stese con sfoggio cromatico e di materia e ritmate su gesti al limite tra la magniloquenza della pittura epico-allegorica (ricordo « Alleluia ») e l'ingentilimento di quella fatta per le « petites maisons » settecentesche (« Natura morta in grigio ») e il dubbio che il vitalismo potesse, a sua volta, ridursi ad una possibilità astratta. Tale dubbio fu però risolto in un richiamo della fantasia alla problematicità dei rapporti concreti, alla dialettica societaria dell'uomo. Le grandi famiglie si castigarono in questo secondo momento in una composizione sostenuta da netti nessi ritmici ; ordinate in uno spazio libero da intersezioni e da concentricità. Esse furono realizzate con un medium linguistico essenziale; spogliato di ogni attribuzione. E la energica castità di queste ultime famiglie, in bianco e bruno, era rattivata dal fluire di una sottile vena psicologica; *pietas* e sorriso insieme.

Fu il 1949 e buona parte del '50 un periodo di grande intensità di ricerca sugli uomini chiave della pittura contemporanea: sulle vere premesse di una nostra possibile cultura.

La ricerca fu condotta con un andamento di spola tra il simbolismo solare dei pittori di cultura francese (Matisse in quel momento ebbe qualche predilezione) e il simbolismo interiore ed evocatore di cultura tedesca. Per un certo periodo Klee fu il poeta : oltreché l'artista ; il dominus della fantasia e della consapevolezza.

(...)

Sembrò che attraverso la sua esperienza si potesse trovare il terreno di intesa tra il sensibile e l'intelligibile.

Tale passaggio è testimoniato anche da un eccitante gruppo di tempere e porpora, di raffinatissima esecuzione, nelle quali, però, già si avverte l'impossibilità di ripristinare la tensione di un attimo nella durata e nelle quali si annuncia il trapasso dal simbolico al mentale. Una pausa dopo tanto sforzo per includere l'esplosione del sentire nella dimensione di una logica strutturale ; stanchezza che si risolse in una discesa verso l'irrealismo.

Ciò si documenta nelle condizioni in cui il pittore, forse saturo di acquisizioni anche tecniche, cade : l'abbandono alla ricchezza del medium, elaborato fino alla compiacenza ; la crisi dell'oggetto risoltasi in un acquietamento della

dinamica figurale e nell'accettazione di una neo-ortodossia nella costruzione dell'immagine. Se a ciò, poi, si aggiunge che proprio in quel momento l'ambiente alto borghese, sempre disposto ai sintomi di un accreditamento delle varianti nel costume, 'avvallò il personaggio Vacchi o torse il suo accenno di buona maniera e si dispose ad accettarlo così come lui voleva essere in quel momento : investito anche di una capacità di disporre del luogo pubblico — al modo del '600 —, non dovrà sembrar strano che, dopo una serie di lavori di struttura di dimensioni veramente auliche, nei quali la lingua già conseguita continuò ancora per un poco a germinare pur nella ripetizione e nei quali degli oggetti si sostituirono alle persone per poi risolversi in emblemi (infatti quegli oggetti non eran più **gli utensilia** elementi aggressivi del quotidiano familiare, ma le insegne esornative di un grande ambiente conviviale), quasi tutto il 1951 trascorse in una vacanza di sentimenti con un lavoro al limite dell'astratto : del decorativo.

Ma in una natura tendenziale, maturatasi nella dialettica dell'integralismo che cerca un significato che sia il punto di arrivo di una esperienza intera e che abbia per presupposto tutte le integrazioni possibili, la ripetizione addensa la nausea. E' per staccarla dalla pagina, per infrangere l'angustia dei termini presupposti che Vacchi, preso dai limiti in cui si dibatte il processo del linguaggio e nel cercare un respiro, si pose alla ricerca del problema proposto da due poeti in qualche modo sullo stesso piano in virtù delle loro intenzioni e delle loro conquiste stilistiche : Thomas Mann e Cézanne. Era la ricerca dei rapporti multipli, delle intersezioni dei sentimenti e delle riflessioni tuttavia gerarchicamente articolati con un ambiente di società, che lo interessava e così la dinamica degli stessi che da conto della possibilità di individuare dei punti di forza nella pluralità e nella varietà.

Tra il '52 e il '53 vi fu un lavoro, ancora una volta faticoso, di precisazione, in cui una volontà d'arte cercava di nuovo le sue determinanti ed in cui la attualità del mondo era vista elasticamente in una prospettiva critica. Per la chiarezza della sua impostazione interna, Vacchi, in quel tempo, toccò perfino e realizzò la tecnica della similitudine e già le ultime nature morte risalivano, nella conseguita reincarnazione degli oggetti, al paesaggio ed alla figura.. Non ebbe timore Vacchi di ritornare a guardare molto indietro in ciò che era pur sempre contemporaneità : per esempio a tutta l'esperienza del «Cavaliere azzurro » ed alle sue immediate propagini. Ma il bisogno di struttura, di certezza, dopo quella angosciosa pausa del '51, non potè essere soddisfatta da una sola macerazione critica. Se tanta provocazione era stata sopportata prima, con viso aperto per la straordinaria disponibilità del cuore e della niente giovani, non altrettanto lo poteva essere ora: proprio nel momento in cui anche resistenza quotidiana sembrava corrompersi nell'alienazione dei sentimenti dell'uomo quasi nemesi della non breve evasione mondana.

Il pittore dovette rinunciare a tutto poiché tutto pareva ridursi, appena toccato, a dei simboli araldici, se il discorso pretendeva al grande genere; oppure a squallida cronaca domestica se si faceva ad ispirazione familiare. Fu necessario spogliarsi: sospendere ogni tentativo di giudizio ed andare contro ogni elemento di gusto fino a tentare l'ingenua purezza del primo rapporto con la natura con quello slancio tipicamente romantico che non s'avvede di quanta ambiguità

illusionistica sia dispensatrice la Grande Madre. Fortunatamente la volontà del pittore non si trovò, in tanta rarefazione d'atmosfera, nell'isolamento di un soliloquio. Nel 1954 ebbe i termini per una dialettizzazione del problema vuoi dal lavoro condotto dall'Arcangeli per dare, anche se con talune punte di una apodittica sentimentale, una sistemazione alla richiesta del naturale che era andata rifiorendo soprattutto nei figurativi di cultura padana, vuoi dalla resistenza e dalla discussione di un tale naturalismo di sottomissione dell'uomo alla natura che subito si attivò nella stessa nostra provincia tra i coetanei.

(...)

I suoi casi personali e questa lotta, intorno, furono i termini sufficienti perché Vacchi recuperasse i sensi della propria singolarità e il suo principio di strumentazione delle esperienze. La natura, infatti, che veniva allora riproposta era inaccettabile: era un gemo eccitante per un passaggio senza mediazione dal sensibile all'espressivo. Una natura vista, ricevuta, mai assunta, una « altera obliosa » ; nella quale tutto sarebbe stato equidistante per i centri percettivi ed equivalente sia per il gusto che per il giudizio. Una natura non indagata, non possedibile ma cui aderire attraverso remozione pura. Heideggerianamente ed illusoriamente questa proposta poteva alla fine tornare al motto prevaricatore : « il mondo è nell' uomo ». Una soggettività assoluta, dunque, senza possibilità di una organizzazione spazio-temporale dell'esperienza. Ma questa natura, senza dimensioni, quindi miraggio, avrebbe riproposto il sublime e l'ineffabile (alla lunga) e riaperto la profondità indagabile del mistero, quale entità della ignoranza metafisica, per arricchire, invece, l'umanità di ipostatiche evocazioni. In questa materialità confusa il tempo è abolito e il presente che non diventa storico, in quanto è fermo nell'immobilità conseguente ad ogni istante che si concepisca separato, è, per l'appunto, ridotto all'irrelatività. E lo spazio diviene un unico generico fondale sul quale si può fingere qualsivoglia trasposizione che sensorialmente dia conto dell'esserci. Che è materia. Bruta. Tutto questo giustifica, oggi, la propensione degli ultimi naturalisti alla poetica dell' « art autre » che è cancellazione della forma e sostituzione ad essa della macchia (ramificata e no) poiché il nuovo assoluto è l'indistinto. E' ovvio che quest'ultimo aspetto della rivolta romantica contro la volontà di possesso dell'uomo delle proprie ragioni di interdipendenza, tendenza che si suoi chiamare il razionale si sostanzia di una pretestuosa discussione di un principio cui nessuno pone più mente da tempo: la apriorità della forma. Si paventa uno schema dell'intelletto in cui debba necessariamente piegarsi il momento dell'intuizione quando, invece, il realismo moderno, che può partire dal concetto di stile quale tensione verso la determinazione del sensibile, è tutto proteso a condizionare la natura come quell'ambiente più vasto nel quale i rapporti personali possono e debbono essere indagati. Dopo tutto vien fatto di pensare che tutta la tematica dell' « informel » si riduca ad un'immersione in un mondo ipofenomenico compiuta da un corpo senza ragione.. Nelle calde viscere del buio dove ci si può tutti ritrovare fratelli senza timore di livelli: per carenza di distinzioni e di distinguibilità. Si potrebbe dire che l'eterna intenzione di cogliere l'inesprimibile attraverso il cordone ombelicale del sensibile puro si è ridotta, qui, alla più bassa indagine della materia.



Intenzione sempre vana perché nonostante ogni diversa pretesa alla fine, quasi vendicativamente, la materia suggerisce o suggerirà, se pur minimi, i suoi modi. Sotto la pressione della critica al naturalismo, la genericità e la schematizzazione dei paesaggi tra il '54 e il '55 si dissolsero nel tentativo di tornare ad una concezione che presupponesse il rapporto tra mondo e uomo. Tale esperienza si è mossa nella negazione di una supina accettazione dell'attualità e di una passiva riflessione sul presente e dalla contemporanea ricerca delle variazioni e delle novità delle forze operanti nell'ambiente. Il presente, riqualificato come elemento promotore, fu reso sensibile prima attraverso la ricerca entro le strutture sociali e poi per mezzo di un'interpretazione della sua dinamica generale. Ma il quotidiano, visto secondo lo scomporsi e il ricomporsi del tempo in uno spazio plurimo, richiedeva un linguaggio che tornasse alla polivalenza di quello delle prime elaborazioni; ossia richiedeva una strumentazione grammaticale e sintattica che rendesse possibile portare l'accadere cronico al livello della contestazione drammatica. Quindi non più angustia deterministica, non didascalismo (moralessimo) e neppure approssimazione emozionale.

Per tali ragioni tra la fine del '55 e il 1956 e i primi mesi del '57 Sergio Vacchi riaffrontò anche l'ostilità degli strumenti e il cimento delle tecniche e dall'incontro del sentimento ritrovato con la violenza dei nuovi mezzi linguistici, uscirono quei paesaggi che trovarono la loro base nelle « Fondamenta » e, finalmente, le « Figure intere ».

In questa fertile disposizione della sensibilità, che si dilatava nella rinnovata esperienza di una vita più ampia nella quale i grandi motivi si rivalutavano da fronte al microcosmo che, nel figurativo, era stato portato per esempio, ad espressione dal Wols nel corso del suo disperato ripensamento delle avanguardistiche, e mentre i pittori di più giovane età, ora fra i 20 e i 25 anni, nel corso del loro turno d'informazione, prendevano a propagandare la fede nell'«action painting», poco preoccupandosi nel loro verbalismo di indagare le sostanziali origini europee di quella e suscitando una generosa discussione anche da parte dello stesso Vacchi che, memore dell'iniziale isolamento in cui aveva dovuto raccattarsi **omnia sua** raccomandava la prudenza e la pazienza di una valutazione dei fatti e dei documenti, esplosero il dramma ungherese e la commedia egiziana.

Come ci sembrò vano e disumano che si riprendesse il discorso sull'automatismo e sull'associazionismo; che in tanto frangente, senza sensibilità dell'accadere, ci si perdesse sull'edonismo del gesto ovvero sul suo sradicamento dalle ragioni più concrete: tanto più che esso per noi non era già più che una oggettivazione sperimentata del principio psicologico per cui, avviata una parola come impulso, *ai* suscitano, senza capacità di selezione, gruppi di altre parole che un'esperienza, di famiglia, di gruppo, di classe, di società ci ha condotti, a suo tempo, ad associare. E come ci sembrò gratuito che si tornasse a proporre, per l'ennesima volta, la sostituzione della convenzione visuale con una poetica psicologica: altrettanto convenzionale. Tale anche se essa si dinamizza qualche poco attraverso le incidenze dei rapporti situazionali. Francamente non ci sentimmo di poter discutere questa che doveva solo essere

un'esperienza di informazione della più giovane generazione che credeva di ricevere un quid novum mentre invece aveva di ritorno dall' America, quello che l'Europa aveva già per sé scontato.

Ancorché non si volesse decidere immediatamente sulle ragioni in discussione sembrò a me e a Vacchi e agli amici inoppugnabile che l'Europa fosse per essere sacrificata e oltre tutto costretta ad offrire la sua figura al più volgare dei dileggi. Mentre da una parte il silenzio guadagnava uomini alla morte, dall'altra con decisioni che sembravano essere meditate ed emesse da un ironico despota, si umiliava, tra menzogne e ricatto, più che una civiltà, un'intera cultura.

Dal dolore che riscopriva l'orrore, appena allontanato, della inutile morte dei vicini, dei compagni, degli amici, uscirono allora quelle grandi tele, figure isolate o gruppi di figure, che sono venute a confermare l'intuizione della nostra lacerazione già consegnata nella « Pietà dell'uomo », della cadente estate del '56. Di fronte a questi quadri : « Lacomposizione dei corpi » ; « La famiglia di sangue » ; « La figura in piedi » ; « La figura del limite » ; « La figura civile » ed agli studi per essi: di fronte alla loro difficoltà di immagine e al loro linguaggio tormentato per lo sforzo di far crescere la testimonianza della persona dall'attorcimento dei motivi e di difenderla contro l'offerta sempre viva dell'evasione nel compianto patetico o della vanificazione nell'aula, Vacchi ed io ancora sentiamo che il turgore sdegnoso di Lucano ci sostiene:

*Impendisse pudet lacrimas in funere mundi  
mortibus innumeris ac singula fata sequentem  
quaerere, ...  
. . . Mors nulla querella  
digna sua est, nullosque hominum lugere vacamus.  
Non istas habuit, pugnae Pharsalia partes  
quas aliae clades: illic per fata virorum,  
per populos hic Roma perit ; quod militis illic  
mors hic gentis erat; . . .  
Maius ab hac acie, quam quod sua saecula ferrent,  
vulnus habent populi; plus est, quam vita salusque  
quod perit: in totum mundi prosternimur aevum.  
. . . Alieni poena timoris  
in nostra cervice sedet*

E dovremmo noi forse ora, o ancora, stupirci di essere posti di fronte al rinnovarsi di una combinazione data dall'assunzione di una « serietà problematica » in uno stile talvolta aulico-rituale? Sol che si rifletta sui precedenti che abbiamo tante volte richiamati e che si conduca il nostro accertamento con l'analisi dei rapporti e delle interdipendenze fra **poiein e politiché**, apparirebbe chiaro che questo linguaggio, il linguaggio di quella che sembra esser Punica possibilità attuale di un realismo, compare sempre quando nel processo si verifica uno scarto tra struttura e partecipazione e quando questo scarto si tenta in qualche modo di colmare.

