

E. Crispolti, *Vacchi*, in catalogo della mostra *Vacchi Roma*, Galleria L'Attico, dicembre 1958

Vacchi si presenta per la terza volta in personale a Roma, dopo la mostra alla «Salita » nella primavera '57, e dopo la ormai lontanissima uscita romana con Barnabé e Romiti nel '49 al « Secolo ». La personale alla « Salita », che tenne dietro immediatamente a quella milanese, al « Milione », parlò chiaro sulle reali possibilità di Vacchi nell'ambito della giovane pittura italiana.

Vacchi usciva allora positivamente dalla crisi del suo naturalismo più o meno schiettamente figurativo fra gli anni '53-'56 e che aveva l'appoggio intelligente, anche se forse spesso troppo scopertamente romantico, di Arcangeli nella versione almeno di quel suo « Gli ultimi naturalisti » del « Paragone » n. 59 (novembre 1954), la cui inattualità doveva in breve dichiararsi in parallelo a quella dell'astratto-concreto.

Mentre cioè ci si accorgeva che il cosiddetto « naturalismo » morlottiano era qualcosa di assimilabile assai più alla condizione estrema d'un Wols, d'un Fautrier, d'un Mathieu stesso, d'un Dubuffet o d'un Giacometti, ed aldilà dell'Atlantico almeno d'un De Kooning, d'un Pollock, d'un Kline, che non alla romantica ipotesi d'un nuovo naturalismo di visione quale accennato in « Corrente », così prossima e connessa ancora al nostro miglior Novecento (e non sarà forse qui da ricercare la ragione della progressiva caduta estetizzante e formalistica - il nostro Novecento fu, anche se in termini figurativi, formalistico ed estetizzante, benché con una ben più acuta e motivata pressione morale - di tutta la nostra generazione di mezzo, dopo l'ipotesi di rinnovamento degli anni immediati del dopoguerra, da Cassinari, ora a Guttuso, o altrimenti ad Afro, a buona parte cioè, degli « Otto » e dintorni?); e quindi andava legato piuttosto ad un Moreni, neppure «naturalista », ad un Burri, al Vedova migliore di questi anni, e, anche se il passo appariva allora così lungo che c'è voluta la disinvoltura di Tapié per renderlo credibile, di Fontana e di ciò che andava creando, in una libertà quasi sbalorditiva per un uomo della sua generazione, Spazzapan; le ipotesi che Vacchi faticosamente aveva recuperato da proprie convinzioni in un ambiente che già si era disposto, fra Bologna e Milano, ad accademizzare quel « naturalismo » (accademia che ancora perdura: si veda il recente volumetto di Valsecchi sulla giovane pittura italiana nelle edizioni del Milione) aggregandolo, con ragioni tutt'altro che esterne, ai portati della giovane generazione «astratto-concreta », da Ajmone a Brunori, a Romiti, anche a Carmassi, che pure sortirà ben più concretamente in un espressionismo tuttora valido ed attivo, avevano naturalmente un sapore di novità.

Venivano a segnare intanto anche per la giovane generazione la crisi definitiva, come del « neo-naturalismo » in accezione visiva dell'Arcangeli '54, così dell'« astratto-concreto » comune agli « Otto » e affini dagli anni circa della loro formulazione '51-'52. E ciò aveva particolare importanza proprio perché la «quarta generazione », dopo le sporadiche irruzioni a Roma del gruppo «Forma», già nel '47 a Milano degli « Spaziali» (1948) e poi dei « Nucleari », non molto dissimili (1951-52), si era in realtà affermata, come eminenze qualitative, proprio in termini « astratto-concreti », di tutta fantasia ed

immaginazione, non oltre i limiti cioè d'una problematica tipica alla generazione di mezzo europea (da Bazaine, Manessier, Estève, e compagni, ai più dei nostri «Otto», come a Werner, Winter, Nay, Ritschl, ecc. in Germania) essenzialmente razionalista, per il moderato e controllato accesso ad una fantasia tutta culturale, ed intimamente formalista, proprio per la fede che soltanto nella forma controllata ed educata potesse avvenire la propria urbana e più o meno aulica espressione. Una breve ipotesi di «manierismo» forse, ai margini delle rivoluzioni formali anteriori all'ultimo conflitto mondiale. All'inizio del '56 tentando un bilancio delle personalità che credevo le più solide ed ormai realizzate di quella nuova generazione, appunto Ajmone, Brunori, Carmassi e Romiti (in «Commentari», n. 3 e 4), ponevo serie limitazioni alle ipotesi del «neo-naturalismo» di Arcangeli. In realtà la confluenza successiva delle due zone problematiche su terreno pratico, che è soprattutto di mercato, ma che credo tutt'altro che privo d'una seria indicazione critica, chiarendone le affinità, dichiarava la loro comune scadenza. Vacchi e poi Bendini (naturalmente oltre Morlotti e Moreni, che del resto vi erano coinvolti piuttosto come presunti e spesso nolenti leaders) sono i superstiti di quel «neo-naturalismo», il solo Carmassi, per i giovani, dell'«astratto-concreto». Ciò avveniva proprio nel corso del '56, e maturava definitivamente nel '57. Alla Biennale del '56 Vacchi aveva quadri tutt'altro che convincenti, ma in rottura aperta con i suoi modi precedenti, al premio Spoleto dell'autunno dello stesso '56 Bendini presentava dipinti pure assai incerti ed irrisolti, ma non più aderenti nella visione.

La situazione comunque incalzava: nel '56 cominciava ad affermarsi seriamente Scanavino, che nel '57 è già uno dei migliori. Dova andava definitivamente fissando al di là dell'esperienze tachiste la propria precisa immagine in un recupero tutto vigile e motivato della lezione di Ernst, in Italia anche oggi ignota nella sua grandezza in modo quasi vergognoso. Carmassi approfondiva il proprio espressionismo tentandolo anche in scultura. Chighine si faceva avanti con un'altra distinta ipotesi espressionista tra Wols e Benrath. Forse a dover indicare ai limiti del '57 i giovani più di punta si sarebbero potuti avanzare, e con assoluta certezza qualitativa, i nomi di Vacchi, Scanavino, Dova, Carmassi, Chighine.

Fra «Una situazione non improbabile» (Paragone, n. 85, gennaio 1957) e «Gli ultimi naturalisti» correva uno stacco affine a quello che si veniva determinando fra la prima ondata «astratto-concreta» e la seconda se mai in qualche modo «autre» della quarta generazione. Le ipotesi di Arcangeli erano uscite rinnovate dal concreto rapporto con pittori coraggiosi ed in fermento. La situazione «autre» si è affermata in Italia, dopo le notevoli filtrazioni del '56, soprattutto nel '57. La stessa presenza di Tapié, instancabile nel presentare nuovi fatti e nuove ipotesi fra le più lontane ed altrimenti impraticabili, diviene frequentissima, fra Roma, Milano e Torino proprio con il '57, ed in modo molto più fattivo e concreto che nei precedenti impegni romani con «Spazio». Wols, che era passato inosservato al «Milione» nel '49 (ma non ai giovani spaziali e nucleari, per i quali le ipotesi di rottura di quegli anni hanno fra le determinanti maggiori anche il grande tedesco), nel '55 trovava in Italia il primo riconoscimento storiografico, di Apollonio; e qualcosa di simile accadeva poco

dopo a Pollock ed a Tobey. D'altra parte l'interesse dei giovani era polarizzato sempre più da Burri e da Fontana, oltre che da Morlotti.

Tutto ciò ha introdotto i dati di una situazione nuova, oggi divenuta consueta e direi ovvia se non le si opponesse la consueta ritrosia della critica accademica e giornalistica (dal volume di Ballo del '56, ove Burri neppure è nominato e Fontana appena citato, ad altri molto più recenti o recentissimi ma fondamentalmente non dissimili).

Non è certo il problema di riportare in Italia i dati, del resto assolutamente in continua gestazione ed evoluzione, salvo nell'inevitabile zona accademica che ovunque l'incalza, dell'«art autre» in tutta la sua estensione. E non soltanto perché questa trova di fatto, bene o male, in Italia diversi suoi protagonisti. Quanto, piuttosto, perché effettivamente oggi si è giunti alla situazione felice, ma drammaticamente costringente ad effettive e responsabili scelte, d'una padronanza completa ed aggiornata del sillabario formale contemporaneo. E se fra le due guerre il dramma di molti artisti italiani d'aspirazione europea fu quello della continua battaglia per l'aggiornamento (così accadde, fra gli altri, a Prampolini), da portarli quasi esausti alla reinvenzione ed alla creazione, oggi si offre l'occasione d'una immediata effettiva libertà ad osare su basi non già scadute ed antiquate. Che ci si sappia salvare dalla consuetudine al rifugio culturalistico ! Ma per questo non si tardi ad apprezzare (all'estero da anni accade), ad esempio Burri e Fontana, i più misconosciuti certo di questa nuova (ma forse già non quasi decennale ?) situazione, fra le pochissime forze attualmente vigili ed attive in Italia, forse soltanto con Morlotti, Moreni, con la lezione ancora vitalissima ed in buona parte incompresa di Spazzapan. E qui vorrei aggiungere in questo massimo punto di tensione con l'effettiva situazione contemporanea, oggi, con Scanavino e Carena, forse soltanto, appunto Vacchi.

Di fatto non dovrebbe sussistere difficoltà a riconoscere in Vacchi non solo una delle più forti personalità della nuova generazione europea (assai più sparuta di quanto non sembri, e soprattutto forse in Francia), ma in realtà una delle personalità maggiori e maggiormente di punta della situazione italiana, oggi. E questo mi sembra si sia guadagnato proprio nello spazio di tempo fra la sua personale alla «Salita» poco più di un anno e mezzo fa, e questa nuova presentazione. Del resto dipinti di quest'anno visti in varie mostre nazionali, come le tre grandi tele della Biennale, non molto visibili tuttavia nel gran zibaldone qualitativo del padiglione italiano, parlavano in proposito piuttosto chiaro.

Vacchi ha un'acuta consapevolezza dell'attuale costante necessità di rottura di fronte a qualsiasi arresto formalistico od ideologico, pur entro la libertà dell'informale. Muove nell'ambito d'una ricerca che ha i suoi lati maggiori riferimenti in Burri, in Morlotti, in Moreni. Il problema di Vacchi è di superare definitivamente anche il limite dell'intransigenza «non-figurativa» per risolvere sulla tela i dati di una situazione esistenziale inevitabilmente fitta di varie e contraddittorie, spesso indistinte, presenze di « cose ». La garanzia ora da lui offerta è nella vigilanza con cui accoglie e risolve ogni possibile soluzione che pretenda darsi per definitiva ed assolvente di quel rapporto, ogni accezione che risulti infine letalmente limitante di quelle « cose », quella contraddittoria

situazione (così appunto ha recisamente superato già nel '56 il « neo-naturalismo » nei termini arcangeliani del '54).

La presenza nella situazione implica una completa disponibilità formale, psicologica, ideologica ed etica d'adesione alla circostanza esistenziale, « hic et nunc », a questo incontro o scontro ove le « cose » affiorano come elementi dialettici nell'operatività stessa del pittore. Quindi una conti'nua ipotesi, soltanto l'accertamento che il rapporto di presenza sia garantito nella sua circostanzialità e non da riferimenti di sorta ad ordini precostituiti. Aldilà dunque d'una « natura » «naturalistica », aldilà d'una realtà esterna al processo conoscitivo e di giudizio dell'uomo, si attua la convergenza sulla situazione esistenziale. E come tale sorge una pittura anzitutto matericamente impressiva, che coinvolge anche possibilità d'immagini, di simboli, di polivalenze allusive. Ma resta distintiva di Vacchi una rabbiosa ricerca di realtà, un'insoddisfazione continua della stessa qualità 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.

Nelle sue tele più recenti una vitalità organica sommuove l'intero organismo materico-cromatico dirimendone le zone ferme e certe delle larghe campiture dello scorso anno, come negando dei dipinti di quel tempo certe sottigliezze cromatiche quasi tonali; dipinti che avevano affermato con chiarezza il senso della sua nuova ricerca dopo la rottura con schemi naturalistici (« canneti », ecc.), operata appunto nel '56, e della quale si videro, s'è detto, i frutti nelle personali al «Milione » alla «Salita » all'inizio del '57.

La quantità emotiva ne risulta accresciuta per una sua maggiore durata, per la nuova complessità di interferenze che moltiplicano oltre il mero gesto lo spessore della situazione: coaguli, grovigli del segno, allargamenti episodici in brevi campiture; una materia tutta estremamente vibrante e vitalmente organica, ricca di imprevisi confluenti e dialettici episodi, ove spesso infine emerge il nucleo focale d'un accenno d'immagine, come trapelata nella stratificazione di taches divenute quasi simboliche, e perciò così immediatamente vera, quasi tangibile.

In questo senso l'espressionismo che sembra congenito all'attuale situazione informale si realizza nelle tele di Vacchi interamente dall'interno. Non è acquisito come dato culturale, ma intimamente generato e risolto secondo una propria necessità e giustificazione, che collima, come sempre nell'atto autentico di costruzione culturale, con la situazione problematicamente più avanzata della pittura e scultura contemporanea. Con una peculiarità tuttavia estremamente tipica d'una contingenza europea e, se si vuole, per l'acuta avvertenza problematica e culturale di Vacchi, italiana.

La delicata fase attuale dell'internazionalismo informale, subentrato all'internazionalismo vagamente postcubista degli anni immediati del nostro dopoguerra, si configura proprio, credo, in un'inversione della spinta problematica, non più cioè verso un'internazionalità di linguaggio, che sembrava altrimenti collimare con vivificanti ipotesi d'una pace universale anche politica, bensì, al contrario, non solo da un sillabario, ma da una effettiva condizione ineluttabilmente internazionale (come non può non essere ogni

mozione di vita contemporanea, scientifica o tecnica o artistica) il divergere alla ricerca di giustificazioni, ancestrali come di necessità culturale, più strettamente inerenti alla propria volontà di attiva presenza.

Perché è chiaro che se la «generazione di mezzo» tesse in prevalenza (salvo proprio negli uomini che ne incrinarono e scardinarono infine la certezza; i loro nomi sono oggi persino ovvi Wols, Dubuffet, Fautrier, Pollock, ... e da noi i pochi citati all'inizio) ad una verità formale e di stile, lo stilismo più autentico inverandovi una verità razionale che si intendeva in surrogato dell'alea dell'esperienza (e fu ed è avvallata criticamente con ragioni di idealità e fantasia, e da soddisfazioni purovisibiliste), ciò che le subentrò, negandola al punto da costituirsi di fronte ad essa «altre», fu di fatto la ricerca della più ampia espressività, vertendo dalla decaduta certezza dello stilismo alla «passionante» (come dice non impropriamente Tapié) vicenda d'una comunicazione immediata ed irrefrenata, inevitabilmente espressionista, se la condizione stessa che la promosse e l'ha continuata a motivare era ed è del più acuto disagio, spesso della più disperata protesta esistenziale.

E proprio qui che, nell'affluenza di motivazioni multiple, spiegate dalla brusca realtà della materia, appunto la più bruttamente esistenziale, alla ricchissima vitalità analogica che subito questa vi offriva, necessariamente doveva affacciarsi il prepotente ricorso ad una congeniale «natura», tutta senso e tatto (come tradizionalmente fu visione appena trascesa), alle «cose» della stessa quotidiana esperienza, che si scoprivano potenzialmente organiche ed effettivamente coinvolte nel destino dell'umano, alle ipotesi affacciate in un passato che poteva scoprirsi congeniale, alle necessità stesse, infine, della cultura ove si doveva comunque operare.

Di fatto ecco l'appartenenza di Vacchi ad una situazione europea, in accezione italiana, pur intelligentemente dialettica e divergente sia dalla «natura» di Morlotti, che dal lacerante dramma quasi fisiologicamente reperito di Burri, che dall'impetuosa rottura e dal gesto moreniani. Non altrimenti, ad esempio, che una giovane generazione giapponese (Imai, Domoto, Okada...) si affaccia nel medesimo vasto dibattito attuale con una ben distinta impronta di matrice culturale, o che, se si vuole, una altrettanto giovane pattuglia si riconosca facilmente proveniente da una cultura essenzialmente tedesca (da Schultze a Wessel, ad Hoehme).

Ma infine vorrei, fosse chiaro come l'esempio di Vacchi sia additabile ancora più come prova d'una serietà di libero e responsabile lavoro che nei suoi stessi termini formali, nei suoi risultati pittorici per eminenti ed avvincenti che siano. Questo per scansare subito una nuova ipotesi d'accademia. L'impegno, per Vacchi, come per i numerosi altri giovani di questa generazione che ora prepotentemente invade da protagonista la ribalta del dibattito figurativo, è di resistere nel contatto con una situazione morale e sociale estremamente drammatica e di tutt'altro che certa speranza, d'acquisire la consapevolezza che occorre supplire anzitutto al fallimento morale, che va profilandosi sempre più netto, di quasi tutta la «generazione di mezzo», e non soltanto di artisti, né soltanto in Italia, naturalmente.

