

Francesco Arcangeli, Sergio Vacchi, Edizioni del Milione, Milano 1959

Nel gennaio del '56, in un tempo che continuiamo a ritenere non troppo fortunato per la pittura di Vacchi, ma che nel suo riflusso quasi di bassa marea scopri alcune ragioni formali, e perciò più apertamente intellettuali del suo operare, Luigi Carluccio registrò acutamente, direi per il primo, una certa "condizione", allora prescelta dal pittore. « In verità, scegliere l'occidente voleva soltanto dire scegliere d'abitare il luogo unico dove certe parole hanno l'antico significato, certi suoni suscitano sempre e in tutti la medesima eco e certi amori si appiccicano all'anima. Nomi, anche, invece d'amori. Picasso e Matisse appunto, e Cézanne, e Mondrian, ma anche Kandinskij e Klee e Boccioni. Scegliere cioè d'abitare una astrazione geografica e spirituale nella cui area la fantasia dà conto della realtà, sopravanzandola, e l'intelletto imbriglia l'istinto (si dice anche, sovente: il sentimento). Seduto in mezzo alle grandi tele, antiche e nuove, di Vacchi ricordo questi fatti perché mi appare evidente che anche lui ha fatto la sua scelta... L'occidente di Vacchi è la linea di testa, la forma intellettuale, il dialogo tra esperienza e cultura...».

Un anno dopo, per la terza "personale" dell'artista alla Galleria del Milione, Valsecchi ribadiva sostanzialmente il concetto, sganciandolo tuttavia, quasi totalmente, dalla storicità di quella scelta "occidentale" indicata da Carluccio. Valsecchi insisteva giustamente sulla complessità della pittura di Vacchi, ma, anziché riferirsi concretamente alla ricca rosa di grandi occidentali avvistati dal collega, pareva, con una fitta trama di sostantivi, trasferire la questione sul piano ideale, storico, d'un'arte eternamente condizionata in quel certo senso, se arte voleva essere: « E questa figura poetica non si basa sull'aspetto reale, che anzi suscita forte diffidenza, ma piuttosto sull'evocazione fantastica, da un margine di mentale invenzione: lume d'intelligenza che rifugge agli ingorghi, atto totale dell'artista, passione e conoscenza e non buia dispersione nel tumultuoso inconscio, che insieme ristabiliscono, su un'area interiore, una esplicita verità plastica che è operazione essenziale dell'arte, appunto. Noi lo confessiamo preferiamo decisamente "storicizzare"; e pensiamo che, né sul piano d'una sorta di ideale costituzione artistica definita da Valsecchi, né su quello delle premesse storico-avvistate da Carluccio, i bonarî effettivi dell'azione pittorica di Vacchi siano stati e siano proprio quelli. Lo sono stati, se mai, in momenti che a noi paiono, lo ripetiamo, difettivi, per quell'atto di costituzione culturale troppo esplicitamente portato a danno della natura prima dell'artista, che in una idea d'Europa così delimitata non si può racchiudere; o non si può racchiudere che in parte. È vero che l'indicazione, diversamente strumentata ma sostanzialmente concordante, dei due noti critici sembra, a prima vista, prevedere certe parole d'un recente e autorizzatissimo esegeta del nostro pittore, Franco Lodoli, quando pare riassumere l'arte in una « ... necessità di entusiasmo di cuore più, finalmente, sceverazione di mente... »; ma è anche vero che l'Europa dell'amico del cuore è più complessa, inquinata, erosa dalle sue stesse contraddizioni, che in quel suo ancora vigente

e concorde, anche se ricco, fronte unico di equilibrio, di cultura e di coscienza, quale è, noi pensiamo ormai soltanto nell'illusione di molti.

Non dimentichiamo, 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, ancora più, capace di una "epicità del quotidiano". Il modello era ambiguo, rapinoso, talentoso; grande, forse, ma ambiguo. I giovani assaggiavano il sapore della grandezza, ma, con amarezza inavvertita, quel sapore arrivava al cuore non inquinato dal grottesco e dall'assurdo di un'estenuante avventura. Vacchi ha forse pagato più tardi l'ambiguità di quell'inizio. Allora era scatenato.

Ebbe, comunque, la ventura d'avere una giovinezza, e di trovarsi tra le mani strumenti, all'incirca, al grado di quella giovinezza. 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 voler assurdamente affermare nelle sue 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 giovanile dell'arcaismo europeo conferiva l'apparenza, puerile e decrepita ad un tempo, del totem. Quei superstiziosi feticci finivano, talvolta, in grosse spille appuntate, ai colletti delle giovani bellezze di Bologna. Era un grande gioco, qualche cosa che dal giomalino di Giamburrasca risaliva alla risata omerica, o rablesiana, al tintinnare dei bicchieroni o al brillare delle frutta nelle coppe, al riso delle tavolate che fu, immemorabile, dei padri: dei contadini, dei grossi uomini della "bassa" bolognese: il ceppo da cui, propriamente, Vacchi è nato.

Talvolta la febbre saliva vastamente fino al limite della folle e profonda allegria dell' "Alleluia" dell'anno 1949, o si ricomponeva, come sullo scenario grandioso d'uno spoglio melodramma, negli atti quasi sacrali della "Famiglia in bruno". Non si sa bene a chi spettassero, a chi potessero servire quei quadri di troppo vasta dimensione, ché Bologna non aveva sfogo vero d'industrie che dessero agio di acquisti e di destinazioni; e la città era, e quasi ancora è tutta - capoluogo e campagna- dedita alla tavola, alle donne, alla caccia. Forse i quadri di Vacchi furono l'omaggio a un'Europa, continente favoloso, dalle dimensioni veramente irreali nella fantasia appena nata. Di questa ondata di lavoro, in cui il pittore tutta la sua giovanile potenza (« ... una potenza

"lombarda" di cose, ma in senso, ormai, neoromanico... », ci fu anche chi scrisse) e che non venne meno per due annate intere, fu testimonianza la prima "personale" di Vacchi al Milione, fra il maggio e il giugno del 1951. Di quel tempo s'è voluto che sia, qui, almeno una traccia; ed è quella Figura con toro che, se non può dare idea della complessità d'invenzione compositiva che fu nel Vacchi d'allora, restituisce però, nell'ingenuità del dialogo feticcio, qualche cosa della sonorità fluorescente e compatta, accesa e profonda, che fu nella sua tavolozza. E, quando sarà tempo, si potrà vedere di che pittore si trattasse; non inferiore, a nostro fermo avviso, a nessuno tra quanti, al mondo, praticarono la strada apparentemente aperta del picassismo.

Ma la ventata picassiana scompaginò soltanto, non rimosse veramente le scorie profonde d'una nazione culturalmente malferma e scarsamente vitale come la nostra. Le speranze dovevano, semmai, essere radicate, in un più lungo e faticato cammino di cui ancora pare non sian perdute - ed è molto- interamente le tappe. Era il tempo in cui si precisò la poetica dell' "astratto concreto", nel maggio del '52 il Venturi firmò la prefazione degli "Otto Pittori Italiani". Non fu poco che Vacchi risalisse, allora, da Picasso a Cézanne; da una affermazione euforica di vitalismo precoce ad un controllo e a uno sperato approfondimento della sua cultura. Ma Cézanne, salvo che per pochissimi, è più un miraggio che un aiuto. Spontaneo richiamo per una natura complessa, non lo si intenderà mai se non in astratto e cioè con sostanziale inutilità, se non si capirà che un suo quadro sta tutto in quella difficilissima, quasi eroica lotta di pressione sulla tela "punto per punto", che implica una enorme "tenuta", una continuata tensione sensitivo-ideale cui pochi possono reggere. Tanto meno chi, dall'esterno, lo intenda come un'astratta lezione di stile, slegandolo cioè dalle sue ragioni vive; che furon quelle, a noi pare, d'una intellettuale e sensitiva conquista, effettivamente, concretamente esplorativa, della complessità del visibile nelle sue apparenze e nelle sue strutture. Nemmeno Bazaine, crediamo, ha mostrato d'aver inteso la cosa. E, quanto al nostro Vacchi, Cézanne fu per lui, piuttosto un'esperienza di cultura che non diede risultati felici; perché la sua complessità, più che d'una pazienza ha bisogno di una folgorazione che faccia ardere il tutto. Così fin verso la metà del '53 le buone giornate di Vacchi non furono troppo frequenti: spesso il suo quadro finisce col saper d'artificio, quasi di bella tricromia che un diaframma divide da una verità, più reale o più astratta che questa verità voglia essere. E' alla fine di questa fase che si colloca il Bosco qui riprodotto, stringato più nella concezione che nei passaggi formali, e che tuttavia vive all'arte nella pienezza d'una tavolozza meditata e ombrosa. All'artista che già sentiva di esser nelle secche si aprì, allora l'intuizione che forza maggiore della cultura potesse essere il rapporto col vero. Si sfrena così un lavoro che resiste fino alla primavera del '55, e che fu un capitolo importante del cosiddetto "ultimo naturalismo". In Vacchi l'abbrivo fu, occorre dirlo, indipendente, in quanto fu presto, nel '53, il gran tuffo nel verde del *Paesaggio di primavera*, tutto un sussurro, mormorio, fuscio vegetale, che va ben al di là del dato ottico, per "metterci dentro" al respiro di natura; e così fu per altri quadri, alcuni bellissimi, di quell'anno che vide, in autunno, la ben nota mostra dei "Paesaggi" di Morlotti al Milione.

Adesso è moneta corrente dire tramontato il "naturalismo di partecipazione" o l' "ultimo naturalismo"; ma non si ha mai la volontà di affermare che quella che fu detta un "impasse" di carattere ottocentesco e, nel senso negativo del termine, provinciale, fu ben più stimolante, comunque portò assai più avanti, del modernismo "a passo ridotto" cui facilmente si è avvezzi in Italia. Delleani e Coleman non c'entravano per niente. Ci son caduti e ci ricadono, a quattro cinque anni di distanza, artisti che ne dissero corna. Fu, anche, un contributo italiano. Modesto o no, lo dirà il tempo, posto che fu radice inventiva e insopprimibile in Morlotti, logorio sommerso ma autentico e autonomo in Mandelli, stimolo e apertura per la rapace violenza di Moreni, passaggio fondamentale per un uomo complesso come Vacchi. Per alcuni è stato, è e sarà, trasferito, la ragione della vita; per altri, una ricarica. Il "tutto pieno" dell'opera fu, in genere, la ragione di base: rivivere in un grembo, avere forza o riacquistarla, proprio in quel «...passaggio senza mediazione dal sensibile all'espressivo...» che è stato recentemente posto sotto accusa da Lodoli. A torto, direi, ch'è la insostituibilità di quel momento e l'apparente, soltanto apparente, dedizione, incoscienza, non responsabilità che fu in Italia l' "ultimo naturalismo e, nel più vasto mondo, l' "informel", ne rivelano la profonda dote di intelligenza in quegli operatori che non sono sempre tenuti, nella storia e nei suoi inevitabili passaggi, a valersi d'un'intelligenza controllata e di specifica qualificazione intellettuale. Ch'è l'artista, come si vorrebbe far credere ora, non sarà mai un filosofo o un tecnico della sua condizione esistenziale, ma un operatore vivente di essa, e perciò, in determinate situazioni dell'arte, apparentemente inconscio. Vacchi sentì spontaneamente la tentazione del rapporto, del mistero così concreto, anche se lo si dimostrasse filosoficamente illusorio, dell' "altro da noi", della "cosa in sè e fu, anche in lui, un altro dei modi per sortire da un concetto sempre più follemente inerte della nostra immanenza spirituale ed umana. Un quadro come, Ponte di legno ai Giardini Margherita che qui si riproduce resta per noi, lo confessiamo, bellissimo e moderno: magma vegetale cupo come un'ora di cuore cupamente allegro, anatro splendente e temibile, spazio pieno e voraginoso, Cézanne e Klee sommersi entro il vibrare potente d'una nuova entità distinta-indistinta. Che cosa ci dicano di più forte e attuale parecchi quadri di artisti tuttora notevolmente celebrati, e dipinti nell'anno '58, ancora lo dobbiamo intendere. Un formale-non formale; se tiene il bisticcio in rapporto ,alla verità di questa e di altre opere dei due anni di lavoro che culminarono alla "personale" del Milione nel novembre '54. Sarà stato un "informel" più terragno, di gente borghigiana o contadina ancora attaccata a un concreto che Vacchi non ha mai cessato di compromettere in un desiderio di realtà.

Fu il desiderio d'un rapporto con "qualche cosa» che, ritrovato, rimandava a infinite distanze e dimensioni; ch'è per tale, all'approccio, si rivelò presto, nelle sue implicazioni di quantità sessuali e surreali, di infinitesimi vegetanti in microcosmo o di macroscopiche dilatazioni nell'universo, la natura dell'uomo moderno. Comunque, presa ragione di un tale ambiente, nella lotta per allargare il dominio d'uno "spirituale" che non si accontenti d'una troppo facile e a sè indulgente immanenza (tale può essere, ad esempio, lo " spirituale " di tradizione kandinskiana), è subito messa in gioco e incriminata quella statica

"adaequatio rei et intellectus ", quella inerte messa in equilibrio dell'intelligenza e di quello che l'intelligenza può intendere, che è, a nostro modesto avviso, il tarlo più pericoloso della nostra, cosiddetta, civiltà latina. Magari sapesse di Controriforma, ch'è potremmo individuare più facilmente la catena; ma è la maschera più insidiosa e retrica d'un cattolicesimo umanisteggiano, d'una sorta di neotomismo mediterraneo. Il pericolo maggiore è che a molti sembra tuttora, e sinceramente (questo discorso non vuole offendere, davvero, nessuno), la suprema saggezza e il supremo bene.

Vacchi si buttò, comunque in quel grembo di natura ingenuamente empirico che la cultura filosofica e morale della sua città -o della sua nazione- era in grado di suggerirgli, con la stessa violenza, all'incirca, con cui Pollock si potè buttare entro l'enorme vertigine dei suoi intrecci, o Wols nel suo silenzioso gorgo. Ma, a parte ogni considerazione, sempre difficile, delle forze personali, altre erano le condizioni, l'età, gli anni. Chi, allora, nominò Wiligelmo o Vitale da Bologna dovette, e dovrà pagare (e forse è giusto e utile che così sia) i limiti d'una cultura, come l'italiana, che non ha ancora verificato, davvero, se non per il caso eccezionale del Caravaggio, la potenza della propria tradizione di val padana, e che porta inoltre il proprio '800 come una enorme coda di paglia. Mentre un francese non teme, è ovvio, i riferimenti all'impressionismo; mentre un americano rievoca tranquillamente Ryder o magari Winslow Homer, e parla naturalmente di "impressionismo astratto", da noi, in nome di altissimi dazi doganali da pagarsi a un'industria nazionale di modernismo intellettuale che a noi non pare, sinceramente, troppo forte, si teme di riconsiderare ogni radice diversa dalle solite, tradizionali grandezze. Certo, Vacchi non lavorava nella prateria, sotto l'altissima infinita riflessatura d'argento del cielo d'America, così immanente al groviglio di Pollock; nè aveva, da trasferire in fantasia, la nera spaccatura, su una banchisa immobile laggiù nella incommensurabile distanza, del profondo ", più profondo che in *Moby Dick*. Eppure, quest'ultimo quadro di Pollock, come il "Grigiore dell'oceano" son del '53, come il Paesaggio di primavera di Vacchi di cui s'è detto sopra; ma lo spazio era diverso. Dire Wiligelmo o Foppa o Vitale da Bologna è, da noi, ragione di squalifica; mentre è ragione di valore parlare, per Pollock, dell'arte dei pellerossa o del lazo del cow-boy. Insomma, non ci fu, sembra, intorno a Vacchi una cultura abbastanza forte che lo incitasse in quella direzione; e, d'altra parte, è giusto immettere a distanza che per lui, a differenza che per altri, l' "ultimo naturalismo" fu soltanto un passaggio essenziale, non la prima radice dell'arte. Invece del grigiore dell'oceano, c'erano, ad attenderlo (e nei titoli suona come una segreta ironia) *La Casa del fratello a Porto Maggiore, Il Ponte o Lo Chalet dei Giardini Margherita, Le Parti di Casalecchio*. Vacchi urtò nei luoghi ch'erano stati di Morandi, anche di Raimondi, un po' come, da ragazzo, lo avevo visto lottare, entro una piccola stanza di periferia bolognese, coi suoi grandi quadri picassiani, e urtare con un lampadario che pioveva per sghembo dal soffitto, come un elefante che impazzisca in gabbia. L'antico e grandioso bisogno emiliano del gesto, di quel gesto che è però verità di carne e di passione, melodramma profondo, si produce ora e entro uno scenario non bastevole. L'amico avversario di sempre, Sergio Romiti, sorride amaramente dalla sua stanza. Né Vacchi ebbe, a confortarlo in profondità, quell' "intimità" dei

lombardi che è già una qualità d'Europa più che d'Italia: un concentrarsi in segreto, su un furore o su un perdersi, sul mistero di sé o del mondo, che è dell'Europa di Wols, e che, più terragna e vegetale, vive pure in Morlotti. Parliamo allora, per Vacchi, d'un enorme "intimismo naturale"; ma aggettivo e sostantivo si contraddicevano. E, d'altra parte, Vacchi non era, fin dagli inizi, dedito al "fare grande" soltanto nella dimensione materiale delle tele, come un intimista non è applicato solo materialmente alla piccola dimensione. Questa risorgiva moderna di padania fu, comunque, presto ricacciata nell'ambito di un sogno retrico o d'una mitologia personale. L'unica reazione aggiustata a noi pare tuttavia, a distanza, quella di Apollonio, che fu, entro l'anno '55, centrata sul nome di Wols. Non si può dar torto ad Apollonio, lo si può ben dire ora; ma, a parte che i legami profondi, per discutibili che siano, fra "l'ultimo naturalismo" e "l'espressionismo astratto" o l' "informel", è stato il sottoscritto a tentare poi di vederli, per quel che effettivamente furono, nell'anno '56; quando fu fatta, la proposta Wols era ancora, per l'Italia, decisamente acerba. E' bene ricordarselo, che, a quattro anni dalla morte di Wols e sei anni dopo la benemerita e inascoltata mostra del Milione dell'anno 1949, la questione Wols, nel 1955, era in Italia decisamente acerba. La reazione all' "ultimo naturalismo" accadde, invece, in tutt'altra direzione, che fu quella, sostanzialmente, del postcubismo più o meno profondamente neocezanniano, e dell' "astratto-concreto". Vacchi non ebbe, in quel momento, altre armi di cultura per reagire, e accettò la difesa, con armi che a noi son sempre sembrate limitate e stanche, d'un'Europa che sembrava minacciata di morte da una nuova barbarie. Ma l'Europa non è stata e non è soltanto la patria di Cézanne e, di Renoir, di Seurat e di Matisse, di Mallarmé e di Kandinsky, di Valéry e di Mann, di Picasso e di Joyce e di Strawinsky, di Mondrian e di Klee, di Ungaretti o di Morandi o di Eliot; o, se si vuole, di Eluard e di Quasimodo, di Manessier e di Afro. Durante l'anno 1956 guadagnò irresistibilmente spazio, anche in Italia, un'Europa che non era esattamente quella degli "ultimi umanisti". Era quella di Tolstoj e di Courbet, di Turner e di Lautréamont, di Rimbaud e di Monet e di Débussey, di Cecov, e di Vullard, di Bonnard e della Woolf, di Freud di Berg e di Kafka, di Ernst e di Soutine; e, ora, Fautrier e di Wols, di Dubuffet e di Michaux: o ancora, se si vuole, di Dylan Thomas e di Morlotti, di Bacon e di Burri, di Moreni e di Tapies. Non si vuole, qui, fare un elenco di nomi, ma indicare una direzione profonda dello spirito europeo che distruggeva, apparentemente, se stesso per salvare se stesso.

Contro questa Europa i ripari dell'astratto-concreto furon deboli; e, del resto, nella reazione immediata servirono appena, e per poco, anche in Vacchi. Presto, al provvisorio e complicato equilibrio di alcune opere, spesso non scarse, del tardo '55 e del primo '56, dove però già mordevano, almeno talvolta, entro un ripristinato telaio formale, umori di incipiente surrealtà o di agro e faticato realismo, Vacchi preferì corrompersi allo sfacelo di quella tarda eco postumanistica, sentirsi crollare addosso i rottami, i detriti di quel mondo ormai stranamente compiaciuto.

Erano i rottami della grande area mediterraneo-europea, che, in opere che guadagneranno vita col tempo, (ricordo *Le Fondamenta*, o *La Pietà del Paesaggio*, dell'avanzato '56) sembravano crollare anche sulla crescita, troppo

simile allo sfacelo, della grossa città di provincia dove Vacchi ancora abita ed opera. Bologna, una forza o una stanchezza, qualche cosa di ottuso e di vivente, di popolare e di antico, di bastardamente e confusamente moderno. Bologna, un po' come l'Italia. Quei quadri di Vacchi eran quadri veri. Poi, dopo l'ondata della pittura europea "non formale", dopo il padiglione americano dei Tobey, dei Pollock e dei De Kooning, nel tardo autunno venne l'Ungheria. Fu una ventata anarchica contro le gerarchie asiatico-europee (che si inebbrano purtroppo, tuttora, del vecchio spirito progressivo dell'illuminismo settecentesco, e ne fanno l'uso dogmatico che tutti sanno, a rischio di bloccare, se ascoltate, le residue speranze d'un mondo più umano). Torna sempre più chiaro che il gesto di Wols e quello di Pollock non eran diversi, sostanzialmente, da quello, giovanilmente anarchico, dei Miklos e dei Pal, dei Janos e delle Anne, che buttavano la bottiglia Molotov contro i carri armati sovietici. Non è, infatti, che le gerarchie manchino anche nel mondo d'occidente, e non tentino d'imporre nuovi ottimismo, incredibili inerti ottimismo. I fatti d'Ungheria, un amaro e forse definitivo risveglio. Vacchi ha distrutto, purtroppo, una grande tela, una famiglia, che fu dipinta sul cadere dell'anno '56. Era un quadro terribile, repellente, Gente d'Ungheria, gente d'Europa, gente di Bologna? Grassi, come usciti da qualche fogna, talpe nere e giallastre in una schifosa condizione: un quadro grandioso e nauseante, appetiti e sciagura, espressi. 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 di una figurazione vera e solenne. Ora, non più favolosamente sventata, anzi duramente incagliata nell'amara condizione civile dell'uomo di oggi. E' il tratto più acuto del recente scritto del Crispolti su Vacchi, là dove dichiara: « ... Ma resta distintiva di Vacchi una rabbiosa ricerca di realtà, un' insoddisfazione continua della stessa realtà materica e pittorica del risultato, rispondendo del resto alle sue stesse lontane origini nell'accezione appunto impegnativamente "realista" settentrionale del post-cubismo picassiano in Italia negli anni primi del nostro dopoguerra ». Ma perchè torni in pittura, col suo debito peso di moralità, che sia magari vile compiacimento o denunciata nausea di sé, l'uomo, e un uomo non suicida, hanno pagato Wols e Pollock; hanno pagato anche per gli arabi di Sakiet, ancora buttati in una lotta che avrebbe toccato Giuseppe Mazzini, ma che interessa meno, è inevitabile, chi si batte oggi sulle estreme trincee dell'umanità, i giovani e gli anziani d'Ungheria. « Stamattina ho parlato con un insegnante di una scuola superiore e con alcuni suoi studenti. Il professore è un uomo sui cinquant'anni, aderì al movimento operaio in ancor giovane età. Mi parla delle aberrazioni cui era giunto il regime politico ungherese... di quella drammatica riunione in cui la vedova dell'ex ministro Rajk si era scoperta il seno, mostrando le cicatrici delle sevizie subite durante il periodo di prigionia nello stesso carcere ove suo marito fu impiccato. «A questa degradazione siamo arrivati. Pensa sia possibile sfuggire alle responsabilità? » « Ora l'insegnante budapestino stava prendendo congedo. Mi diceva di voler continuare ad essere coerente con se stesso, con le sue idee. Poco dopo lo vidi insieme a sei giovani studenti, con indosso un giubbotto di pelle, armato.

Andavano a portare rinforzi a un gruppo di ragazzi asserragliati in un edificio scolastico. ... In serata apprendo che due dei giovani studenti che avevo visto partire armati, sono morti, coprendo la ritirata dei loro colleghi. Del professore non vi è più notizia... ».

Vorrei che queste righe, che ho tratte dal " Qui Budapest" del socialista Fossati fossero, almeno talvolta, presenti alla mente di chi continua a far professione di ottimismo. Chè, se la non-vita non può durare, esse restano a controparte necessaria, a memento (e Vacchi lo sa bene) di quell'ultimo tentativo di potenza che egli ha tentato nei suoi quadri più recenti. Hanno anche passato l'Atlantico, per una mostra a New York, che pensiamo sia stata la più intensa, la più "stretta" delle quattro "personali" che Vacchi ha tenute. Conta la verità dei quadri, in cui il pittore ha tentato, in un nuovo consistere, ancora "un momento del realismo". E' il titolo del lungo e singolare saggio che Lodoli ha incentrato sull'opera di Vacchi: storia d'un'amicizia e d'una situazione, discussione dei valori di oggi rapportati al lavoro d'un pittore cui si crede a fondo. Andrebbe discusso punto per punto, e non è questo il luogo. Molto è in quelle pagine che accetteremmo, molto che rifiuteremmo. Molto vi collima con l'indicazione della validità, sia pure in una sorta di difficoltosissimo "calcio d'angolo", per il lavoro di Vacchi, di quell'area "occidentale" o eternamente umanistico-spirituale, già indicata da Carluccio e da Valsecchi; molto anche ne diverge, per un'acquisizione sottilmente approfondita di queste « presenze che è d'uso definire reazionarie », trapassate in valori ricorrenti ed eccezionali propri agli umanesimi in crisi. Certo, è a queste pagine, che, va rimandato il lettore che vorrà conoscer meglio la storia di Vacchi, assai più che alla collocazione nel tempo, vastamente orchestrata ma frettolosa e inesatta, e all'interpretazione volenterosa ma alquanto incongrua per eccesso di filosofismo tecnicistico tentata recentemente dal Crispolti. La forza dell'opera recente di Vacchi è, certamente, in quel « tessuto che ancora resiste »; ma altrettanto mi pare evidente che quel tessuto è, tuttora di fibra "naturalistica". Non crediamo tuttavia che questo tessuto sia ancora « capace di sostenere un Ente già in disarticolazione ». Il fascino di questa sua ultima potenza depressa che nulla ha più in sé di quelle favolose illusioni giovanili, che sembravano tramandate, ancora, dal tempo delle "Demoiselles d'Avignon". Sono illusioni irrestituibili, chè la carne con cui si formano, senza chiudersi, queste figure, questi ritratti, queste famiglie, è una carne potente ma perduta; e la *Nascita della figura* che conclude questo libro sembra l'ironia sul corpo ormai scuoiato, pesto di sangue della "metafisica" italiana. «Una natura tendenziale, maturatasi nella dialettica dell'integralismo che cerca un significato che sia il punto di arrivo di un'esperienza intera e che abbia per presupposto tutte le integrazioni possibili...» è la faticosa, ma forse più comprensiva definizione della condizione e carattere di Vacchi e noi l'accettiamo dalle pagine di Lodoli. Non perché, tuttavia, essa ci si rappresenti come il gradino a una possibile conclusione della sua opera nella misura, là dove essa è inerzia e dramma d'una misura sostanzialmente perduta, tenacia inevitabile e impudica, responsabilità sfacciata e amara di essere ancora reali, ma soltanto « con tutta la possibilità della colpa » e, come ha dichiarato efficacemente l'artista stesso, "al limite dell'impotenza". Vedete in quella *Giornata blu* del '57, a quale condizione macera e trasudata,

eppure ancora splendente, sfibrata ma intensa, d'un penoso romanticismo quotidiano, è ridotta l'antica "impressione" di natura. Vedete quella bellissima, pittoricamente, *Figura perduta*, con quel tono di "pâté de foie gras", quasi un Dubuffet senza "esprit gaulois", anzi dolcemente e tragicamente insaccata nella sua carne. Ancor più forte, al di là della bellezza spinta fin all'estremo dell'espressione, quella *Composizione dei corpi* sempre del '57, dove è il passaggio dall'antico e giovanile picassismo all'implicata, complessa, forse bastarda eppur macerata fino all'emblema, drammaticità quotidiana. Sono corpi che le vicende dei tempi escoriarono fino all'ultima fibra o sono tragiche impronte di corpi; oppure assistono, sono ancora parole dell'autore, « fissi ed insostituibili, alla trasmissione ignota e senza remissione, di una più antica liturgia? » Fissi per sempre, certo, alla tela, spellata, scorticata effigie; "ciascuno al prun dell'ombra sua molesta". In opere come queste si potrebbe dire che Vacchi abbia tentato, nei riguardi dell'"ultimo naturalismo" e dell'"Informel", l'operazione d'un Degas o d'un Renoir dopo l'impressionismo. Ma quello che fu ancora, per miracolo, in una pausa dorata e quasi incredibile della storia, un umanesimo, felice anche quando era amaro, è ora degradato, nelle tele del disperato pittore moderno, a realismo che noi dichiariamo vivo soltanto perché lo sentiamo frustrato, ostinato alla forza della sua impotenza. Il nascere della forma-umana è strozzato come dentro un cunicolo, il germinare è al limite dell'ultimo gelo. Le speranze di futuro storico implicite nel graffito dei cavernicoli vi paiono Intricate con le impronte della tana di Kafka. Ma è una vita ancor minacciosa, quasi duramente spavalda, e infine accusatrice, che si forma, e insorge, nel *Ritratto secondo*, dal fondo calcificato. Segnati dalle rughe degli eventi, profondamente, ambiguamente impressi di ottimismo e di pessimismo, questi ritratti di Vacchi si ergono ancora, come un suo segno personalissimo, come un ultimo e faticato coagulo della sua esperienza, entro la vicenda di sfacelo e di nascita, di vita e di morte, dell'anno corrente 1959.

Bologna, 28 gennaio 1959.