

In seguito a una mostra programmatica di giovani pittori curata da Antonio Del Guercio

VERITÀ E MENZOGNE SULLA CRITICA D'ARTE MARXISTA IN ITALIA

Con un breve ma pregevole articolo apparso sulla Gazzetta del popolo di domenica scorsa, Luigi Carluccio, noto critico d'arte e ispiratore dei vivaci programmi della torinese galleria «La Bussola», si è occupato della mostra organizzata e presentata per la stessa galleria dal critico di «Rinascita», Antonio Del Guercio.

La mostra raccoglie gruppi di opere recenti dei seguenti artisti, il più giovane dei quali ha 28 anni e il più adulto 44: Ugo Attardi (1923), Emilio Calabro (1937), Gianmario Fieschi (1921), Giuseppe Guerreschi (1929), Piero Guccione (1935), Concetto Pozzati (1935), Antonio Recalcati (1938), Sergio Vacchi (1925), Tino Vaglieri (1929), Lorenzo Vespignani (1924). Essa si intitola: «Aspetti di una nuova stagione della pittura italiana».

L'articolo di Luigi Carluccio si intitola, invece, «Amnistia per gli odiati formalisti» e batte tutto sul tasto del preteso rovesciamento di posizioni che la critica marxista avrebbe operato venendosi a schierare dalla parte di pittori prima da essa considerati «formalisti» perché in varia misura collegati con le esperienze avanguardistiche di alcuni decenni fa, dall'espressionismo, al dada, al surrealismo.

Le tesi di Carluccio si smentiscono da se medesime. Basta, infatti, considerare la biografia artistica di alcuni dei succitati pittori per rendersi conto che le loro opere, anche in momenti ben diversi e lontani da quello attuale, mal furono assimilate dalla critica marxista (alla quale del resto sarebbe meglio dare di volta in volta dei nomi e dei cognomi) a quelle di altri artisti che furono e che sono tuttora bersaglio della battaglia ideale condotta da parte marxista contro i manufatti del cosiddetto estetismo dell'angoscia. Se poi si tiene conto della biografia artistica di altri fra i dieci pittori proposti dal Guercio (Atardi, Calabro, Fieschi, Guerreschi, Guccione e Calabro) la tesi di Carluccio si rivela addirittura troppo abusivamente polemica e mistificatrice.

Prima tuttavia di vagliare gli argomenti di Carluccio, sarà utile riassumere i motivi della pro-

posta di Del Guercio. Il critico di «Rinascita» tenta una verifica di portata nazionale sugli elementi fondamentali e comuni che sono, a parer suo, determinanti per comprendere come, per la generazione artistica venuta a maturazione tra il 1945 e i giorni nostri (ma con particolare riguardo all'ultimo decennio) il tema che sta al centro della problematica e della ricerca figurativa sia quello «dei costi umani della società, dello scotto e del prezzo che l'uomo paga dentro e per il processo della storia». Tema assai vasto, certamente discutibile, assunto a termine esclusivo di giudizio, ma sicuramente intrinseco allo sviluppo dei fatti artistici contemporanei.

Del Guercio ne fa risalire le radici ben più che a determinate poetiche della tradizione vicina e lontana della pittura moderna (tanto per far due nomi: Géricault e Picasso), a un determinato «impegno» che a lui sembra di ritrovar vivo e costante in determinate personalità: l'impegno per «un'arte di realtà» per «una più vasta presa sul reale». Ad evitare la genericità del Guercio precisa, inoltre, che «il tema dei costi umani della società, dello scotto e del prezzo che l'uomo paga dentro e per il processo della storia», nonché la necessità di un «rilancio, non retorico ma efficacemente operativo delle ragioni di un'arte di realtà» si specificano, negli artisti da lui presentati alla «Bussola», in rapporto diretto a fatti decisivi del presente periodo storico: «il cosiddetto miracolo economico, la memoria della guerra rinfocolata periodicamente dall'incubo atomico, i problemi aperti al livello del mondo socialista, la suggestione sottile (tanto forte quanto meno conclamata in sperimentalisti faciloni) esercitata dall'avanzata scientifica e tecnologica, la configurazione nuova assunta dai problemi del potere e della storia del potere in tutte le strutture sociali contemporanee: in relazione a questi fatti, il precipitare e l'incrociarsi di tematiche marxiste, esistenzialiste, sociologiche, comportamentistiche, etc., variamente tese in uno sforzo di fare il punto su una realtà tanto così intricata e contraddittoria vec-

chie e nuove».

Anziché addentrarsi nel vivo di questa proposta critica e metodologica Luigi Carluccio ha preferito, come s'è detto, cogliere il destro per avvertire che occorre, sì, rallegrarsi se la cultura marxista dimostra una tale apertura di interessi, ma ad una condizione: «di non perdere di vista che è la cultura marxista ad allargare le braccia davanti ai fenomeni d'una tradizione che ha lasciato vivere la libertà del pensiero e la individualità della esperienza poetica». I critici marxisti avrebbero dunque, e finalmente, riconosciuto, secondo il Carluccio, l'egemonia di un pensiero e di un metodo ben diversi da quelli che discendono dalla loro concezione del mondo e che si sono manifestati, pur tra schematismi ed errori, nella battaglia ideale da loro condotta in questi vent'anni in Italia: la battaglia per un «moderno realismo».

Per un critico come il Carluccio, il quale forse non è mai stato marxista quanto siamo proprio noi, marxisti, a rallegrarsi dei corsi accelerati per la «europeizzazione» forzata ed esteriore dell'arte italiana in nome di un neoeccezionismo modernista che oggi, del resto, tutti condannano, compreso il Carluccio.

Ma in vista di che cosa la critica marxista ha condotto queste battaglie? In vista soprattutto di non lasciar gabellare come «arte di opposizione» e come autentici documenti di un «dolore», atteggiamenti culturali e opere che in realtà hanno, per lungo tempo, offuscato l'accertamento dei termini effettivi di un consapevole impegno degli artisti non soltanto di difesa della propria libertà ma della libertà e del progresso del genere umano. E anche in vista di non lasciar gabellare come sostegno teorico di una arte integrata e coerente ai mutamenti prodotti dalla moderna rivoluzione industriale e scientifica, la logora identificazione passiva di costumi e tecnica.

Se il Carluccio avesse portato un minimo di attenzione a tale contesto di problemi non avrebbe commesso il vistoso errore di misconoscere il rapporto che esiste, ad esempio, fra il travaglio e la elaborazione del realismo di Guttuso, in tutto il suo arco, e le conclusioni di alcuni degli artisti presentati da Del Guercio. E, si stupisca pure il Carluccio, non penso tanto a Vacchi, a Calabro, ad Attardi, che egli, forse proprio per i loro contenuti, si affrettava a bollare come «formalisti», quanto a un Fieschi nel cui dramma espressivo si ritrovano non certo le forme o i temi, poiché si tratta di un vero artista, ma più d'uno dei problemi di costruzione e di comunicazione così profondamente sentiti da Guttuso.

Carluccio ha continuato, poi, col mettere tutti in un sacco: Bacon e Matta, Giacometti e Sutherland, per farne i padri della «ribellione» e della «resistenza» di cui sarebbero continuatori oggi in Italia alcuni degli artisti presentati da Del Guercio come «aspetti di una nuova stagione della pittura italiana». Ed ha creduto così di ricondurre e ridurre l'ambito della cosiddetta «pittura dell'esistenza» a un motore creativo che, come Del Guercio ha giustamente osservato, tende appunto a rilanciare «le ragioni di un'arte di realtà», vale a dire, se ho ben capito, le ragioni di un'arte che non si limiti più a delineare il momento della esistenza individuale come inconciliabilmente opposto al momento della affermazione e della volontà di trasformare il mondo. Ma da queste ragioni il Carluccio mostra di essere così lontano, e per così dire, quanto lontano è, per nostra fortuna, la critica marxista dai facili approdi ai quali egli vorrebbe con generosa sufficienza vederla contritamente ancorata.

Ma — continua De Micheli — si tratta di una tentazione fuggitiva. Ci si accorge subito infatti che le punte di basso romanticismo che affiorano in Vacchi sono intimamente assimilate al tema, intensificato espressivamente, il carattere del contenuto lo rendono esplicito. E i temi non sono certamente neoromantici, poiché, per l'appunto, sottolineano la decadenza delle patenze oppressive dell'uomo.

C'è forse qualcosa di eccessivo in tutto questo? C'è forse in Vacchi un gesto e una eloquenza troppo ingombranti? Sono obiezioni e impressioni che possono verificarsi. Ma Vacchi potrebbe rispondere con le parole dello stesso Lautreamont: «Naturalmente ho un po' esagerato il diapason per fare del nuovo nel senso di quella letteratura sublime che canta la disperazione solo per opprimere il lettore e fargli desiderare il bene come rimedio. Così, dunque, è sempre il bene che si canta tutto sommato».

«Bozzetto per Giove con Olimpia» (dagli affreschi di Giulio Romano in Palazzo del Tè a Mantova).

confronto delle idee che cominciano da parte marxista la revisione, e la repulsa anche, di determinate scelte operate negli anni che vanno non come dice il Carluccio dal '50 al '60, ma più esattamente (e le date hanno qui un grande valore) dal '48 al '54, assolutamente inaccettabile che si tenti, ancora una volta, di falsificare il contenuto di un conflitto teorico e morale che solo il maccartismo, l'oscurantismo clericale-borghese e l'anticomunismo deleterio di quegli anni riuscirono a far passare per una lotta fra pretesi assertori e pretesi negatori della «libertà di ricerca artistica».

Certo, alcuni critici marxisti non hanno lesinato i loro argomenti contro l'estetismo dell'angoscia e contro i tentativi di teorizzare in forza di un determinismo così volgare da meritarsi, Gramsci jubente, un bel diploma di loranesimo, prima la morte dell'arte figurativa (Venturi) e poi la morte dell'arte stessa (Argan). Certo, alcuni critici marxisti non sono lasciati prendere dal ricatto dei corsi accelerati per la «europeizzazione» forzata ed esteriore dell'arte italiana in nome di un neoeccezionismo modernista che oggi, del resto, tutti condannano, compreso il Carluccio.

Ma in vista di che cosa la critica marxista ha condotto queste battaglie? In vista soprattutto di non lasciar gabellare come «arte di opposizione» e come autentici documenti di un «dolore», atteggiamenti culturali e opere che in realtà hanno, per lungo tempo, offuscato l'accertamento dei termini effettivi di un consapevole impegno degli artisti non soltanto di difesa della propria libertà ma della libertà e del progresso del genere umano. E anche in vista di non lasciar gabellare come sostegno teorico di una arte integrata e coerente ai mutamenti prodotti dalla moderna rivoluzione industriale e scientifica, la logora identificazione passiva di costumi e tecnica.

Se il Carluccio avesse portato un minimo di attenzione a tale contesto di problemi non avrebbe commesso il vistoso errore di misconoscere il rapporto che esiste, ad esempio, fra il travaglio e la elaborazione del realismo di Guttuso, in tutto il suo arco, e le conclusioni di alcuni degli artisti presentati da Del Guercio. E, si stupisca pure il Carluccio, non penso tanto a Vacchi, a Calabro, ad Attardi, che egli, forse proprio per i loro contenuti, si affrettava a bollare come «formalisti», quanto a un Fieschi nel cui dramma espressivo si ritrovano non certo le forme o i temi, poiché si tratta di un vero artista, ma più d'uno dei problemi di costruzione e di comunicazione così profondamente sentiti da Guttuso.

Carluccio ha continuato, poi, col mettere tutti in un sacco: Bacon e Matta, Giacometti e Sutherland, per farne i padri della «ribellione» e della «resistenza» di cui sarebbero continuatori oggi in Italia alcuni degli artisti presentati da Del Guercio come «aspetti di una nuova stagione della pittura italiana». Ed ha creduto così di ricondurre e ridurre l'ambito della cosiddetta «pittura dell'esistenza» a un motore creativo che, come Del Guercio ha giustamente osservato, tende appunto a rilanciare «le ragioni di un'arte di realtà», vale a dire, se ho ben capito, le ragioni di un'arte che non si limiti più a delineare il momento della esistenza individuale come inconciliabilmente opposto al momento della affermazione e della volontà di trasformare il mondo. Ma da queste ragioni il Carluccio mostra di essere così lontano, e per così dire, quanto lontano è, per nostra fortuna, la critica marxista dai facili approdi ai quali egli vorrebbe con generosa sufficienza vederla contritamente ancorata.

Ma — continua De Micheli — si tratta di una tentazione fuggitiva. Ci si accorge subito infatti che le punte di basso romanticismo che affiorano in Vacchi sono intimamente assimilate al tema, intensificato espressivamente, il carattere del contenuto lo rendono esplicito. E i temi non sono certamente neoromantici, poiché, per l'appunto, sottolineano la decadenza delle patenze oppressive dell'uomo.

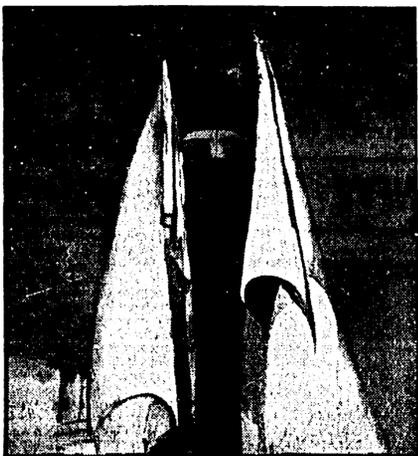
C'è forse qualcosa di eccessivo in tutto questo? C'è forse in Vacchi un gesto e una eloquenza troppo ingombranti? Sono obiezioni e impressioni che possono verificarsi. Ma Vacchi potrebbe rispondere con le parole dello stesso Lautreamont: «Naturalmente ho un po' esagerato il diapason per fare del nuovo nel senso di quella letteratura sublime che canta la disperazione solo per opprimere il lettore e fargli desiderare il bene come rimedio. Così, dunque, è sempre il bene che si canta tutto sommato».

«Bozzetto per Giove con Olimpia» (dagli affreschi di Giulio Romano in Palazzo del Tè a Mantova).

arti figurative

La figura di Pavel Kuznetsov viene riproposta alla critica e al pubblico sovietici con una grande mostra aperta a Mosca in questi giorni

L'uomo nuovo e la «vecchia terra»



Pavel Kuznetsov, «Donna kirghisa» 1964

Pavel Kuznetsov ha cominciato la sua attività artistica alla fine del secolo scorso. Il tempo ha provocato un rapido e spietato cambio di generazioni, ma Kuznetsov ha saputo tenere il passo della sua corsa, e la sua arte ci dà un esempio insolito di vitalità artistica attraverso gli anni. Nei lavori giovanili di Kuznetsov, risalenti agli anni '90 del secolo scorso, si nota la lezione di Polenov, del primo Serov e di Korovin. Sono pieni del fascino di quegli anni, in cui l'arte cercava la spontaneità e la bellezza. Nel secondo decennio del nostro secolo Kuznetsov è autore di magnifici quadri dedicati all'Oriente. In essi s'incarna il suo sogno d'armonia, di tranquilla letizia di vita. Il Kuznetsov degli anni '20 e '30 ci è noto come creatore di paesaggi industriali e di quadri monumentali. Negli anni '50 e '60 è un fine pittore di natura morte e paesaggi. Sono tutti Kuznetsov diversi, ma in ciascuno di essi vive la rispettiva epoca. Sono tutti uniti da uno stesso talento e temperamento d'artista, dalla sua aspirazione costante alla perfezione plastica, alla creazione raffinata ed elevata, che per lui non è semplicemente capacità, ma anche, in un certo senso, mistero.

Pavel Kuznetsov ha veramente scoperto se stesso in Kirghizia. Nato a Saratov, al margine delle steppe del Volga, ove ha cullato fin dall'infanzia il sogno della vita libera dei monti d'alta steppe, è tornato a questo punto di partenza all'età di trentacinque anni, ormai artista maturo, dopo avere superato un difficile periodo di passione per il decadentismo e per il misticismo della scuola della «Rosa azzurra». In Kirghizia, ove si è recato più volte, si è rinnovato, scoprendo la tranquilla poesia della terra eterna e degli uomini che l'abitano.

La «sua» Kirghizia di Pavel Kuznetsov è nata come realizzazione di un sogno antico, come scoperta di un mondo nuovo, come ritrovamento di un tesoro, ed è una delle creazioni più perfette dell'arte russa del primo Novecento.

I soggetti dei quadri di questa serie sono straordinariamente semplici: donne che tosano pecore, che dormono nel prato o che stendono tappeti presso le loro tende, cammelli che vagano per il deserto; greggi immobili nel verde della steppa sconfinata; cieli piovosi, che magici arcobaleni ornano di colori fantastici.

La bellezza veduta e compresa da Kuznetsov si compone d'elementi semplici, non scomponibili. La terra, l'acqua e l'aria formano, alleandosi, questa natura, quasi non toccata da mano umana. La vita dell'uomo si inserisce naturalmente e liberamente. Qui tutto scorre secondo leggi rigide, stabilite da tempo. La gente dà alla terra le sue forze, rene, rene ripagata con frutti. Le donne portano con ingenuità la loro maestosa bellezza. Gli uomini sono pieni di semplice saggezza. I bambini crescono, gli uomini invecchiano e la terra rimane altrettanto prossima e sconosciuta.

Di questo significato generale delle cose Kuznetsov ha permeato la sua arte. Non dipinge mai una determinata steppa, un determinato uomo o cammello; le sue immagini escludono lo «avvenimento» concreto. La tosta della pecora e la sistemazione di un gregge al pascolo non vengono intese da lui come un fatto, ma come una manifestazione delle leggi generali e costanti della vita.

L'armonia figurativa dei suoi quadri ha trovato espressione nella armonia della composizione, del ritmo, del colore, nella perfezione della fattura, nella accuratezza e nella sensibilità della pennellata. I ritmi dei quadri di Kuznetsov sono morbidi, le linee sono delicate, le posture delle figure sono plastiche. I colori non imitano quelli dell'aria, della terra e del sole. L'artista, senza tentare la copia, è soprattutto salutato della purezza del colore e della concordanza delle varie qualità cromatiche.

Lo spartiacque che nella pittura europea del primo Novecento si stabilì fra gli eredi di Cézanne e quelli di Gauguin ha lasciato Kuznetsov dalla parte di Gauguin.

Il pellegrinaggio di Kuznetsov in Oriente ha corrisposto pienamente allo spirito dei pittori e orientalisti europei. Non l'altretra l'esotismo dei deserti e delle steppe, ma l'autentica poesia che aveva scoperto nella vita del popolo. Nella sua ricerca plastica non cercava gli «aromi» dell'Oriente, ma la quiete, il silenzio, l'immobilità contemplativa. Perciò la gamma cromatica di Kuznetsov, quale che sia il suo valore decorativo, non è fumeggiante, né multicolore.

Tutti questi principi artistici sono stati da lui sviluppati anche nei decenni successivi. Naturalmente l'epoca nuova ha determinato anche qualità nuove, e nell'arte di Kuznetsov si

Riscuote a Mosca un grande successo la mostra del pittore Pavel Kuznetsov. La mostra presentata al pubblico, per la prima volta in tutto l'arco delle sue esperienze plastiche, un artista che occupa un posto importante nella pittura russa sin dai primi anni del Novecento e poi nella pittura sovietica. Dal 1930 i quadri di Kuznetsov erano pressoché scomparsi dalle mostre ufficiali, ma il suo nome, ora esaltato e negato, aveva sempre continuato a circolare in tutte le discussioni degli ambienti artistici russi.

Pavel Kuznetsov, nato a Saratov nel 1875, s'impose all'attenzione della critica e del pubblico in seno al gruppo della «Rosa Azzurra», formato da Jekulov, la Goncarova, Larinov, i fratelli Millut, Sarian e Kuznetsov, gruppo che riconosceva il suo maestro nel singolare pittore simbolista «liberty» Borissov-Mussatov. Altro pittore che esercitò una forte influenza sul gruppo è su Kuznetsov fu il grande Vrubel. Nel 1907, commentando la prima mostra del gruppo tenuta nello studio di Kuznetsov, il poeta simbolista Makovskij scrisse che questi giovani erano «innamorati del colore e della linea... araldi del nuovo primitivismo a cui è giunta la nostra pittura moderna».

Gli artisti della «Rosa Azzurra», al contrario di Borissov-Mussatov, non erano poeticamente attaccati ai temi della morte e della malattia, della fatalità e del pessimismo, della solitudine di fronte a un mondo ostile, ma preferivano i temi della vita, del ridestarsi aurorale o del contemplare con calma solenne la vita e la natura, dell'immersione in essa.

Kuznetsov dipinse sempre i suoi quadri dal vero anche se imprimeva all'immagine un carattere simbolico e severamente primitivo. Nella sua opera giovanile è ben rintracciabile anche un'influenza delle idee e delle opere dei Nabis francesi. La rivoluzione non contò per Kuznetsov nel senso d'un radicale mutamento dei temi preferiti della natura e della vita umana in rapporto alla terra, ma accentuò la monumentalità delle immagini, stimolò la ricerca d'una più luminosa relazione dell'uomo con lo spazio. Negli anni '20 è rintracciabile nella sua pittura una decisa influenza del cubismo che gradualmente lo porterà a diminuire il valore della linea per accentuare, invece, quello del volume.

La natura dell'Oriente, la vita contadina o nomade nell'Asia Centrale, Kazakistan, Armenia, Kirghizia, Usbekistan e Caucaso, sono le grandi fonti d'ispirazione per Kuznetsov.

La mostra attuale si inquadra nel nuovo corso di studi e di mostre con cui la critica sovietica va rimettendo a fuoco esperienze plastiche, autori e opere della complessa e grande vicenda dell'arte russa e sovietica.

da mi.



Pavel Kuznetsov, «Il riposo dei pastori» 1927

sviluppati il senso della monumentalità. Ciò si esprime chiaramente nei suoi lavori degli anni '20 e '30, come, ad esempio, «Pastori» e «Madre». Né si tratta soltanto del fatto che ha usato la tecnica del colore a fresco, tipica della pittura monumentale. Si tratta di qualcosa che appartiene all'immagine stessa, all'atteggiamento verso l'oggetto, al modo di percepire. In questi due lavori non c'è niente di meccanico, di transitorio, di documentaristico, di prosaico. Al contrario, il loro significato risiede nella poesia. L'Oriente di Kuznetsov rimane favoloso e delicato. I suoi uomini sono puri e belli nella semplicità dei loro sentimenti. Nel loro contatto con la natura continua a manifestarsi una spontaneità eterna. Però, oltre a questo, gli è espresse in precedenza nella «sua» Kirghizia, se ne manifesta anche di nuove.

I suoi quadri acquistano un afflato più vasto. Gli uomini, nello spazio che li circonda, appaiono più corpi e importanti. Kuznetsov comincia a pensare alla pittura murale. Le sue immagini, che incarnano un sentimento di grandiosa edificazione, diventano, in un certo senso, cosmiche.

Nello stesso tempo in Kuznetsov c'è sempre un lirismo intenso. I suoi lavori degli ultimi anni, che sono nature morte di fiori e frutta, paesaggi rustici, vedute sulle coste, sono intimi, richiedono una tranquilla contemplazione lirica. È un lirismo che racchiude un'elevata sag-

gezza, una calma accettazione della vita, una comprensione della bellezza del mondo.

Dell'arte di Pavel Kuznetsov si è discusso e si discute molto. La critica l'ha «ammontato» ad ogni piè sospinto: nei momenti delle svolte e in quelli del tranquillo sviluppo uniforme, dopo i primi successi e negli anni della maturità artistica. Alla pittura di Kuznetsov si rimproveravano convenzioni artificiose e tendenze all'appiattimento. Secondo qualche critico, mancava di concretezza e di precisione nella riproduzione della realtà. Si riteneva che l'artista si distaccasse troppo dal presente, dagli avvenimenti e dai fenomeni d'oggi.

Al contrario, i difensori di Kuznetsov trovavano in lui vere scoperte artistiche; sentivano in lui la capacità d'ammirare il mondo, di porre in luce la bellezza, di anticipare il tempo. Per chi approvava Kuznetsov, ciò che contava nella sua opera era la presenza di un vero artista, di un maestro dal talento irripetibile, dalle passioni costanti, dai principi stabili, che cercava le vie difficili dell'arte.

Riteniamo che lo sviluppo della pittura sovietica negli ultimi anni abbia portato ad una riscoperta di Pavel Kuznetsov, in tutta la multififormità della sua esperienza, in tutta la varietà e l'originalità del suo talento.

Dmitrij Sarabianov

(libera docente di storia dell'arte presso l'Università di Mosca) Per concessione dell'Agencia Novosti

Parigi: esposte le tavole del «Gott mit uns» di Guttuso

Le tavole del Gott mit uns di Guttuso sono esposte per la prima volta a Parigi, in una mostra della «Libreria 73», dedicata alle opere degli artisti (pittori e scrittori) contro il razzismo, dal fascismo al colonialismo. Una intera vetrina di questa affermata libreria parigina è occupata dalle riproduzioni dei famosi disegni di Renato Guttuso. Dal Gott mit uns si passa alle bellissime riproduzioni, tratte dai disegni che nel '61 Guttuso dedicò all'Algeria. All'interno dei locali della Libreria 73 — figurano le 24 tavole di Attardi, Calabro, Fanelli, Gianquinto, Guerreschi, Guccione, Vespignani tratte dal grande volume degli Editori Riuniti, intitolato La violenza.

La «Libreria 73» presenta al tempo stesso un'aghiacchiata documentazione sui campi di concentramento nazisti, le cui porte furono aperte ai superstiti, esattamente 20 anni or sono, dalle vittorie dell'esercito rosso e degli alleati in Europa. Il materiale di questa mostra è stato fornito dalla Federazione dei deportati di Francia La «Libreria 73» — in questa esposizione organizzata da Enrico Fannuzio — offre anche alcuni testimonianze fotografiche sulle torture inflitte ai combattenti algerini dai parisi.

m. s. m.

Personale di Vacchi alla «Nuova Milano»



Dopo la mostra personale alla Galleria «La Nuova Milano», Sergio Vacchi si presenta in questi giorni a Milano alla Galleria «Nuova Milano», in via Manzoni 38, dove si tiene un anno fa la grande personale di Edouard Pignon. Si tratta di una mostra che estende quella di una serie di opere di Vacchi del periodo cosiddetto «organico-informale», e ad altre recenti: fra tempere e oli, oltre un centinaio di quadri. Il catalogo della mostra, che recò nella mostra romana sottile critica di diversi autori e movimenti da diversi punti di vista (Raimondi, Barilli, Crispolti, Trombadori), si è ora arricchito di uno stimolante saggio di Mario De Micheli.

Il critico milanese intrattiene un singolare parallelo fra la poetica di Vacchi e quella surrealista di un poeta come Lautreamont, non manca di avvertire, per entrare nel vivo delle polemiche suscitate dalla recente produzione di Vacchi, che «qualcosa di neoromantico serpeggia nell'ispirazione e nei modi del pittore polegnese», e che «si sarebbe tentati di riprendere in mano un testo come A rebours».

Ma — continua De Micheli — si tratta di una tentazione fuggitiva. Ci si accorge subito infatti che le punte di basso romanticismo che affiorano in Vacchi sono intimamente assimilate al tema, intensificato espressivamente, il carattere del contenuto lo rendono esplicito. E i temi non sono certamente neoromantici, poiché, per l'appunto, sottolineano la decadenza delle patenze oppressive dell'uomo.

C'è forse qualcosa di eccessivo in tutto questo? C'è forse in Vacchi un gesto e una eloquenza troppo ingombranti? Sono obiezioni e impressioni che possono verificarsi. Ma Vacchi potrebbe rispondere con le parole dello stesso Lautreamont: «Naturalmente ho un po' esagerato il diapason per fare del nuovo nel senso di quella letteratura sublime che canta la disperazione solo per opprimere il lettore e fargli desiderare il bene come rimedio. Così, dunque, è sempre il bene che si canta tutto sommato».

«Bozzetto per Giove con Olimpia» (dagli affreschi di Giulio Romano in Palazzo del Tè a Mantova).

Antonello Trombadori