arti figurative

Sergio Vacchi - « Omaggio a Morandi », 1964

Una mostra di Sergio Vacchi alla «Nuova Pesa» di Roma

Il folto gruppo di pitture documenta la svolta radicale operata a partire dal 1960, dal singolare artista « informale » nella direzione di una giudicante pittura della realtà

L'ORO ANTICO DELLA VIOLENZA

Ricordate il lusso marcio, l'opulenza sanguigna e tetra di ori velluti e sete, la sensualità funebre dei gesti e delle parole che l'allucinato naturalismo di Luchino Visconti ha profuso per costruire lo spazio e l'ambiente di Senso *dove teatralmente vivevano e si inabissavano, in una luce di acquario insanguinato e nel vortice della magniloquenza crepuscolare della musica di Bruckner, i personaggi dell'Impero degli Asburgo?*

Ebbene, qualcosa di simile è lo spazio dorato e funebre, non ancora un ambiente storicamente definito, che Sergio Vacchi, già dal 1960, va costruendo per raccontare con metafore di un mondo abitato da esseri « misteriosi » e da « mostri » ai quali dà forma, coi mezzi esatti del pittore, come prodotti e protagonisti di un determinato sistema di Potere, borghese e metafisico.

Icone dorate, feroci, orride sono queste sue pitture attuali, costruite emblematicamente con nuova violenza surrealista, usando materie vecchie e nuove, mezzi antichi e moderni di persuasione metafisica e di culto del Potere e della violenza. Ma icone che violentemente respingono, chi guarda, dal culto e dai miti. L'oro geme il marcio e si lacera in piaghe; velluti e sete trasudano sangue; nelle stanze stagna una fetida presenza della morte e una lussuria senza eros; nelle sale dei troni abitate da corvi e aquile si disputano il Potere esseri « marziani » rimasti allo stato fetale ma che hanno sviluppato organi abnormi per l'uso e la conservazione del Potere; la vecchia Metafisica, lenta tartaruga senza tempo, azzarda nuovi percorsi terrestri.

Molto di ciò che la pittura « informale » ha prodotto di violentemente sanguigno, di visceralmente orrido e di irrazionalmente allucinato, Vacchi lo usa per caratterizzare al massimo la materia di cui sono fatti sia lo spazio sia le figure dei « mostri ». Si serve anche di ciò che il surrealismo ha prodotto di aggressivo e sconvolgente, dal punto di vista della metafora, per rendere tattili, naturali come organismi, i valori psicologici. E quel vuoto palcoscenico della pittura metafisica di De Chirico, preparato per il manifestarsi di eventi eccezionali, Vacchi lo usa perchè le più orride e oscene fra le forme si presentino a noi naturali e facciano lo spettacolo come consumati attori.

E' da questa base di colta sensibilità moderna che si proietta l'ironia corrosiva del pittore nei confronti di quel classicismo e barocchismo scenografico che abitualmente avvolge gli atti e le parole e i pensieri di chi detiene il Potere. Anche i diretti riferimenti a Guido Reni, a Giulio Romano, a Poussin, ai Carracci, le frequenti citazioni manieristiche, classicistiche e barocche hanno, dal punto di vista plastico, quel valore che un Huysman trovava in Odilon Redon: « feto di Correggio macerato in una bottiglia d'alcool »

Sergio Vacchi vive a Roma da qualche anno e, per sua fortuna, Roma non l'ha vista e considerata, da pittore, sotto la fioca luce farsesca maliziosamente accesa da Giuseppe Raimondi, uno dei presentatori della mostra assieme a Renato Barilli, Enrico Crispolti e Antonello Trombadori. Roma, il pittore, l'ha vista e capita come uno dei centri-chiave del Potere o, se preferite, come uno degli ombelichi del mondo.

Sergio Vacchi - « In Italia », 1964

Qui si giuocano alcune carte fondamentali e il pittore giuoca la sua. Da quando ha cominciato a fare quadri sul Concilio, per poi tentare sempre nuove immagini del Potere e della disputa sul Potere, Sergio Vacchi si è immerso, fin quasi alla identificazione, nella scena romana. Io credo che la sua sensibilità di pittore per la scenografia e il rito del Potere sia oggi pari alla violenza viscerale del suo precedente vitalismo « informale ».

E quasi arriva come uomo a mimetizzarsi nella sua pittura: a conoscerlo, a frequentare il suo studio ciò si intende meglio. Quante volte a me, sprofondato, ma in guardia, dentro una poltrona in magico accordo di colore coi tappeti e le pareti coperte di suoi quadri e con tutto il resto studiatamente scelto, è sembrato di vedere, con la coda dell'occhio, stendere la sua ala nera sulla spalliera uno di quegli uccellacci di preda e di morte che egli ama mettere nei quadri dietro o su di un trono vacante.

E' in forza di tale immersione nel crepuscolo, e non di un vero e proprio punto di vista ideologico-critico, che ancora Vacchi dà conto dell'oro antico del Potere e della violenza che ci abbaglia e ci opprime è mostra che quest'oro si screpola e geme marcio e sangue. Eccezionale deve essere la sensibilità di Vacchi se egli arriva a toccare la realtà vera, non quella delle apparenze oggettive, più con l'immersione che con un vero e proprio punto di vista storico sulla realtà.

Ogni volta sembra emergere e dire: anche questa volta ce l'ho fatta! e leva in alto trionfante una specie di polipo sanguinante quasi fosse una testa di Medusa. Negli anni fra il 1950 e il '60, Sergio Vacchi ha dipinto alcuni dei più importanti quadri « informali » italiani, di un'evidenza violenta e purulenta di « piaga », con una tensione fortemente sensuale ed ansiosa. Quadri sempre giganteschi, vero e proprio magma con un listello intorno, a metà strada fra il « naturalismo » di Moreni e Morlotti e il mimetismo, della psicologia nella materia, di un Burri. Vacchi stesso, in un suo scritto, ha parlato di chi fossero, dopo gli inizi picassiani, « li suoi maestri e li suoi autori »: Wols e Kafka e si tratta di una polarità, a così diverso livello poetico e di coscienza della storia, che la dichiarazione di allora va presa con beneficio di inventario.

A ripensare oggi i quadri di Vacchi di quegli anni, c'è da chiedersi quanto e come si collocassero nell'eredità del naturalismo simbolista di Redon, Gustave Moreau e Monet per il tramite immediato di Wols.

Le opere attuali di Vacchi « dicono » assai bene tutto il senso e il valore di un percorso e di un approdo poetico alla storia e alla coscienza della storia. Ma sono convinto che non si tratti di una mitica metamorfosi, una volta per tutte, e che la sua tensione verso la realtà, al fine di una pittura di storia, abbia una qualche precarietà proprio nell'essere affidata all'immersione nelle cose con tutti i sensi avidi e spietati.

Dietro queste nuove tele c'è ancora il « vecchio » magma della materia dei quadri « informali » che generava irrazionalmente tentacoli proliferanti in tutte le direzioni, accennanti forme sessuali e subito rientranti: una vita cellulare, vera nella materia, con la quale il pittore celebrava un'opulenza, un moto del sangue con presentimenti di morte, giorno dopo giorno senza che si formasse una catena razionale con un senso storico del tempo e dello spazio.

Già allora il colore-ameba di Vacchi a volte sembrava simulare la gola che sta dietro l'urlo o il ghigno abitudinario degli uomini del Potere di Francis Bacon; o la gola di giglio delle piante carnivore di Sutherland; o i grotteschi convegni di bestie di un Ensor e di un Jorn. E, in qualche brandello che nel magma poteva ricordare la carne dell'uomo, avreste potuto ritrovare il colore e la materia della carne di Kokoschka, Klint e Schiele.

Sono convinto che, proprio qui a Roma, Vacchi abbia sentito, da pittore, l'impotenza della tensione esistenziale della pittura « informale », fosse pure la più schietta e sanguigna, di fronte al Potere e alla sua terribile facoltà di disporre delle ragioni dell'esistenza e della libertà dell'uomo.

L'ambiente romano e la Chiesa di Roma gli hanno fatto « toccare con mano » un grandioso sistema gerarchico, gli hanno offerto non pochi simboli e personaggi, scenografie e secolari patine; qui ha appreso l'arte di celarsi e operare modernamente dietro l'antica « bellezza » dell'abito ufficiale; qui ha meditato, da pittore, sulla nuova verità di Giovanni XXIII. I quadri ora esposti alla « Nuova Pesa » (via del Vantaggio, 46) consolidano, dal punto di vista dell'iconografia, quello sviluppo plastico che era nei dipinti sul Concilio e sui personaggi del Potere esposti a Venezia — sviluppo che è materia d'un bel libro dedicato a « Il Concilio di Vacchi » da Enrico Crispolti.

L'aspetto più interessante è offerto dalla costruzione, che è in atto, di un linguaggio plastico che organizza la forte sensibilità per la materia con la forza visionaria della metafora e con la violenza dell'emblema di origine surrealista e metafisica. Si guardino particolarmente quadri come Il telefono di Sebastiano, La colomba di questa pace, In Italia, Il trono dell'impero, La sala del trono, Benedizione dell'Impero e Interramento romano.

I riferimenti al Picasso surrealista degli anni '30 (fino alla « sequenza » o « fumetto » che sia di Sogno e menzogna di Franco) *e al surrealismo di Arshile Gorky, incomprensibile senza Picasso e Masson, sono abbastanza chiari e leggibili. Più sottili, invece, i riferimenti al surrealismo erotico e visionario di Delvaux e Dali (ma anche di Mirò, Brauner e degli « illustratori » osceni come Hans Bellmer e Dorothea Tanning).*

Inoltre, più che da Scipione Bonichi, il modo di presentare il personaggio deriva da Bacon e dalla scenografia metafisica. Un'altra componente interessante è quella del liberty caricaturato (come in Vespignani o in Fieschi), e altrettanto lo è quella del realismo emblematico di S. M. Eisenstein: senza una recente visione, o una lacerante memoria, dei cavalieri teutonici e dei prelati del clero romano sbalzati a tutto tondo dal regista sovietico nella scena del massacro a Pskov e in quella della battaglia in Aleksandr Newsky, la violenza delle pitture di Vacchi non sarebbe quella che è.

C'è dunque nel nuovo linguaggio in formazione di Vacchi un dispiegarsi e articolarsi delle forme da molte radici e con un eclettismo un po' dispersivo dietro cui preme ancora la primitiva violenza « informale », o che scivola nel racconto fumettistico del nord-americano Saul, un pittore Pop attivo a Roma.

Ad esempio, in quella crudele parodia della pittura metafisica che è l'Omaggio a Morandi, Vacchi opera una brutale corrosione d'un mito che a tanti è servito e che egli giudica, ancora una volta, come un mito per la disputa del Potere: il terribile vecchio si presenta, feto tutta testa con due manelle per piccole cose esatte, con uno mostruoso e grottesco grandezza che incute paura ma invita allo sberleffo, proprio come nelle storie infantili di un « papero » o un « topolino » di un quadro-fumetto di Saul.

Il riferimento al fumetto di Saul dice quanto sia complessa e contraddittoria l'attuale ricerca di linguaggio da parte di Vacchi. Ma l'elaborazione d'un linguaggio, coi mezzi della tradizione e del presente, è altrettanto fondamentale che il raggiungimento di un punto di vista ideologico avanzato sulla realtà contemporanea. A un pittore della realtà va dato tempo, tutto il tempo che egli riterrà utile. E così a quanti altri autori, e sono tanti, operino in questo senso. Io credo che queste nuove icone dell'oro antico e decrepito della violenza e del Potere dipinte da Vacchi siano un'altra piccola ma preziosa testa di ponte sullo sterminato « pianeta » della realtà moderna. E questo pianeta ancora va esplorato con ardimento e libertà: dopo si faranno le carte esatte, con strade e stradine, di quello che ci auguriamo sarà un grande e libero « navegar pitoresco » realista.

Dario Micacchi

mostre a Roma

«Paura e speranza» di Aldo Borgonzoni

Da alcuni anni Aldo Borgonzoni non esponeva a Roma. Le venti opere, tutte recenti, raccolte nella galleria Mariani (largo Corrado Ricci, 1) documentano un arricchimento della sua pittura sia in senso tematico sia in senso plastico. Alcuni quadri trattano del Concilio Vaticano fra Giovanni XXIII e Paolo VI, la gran parte rappresentano oggetti e figure della vita quotidiana e familiare del pittore.

Interessante è il fatto che un certo allargamento tematico di questi anni sia legato, in Borgonzoni, al ripensamento della propria origine espressionista: così la sua pittura degli affetti, sanguigna e accalorata, è riuscita oggi a rinverdire tale espressionismo, a ritrovare nel colore il veicolo più diretto per l'espressione.

Al tema del Concilio il pittore ha guardato non come a un'occasione di cronaca, celebrativa o satirica — e sì che se ci fosse un vero artista satirico ne avrebbe di materia da formare! — ma come ad un simbolo di speranze e di paure di questi nostri giorni e che egli ha sentito, da pittore, circolare fra la gente in ogni dove.

Più della figura di Papa Giovanni, io trovo interessanti i quadri con le folle dei prelati che si muovono come fossero schiacciati da tanta responsabilità, e in particolare il quadro dove lo spazio della paura e della speranza è realizzato con una pittura sommaria dei famosi pannelli di Picasso, *La guerra* e *La Pace*. Il tono del colore è sempre piuttosto livido e la materia è tormentata: da questo punto di vista il quadro più interessante è quello col collage del merletto dell'abito talare. Più corposo, più appassionato e disteso è il colore nelle nature morte: da quelle titolate *Colori secchi* al commosso omaggio a Morandi. Nella loro semplicità queste nature morte, che io vedo quali amare e amate metafore del mestiere e del vivere del pittore nel tempo nostro, sono i quadri più compiuti ed espressivi.

Direi, anzi, che quanto più è semplice e naturale tanto più Borgonzoni, col suo colorire veemente, mette in evidenza gli oggetti con verità. Per la sua semplicità umana e la qualità patetica del colore, prezioso è il piccolo quadro con la madre, una figura vacillante e avanzante come dentro un sole liquefatto.

Aldo Borgonzoni - « Colori secchi »

Vivo successo di un'iniziativa della sezione del Partito a Cinecittà

Quaranta artisti disegnano un manifesto sulle lotte democratiche

Due mesi or sono, volendo rendere omaggio alla memoria di Palmiro Togliatti, la sezione del Partito di Cinecittà, a Roma, bandiva un concorso per un bozzetto di manifesto ispirato ai temi dibattuti nel nostro Partito e nel Paese. Gli artisti potevano ispirarsi ai temi delle grandi lotte democratiche, della libertà e della pace, del terzo mondo, delle conquiste scientifiche, dell'autogoverno delle masse, degli sviluppi positivi, rivoluzionari del mondo moderno; oppure fare opera di denuncia del nemico dell'uomo in tutte le sue incarnazioni, delle forme di oppressione palese od occulta dell'uomo.

Nella sede della sezione, in via Flavio Stilicone 178-180, è ora allestita la mostra dei bozzetti che è stata inaugurata dal compagno Gian Carlo Pajetta. E, questa sera, con l'intervento di artisti e critici si terrà qui un dibattito pubblico. Non c'erano premi per questo concorso, soltanto la segnalazione alla Commissione Stampa e Propaganda del Partito dei bozzetti e degli artisti più interessanti. Gli inviti sono stati rivolti a un grande numero di artisti delle più diverse correnti artistiche. Le adesioni sono state larghissime e ne è venuta fuori una mostra di manifesti e di disegni satirici quale non si vedeva da molti anni.

E, se dovessi indicare il merito maggiore dei compagni di Cinecittà, direi che consiste nell'aver proposto al Partito, coi suoi mezzi di stampa e propaganda, il problema di una seria utilizzazione delle idee e del lavoro degli artisti democratici. I bozzetti esposti sono nati direttamente negli studi dei pittori e degli scultori, hanno cioè una particolare qualità pittorica, plastica: da una stretta collaborazione con politici, sindacalisti, compagni responsabili degli Organismi di Partito, nelle città e nelle campagne, a livello locale e nazionale, questi artisti e tanti altri potrebbero fare cose egregie dal punto di vista di una propaganda democratica e socialista fatta coi mezzi e le tecniche più avanzate dell'arte d'oggi.

La giuria (Sandro Curzi, Giuseppe Chiarante, Ornello Colasanti, Mario De Micheli, Antonio Del Guercio, Duilio Morosini e Dario Micacchi) ha avuto un compito difficile e per l'alto livello generale della mostra e per la varietà dei bozzetti, alcuni tipicamente per manifesti altri più disegnativi e suscettibili di diversi sviluppi, presentati da Nino Aymone, Ugo Attardi, Vittorio Basaglia, Valentina Berardinone, Silvio Benedetto, Floriano Bodini, Ennio Calabria, Giuseppe Caccamo, Francesco Casorati, Valeriano Ciai, Mauro Chessa, Giovanni Cappelli, Bruno Canova, Bruno Caruso, Giovanni De Vincenzo, Vincenzo Eulisse, M. L. Eustacchio, Fernando Farulli, Giannetto Fieschi, Enzo Flammia, Vincenzo Gaetaniello, Giuseppe Grosso, Giuseppe Guerreschi, Hanzi-Marchesi, Raffaele Iandolo, Elisa Magri, Vincenzo Marano, Giuseppe Martinelli, Gian Luigi Mattia, Sergio Minero, Gastone Novelli (fuori concorso), Luca Patella, Ugo Pereyra, Dimitri Plescan, Giacomo Porzano, Carlo Quattrucci, Carmine Servino, Enzo Sciavolino, Solendo, Tamburi-Pirani, Lino Tardia, Tino Vaglieri, Lorenzo Vespignani e Egisto Volterrani. Particolare interesse hanno suscitato i bozzetti di Aymone, Basaglia, Bodini, Caruso, Calabria, Chessa, Cappelli, Canova, Eulisse, Farulli, Fieschi, Guerreschi, Mattia, Minero, Plescan, Porzano, Quattrucci, Vaglieri, Volterrani e Vespignani.

Per le spiccate qualità di manifesto la giuria ha segnalato le opere di Dimitri Plescan (Cresce l'interesse imperialista per il Sud-Est Asiatico), Giuseppe Guerreschi (Nol) ed Ennio Calabria (Lo spazio dell'uomo); per la qualità plastica da un punto di vista grafico più generale e suscettibile di varie soluzioni ha segnalato tutto il bellissimo gruppo di disegni di Tino Vaglieri, che segnano anche la straordinaria ripresa realista di uno dei più forti artisti della giovane generazione, e il bozzetto di Renzo Vespignani (Rafforziamo la democrazia nel Partito).

Tornabuoni all'Obelisco

Lorenzo Tornabuoni è tornato ad esporre a Roma. La sua bella mostra alla « Galleria dell'Obelisco », al 146 di via Sistina, riunisce dipinti e disegni recenti ed è presentata dal pittore Matta Echaurreu. Nella foto: « I delitti dell'amore », I, 1964

I «frammenti capitolini» di Franco Angeli

Roma, capitale d'Italia: città ministeriale barocca clericale, capitale politica cattolica cinematografica governativa... è il tema trattato, per emblemi, da Franco Angeli nei molti fogli che fanno aggressiva la sua mostra all'ARCO d'Alibert (via Alibert, 2).

E una novità dal punto di vista plastico: rispetto ai quadri della Biennale *La lupa* e *Quarter dollar*, non c'è più il velo che teneva lontano e lasciava intravedere l'emblema minaccioso. I simboli del potere borghese e clericale sono trattati con una pittura diretta, monumentale e di chiara lettura.

Lo stile è raffinato e grottesco: la materia elaborata e preziosa restituisce la venerabile opulenza dell'emblema e in essa accenna un ghigno e un gesto che rivelano la mostruosità minacciosa. Lupe e aquile sono trattate con quella patinatura di materia-colore che è tipica di un Vacchi, l'ambiguità dell'emblema fra ufficialità e mostro è un risultato plastico più personale di Angeli.

« Frammenti capitolini » ha titolato questi suoi fogli il pittore e di frammenti si tratta che, fuori dal contesto usuale, fuori anche dalla memoria e dai miti, mettono in truce evidenza quel che è nascosto o camuffato.

Per quel che questi gouaches accennano su di un possibile sviluppo, si può dire che l'uso diretto dell'immagine a piena pittura segna per Angeli un netto passo avanti quanto a evidenza plastica. La posizione del giovane artista romano è già decisamente alternativa a quella di un Johns pittore della « bandiera americana ». L'ironia nera di Angeli è brutale e aggressiva: tiene a bada i mostri che maneggia, mette in ridicolo le aquile e i lupi che ci hanno tenuti a balia.

da. mi.

mostre a Milano

Il tema dell'integrità nella pittura di Alfredo Billetto

Alfredo Billetto, un giovane sulla trentina, si è presentato con una « personale » alla Galleria Pater, in Via Borgonuovo 10. Billetto è torinese e della migliore scuola torinese ha assimilato le sicure qualità di gusto e di mestiere. Ma non sarebbe quell'artista interessante che è, se tali qualità egli non le arrischiasse fuori dei limiti dove di solito esse sono gelosamente apprezzate. Voglio dire cioè che Billetto in tutta la sua produzione più recente, pur mantenendo intatta, com'è giusto, la consumata perizia della mano, si dimostra capace di preoccupazioni vive, che lo spingono a rompere gli schemi formali in cui pareva che potesse ormai adagiarsi soddisfatto.

Eccolo così impegnato in composizioni nette, scandite, pittoricamente consistenti, dove i personaggi cessano di essere pretesti per diventare creature di concentrata meditazione e poesia. Il tema del dolore, il tema dell'uomo umiliato e offeso, il tema dell'integrità: ecco che cosa intende dipingere Billetto. Per fare ciò egli chiede aiuto a certe soluzioni post-cubiste, a certi decorativismi anche liberty, a taluni esempi che possono risalire sino a Tamayo.

Ma quel che più conta è che egli parte da un nucleo poetico che è certamente suo, a cui cerca di dare perspicuità stilistica, definizione non approssimativa. I suoi quadri risultano perciò dipinti con approfondita coscienza dei problemi, esenti da ogni frettolosità e sbrigatività. Questi sono essenzialmente gli elementi positivi del lavoro di Billetto, gli elementi su cui, a mio avviso, deve insistere. Ma di ciò egli, mi pare, possiede già la necessaria consapevolezza.

m. d. m.