

# VAGLIERI

32 disegni 1964-1977

testo di ROBERTO TASSI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Un vento di rabbia passa alto su queste immagini di Vaglieri, porta con sè oggetti, uomini e case, li agita, li sconvolge e poi li riunisce e li deposita; è un vento di rapina, furioso e calmo, che trascina e fissa gesti, segnali, gridi, lotte, desolazioni, un digrignar di denti, una putrefazione, violenze e deformazioni e miserie del corpo. Il vento scorre, ulula; l'immagine ne è perennemente agitata; e pur resiste immobile, stabile, come un blocco, come uno scoglio, con le sue punte acuminate, le dure ombre, i segni crudeli e incisi. E' da ciò forse che deriva all'insieme di questi disegni di Vaglieri una tragicità epica, che avviene in essi un processo di interna, oscura metamorfosi per cui quanto più sono occasionali, politici, quotidiani, materiali e provocatori, tanto più si fanno perenni, nel loro insieme, nell'essere uniti da un solo grido, da un lamento grandioso e ininterrotto come un rombo. Qualcosa di simile ho visto avvenire nei « Desastres » di Goya e ne « La guerra » di Otto Dix. Solo che qui l'epica è miserabile, di sostanza non acuta, estrema, emergente, come avviene nei periodi di guerra, ma di tono cupo e straziata a volte, perchè nasce dall'esistenza quotidiana, racconta un periodo di « pace », di « ordine ».

Questi disegni, insieme con quelli pubblicati da De Micheli (1) e con altri ancora inediti, mi sembra che formino una summa del lavoro di Vaglieri. In essi infatti convergono, modificati ed elaborati secondo l'azione dei tempi e della maturità, quasi tutti gli elementi, i temi, le idee, il difficile rapporto con la realtà e ogni altra cosa, che in venticinque anni hanno formato la sua poetica. Sono alcune novità e verità di fondo sulle quali avevano aperto gli occhi, nella loro volontà di vedere come pittori, Vaglieri e pochi altri amici, in una situazione così destituita di ogni valore, anzi così caratterizzata dai tristi residui del fallimento dei valori, come era quella dei primi anni Cinquanta. Alla guerra vera, vissuta come testimoni indifesi, e indifesi anche, per l'età, nei confronti dei traumi psicologici, si aggiungeva ora la guerra fredda e il « miracolo » era solo la copertura in parte della restaurazione e in parte di quell'oggetto oscuro che si sarebbe poi rivelato col volto del consumismo. La verità era il nulla, vissuto con la rabbia della defraudazione subita; e da questo nulla emergevano solo gli oggetti con cui l'uomo aveva quotidiano commercio. La prima cosa vera, la prima consistenza fu il rapporto con gli oggetti. Vaglieri si

accorse subito che quegli oggetti, per la loro povertà, la loro usura, la loro compagnia, il loro significato umano, per essere unici detriti galleggianti sul mare del nulla, acquistavano, una volta rappresentati, valore di segnali, di simboli emblematici (2). In un modo e con un senso non diverso un pittore come Soutine aveva dipinto su un tavolo di cucina una forchetta, un coltello, tre aringhe in un piatto, senza dare a quegli oggetti nè la bellezza nè lo splendore, di cui pure era capace il suo pennello, ma solo la realtà emblematica della miseria, della fame, della prosa quotidiana e un po' della ribellione.

Il rapporto che Vaglieri istituì nella sua pittura con il reale fu da quel momento fissato e rimase, per tutto il suo successivo lavoro, lo stesso di quei primi quadri. Era ed è questo: render conto solo di ciò che circonda, nel suo girone più basso e più misero, la vita, ciò che si tocca, che si soffre, che si consuma, ciò che cade nello spazio breve del proprio sguardo, mentre si compiono le funzioni più semplici e usuali; render conto poi, nel girone più ampio, delle situazioni umane che con quegli oggetti sono connesse, il lavoro, l'esistenza nelle stanze, le violenze, gli sfruttamenti,

la vita « periferica » (delle periferie); e renderne conto in modo che questi oggetti e queste situazioni parlino per tutti, diventino significati generali, simboli, ma senza l'idealizzazione, la polisemia e il mistero del simbolo, chiari invece, ricchi di significato evidente, quindi violento, quindi provocante, emblematici appunto, segnali emblematici. Tutto questo senza trionfo, senza proclamazione, senza speranza. E quasi come fosse una fantasia; il tentativo di un racconto così privato dei suoi nessi, dei suoi svolgimenti e dei suoi spazi, così ridotto ai suoi nuclei, alla sua figura primaria, da risultare piuttosto come un progetto, un desiderio, un riassunto di racconto.

In tal modo Vaglieri usciva dal, anzi non entrava nel, realismo; creava un rapporto pittorico con la realtà molto nuovo e che si potrebbe dire realistico solo per differenziarlo dalle forme astratte, sperimentali ecc., ma a cui andrebbe aggiunto qualche aggettivo specificante, per distinguerlo, d'altra parte, dal realismo semplice. L'averlo detto esistenziale è stata una intuizione giusta (3) e un modo di cogliere buona parte di quella specificità, ma non di cogliere tutto, restandone escluso il senso emblematico, quel tanto di positivo

che, pur nella non speranza, l'emblema ha. Queste cose erano quasi tutte e quasi del tutto elaborate in questo senso già nelle opere degli anni Cinquanta, cui Vaglieri si riferiva quando di recente ha detto: « Andavo nella direzione di ridurre al massimo il divario tra la pittura e la realtà. A livello del corpo, della carne, ma non naturalisticamente col medium esistenziale e poetico del tempo trascorrente, bensì emblematicamente: andavo in cerca dei segni della violenza e li trovavo sì nelle cose come erano, ma le cose le sceglievo, a segnare la violenza, a segnaria sia nel fuori che nel dentro » (4).  
In questa dichiarazione ci sono alcuni punti fondamentali per capire la poetica di Vaglieri: uno è quello di « le cose le sceglievo ». Questo scegliere dipende dall'investimento sentimentale e dall'investimento emblematico della cosa, e dà luogo ai temi ricorrenti che direttamente dalle opere degli anni Cinquanta si trasferiscono in questi disegni degli anni Settanta: ad esempio le case come mostruosi fantasmi, con i balconi in aggetto come denti, con le file senza fine delle finestre; oppure l'idea di vedere, di queste case, al di là dei muri, i cunicoli e le tubature interne come un sistema di vasi sanguigni o di radici, allo

stesso modo che ora, a volte, si vedono, di personaggi umani, al di là della carne, il sistema delle ossa o delle vene; oppure ancora il piatto, che, ora come allora, è l'emblema del mangiare, come fatto primario della vita povera, miserabile, in lotta per la sopravvivenza, mangiare come fatto primario del corpo.  
Infatti il secondo elemento fondamentale della dichiarazione è quello della corporalità. La pittura di Vaglieri è corporale; e più ancora lo è il gruppo di questi disegni. In essi il corpo riceve la glorificazione della sua miserabilità, ad un punto anche maggiore, mi sembra, di quello raggiunto, in altro modo e per altri scopi, da Bacon. E qui devo citare ancora Vaglieri, che ha spiegato molto bene, in seguito, il senso del corpo nella sua poetica: « 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 perché è la zona in cui la cultura diventa carne. Si tratta dunque di qualcosa che è tutt'altro che secondaria. La cultura idealistica la vuole tenere nascosta. Come la lotta di classe. Perché: lo spirito innanzitutto. Dove 'innanzitutto' ha valore di separazione. Separazione dal corpo come ghetto. Il cor-

po è l'inconscio, l'inconscio è il represso, il represso è il proletariato. Nella nostra società il nostro corpo è proletario » (5). La necessità di immettere nell'immagine, cosa e figura, la presenza del corpo, essendo la situazione degradata, ferita e sempre deformata da ogni sorta di pressioni (dolore, lavoro, fame, violenza, sfruttamento), determina la deformazione del corpo. E poiché, oltre a questo, l'immagine è diretta da sentimenti attivi di rabbia, di rifiuto e di protesta, ne nasce una posizione formalmente espressionista, che però ha poco a che fare col movente ideologico dell'espressionismo classico, e semmai sembra più vicina allo sfruttamento e rifiutandolo a un tempo, fece il realismo tedesco degli anni Venti. Ma resta in Vaglieri sempre quel fondamento che si potrebbe chiamare di glorificazione del destituito e che è in realtà un capovolgimento dei valori: il sentire e dare primarietà agli elementi più umili, più modesti, più necessari, e più disprezzati da tutti gli idealismi, veri o finti, gli oggetti comuni, gli emblemi e il corpo; mettere sotto l'occhio di chi guarda i fatti in cui la riduzione della bellezza lascia solo il crudo dramma e la « volgarità », i sessi, le ferite,

le vomitazioni, la verdura finta. In tal senso l'opera di Vaglieri, nata dal rifiuto dell'amplificazione, dell'orpello, dell'abbellimento, e dal vissuto di durezza e pietà, ribellione e amarezza, dà un blocco di immagini di grande potenza figurativa e di forte tensione morale.

In questi disegni si ha una nuova ricchezza di temi, oltre la ripresa, già segnalata, dei temi antichi. Tema fondamentale è la periferia della città, ormai diventata il luogo dell'opera di Vaglieri, luogo reale e luogo simbolico; il punto dove le destituzioni, gli squallori, le disumanità hanno la loro sede e la loro coltura. In essa la città ha creato il suo negativo, la zona del margine e quindi dell'emarginazione, una cintura di tenebra; lì vivono i « nullapotententi », i « cercatori di erbe ». Questa situazione della periferia è ancora esaltata dal contatto con la campagna, che è il suo contrario; periferia e fabbrica sono il contrapposto urbano della terra, il limbo grigio e abitato, il trapasso permanente, la « no man's land » fitta di uomini. Le immense case della periferia sono lo scenario di fondo delle immagini di Vaglieri, prendono il posto del cielo.

Un altro tema ricorrente in questi disegni è quello dei « guardiani », che sono il ne-



gativo dell'umano, come la periferia lo è della terra e della città. I « guardiani » sono feroci, acuminati, digrignanti, hanno teste o corpi di cane, o anche teste mostruose di uomini, portano occhiali neri, o elmi, maschere antigas, sono « di sempre e di oggi », sono « ciucciatori » (per regressione o fissazione all'infanzia). C'è poi il tema del grido, che da Caravaggio ad Einsestein a Bacon, indica il dramma umano della ribellione impotente. Tutti questi temi, con quelli appena prima indicati, e pochi altri, formano una costellazione di significato che verte, in modo diretto o in modo simbolico, sulla vita dell'uomo nella città, o meglio sulla vita del proletariato nella periferia della città. Stando al sillogismo, solo apparentemente paradossale, di Vaglieri, che arriva all'identificazione del corpo col proletario essendo partito dal concetto di corpo come inconscio, si può allargare questo tipo di conoscenza metaforica della realtà dicendo che la periferia è l'inconscio della città. Il lavoro di Vaglieri diventerebbe, da questo punto di vista, una specie di grande indagine sull'inconscio sociale e quindi un tentativo di provocare e agevolare il ritorno del rimosso sociale.

Usando questi concetti, che sono di pertinenza strettamente individuale, per fenomeni collettivi, ci siamo già messi nel groviglio di parecchie contraddizioni. Ma è proprio questo groviglio l'immagine più prossima al mondo figurativo di Vaglieri; la sua grande forza poetica e provocatoria nasce proprio da ciò che in esso è urto di contraddizioni, congiunzione o convivenza di opposti e, prima fra tutte, della contraddizione, che grava sulla coscienza di ogni artista pronto a fare i conti con la realtà, tra pubblico e privato, tra sociale e individuale, tra « la storia con la maiuscola e la storia con la minuscola » come dice Vaglieri stesso, e quindi tra un'epica e un'intimità, una spinta incontenibile verso il rapporto e un bisogno di solitudine. In questi disegni i due piani si intersecano, i terrori dell'io si mescolano o si identificano a quelli di tutti, l'esperienza personale a quella degli altri, le proprie angosce si materializzano come drammi sociali. Questa è la prima contraddizione ed è proprio nel punto in cui essa viene calata in forma, che si realizza la straordinaria creatività di questi disegni, la loro novità dirompente; essi nel loro insieme formano un'opera, di cui non è facile vedere molti altri esempi, nella quale è raggiunta in mo-

do oggi inusitato la fondazione estetica di una indagine e denuncia della società. Essi superano la sfera del politico; ne partono, come partono dagli oggetti, dai fatti, dalle situazioni, ma ne esulano poichè toccano subito una perennità, il racconto si fa storia, il dramma forma, la degradazione epica. Lo stesso fantasma nasce da sottosuoli diversi.

Gli opposti si scontrano anche come personaggi e come simboli: i « guardiani » contrapposti ai « nullapotenti », l'erba contrapposta al marchio del dollaro, gli strumenti di lavoro a quelli di violenza, la « statua della libertà » al piatto. E' una lotta trasferita all'interno dell'immagine, fatta delle stesse forme, degli stessi segni, della stessa violenza, della stessa esasperazione, dello stesso spazio; e quando, in alcuni fogli, si ha un vero contatto tra sottoproletario e padrone, tra poliziotto e anarchico, se ne genera una forza distruttiva, dissolutoria. Queste contraddizioni e contrasti, nei quali convergono, sovrapponendosi, le contraddizioni del reale e quelle della natura psichica di Vaglieri, trovano la loro unità nello stile; che deriva, sì, da tutto il lavoro passato, dalla forza tendenzialmente realistica degli oggetti negli anni Cinquanta e dalla frantu-

mazione parainformale della figura negli anni Sessanta, ma, conservando il valore fondamentale del segno e la violenza drammatica dello spazio, e liberandosi per contro dalle influenze, dalle scorie retoriche e dalle ambiguità, è arrivato oggi a una vibrante e nitida coincidenza tra il pensiero, la carica simbolica e la struttura formale. In questi fogli il segno, netto, improvviso e carico di significato, è il frutto, la conseguenza, di un gesto cosciente; si aggomitola, si distende, si deforma, si abbandona, ma non sfugge mai alla sua rigorosa funzione espressiva, anzi solo a quella tende; la forza di questo segno è tutta morale e non ideologica. Ne nasce un'immagine che acquista un valore di finitezza, chiusa dentro la trama essenziale delle sue componenti: scarsi tocchi di colore, a volte sostenuti con più evidenza da qualche brano di collage, ombre fonde, uno spazio nato anch'esso in funzione espressiva, irreali, quindi psicologico, adatto a sopportare la convivenza di presenze contrastanti, anzi a unificare elementi o significati distanti e tempi diversi. L'immagine ha così una sua vita fantastica, una sua bellezza e una sua cruda evidenza. E si ha questo risultato: che mentre le opere degli anni Sessanta, tutte fatte, per materia, colori, forma e

spazio, di elementi unitari, davano però il volto della disgregazione, queste opere invece, fatte di elementi e di oggetti disparati, danno il significato dell'unificazione. Disgregato è il mondo, disgregata la società, ma l'opera è unita, ferocemente solida e parlante. Gli oggetti che compongono l'opera, estratti dai più diversi contesti, messi insieme, in apparenza irrazionalmente, per la carica di realtà che conservano e di simbolo da cui sono investiti, con una volontà di contaminazione ellittica da ricordare perfino a volte l'analogo processo surrealista, una volta entrati nel nuovo organismo, cominciano a fare, razionalmente, dialogo, a istituire tra loro dei rapporti, e l'opera, il nuovo organismo, diventa così una costellazione di rapporti che affermano una novità.

Si tratta di un processo di invenzione fantastica, di emblemi metonimici pungenti e poetici come i cercatori d'erba o il piatto, un processo stimolato solamente dalla realtà dura che sta sotto le apparenze esistenziali, e che ritorna a proclamare la realtà, il suo scoprimento e le forze che la governano.

Così i disegni di Vaglieri, poiché dimostrano, oltre ai rapporti interni ad ogni immagine, anche molteplici rapporti tra

di loro, per il ritornare degli oggetti e dei temi, e per il rimando di significato che avviene dall'uno all'altro, formano nel loro complesso una specie di drammatico poema del tragico sociale, del rifiuto e della non speranza, e segnano un culmine nella creazione grafica di oggi.

(1) Tino Vaglieri - *Il conflitto dell'uomo urbano* a cura di Mario De Micheli, Quaderni di Arte-(Contro) Milano, 1977.

(2) «Uso l'unione di queste due parole per indicare quanto emblema di realtà ci fosse in quegli oggetti, che non erano solo simboli, non idealizzabili, astralabili, svuotabili del loro corpo, come sono i simboli; mantenevano qualcosa del simbolo e qualcosa dell'emblema. Già, prima di me, De Micheli e Vaglieri stesso hanno usato la parola emblema.

(3) Di Marco Valsecchi.

(4) Dichiarazioni di Vaglieri nel catalogo della Mostra *5 pittori a Milano 1955-1960* a cura di Giorgio Mascherpa, Milano, 1970.

(5) Dal dialogo con De Micheli in *Vaglieri 1968-1969* a cura di Mario De Micheli, Milano, 1970.

Roberto Tassi





« Studio per lavoro a catena » 1976 - tecnica mista



« Senza potere » 1977 - inchiostro



« Mangiatore » 1975 - tecnica mista