

VAGLIERI

1968-1969

a cura di MARIO DE MICHELI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Anzichè far precedere le tavole di questa monografia, com'è nella consuetudine, da un saggio sull'autore, ho pensato, dato i rapporti di idee e di convinzioni culturali e politiche intercorsi tra Vaglieri e me sin dall'inizio della sua attività, di trascrivere in queste pagine iniziali una « conversazione tra l'artista e il suo critico », persuaso che in questo caso particolare ne sarebbe risultato qualcosa di più completo o almeno di più ricco dal punto di vista degli « umori » e delle « notizie ». Pur essendo infatti un critico della generazione precedente, la generazione di « Corrente », in accordo con una linea di tendenza e di partecipazione attiva alla vicenda dell'arte che sin d'allora avevo adottato, mi sono trovato immediatamente vicino al gruppo dei giovani artisti milanesi che dopo il '50 è apparso nell'area di una difficile situazione figurativa con una serie di proposte che a tutt'oggi, malgrado le variazioni del gusto, mantengono viva la loro forza. Questa conversazione può dunque essere considerata anche una « testimonianza » diretta su quel periodo, oltrechè, io spero, la più utile introduzione alla lettura delle opere di Vaglieri.

Mario De Micheli

M. D. M. - Sarebbe bene far precedere questo nostro dialogo da qualche notizia sulla tua formazione, o almeno sul periodo che precede il momento in cui tu sei apparso in maniera esplicita, intorno al '54, come pittore all'interno di un particolare clima culturale milanese. Mi ricordo che nelle lunghe conversazioni che ho avuto con te parecchi anni fa, tu mi hai parlato delle tue inclinazioni verso la pittura di Soutine e del primo Rouault e già questi due nomi costituiscono una indicazione del tuo orientamento verso una pittura di accenti drammatici, espressionistici, verso un'arte cioè non generica e neutrale, di una dolente visione della realtà. I tuoi primi due quadri, che ho visto in una collettiva di giovani del '52, erano quadri straordinariamente espressivi. Ricordo un mendicante rannicchiato su un marciapiede: un quadro di forte emotività, già carico di pathos. E ricordo anche come tu, fra il '48 e il '49, all'Accademia di Brera, hai incontrato gli amici e i compagni che poi hanno costituito quel nucleo di artisti che a Milano, dopo l'esperienza realista, hanno segnato la ripresa di una arte impegnata nella realtà, come espres-

sione del tragico quotidiano. Gli amici erano Banchieri, Ceretti, Guerreschi, Romagnoni. Mi hai anche raccontato delle vostre lunghe conversazioni e discussioni sui problemi del dopoguerra. Ricordo come tu insistessi sull'esigenza di tipo esistenzialistico di penetrare la realtà e di rappresentarne dall'interno quella che si potrebbe dire la difficoltà, la durezza del vivere.

T. V. - Il fatto che noi dipingessimo una realtà usuale e quotidiana, il fatto che non fossimo attirati dalla tendenza più politicizzata ma anche più retorica del realismo, mentre invece ci sembrava più interessante quella zona del realismo più direttamente legata alle cose, dimostra che eravamo interessati a provare noi stessi in una realtà non mediata e che conoscevamo meglio. Non eravamo abbastanza « ideologici », ma abbastanza « realisti ». Non rappresentavamo una realtà a livello politico come faceva Guttuso a quei tempi, ma si trattava di misurare noi stessi nella realtà. Con che realtà avevamo a che fare? Con quella che i nostri quadri rappresentavano. E in questa questione è importante, ovvia-

mente, anche il modo con cui rappresentavamo questa realtà.

Era quindi un atto di ridimensionamento di sé e del mondo rispetto a quanto aveva fatto e faceva il « realismo ». Il problema degli strumenti di conoscenza politici si è fatto sentire più tardi, ma è certo che l'intervento della realtà comune e « bassa » nel nostro lavoro ha avuto un ruolo importante nella dialettica culturale di quel momento e pure dopo.

M. D. M. - Mi pare esatto quello che hai detto anche perchè tu eri forse più politicizzato degli altri. Mi hai raccontato del tuo amico operaio tornato dall'emigrazione in Francia, il quale ti ha chiarito tutta una serie di problemi sociali. Una preoccupazione aperta a questi problemi, senz'altro, dunque, l'avevi. So che le « personali » del '54 alla galleria La Colonna, la galleria dei realisti, da questo punto di vista hanno costituito per te un punto di interesse. La prima mostra che tu hai fatto insieme con Banchieri all'inizio del '56, alla galleria Pater, riassumeva questo tuo ciclo di esperienze di vita e di ricerche di espressione. Mi ricordo benis-

simo i quadri di quella tua prima mostra anche perchè l'ho presentata io stesso: i letti sfatti, il tavolo col coltello, le mense dei poveri: una serie di quadri di colore fosco, un colore che poi tu hai mantenuto lungamente, dove i neri, i bruni, le terre avevano una grande importanza. Era una pittura che, pur non avendone notizia, si riallacciava in qualche modo a quella che un gruppo di giovani pittori francesi facevano alla Ruche. Più tardi, tu e Ferroni avete fatto un viaggio in Sicilia. Vorrei chiederti: che cosa ha rappresentato per te questo viaggio in cui ti sei scontrato con una condizione umana più primitiva e diretta, meno nascosta e segreta, di più prepotente evidenza? A me pare che nella tua pittura ci sia stato un mutamento dopo questo viaggio.

T. V. - Certo. Intanto ci sono i temi specifici di quel momento. Vedevo delle cose lì e le dipingevo. E anche quando sono tornato a Milano ho continuato con i temi che avevo cominciato in Sicilia: le vecchie, i mangiatori di peperoni, il contadino che trascina l'asino, ma con una accentuazione del colore: colori nuovi per me, come l'azzurro e il rosso,

che mi venivano direttamente da quella esperienza.

M. D. M. - Questi quadri avevano un impeto tragico-epico di natura espressionistica, con una presa molto forte e molto esplicita sulle cose.

T. V. - Credo di avere capito e sentito la differenza dell'ambiente siciliano di allora da quello cittadino e milanese. L'accento espressionistico molto evidente era dovuto secondo me, oltre che a una preesistente base culturale, anche all'interesse umano, sociale e politico per cui nella pittura si dichiarava un'aperta partecipazione.

M. D. M. - Tu hai dipinto un quadro a mio avviso capitale nel tuo lavoro, che è il *Minatore crocefisso*, un quadro del '57. Da una parte questo quadro riassume una serie di intuizioni avute in Sicilia, dall'altra pone il problema di un simbolismo realista. Secondo me questo quadro presenta dei modi figurativi che già si distaccano dai quadri siciliani: il disegno è meno lineare, meno chiuso, l'insieme diventa più lingueggiante, più fiammeggiante, un po' come l'*Uomo in marcia* di Orozco.

T. V. - Nel quadro del *Minatore* i simboli della sua condizione sono evidenti: la maschera antigas, le cinghie puntute, un grande mucchio di carbone, una figura femminile e i tubi del gas con fiamme rosse e azzurre. Per quel che riguarda i messicani mi sono sempre interessati. Specialmente Orozco. Nel mio quadro del *Minatore* la soluzione delle fiamme può effettivamente ricordare l'analoga soluzione dell'*Uomo in marcia* di Orozco. Tuttavia mi pare di essere lontano dalla posizione cosmicamente umanistica di Orozco perchè il minatore che ho fatto io non è un uomo in marcia ma un uomo che viene ucciso.

M. D. M. - Sì. Ma la ragione per cui ho parlato di simbolismo è anche un'altra. Mi pare che nella pittura dal '57 al '58 vengano fuori altri elementi di simbolismo. Simbolismo non astratto però: sono cioè le cose stesse, gli oggetti, che diventano emblema di una situazione, di una condizione. Ecco: dire emblema è più giusto che dire simbolo. Quindi non solo il minatore, ma anche le tue città hanno un simile valore. Ricordo bene come tu allora non dipingessi la città con la solita ottica del paesaggio urba-

no: tu dipingevi degli spaccati di città, dipingevi una città con le sue radici di tubature, di cunicoli, di labirinti sotterranei.

T. V. - Sì, questi quadri, che ho rivisto adesso dopo anni, mi hanno dato l'impressione che si ha quando si arriva da una campagna deserta ai primi casamenti della periferia. E tuttavia queste case non sono di tipo vedutistico. La sfilza dei balconi sembra una grimaliera.

M. D. M. - Sono denti, minacciosi.

T. V. - Case di profilo di colore nero. Volevo rivelare l'interno di queste case e del terreno su cui crescono.

M. D. M. - E' il sentimento, la sostanza dell'ispirazione: tu vedevi la città come ambiente oppressivo dell'uomo.

T. V. - Posso dire che inizialmente sono stato soprattutto colpito dai balconi delle case. Ho visto di domenica in via Solferino queste case con i balconi sporgenti. In fondo me le ricordavo piatte quelle case e vedere questi balconi così protesi nel vuoto mi fece una viva impressione, tanto che tornai a casa e la-

vorai fino a notte e poi il giorno dopo e feci quattro quadri.

Questi balconi che si fronteggiavano davano l'impressione di una specie di lotta. L'aria netta, la mancanza quasi assoluta di gente, davano un grande risalto, secondo me, a questa visione.

M. D. M. - Che differenza può esserci tra un paesaggio urbano di Sironi e uno di questi tuoi quadri?

T. V. - Mi pare che la differenza ci sia e molta. Sironi è legato a una città in cui l'industria è ancora di tipo artigianale. La sua città pare un grande paese. La cupezza di Sironi è nostalgia della terra, affermazione di valori legati alla proprietà contadina...

M. D. M. - In Sironi c'è una specie di cupo fatalismo di tipo neoromantico, c'è una grandezza, ma c'è anche un profondo pessimismo nei confronti dell'industrialismo moderno. Non è tanto una visione drammatica per una coscienza specifica di quelle che possono essere le situazioni dell'uomo dentro la città, che sono situazioni di urto, di contrasto. C'è invece una critica all'industrialismo fat-

ta da destra anzichè da sinistra. Forse qualche cosa, a quell'epoca, di neoromantico ci poteva essere anche nelle tue città, però c'era insieme una asprezza, una durezza così urtante che in fondo costituiva un'insorgenza del sentimento, di natura molto diversa da quella di Sironi.

T. V. - Io penso che quando ho fatto dei temi, e me ne accorgo a distanza di tempo, c'è sempre stata una ragione. Prima facevo della gente che mangiava: mense dei poveri, gente coi piatti davanti, ma una sola forchetta sul tavolo. Non c'era derisione. Era secondo me una specie di specchio provocatorio: lottare per una forchetta. Chi non conosce il discorso della nostra libertà occidentale che permette, a chi ne ha la forza, di conquistarsi l'unica forchetta per poi diventare uno di quelli che di forchette ne hanno tante? Questi quadri sono del '52. Poi sono venuti il minatore morto, queste città, le trappole, le teste con la bocca aperta, le teste di quelli che sputano il fuoco, i prigionieri, le figure che si spogliano, le figure trascinate, le televisioni, i vescovi, il papa, fino ad arrivare alla fine del 1958. In altre pa-

role mi pare ci sia un significato tanto nel modo di dipingere che nelle immagini dipinte.

Con questi temi io mi avvicino alla realtà. La realtà mi interessa. La pittura è un mezzo per avvicinare la realtà. Allo stesso tempo però è anche un diaframma tra noi e la realtà. Nella pittura, nell'espressione in generale, c'è sempre una lotta per ridurre questo diaframma. Con questi temi, mi pare di voler essere nella realtà. Il mio modo, un po' scabro, dipende dal fatto che non sono compiaciuto del mezzo. Mi interessa la realtà, la zona politica in quanto momento della conoscenza e della pratica. Per tornare alle città, Sironi mi pare appunto legato alla città preindustriale così come l'intendiamo noi, una città mitica. Io vivo in una città industriale.

Sironi fa la critica alla città industriale da destra, come tu dici. Nelle case che facevo io, mi pare di vedere un tentativo di oggettività. Queste periferie, queste case rappresentano, mi pare, un superamento del momento neoromantico. Queste case sono dure, ostili, l'una contro l'altra armata, quasi. Rivedendo questi quadri ho avuto l'impressione di ve-

dere delle specie di batterie contraeree, ricordo della guerra. Mi pare che più di un sentimento neoromantico ci sia dentro un avvertimento, ma senza uno schema — nel senso migliore della parola — ideologico marxista ben precisato della realtà in questione. C'è l'intuizione, mi pare, della « realtà » di queste città, nella loro complessità esistenziale. Non in termini moralistici e non in termini esplicitamente ideologici, ma nei termini di chi sente queste cose sulla propria pelle. Mi pare che queste città rappresentino un modo valido con cui « vedere » la città vera e propria. In questo senso sono quadri didattici. Non sono quadri privati. In generale mi pare di poter dire che nel mio lavorare c'è una dialettica tra quello che si vede e il significato, i significati, più precisamente. Mi interessa conoscere la realtà, credo. In queste città c'è in fondo anche il meccanismo che le governa. La cultura che produce queste forme. Dipingo l'involucro di questo meccanismo, ma tale involucro è impregnato del meccanismo che c'è dietro, degli acidi secreti dal meccanismo e quindi questo involucro ha in sé i caratteri del meccanismo in-

dustriale capitalistico. In termini esistenziali, visuali, comportamentali.

Le case di queste città sono quasi degli esseri viventi, con le tubature che sprofondano nella terra. C'è anche un tubo unico che corre sotto la città. Mi sembra di avere fatto, in tutti quegli anni, un viaggio nel quale ho toccato diversi luoghi, diverse cose. Prima un percorso « sopra », con i prelati, i microfoni, i minatori, poi le città con il sopra e il sotto, le città bombardate, e poi l'uomo trascinato, il suicida, la trappola. C'è un rapporto? Secondo me c'è la presa di coscienza di me e del potere. Il potere esercita la sua violenza. Da qui in avanti, per qualche anno, entro quindi nella zona intima e l'indagine diventa di tipo psicologico. Così per tre o quattro anni. Un'indagine automatica quasi, il cui modo si avvicina a quello della gestualità, per poi uscire da questi « inferi », come tu li hai chiamati in un tuo articolo di allora, raccogliendo tutta l'esperienza. Dal sopra e dal sotto al di dentro e di nuovo fuori. In questo senso è anche la storia di una mia politicizzazione nel senso cui ho accennato prima.

M. D. M. - Alla mostra di Bergamini in cui tu hai esposto questi paesaggi urbani, già si notava una propensione ad una interiorizzazione delle immagini. Questo aspetto è stato confermato pienamente alla mostra del '58, che è la mostra dove c'erano le uccisioni, le teste, le trappole, i personaggi chiusi in una fossa che guardano alla luce. In fondo si trattava di immagini tratte da quella città che avevi scoperto. Però la pittura era cambiata. Ed era cambiato anche l'atteggiamento verso la realtà. Era un atteggiamento, appunto, più interiorizzato e più soggettivizzato.

T. V. - Dipingevo più da *vicino* gli stessi temi che dipingevo prima. Dei quadri di questo periodo mi interessano soprattutto le teste, e le « uccisioni », specie una di queste, del '57.

M. D. M. - In questo quadro l'immagine è quasi strappata. I grigi, i rosa-paonazzi, i neri hanno uno spessore emozionale. Devo però dire che in questo periodo tutto il gruppo milanese ha avuto un'inclinazione verso una pittura più emotiva, più matericamente complessa. Senza quasi mai abbandonare l'immagine

c'è stata una conversione verso un certo gusto della materia informale...

T. V. - Sì, c'è stata.

M. D. M. - I tuoi rapporti con l'informale di che natura sono stati?

T. V. - Io sono stato interessato molto alla visceralità degli oggetti. Non più tanto al fuori quanto al di dentro. Questo lo si vede molto bene anche perchè invece di una figura con la pelle sopra i muscoli, dipingevo i muscoli quasi allo scoperto, quasi le ossa.

M. D. M. - In questo tuo itinerario una coerenza c'è senz'altro, perchè in fondo quel principio esistenziale, che era apparso fin dai tuoi primi lavori, continua. E' un principio però che continua ad incontrarsi con gli oggetti, con le cose. Il tuo cioè non è mai un esistenzialismo che finisce nel puro grumo psicologico dell'informale perchè tu ricerchi sempre sia un'immagine che una forma.

T. V. - Una cosa che mi interessa e mi interessava anche allora è questa: che quello che dipingevo venisse fuori qua-

si da solo e che si affermasse con tale evidenza da esistere quasi da solo, direi, da esserci. Forse c'era un eccesso di partecipazione, forse non c'era un elemento più precisamente ideologico, e forse c'era un di più d'emotività. Però questa esistenzialità non è mai esaltata come invece ha fatto l'informale puro, che arriva al punto d'invadere tutta la vita, rendendola cosmica.

M. D. M. - E destoricizzandola, soprattutto.

T. V. - In questo stato esistenzialistico io ero immerso fino al collo, però per me era un dramma, una continua dialettica con l'altro polo, quello della storia. Comunque sia non era l'esaltazione di chi afferma che la storia non esiste, che esiste solo l'esistenza. E' di qui che si arriva all'informale puro e alla esaltazione dei puri fatti materici. Non mi sembra il mio caso. Secondo me sono stato un informale impuro, se la definizione può servire a qualcosa.

M. D. M. - Comunque sul terreno di questa maggiore interiorizzazione della immagine mi pare che tu abbia cammi-

nato e ne abbia toccato il vertice tra il '60 e il '61. Poi nel '62 tu incominci a riemergere. Cioè a riprendere un contatto più diretto con l'oggettività. La mostra che è ritornata a dare una misura importante del tuo lavoro è stata quella del '64. E' in quella occasione che ho scritto l'articolo che hai ricordato. Fra l'altro, dicevo: « In questi ultimi anni quella che per Vaglieri era stata una sorta di discesa agli inferi, sembra che si vada trasformando in una ripresa di contatto con la verità del mondo. In altre parole Vaglieri ha cominciato un processo serio di liberazione: da un'intenso soggettivismo va ristabilendo o iniziando a ristabilire i termini della dialettica tra soggetto e oggetto in maniera più precisa. » Mi pare dunque che questo giudizio tu lo puoi condividere. In quella mostra c'erano molti disegni...

T. V. - Nei disegni ero più avanti che nei quadri. Effettivamente nel '64 ero già fuori da uno stato poco buono. Per un paio d'anni avevo svolto un po' di attività politica. Avevo letto molto: libri di psicologia, di psicanalisi, ma anche di neurologia, poi saggi anche politici e storico-politici.

M. D. M. - Testi marxisti, insomma. E in quella mostra c'era già qualche cosa che prelude al lavoro di oggi. Se non altro alcuni temi.

T. V. - Sì. Avevo fatto disegni e qualche quadro su delle « cadute nel vuoto »; sapevo di muratori caduti dalle impalcature di case in costruzione. Nel medesimo tempo questo tema mi apportava altre idee, per cui la « caduta » nella casa nuova diventava anche « altro ».

M. D. M. - Ritornavi ad accentuare il valore emblematico.

T. V. - Sì. Avevo fatto dei disegni con dei muratori. Dentro c'era molta roba. Tutto era molto spezzato. Questi muratori mangiavano gli spaghetti. Poi ho dipinto solo il piatto di spaghetti. Quando ho finito il primo di questi quadri ero allegro, liberato da un peso. Un mio amico venuto a trovarmi mi disse che non gli piaceva molto. Mi pare che gli sembrasse un po' poco. Io lo prendevo in giro. Questo tema è stato fruttuoso in quanto riattivava dentro di me una dinamica che si era in parte arrestata. Una cosa chiamava l'altra.

M. D. M. - In fondo, quello era il piatto di pastasciutta che ti guadagnavi dipingendo. Quindi c'era anche una specie di autoironia.

T. V. - Sì, un'autoironia liberatoria.

M. D. M. - E quindi attiva, cauterizzante e stimolante.

T. V. - Sì. E' un tema che ho portato avanti per tanto tempo. Poi c'è stato il piatto spaccato.

M. D. M. - E qui arriviamo al periodo del tuo lavoro attuale in cui questo piatto diventa un punto centrale attorno a cui gravita tutta la tematica del tuo lavoro di oggi. Insieme col « piatto » che cosa è entrato a far parte dei tuoi quadri?

T. V. - Insieme col piatto entrò un « feto ». Un feto nell'uovo, un individuo, un uomo. Ma anche un feto veramente, un bambino. Che però è anche un uomo. Probabilmente ero anch'io. Però non ero solo io. E c'erano altri elemen-

ti che rompevano questo uovo. C'era la falce, c'era il martello anche.

M. D. M. - Già, sin dal '64.

T. V. - Non ricordo bene. Certo l'idea era quella. Nel '65, sì, comunque.

M. D. M. - Erano gli « strumenti » che rompevano la crosta, l'involucro di questo uovo come per annunciare una sorta di nascita. Su questo ultimo periodo del tuo lavoro, ho scritto nel '68 un testo critico dove mettevo in luce alcune cose che mi sembrano utili ad una tua interpretazione. Fra l'altro dicevo che tu ti rivolgi sempre ai fatti, agli avvenimenti, alle azioni degli uomini, cercando di coglierne il senso non provvisorio, cercando cioè di intendere la direzione e la situazione storica in cui si collocano. L'esistenza, la vita, il dramma interno ed esterno dell'uomo e soprattutto il rapporto dell'uomo con la storia: questa è la tua sfera d'interesse. Il piatto nel suo cerchio tagliente, o il piatto rotto, scheggiato, l'impronta del piede o la scarpa, il piede nudo e il piede calzato, la fibbia, la cinghia, sono tutti oggetti

appunto che conducono l'immaginazione a un solo tema, servono in qualche modo di introduzione a quei nodi chiusi e palpitanti dove un'anatomia trattata liricamente avverte di continuo che alla oggettività fuori di noi corrisponde la nostra condizione interiore. E' il dramma di questo rapporto, dicevo, che tu intendi cogliere, dipingendo le difficoltà dell'uomo e dei suoi sentimenti, del suo agire dentro la dura e irriducibile resistenza delle cose e della storia. Ecco: tu dipingi questa situazione con una partecipazione dolorosa, profonda, ma talvolta anche con l'amara coscienza di un conflitto forse anche irrimediabile, o certamente non rimediabile a breve scadenza, bensì a conclusione di una lotta ostinata per capovolgere la situazione.

T. V. - Sono molto d'accordo con quello che dici, ma c'è un punto che vorrei approfondire. Mi riferisco alla zona biologica e fisiologica, la zona del « corpo ». Questa parte è coinvolta continuamente nella nostra vicenda perchè è la zona in cui la cultura diventa carne. Si tratta dunque di qualcosa che è tutt'altro che secondaria. La cultura idealistica la vuo-

le tenere nascosta. Come la lotta di classe. Perché: lo spirito innanzitutto. Dove l'« innanzitutto » ha valore di separazione. Separazione dal corpo. Il corpo come ghetto. Il corpo è l'inconscio, l'inconscio è il represso, il represso è il proletario. Nella nostra società il nostro corpo è proletario.

M. D. M. - Tu parli in questo caso del condizionamento imposto dalla cultura delle classi dominanti. Ma tale cultura come strumento oppressivo della classe dominante è una pseudocultura, che riflette l'intero meccanismo repressivo della società, e si tratta, appunto, di una oppressione che arriva sino ad una modificazione biologica dell'individuo, sino ad interferire nella sua struttura biofisica oltreché spirituale. In quanto non c'è una divisione nell'uomo tra spirito e corpo.

T. V. - Il tuo pensiero è molto chiaro. Per me il problema esiste ancora. Questa cultura dominante ha una sua meccanica, no? E ha molti aspetti, a secondo da che punto la guardi. Ma da qualsiasi punto la guardo, io vedo sempre che è

una cosa verticale, nella sua meccanica. E questa verticalità oltre che un fatto fisico è anche un fatto ideologico, ovviamente. C'è insomma una strettissima relazione, una identità articolata, tra questo tipo di forma verticale di distillazione di ciò che va bene e di ciò che va male, e quello che viene scelto. E quello che va « male » bisogna vederlo. Ma questo assetto lo impedisce. Ora voglio dire che questa « forma » si « trasferisce » nella lingua, nel linguaggio a tutti i livelli, in tutto quello che è espressione, comunicazione.

M. D. M. - Lo vediamo anche nell'arte. Da una parte c'è l'arte d'élite, dall'altra l'arte banalizzata per le masse, i mass media. In mezzo c'è questa terra di nessuno. Noi vogliamo costruire in questa terra di nessuno un nuovo linguaggio, un nuovo rapporto, con la prospettiva di una possibile arte di alto livello espressivo e comunicativo.

T. V. - Comunque l'intellettuale è per buona parte implicato nella meccanica « verticale ». Dunque deve chiarirsi che cosa vuole. Di modo che la « necessità

del tempo » non diventi un oggettivo « inchiodarsi » a quella che viene chiamata l'« oggettività delle cose » (che è sempre un « inchiodarsi », anche se l'oggettività delle cose è una faccenda seria).

M. D. M. - Per un intellettuale questa lotta è l'esigenza di far coincidere il verbo esistere con il verbo creare. E' evidente che un intellettuale che lavora in questa società dipende da questa società. Non può lavorare in un'altra società, in una società che non c'è. Quindi è evidente che tu devi trovare la tua libertà all'interno di questa dura necessità. E questa è la dialettica difficile e talora drammatica in cui si trova implicato l'artista, l'intellettuale. Ma ora vorrei tornare in modo specifico alla pittura, alla tua pittura. Vorrei fare qualche altra osservazione. Cioè tu in fondo dipingi degli oggetti. E questi oggetti, abbiamo detto, hanno un valore emblematico. La parola mi pare giusta. Cioè, io faccio una distinzione tra simbolo ed emblema. Il simbolo è sempre qualcosa di trasparente, di esangue, di prosciugato. L'emblema invece è qualcosa di più organico. Cioè, a me sembra che quando tu

dipingi un piatto, il piatto che tu dipingi è un piatto vero, dipingi una cintura ed è una cintura vera. Quindi il problema non è tanto quello di costruire dei simboli ma di costruire degli oggetti che esauriscano in se stessi una grande evidenza di rappresentazione della realtà. Il tuo problema quindi non è quello di spogliare l'immagine del superfluo, come in genere accade in tutti i processi che portano alla stilizzazione e all'astrazione. E' un problema del tutto diverso. E' il problema di affidare agli oggetti che entrano a far parte del tuo quadro proprio un valore totale di rappresentazione. In questo senso dico che tu li emblemattizzi. Ma appunto perciò hai bisogno che questi oggetti siano ben concreti, che non siano, in altre parole, appunto, dei simboli trasparenti, cioè enunciazioni di astratto significato, bensì verità con uno spessore reale. Ecco che il tuo pensiero sulla consistenza biologica di un'immagine a questo punto mi pare che possa inserirsi molto bene.

T. V. - Sono d'accordo su quello che dici. Aggiungerei che oltre ad essere carichi di « corporeità », questi oggetti sono oggetti specifici, appartengono ad una

certa « zona », vengono da una certa « zona ». Poi non sono messi lì da soli, io cerco di dipingerli in modo da portare assieme ad essi la zona del « corpo », appunto.

M. D. M. - Si tratta di caricare gli oggetti di tutta la presenza dell'uomo che se ne serve, che li usa, che li consuma.

T. V. - Sì, questi oggetti li carico della loro fisicità e anche di quello che rappresentano. In altre parole, mi pare che in essi confluiscono più livelli. Io voglio fare dei quadri che siano « larghi » e allo stesso tempo molto « precisi ». Il contrario della genericità. Il mio lavoro è quello di fare in modo che questi livelli ci siano. Attraverso gli oggetti, questi segni-oggetti. Sono pienamente d'accordo che si tratta, come tu dici, non di simboli ma di emblemi.

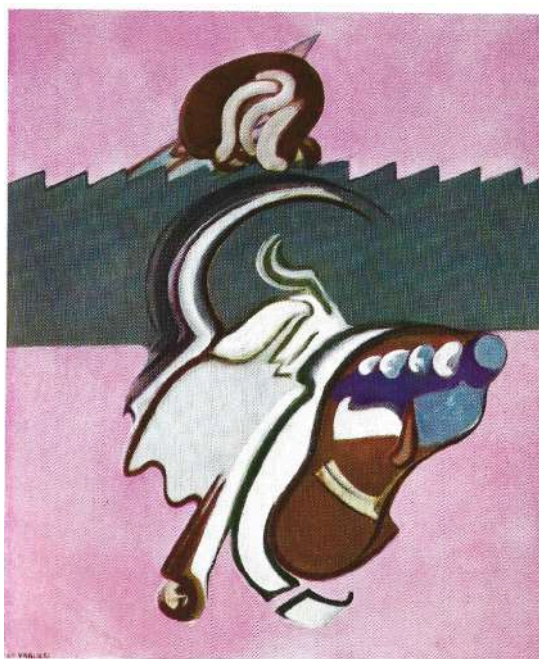
M. D. M. - Questi oggetti vivono come un vero e proprio traslato lirico, come dev'essere poi in realtà tutta la pittura. Il loro spessore, l'organicità, la fisicità, insieme con tutti gli altri elementi costitutivi di una figurazione plastica, confluiscono proprio in questo spe-

cifico significato strutturale e contenutistico dell'immagine. Allora è chiaro che la liricità che c'è dentro è una liricità non trasparente, ma densa di valori psicologici ed emotivi. Ricordi la presentazione che scrissi per la tua prima mostra alla galleria Pater? Allora feci una citazione da una lettera di Van Gogh, quella lettera in cui Van Gogh dice di non voler fare il « musicista con i colori » ma caso mai il « calzolaio dei colori ». La citazione resta pertinente. Tu hai rifiutato fin dall'inizio la direzione edonistica della pittura. La tua pittura ha una radice espressionistica, anche se in essa c'è un rigore mentale che nell'espressionismo non c'è. Cioè tu tendi a « stringere », anziché ad « effondere ». In te c'è uno stretto rapporto fra quello che tu sai e quello che tu sei. La tua vicenda dentro la vicenda degli altri e della storia risulta in prima persona, cioè con tutto il tuo carico, anche di contraddizioni, con tutto il peso della tua natura psico-biologica e intellettuale. Quindi direi che unisci anche quelle che possono essere le tue proprie carenze, le tue proprie insufficienze, con quelle degli altri. La storia è fatta da uomini insufficienti che cercano la sufficienza. Direi

che questo sentimento di qualche cosa che ti manca, tu lo riconosci come qualche cosa che « ci » manca. E così il discorso sulla inibizione e sulla oppressione che tutto sommato noi assorbiamo da una storia che ci è ostile, che è ostile alla libertà dell'uomo, si inserisce col suo apporto in quel largo contesto di conoscenza e di pratica che si muove contro la conservazione di un simile stato di cose. Le ultime opere che tu hai dipinto, soprattutto alcuni quadri di più grande impegno, riflettono già in maniera evidente questo nucleo di pensieri e di idee e questa spinta emotiva, psicologica e intellettuale di cui tu hai parlato. Nei tuoi quadri di oggi questa tua poetica è divenuta senz'altro poesia: cioè poetica espressa e quindi « opera ».



« Cibo fabbrica città sega (incastrato nella) con piede nudo e piede calzato » 1969 - olio su tela cm. 50x60
Collezione Edoardo Beltrami, Milano



« Al confine della città » 1968 - olio su tela cm. 50x60
Collezione privata Monza