

Antonio Del Guercio, *L'aperta vicenda di Alberto Sughi (1988)*

in A. Del Guercio, E. Frattarolo, G. Bonini, *Sughi. Mostra antologica, 70 dipinti dal 1958 al 1988. Mostra al Palazzo dei Diamanti, Ferrara (Torcular Edizioni d'Arte, Milano, 1988)*

Ai suoi primi esordi Alberto Sughi appare come un pittore che elegge modelli quasi scelti "a dispetto" di quelli prevalentemente eletti dai suoi coetanei, nel fervido dopoguerra romano e milanese: non Picasso, non le riarticolazioni della sintassi cubista tipiche degli anni Venti e Trenta, non le proposte diverse elaborate dalle tendenze astratte a partire dai primi anni Dieci. I riferimenti, invece, del primissimo Sughi vanno a casi italiani: da Silvestro Lega a Gioacchino Toma, e da Lorenzo Viani a Ottone Rosai e a Virgilio Guidi.

A tanta distanza di tempo da quella giovanile interlocuzione di Sughi con artisti in quel momento tanto "fuori via" da poter anche apparire fuorvianti, e in presenza di un suo lungo ormai itinerario lungo altre strade, converrà porsi qualche domanda a proposito di così eterodosse opzioni iniziali.

Io non sono disponibile per una revisione - che qua e là sembra essere stata avviata - del fondamentale giudizio che la critica moderna ha elaborato sopra l'Ottocento pittorico italiano, e che trova la sua espressione più icastica nella contrapposizione che Roberto Longhi fece tra una "storia" impressionistica e una "cronaca" macchiaiola. Al tempo stesso, tuttavia, quando ebbi ad occuparmi di quella stagione dell'arte italiana, i due riferimenti ottocenteschi assunti dal Sughi degli esordi - Lega e Toma - mi suggerirono valutazioni critiche che qui voglio riprodurre, per la loro coincidenza, credo, con alcune delle ragioni per le quali s'erano imposti alla sua mente. E dunque notavo in Lega, rispetto a Fattori, una "più sottile attenzione anche alla complessività della dialettica fra vero e ideale che corre dal primo Manierismo sino ai Puristi", sicché la "qualità delle concrete presenze naturali nelle sue opere più alte è di vero non immediato, non impressivo, ma piuttosto filtrato da una sorta di memoria selettiva che ne chiama la comparizione a partire dal loro livello fantasmatico, da quel livello risalendo, con strumenti di origine purista, sino ad una loro ordinata e controllata presenza"<sup>1</sup>.

E in quanto al Toma, ne sottolineavo la qualità di "isolato italiano" capace di inverare "immagini moderne attraverso un'interlocuzione con fonti storielle di pittura" di ambito meridionale proiettate "sopra l'arduo esempio di Vermeer. Che pare, nella letteratura critica relativa al Toma, esempio raramente (o retoricamente) pronunciabile. Mentre è effettivo laddove se ne intenda, è ovvio, il trasferimento in... quel piano di assorta intimità, di fondamentale semplicità dello sguardo che lentamente scorre su ciò che, di quanto si offre alla vista, coagula affetti e memorie"

A me sembrano, quelle valutazioni, sostanzialmente consonanti con la memoria che ho delle ragioni per le quali Lega e Toma erano interpellati dalle pitture iniziali di Sughi; delle quali non a caso ricordo, più che non l'iconografia che io stesso a suo tempo definivo "verista", proprio alcuni dati genetici della forma: lo scuro addensamento d'ombre che ora si dirada nei grigi, e ora si squarcia di perlacei sfiocamenti delle cose nella luce; sicché, aldilà - devo ripeterlo - dell'incombente iconografica era una "memoria selettiva" ad operare essenzialmente, costruendo una "assorta intimità" per lento trascorrere dello sguardo.

E se l'interesse per Viani soccorreva l'ansia di partecipante denuncia che pure contrassegnava l'ingresso in campo del giovane romagnolo, e che nelle asprezze rosaiane trovava ulteriore appiglio, fortunata risultò allora la circostanza dell'incontro bolognese con Guidi, proprio per quel dato della sottoposizione delle cose ad un'azione corrosiva, si vorrebbe dire, dell'effusione luminosa.

Sopra tali interlocuzioni iniziali, di cui davvero penso si debba sottolineare la pertinenza ad intenzioni non banali, non ristrette all'ambito d'una riproposizione ingenua e fuori tempo di un verismo secco ma, come vedremo, potenzialmente aperte ad ulteriori e diverse problematiche - sopra tali interlocuzioni interveniva, col primo soggiorno romano (1948-1951) il rapporto col Gruppo di Portonaccio, e dunque con Renzo Vespignani e Marcello Muccini.

E a questo proposito, devo dire che, tra i due protagonisti del gruppo, è con Muccini che Sughi stabilì una più profonda intesa. Nel senso che, rispetto a quella sorta di precocissima "informalizzazione" che Vespignani aveva innestato sopra uno sguardo critico al paesaggio urbano, la visione "nera", quasi d'un caravaggismo estenuato, che Muccini aveva elaborato di getto, per forza istintiva e prorompente d'intuito immediato, era più affine agli aspetti critici della figurazione di Sughi in quella fase.

Per inciso, come non lamentare che la morte precoce abbia aggravato una disattenzione, già evidente quando egli era ancora in vita, al lavoro di Muccini, che davvero si pone tra i casi più perspicui entro le diverse proposte - le figurative come le astratte - che la generazione post-bellica elaborò in Roma con intenso fervore?

Dunque, Sughi interveniva nella situazione romana, dapprima con discontinua presenza, poi più stabilmente come si sa, ma sempre tenendosi a distanza - se si esclude il tempo purtroppo breve del sodalizio con Muccini

1 A.D.G. *La pittura dell'Ottocento, Utet, Torino, 1982, pp.87-88*

- dalle diverse opzioni che in Roma venivano compiute: e non solo quelle astratte di Forma /, ma anche quelle di Renato Guttuso, dalle quali lo separavano tanti aspetti della ricerca espressiva, a cominciare proprio dai riferimenti alla storia pittorica del primo Ottocento di Francia, specie di ambito romantico. Anche se un caso come quello di Courbet appariva di comune interesse ad ambedue i pittori. Ma molto diversa tuttavia era l'interrogazione che essi ne facevano; e che per Sughì stava essenzialmente nella oscura intensità della materia palpitante del mondo, mentre per Guttuso era prevalente il progetto courbettiano d'una certificazione assoluta della realtà.

Ed è proprio attorno alle questioni connesse al tema della certificazione del mondo e della condizione dell'uomo nel mondo, che Sughì, sin dal primo soggiorno romano, precisava la propria personale posizione, distinta non soltanto dall' "engagement" passionale di Guttuso (e dunque estranea anche al dialogo guttusiano con la linea francese "classica" della modernità, del neo-classicismo giacobino sino al Courbet inteso come "realista assoluto"), ma anche dai più vicini amici di Portonaccio, Vespignani e lo stesso Muccini.

Ma qui - e siamo ormai dentro la prima maturità di Sughì per la quale si può assumere come momento testimoniale la mostra romana del 1954 nella galleria *Il Pincio* - tocca introdurre anche il tema del rapporto che egli stabilisce con Corrado Cagli, presente anch'egli, assieme a Muccini, in quella mostra di gruppo. Non sarà mai sottolineato abbastanza (e gli studi, sotto questo profilo, sono decisamente in arretrato sulle necessità di conoscenza critica della situazione artistica italiana non solo negli anni Cinquanta) il ruolo assunto da Cagli. Un ruolo che già gli aveva riconosciuto Guttuso quando aveva dichiarato che l'attivo di Cagli a Roma nel 1931 "svegliò i morti". In condizioni ormai ben mutate, al suo ritorno dopo la fine della guerra combattuta nelle file dell'esercito americano, Corrado Cagli riprende a Roma quel ruolo.

Ed è, allora, quel suo fare la spola tra linguaggi figurativi e linguaggi astratti, che di continuo mostra e dimostra il carattere del tutto secondario di quella distinzione, sulla quale invece si accanisce ancora una polemica astrazione-figurazione davvero attardata. Io stesso, del resto, proprio in quel momento assumendo posizione critica personalmente definita, segnalavo (nel 1953) come dal momento nel quale era intervenuta nella situazione internazionale (e anche in Italia, con Burri) l'esperienza informale, quella polemica fosse da chiudere. Attento a Burri, e manco a dirlo al Capogrossi maturo ch'egli segnalava per primo, Cagli concretava sulla sua propria pelle di pittore la trasversalità linguistica che gli consentiva di giocare sui due tavoli, per così dire. E non a caso richiamava la grande lezione di Klee, nel quale la stretta commistione delle due opzioni e il loro continuo trapassare l'una nell'altra si connetteva alle tematiche pulsionali, fantasmatiche e archetipiche proposte da Freud e da Jung. Segnerò anche che è in questa fase, ancora, che Enrico Crispolti, immediatamente attivo nella ricerca critica attorno all'informale, propone termini come "figuralità", "figurale", per indicare - giustamente - come l'informale stesso si caratterizzava per una presa di distanza sia dai "realismi" post-bellici di senso sociale, sia dalle nuove proposte astratte, pure post-belliche; quali termini segnalavano insomma un qualcosa che "figurava" (oggettivava, concretava) un discorso sulla condizione umana, in consonanza profonda con la diffusa temperie esistenzialista avviata sin dagli anni Trenta e poi esplosa, addirittura in fatti di costume, nel dopoguerra parigino ed europeo. Credo di essere stato fra i primi ad accogliere quella proposta terminologica di Crispolti, nel mentre portava avanti qualche rilevante aspetto della problematica nuova che veniva a porsi a partire dalla metà degli anni Cinquanta.

Aggiungerò ancora che poco dopo quel momento, ma sicuramente in relazione consequenziale con esso, non fummo in molti a porre con decisione il tema di una revisione policentrica dell'intero corso dell'arte di questo secolo; nello sforzo di intendere tutte le diverse avventure extra parigine del secolo non necessariamente come varianti provinciali degli apporti fondamentali venuti da Parigi, o come isolate eccentricità, ma (quando ne avevano il peso) come diramazioni diverse d'una medesima grande avventura, di pari dignità alla diramazione parigina, peraltro non spostabile dalla sua posizione decisiva e fondamentale.

Ma ecco, l'attenzione ai nuclei psico-mentali dell'esperienza informale internazionale; l'accoglimento critico della storia intera dei rapporti tra la diffusione delle filosofie dell'esistenza e l'arte contemporanea dagli anni Trenta in poi; l'estensione dello sguardo critico in alcune direzioni quali la tedesca di Nuova Oggettività e dintorni o l'americana dal Regionalismo all'American Scene, da Benton a Hopper e a Ben Shahn; la ripresa d'interesse per le soluzioni diverse avviate nell'anteguerra da artisti come Giacometti o Balbus - tutto questo veniva ad aggiungersi, e in parte a mescolarsi, alla persuasiva didattica "per exempla" che Corrado Cagli andava fornendo a Roma.

Sicché, non erano solo artisti più sensibili alle suggestioni delle esperienze astratte di avanguardia storica, o alla esperienza di Paul Klee, ad avvantaggiarsene (si pensi ad esempio a pittori come Gianni Novak o Ettore Sordini, o a uno scultore come Nini Santoro), ma anche ne traeva qualcosa - credo - un pittore come Sughì, figurativo sì, ma direi anche problematicamente figurale, ossia coinvolto in una scelta figurativa non data per scontata, bensì pensata piuttosto come opzione critico-problematica.

E a ben vedere, ciò che alcuni, allora, definirono come "realismo esistenziale" (credo sia stato Marco Valsecchi,

se non vado errato, a coniare la definizione, e ovviamente a includervi la ricerca di Alberto Sughì), sarebbe

stato da definire anche come opzione figurativa problematica; in altri termini, come opzione figurativa assunta nella consapevolezza precisa delle ragioni della scelta "opposta"; la quale, dunque, in qualche modo era chiamata ad agire entro tale figurazione non scontata, a farvi lievitare aspetti critici, dubbi, interrogativi, ipotesi anche contrastanti. Certo, la fonte di quella problematicità stava nei portati psicologici dei temi di scacco, di perdita, di vertigine, di abbandono, insomma nella sottolineatura del tragico, e delle conflittualità irrisolte o irrisolvibili, che le filosofie dell'esistenza avevano compiuto e la cui diffusione era stata assicurata - anche dentro l'arte - dall'incisiva attività del nucleo di sodali che attorno al 1935 si riuniscono attorno a Sartre, con Giacometti e Balthus e la cerchia intera dei surrealisti di seconda generazione.

Al tempo stesso, però, quella problematicità - radicata nel mondo urbano - induce alcuni dei protagonisti della nuova vicenda figurativa avviata negli anni Cinquanta a porre attenzione anche a un altro aspetto della eredità storica moderna. Mi riferisco al modo nel quale la lezione della Metafisica dechirichiana si divulga sia in Italia sia altrove, attraverso una riarticolazione figurativa di quell'essere "ortopedico" che Roberto Longhi aveva visto a suo tempo recitare "con voce di carrucola una parte impossibile alle statue diseredate della Grecia antica".

Lo stesso Longhi parlò poi di una ipotesi di Nuova Oggettività romana, attorno alla vicenda anticipatamente iperrealistica di Antonio Donghi; mentre nel corso della ricerca critica di cui ho già detto, e che variamente si prolungò lungo tutti gli anni Sessanta non più solo in Italia ma anche in Francia, in Germania, e negli stessi Stati Uniti, riceveva migliore chiarezza la stessa Nuova Oggettività tedesca: venivano indicate, fra l'altro, nel lavoro di artisti come Grosz e Dix sin dai primissimi anni Venti le tracce della lezione di De Chirico, in aspetto di blocco della temporalità, di stupefatta sospensione del tempo; e così, nel lavoro successivo degli Schade o dei Radziwill appariva chiaro, assieme al più evidente dato critico, il tema d'una nuova incarnazione di quella rottura del "filo della collana dei giorni" entro la quale era precipitata l'interrogazione dechirichiana del "mistero dell'ora". Ora, l'intero lavoro di Alberto Sughì si colloca, sin dalle primissime manifestazioni mature, entro questa area di figurazione problematica. E se alcuni critici scelsero di svolgere il lavoro di revisione e di ampliamento della visione che ho sommariamente evocato, è anche perché essi si trovarono a contatto con alcune proposte - e fra esse, quella di Sughì - che sollecitavano quel lavoro proprio in quanto provocavano, al livello dello sguardo artistico, nuove esigenze di sguardo critico.

Voglio dire, insomma, che distaccata dal contesto europeo, tipicamente europeo, di quella vasta diramazione di ricerche e proposte e soluzioni che io definii come area internazionale della "figurazione critica", la lettura della vicenda di Sughì rischia di restare sostanzialmente incompresa. Perché essa prende la propria significazione effettiva dal reale contesto problematico entro il quale essa si determina: un contesto di interlocuzioni, bene al di là dell'orizzonte italiano, con i tedeschi post-avanguardistici non riduttivamente letti però nel semplice livello della tipologia denunziante che essi animavano; con i Precisionisti americani, pittori della urbanità desolata, anch'essi, non meno forse che i tedeschi, debitori a De Chirico metafisico di quel "silenzio del mondo" che pure ne abita le immagini; con il grande Edward Hopper, che rovescia come un guanto la tradizione realistica americana, violentemente portandola fuori dai suoi vecchi linguaggi neo-ottocenteschi e innestandola su un calvinistico pessimismo che sembra rispondere con religiosità tragica all'agnosticismo tragico del sodalizio francese degli anni Trenta, dal quale, per la pittura e per la scultura, s'innalzò l'alta proposta di Alberto Giacometti. È all'arco ampio di artisti apparsi dopo la guerra, soprattutto in Italia e in Francia, i quali dialogano, fra l'altro, con le aree di cultura artistica "fra le due guerre" alle quali ho fatto riferimento, che Sughì appartiene, con la propria voce singolare. E bisognerà pure tornare un giorno, a rivedere come dagli anni Sessanta sino ad oggi, e il cantiere è tuttora aperto, si è espressa la figurazione critica europea, risposta originale alla vicenda pop americana, intanto; e al tempo stesso non priva di convergenze con aspetti decisivi della vicenda pop inglese, al cui proposito pure mi permetto di rivendicare un'attenzione critica che non molti miei colleghi erano disposti ad accordarle. Ma, soprattutto, apporto cospicuo dell'arte in Europa occidentale: dai romani Vespignani e Muccini ai milanesi Vaglieri, Guerreschi e Romagnoni; dagli italiani a Parigi come Cremonini e Recalcati, presto affiancati da Titina Maselli, pop ante litteram e poi precoce rivisitatrice di quel futurismo che successivamente attirerà anche Schifano, ai francesi come Ipoustéguy e Monory, come Cueco e Zeimert e Aillaud; dagli spagnoli come Arroyo e Genovés al delirante islandese Errò e ai tedeschi come Diehl, Nagel Gorella e Griitzke; ed è solo una scheletrica indicazione di un'area di individualità libere il cui raggio linguistico si estende - tanto per sottolinearne qui l'enorme ampiezza - della espressività desolata di Ferroni agli "anacronismi" (anche qui una precedenza nel tempo) beffardi di Parré. L'itinerario che un artista percorre nel tempo è fatto di momenti, fasi, tappe; ed anche esiti ora più ora meno stringenti rispetto al fantasma che egli insegue, e al quale intende dar corpo. E al di là di tutte le oscillazioni - anche culturali e linguistiche - che possono segnare di volta in volta il suo percorso, le sue opzioni essenziali, quelle che nel tempo lungo si confermano come essenziali, come strutturali vorrei dire, non sono mai

numerose. Nel caso della pittura di Alberto Sughì, direi che la dialettica istituzionale della sua ricerca nel tempo è tra quelli che si possono definire - parafrasando per usare una terminologia di ambito linguistico

- come valori denotativi e valori connotativi. In altri termini, fra ciò che la critica francese chiama "constat" (e che è sì una constatazione, ma una constatazione "forte", per togliere di nuovo termini dal territorio della scrittura) e quella che è la catena delle risonanze, analogiche o simboliche, che un dettato, di parole come di forme, può suscitare.

Certo, è difficile pensare ad immagini (artistiche o funzionali che siano) nelle quali non giacciono in qualche modo valori connotativi, e dalle quali dunque la mente del riguardante non sia spinta verso un "altrove" situazionale o mentale. È evidente tuttavia che la constatazione forte, ossia la delineazione d'una immagine che rimandi soprattutto alla pura e netta oggettività, od oggettualità, non è mancata nell'arte del nostro secolo. Basterà ad esempio, entro quell'arte di stretta iconosfera urbana che è stata la vicenda pop americana, confrontare un Wesselmann con un Jim Dine, oppure un Rosenquist con un Oldenburg, per intendere come, a partire dal medesimo materiale di base - oggettivo, oggettuale, e preventivamente certificato dalle mass-mediate - possano aversi divaricazioni a pieno compasso: tra un *hic et nunc* ossessivo, certo non privo, in Wesselmann come in Rosenquist, di una sua incantatoria capacità di fascinazione, e un *hic et nunc* che sotto gli occhi del riguardante quasi immediatamente si trasforma, si metamorfizza, e provoca echi sempre più infedeli alla fenomenologia di partenza, com'è in Dine od Oldenburg.

Ora, nella ricerca di Sughì, questa dialettica istituzionale non da mai luogo a momento o immagini in cui uno solo di quei due termini compaia separato, isolato, ad occupare l'intero campo dell'opera. Piuttosto, si tratta di volta in volta di prevalenze: com'è ad esempio nei primi anni Sessanta, quando l'immagine sughiana reca i segni decisi di una attenuazione dei dati circostanziali o di cronaca; e allora i valori denotativi si attenuano per la predominanza di forme evocative, nelle quali, non a caso, la luce interviene a sfocciare i corpi, ad annetterli allo spazio stesso nel quale sono immersi, e che diventa quasi uno spazio-matrice del quale i corpi sono poco più che la sua stessa articolazione. Un andamento, questo, che è stato messo in rapporto alla riflessione che Sughì allora conduce sopra la lezione di Francis Bacon: il che è vero per quella più intima connessione, che egli allora stabilisce, assai più stretta e organica che per il passato, tra forma e dramma, vorrei dire, tra rappresentazione e nucleo tematico originario.

Mentre, a dire il vero, Sughì non si lascia suggestionare dal linguaggio baconiano, ai cui impasti di materia quasi combusta egli oppone il barbaglio di una luce che annulla o attenua i nessi narrativi.

Oppure, si prenda il gruppo della Cena, del 1975-76, dove le forme si riprecisano nette, inequivocabili, tutte sottolineate da una luce fredda che ne racconta ogni dettaglio, in una fissità scenica che fortemente contrasta con i moti quasi spirali della forma nelle opere dei primi anni Sessanta, e sottolinea i dati del "constat".

È evidente che questa dialettica è in rapporto con un arco vasto di questioni, dalla temperie psicologica delle diverse fasi attraversate dal pittore alle interlocuzioni ch'egli compie nella storia dell'arte. E, da quest'ultimo punto di vista, credo si debba sottolineare come nella Cena si dia un dialogo a distanza con Beckmann; il che va segnalato, poiché è il solo momento del suo percorso nel quale Sughì, attraverso la speciale contaminazione cubo-espressionista di Beckmann, entra a suo modo in rapporto con quel cubismo dalla cui eredità si era sempre tenuto a distanza. E direi che di questo dialogo così speciale, per lui, egli seppe far buon frutto.

Aggiungo che, forse proprio a partire dalla Cena, il corso del lavoro di Sughì subisce una sorta di accelerazione; s'intensifica anche la sua interrogazione dell'arte contemporanea, con un'apertura decisa, e priva di complessi, sul fondamento ormai d'una maturità pienamente posseduta, e a lungo verificata.

Così, già sul finire degli anni Settanta e poi nei primi anni Ottanta la ristrutturazione attuata con la Cena (per la quale, bisogna dirlo, appare anche evidente un pensiero allo squarcionismo, come in una trasposizione moderna della cultura di Schifanoia) torna a caricarsi di nuova fluidità, attraversa pure - a me sembra - in un'opera come *La morte del padre*, del 1981, il ricordo dei severi ordini compositivi di Casorati, interviene nei meccanismi della "società dello spettacolo" con *Il Teatro d'Italia*, e perviene alle risoluzioni della fase più recente.

Su questi lavori più recenti, credo che si debba fare un discorso organico. Penso a lavori come *Balcone sul mare*, del 1985-86, *Tramonto sul mare*, dello stesso momento, oppure alle ultime due versioni de *La sera del pittore*, l'una avviata nel 1986 e terminata l'anno scorso, l'altra quasi tutta redatta quest'anno.

A me sembra che, adesso, quella ininterrotta dialettica fra i valori denotativi e valori connotativi, che di volta in volta segnava la predominanza dei primi o dei secondi, pur senza che né gli uni né gli altri fossero mai del tutto espulsi dall'opera, a me sembra, dicevo, che quella dialettica sia sfociata in una situazione nuova dell'immagine pittorica.

Nuova, nel senso che la tensione conflittuale fra il dato del "constat" critico e il dato lirico-esistenziale - tensione che nutrive di sé quella dialettica - si ripropone altrettanto vibrata e risentita di prima, ma vorrei dire più segreta. In verità, dentro e aldilà di tutte le modificazioni che egli ha attuato nella propria pittura nel corso

del suo cammino, Sughì si è sempre manifestato al livello di una anti-retorica spogliatura: una sostanziale nudità dell'immagine, che si è concretata, anche quando egli ha affrontato tematiche compositive affollate di personaggi e cose, in una sobrietà essenziale della struttura, come dei singoli elementi del dettato pittorico;

sino, direi, a quella che si potrebbe chiamare una nudità della pennellata, un modo quasi pudico di portare sulla tela il ductus. Dovessi ancora ricorrere a un paragone con attività di scrittura, direi che Sughì ha sempre aborrito le maiuscole. Sicché, le novità del suo più recente lavoro non giungono certo inaspettate.

Ma questo dato che definisco di segretezza, se conferma la permanente tendenza di Sughì a una spogliatura espressiva, tuttavia le conferisce nuovo senso, e nuovo valore. È che la tensione conflittuale fra le due polarità sostanziali della poetica di Sughì ora non esibisce più esplicitamente i propri termini. Questi giacciono ora dentro una rifusa unità organica del dettato pittorico, divenuti una cosa sola da loro simultaneamente animata: come la trama e l'ordito di un tessuto la cui compattezza è dovuta proprio alla diversità funzionale, appunto, di quei suoi due elementi costitutivi.

Segretezza dunque qui non significa ermetismo, o abbandono dello sguardo critico, o rifugio in una pacatezza indifferente, ma organicità di visione, annodatura, dentro la stessa forma, dei significati diversi o contraddittori del mondo, oggettivati al livello della maggior nudità narrativa e formale possibile.

Viene l'idea quasi di collocare pitture come queste entro la rubrica dei "santuari dell'arte semplice" che Roberto Longhi aveva compilato per l'arte dei centri lombardi; un'arte che non era redatta, come ebbe poi a dire Francesco Arcangeli, per mezzo del "compasso dei fiorentini", ma che si dava come quotidiana, feriale, esistenziale, segnata dall'ora che è e dal tempo che fa quando tempo climatico e ora del giorno coincidono con una determinata temperie dello spirito, della mente, o del cuore.

Certo, non voglio avventurarmi a discutere se e in che misura quel frammento particolare della Padania che è costituito dalla Romagna sia da considerare "lombardo" nel senso al quale ho sopra fatto riferimento. Anche perché, se la ricerca di Sughì ha avuto tangenze con quelle di artisti del Nord - Mino Ceretti, ad esempio, o Franco Francese - è pur vero che nel romano Muccini egli aveva trovato convergenze cospicue. Si potrebbe tuttavia dire almeno, senza andare a conclusioni troppo frettolose, che egli riesce, proprio in queste sue opere più recenti, a coniugare dati che per parte mia non esiterei a definire padani con qualcosa che forse viene da Roma, non tanto dalle sue tradizioni pittoriche quanto da certi momenti della sua luce, ossia da qualcosa che, nel rapporto fra un pittore e lo spazio reale entro il quale egli inventa il proprio spazio immaginario, conta non meno di altri dati, di pertinenza storica o storico-culturale.

Ora, questo spazio immaginario che i corpi, le cose e l'ambientazione concretano, sembra assumere, rispetto alle soluzioni espressive precedenti di Sughì, una nuova valenza. Resta, ancora, la valenza - che per Sughì è aspetto credo imprescindibile - dello spazio come cassa di risonanza, o cassa armonica, delle diverse articolazioni di un dettato che soprattutto si esplicita nelle presenze umane, nei corpi, nelle loro situazioni posizioni e azioni (e spesso nelle composizioni di Sughì la inazione è altrettanto significativa che l'azione). E vorrei sottolineare che nella tendenza, accentuatasi sempre di più nel corso del tempo, del pittore romagnolo a sminuire prima e ad abolire poi, del tutto o quasi, i riferimenti ad una ambientazione reale; nella tendenza, insomma, a qualificare lo spazio ambientale come, emanazione quasi della presenza umana, c'è anche un indizio di una sua originale riflessione, negli anni Sessanta, sulla lezione dell'arte informale.

Questa risonanza psicologica, dunque, dello spazio entro il quale i corpi sono immessi, resta tuttora a vibrare, a fare alone, per così dire, attorno ad essi. Ma, al tempo stesso, mi pare evidente una accentuazione dell'importanza della struttura spaziale; non più prevalentemente una sorta di muro di materia sul quale la luce variamente agisce, ora piovendo da una fonte visibile, ora invece effusa in ogni dove; ma una maggiore identificazione di luogo, un racconto di luogo, direi. Non che Sughì si abbandoni ad una minuzia descrittiva; ma l'intervento di un frammento di paesaggio, di alcuni oggetti, di alcuni cenni alla struttura di un interno o al rapporto fra un interno e il mondo circostante - questi elementi segnano una modificazione, una novità non di secondo ordine, entro il percorso del pittore.

Questa modificazione, questa novità, confortano - mi sembra - il tema, che ho qui cercato di porre, della mutata dialettica fra le due polarità essenziali della ricerca di Sughì.

La rifusa unità organica, di cui dicevo, tra valori denotativi e valori connotativi, e dunque quella annodatura dentro una stessa forma dei significati diversi e contraddittori del mondo, sono anche e soprattutto un nuovo intendimento della relazione fra oggettività e soggettività nel più recente lavoro suo.

Non pochi critici hanno insistito, e giustamente anche, su Sughì come pittore di una nuova Nuova Oggettività (mi si perdoni il bisticcio) critica e denunziante. Ed è certo che una non piccola parte dell'opera sua porta quel segno d'una arte graffiante, non disposta a benevoli accomodamenti con le diverse negatività del mondo, sociali o culturali che siano. Tuttavia, ho spesso avuto la sensazione che questa lettura venisse più o meno lievemente forzata; e che, insomma, si finisse per non tenere nel conto dovuto un altro aspetto, che è presente anche laddove è stato più risentito il tono critico-denunziante; e che, ora, in questa fase

recentissima, s'impone fortemente, ed esige che una nuova attenzione sia accordata all'artista.

È nota una antica battuta di Pablo Picasso a proposito della pittura che era anche, egli disse, "un'arma difensiva e offensiva contro il nemico". Mi pare che essa sia venuta fuori ai tempi del Fronte Popolare e della guerra di Spagna, quando, ad un altro punto dell'orizzonte artistico, Alberto Giacometti, ad un intervistatore che gli

chiedeva (nell'ambito d'una famosa inchiesta del 1936) "dove va la pittura?", rispondeva con un disegno che mostrava un operaio in marcia col pugno destro chiuso e una bandiera nella mano sinistra. Ora, io non so più chi - commentando più tardi la battuta picassiana - abbia aggiunto che sì, l'arte è una lama, ma che non ha manico, sicché fa male anche a chi l'affila e la usa. Che era un modo, se intendo bene il contesto nel quale l'aggiunta al vecchio pensiero picassiano fu fatta, di sottolineare che l'artista ha sì davanti a sé una oggettività che molto spesso gli si erge davanti ostile o nemica, ma pure ha dentro di sé una soggettività con la quale deve fare i conti; e che non c'è retorica o anche onestissimo "impegno" morale o politico o sociale che giustifichi la colpa forse più grave che l'artista possa commettere: ossia, quella di celare - dietro la fiducia nelle proprie ragioni ideali - non solo la propria pena, ma ogni altro aspetto della propria soggettività, dubbi, pessimismi, erotismo, necessità del ricambio affettivo (se così si può dire), e quante altre sensazioni e valutazioni o anche semplici sospetti o impressioni lo attraversano nei diversi momenti e nelle diverse fasi di una ricerca che è, innanzitutto, ricerca di se stesso.

Ora, questa struttura spaziale che, mantenendo il suo precedente valore di cassa di risonanza psicologica dei corpi, tuttavia presenta una più distesa evocazione di luogo; e questa evocazione di luoghi che prende senso di racconto, o forse meglio si direbbe, di controcanto lirico alla "situazione" entro la quale i personaggi di volta in volta sono immersi; e il particolare equilibrio che viene a stabilirsi fra i personaggi e luoghi, quasi come un breve momento di ferma o di sospensione delle turbolenze esterne e interne; e il silenzio intriso di "melancholia" che promana da questi stati intensi, e meditativi, posti sul filo del rasoio tra l'assedio dell'angoscia e dell'ansia e l'abbandono alle luci, ai colori, agli odori, ai palpiti, del momento: ecco, tutto questo tende a bruciare la distanza tra denotazione e connotazione, tra certificazione nuda e dilatazione simbolica, tra critica del mondo e auto-analisi, tra oggettività e soggettività.

Vorrei concludere queste note sul lavoro di Alberto Sughi con alcune osservazioni relative alla vicenda - che ho già evocato qui - di quella diramata area di figurazione critica europea, entro la quale Sughi ha agito e agisce, ed entro la quale egli sta con la propria posizione singolare.

Devo ripetere innanzitutto che, se si distacca la ricerca di Sughi dall'area alla quale essa si riconnette, il rischio di fraintenderla, e di fraintenderla in senso riduttivo, è assai forte. Ora, poiché quest'area dell'arte d'Europa, almeno in Italia (diverso è il suo status in Francia, per esempio, come diverso è lo status dell'arte pop inglese che, lo ripeto, le si apparenta) non ha ricevuto, se non da parte di alcuni critici, una sufficiente attenzione, tocca subito premettere alcuni dati elementari.

Il *Gruppo di Portonaccio* a Roma, Vaghieli, Ceretti, Guerreschi e Romagnoni a Milano, tanto per riferirci alla generazione stessa di Sughi, il quale peraltro proprio a Roma compie la propria prima maturazione, intervengono in un momento internazionale che sarà bene rapidamente richiamare: sono all'opera tra Londra (Eduardo Paolozzi) e Parigi (i *Novo-realisti*) i primi protagonisti sia dell'*assemblage* sia (di nuovo l'italo-inglese Paolozzi) dell'arte pop nella variante inglese. La quale anticipa di qualche anno la variante nord-americana, e ne è sommersa al punto che, fuori d'Inghilterra, bisognerà addirittura attendere la mostra d'arte inglese in Palazzo Reale a Milano, nel 1976, perché nessuno possa qui più sottacerla, anche se ne perdura tuttora una decisa sottovalutazione. Ora, il punto sostanziale di differenziazione del ramo pop inglese da quello nord-americano è, per dirla alla grossa, ma con sostanziale esattezza, il senso della presenza e del peso della storia, ossia il radicamento della tipica assunzione pop dell'iconosfera urbana entro la memoria storica addensata e riassunta dalle metropoli europee, in questo tuazioni figurative italiane francesi e tedesche per le quali ho già fornito qualche nome indicativo, precedono di qualche anno l'apparizione dell'arte pop inglese; in un primo momento esse rispondono, per così dire, soprattutto all'*assemblage*, in nome della possibilità, ancora riasserita, di far pittura e scultura, anche se le ragioni critiche dei *Novo-realisti* non sono respinte affatto come assurdità e, da Klein all'allora giovanissimo Raysse, se ne vedono le conseguenze creative, così come sono viste le ragioni del *New Dada* americano. Nel momento, però, in cui l'arte pop americana si manifesta appieno, e si presenta in Europa con una certa aggressività e pretesa egemonica, sia l'arte pop inglese che la figurazione critica europea accentuano, direi, non soltanto o non tanto le loro tematiche ideologiche quanto - nel proseguimento d'una sostanziale visione critica fortemente inflessa in senso esistenziale - le loro tematiche linguistico-formali.

Certi aspetti di scrittura mass-mediata, o se si vuole di pittura come "immagine dell'immagine", tipici della proposta pop, vengono assunti entro la figurazione critica europea; in sintonia però col modo nel quale erano stati intesi dalla diramazione inglese dell'arte pop, ossia calati nella densità della memoria storica. Al particolare tipo di linguaggio basso, o per dirla con la critica anglosassone *vulgarian*, che in tal modo

viene introdotto nel lavoro di alcuni artisti, fa riscontro, da parte di alcuni pittori europei un altro tipo di linguaggio basso: non esemplato sulle scritture mass-mediate, ma reperito in un punto di ideale o supposta "neutralità" della forma, la cui efficacia comunicativo-informativa (e dunque critica) in chiave *fredda* sarebbe stata rafforzata proprio da questa "neutralità". Era l'idea insomma, che è possibile documentare in non pochi artisti europei a un certo momento - da Monory a Recalcati - di una risposta agli americani attraverso un'arte,

una pittura, le cui "lacrime", per riprendere la vecchia proposizione latina, fossero quelle "delle cose".

Ebbene, se alla luce di queste considerazioni ritorniamo, a gettare ad esempio uno sguardo su una serie come *La Cena*, che è posteriore cronologicamente all'emergere della tematica del linguaggio "neutro" in un area francese, si vedrà come Sughì di fatto, che lo abbia deciso consapevolmente o no, prenda su di sé quella tematica: ma ne corregge il tiro, ossia raffredda all'estremo il linguaggio, blocca ogni possibile "calore", oggettiva crudemente il dettato, senza tuttavia cedere all'idea d'una forma indifferente, com'era stato invece qualche anno prima nelle manifestazioni estreme, a Parigi, di questa tematica. E allora Schifanoia, squarcionismo e commistione cubo-espressionista concorrono a impedire che il raffreddamento e la tonalità *vulgarian* producano, com'era stato appunto in quelle manifestazioni estreme, una liquidazione della verticalità storica, una riduzione del senso del tempo ad un istante senza storia.

Non è possibile trascurare il fatto che Sughì sta in un contesto europeo al quale apporta il proprio senso, e che il suo lavoro si svolge non solo a fronte degli aspetti di "realismo pellicolare" portati avanti da alcuni dei protagonisti della vicenda pop americana, ma (dalla metà degli anni Sessanta sino alla fine degli anni Settanta) anche a fronte di altre alternative che non si possono trascurare nel discorso critico quando si parla di senso e portata del tempo.

Mi riferisco alla tendenza americana dei *New Monuments*, forse più alla ideologia asserita della tendenza che non all'opera concreta di alcuni dei suoi autori, a cominciare dal talentoso, e precocemente scomparso, Robert Smithson; il riconoscimento del cui talento tuttavia non poteva, né può, impedire la contestazione di quella sua famosissima dichiarazione del giugno 1966 in *Artforum*, quando rivendicò che i *New Monuments* fossero di materiali effimeri in quanto essi non erano "costruiti per le epoche, ma per la frazione di secondo". Come leggere, allora, in Sughì come in altri protagonisti della figurazione europea, quell'accanimento ad aprire il raggio delle interlocuzioni con l'arte del passato e con quella della modernità più "verticale", senza considerare anche questo aspetto del contesto internazionale? È certo che nessun pittore degno di questo nome dipinge in un certo modo per pure ragioni di contestazione delle ipotesi di lavoro altrui. È altrettanto certo però che i pittori dipingono dentro un generale contesto, che è internazionale per forza maggiore, non fosse altro che per la circolazione delle informazioni (per non dire della *imposizione* di alcuni argomenti), e che ogni lavoro d'arte si erge sopra quel contesto, lo qualifica, gli apporta il proprio dettato, ma al tempo stesso ne è qualificato, ne riceve determinati suggelli.

E il nesso intimo fra opera singola (e singolare) e contesto diventa tanto più evidente (tanto più ricco dunque di suggestioni critiche) quanto più ci si allontana dal momento nel quale l'opera stessa è stata redatta. Il che, nel nostro tempo, è cosa assai rapida. Io non ho dubbi, ad esempio, sul fatto che l'intero quarantennio e più dalla fine della seconda guerra mondiale ad oggi costituisca una spostanziale sincronia (articolata e contraddittoria quanto si vuole, ma sempre una sincronia), e che questa sincronia, se non negli ultimissimi suoi scorci, certo nella sua quasi interezza ci si presenta già in una possibile luce storica. Il che non significa che si tratti di un arco storico esaurito. Significa soltanto che l'accelerazione dei ritmi di produzione e di scambio consentono di pervenire ad una valutazione storico-critica abbastanza oggettiva (se se ne ha voglia davvero) di momenti anche assai vicini nel tempo.

In quanto all'arco storico nel quale noi siamo immersi, io continuerò ripetere che esso prende origine quanto meno a partire dalle riflessioni di Baudelaire sulla "vie moderne", e sui traumi urbani, e sulla folla urbana, e sulla pubblicità stradale, e su alcune altre cose ancora sopra le quali, non a caso, negli anni Trenta Walter Benjamin potrà costruire uno dei più alti monumenti storico-critici di questa nostra epoca. L'arco storico non è compiuto, e - me ne dispiace assai per i post-moderni - non credo che il moderno, l'arte moderna, abbiano chiuso la loro parabola.

Qualche anno fa, qualcuno diceva a chiare note che l'arte era morta, o condannata a morire presto. I pittori e gli scultori delle generazioni apparse lungo tutta la seconda metà di questo secolo hanno smentito la profezia; e se nel quindicennio 1965-1980 tendenze riduttiviste hanno potuto occupare il campo sino ad oscurare il fatto che tuttora si dipingeva e si scolpiva, è impossibile continuare a parlare di morte dell'arte a petto dell'intervento dei più giovani, già sul finire degli anni Settanta.

Non vorrei che il tema del post-modernismo, che sconta teoricamente la fine della modernità e dunque dell'arte moderna, altro non fosse che una variante del vecchio tema della morte dell'arte, adattata a circostanze che non consentono più di negare la persistenza del dipingere, in tre generazioni, almeno, dal dopoguerra ad oggi.

E di ciò non mancheranno altre occasioni di parlare, e di discutere. A me premeva però, per questa antologica ferrarese del lungo lavoro di Alberto Sughi, non soltanto riattraversare le fasi fondamentali di questo lavoro, e cercare così di apportare un qualche contributo nuovo alla lettura delle sue proposte e dei suoi risultati; ma anche vedere - e, spero, far vedere - come il suo lavoro sia innervato dentro un contesto internazionale non eludibile, e come esso prenda posto singolare in questo contesto.

Antonio del Guercio

*Studio Archivio Sughi*  
*www.albertosughi.com*  
*Testi ID 13*