

CARTOLINA POSTALE

• CON RISPOSTA GARANTITA •



Cof. Nello Mucci
Roma
Via Vittorio Veneto 116

Carissimo Mucci
Ho inteso oggi, 6 marzo,
dai tuoi ragazzi, Grazie!
La sempre non mi scorre
e la puoi rendere la mente
pure qualunque presupposto
d'averla noi è d'ipotizzarla
o pispedirla. Gucciò no
come crede. Io da due
giorni che sono impiedi.
Questa volta l'ho fatto un
pe' lungo. Allora si è fatto
gi' amici. Ma l'ha scappato a
Lanario. Gi' è sempre nella
Drammatico è cura che la da inferno
alle manne che è cumulo di
infilazioni. Gucciò Ho fare la
propria. Le in tanto. John
My Capino come il de G. de
Macedoni. Ho. Relat. al 1900
e Sarda. Ho per fare

Luca Pietro Nicoletti

Il percorso militante della critica d'arte di Velso Mucci è senza dubbio figlio del proprio tempo. Sono molti, infatti, i tratti che accomunano il suo profilo a quello di altri scrittori d'arte della sua generazione o di quelle appena precedente. Il primo di questi è di essere arrivato a scrivere di cose d'arte senza aver compiuto studi dedicati, bensì formando i propri strumenti critici sul campo, tramite i giornali e la frequentazione degli artisti e dei caffè letterari. Mucci, infatti, si affaccia sulla scena artistica e letteraria in cui l'avanguardia si faceva fuori dalle accademie e le idee nascevano ai tavoli dei bar, che con il tempo erano diventati dei veri e propri punti di ritrovo. Per lui è decisivo in particolare uno di questi, il Caffè Aragno di Roma, dove si potevano incontrare, nella famosa Terza Saletta, scrittori come Ungaretti e Cardarelli o artisti come De Chirico e storici dell'arte come Roberto Longhi. Basta dare uno sguardo alla tela di Amerigo Bartoli oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹ per avere una idea dell'ambiente e delle persone che vi si potevano incontrare. A questa, però, bisogna affiancare anche la famosa caricatura del quadro e degli avventori dell'Aragno fatta da Scipione, in cui hanno una parte importante, nel conferire un tono ironico alla rappresentazione, i manichini di de Chirico. E se si leggono le memorie dello stesso "pictor classicissimus" si potrà trovare un ritratto al vetriolo di quell'ambiente vicino allo spirito della caricatura di Scipione, che fa da contraltare a una immagine idilliaca del cenacolo letterario².

Ad ogni modo, fra scambi di idee e di veleni, il clima del Caffè Aragno è importante per la possibilità che offre di fare incontri, soprattutto per giovani come Mucci che muovono i primi passi nell'ambiente. È lo stesso percorso, ad

1 A. Bartoli Natinguerra, *Amici al caffè, 1929-1930*, cfr. M. Picciau in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Electa, Milano 2005, 15f.2, p. 225.

2 Alcune note sulla Terza Saletta, nel quadro della società artistico culturale dei caffè e delle forme di socialità dell'artista moderno, in P. Rusconi, *Confraternite e gruppi. Socialità e solitudini dell'artista moderno*, in *Arte e artisti della modernità*, a cura di Antonello Negri, Jaca Book, Milano 2000, pp. 207-208. Si veda anche P. Fossati, *Al caffè degli amici*, in Idem, *Favole Specchi Palestre*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 102-108.

esempio, che farà un editore e scrittore d'arte siciliano, Gualtieri di San Lazzaro (1904-1974), che da Roma, nel 1924, prenderà la via di Parigi³. Fra i due, separati da poco meno di una decina di anni di differenza (del 1904 San Lazzaro, del 1911 Mucci), non mancano punti di contatto, e non si può escludere che si siano frequentati e conosciuti. Entrambi, infatti, nascono giornalisti e si trovano a dirigere un giornale d'arte e letteratura ("Chroniques du jour", a Parigi, fondato a Parigi nel 1924 da San Lazzaro; "Il costume artistico e letterario", per Mucci, che ne fu fondatore insieme a Leonardo Sinisgalli, Nicola Ciarletta e Aldo Gaetano Ferrara, a Roma, nella primavera del 1945), e per entrambi Parigi costituisce un momento di passaggio fondamentale (per San Lazzaro sarà un approdo definitivo, mentre per Mucci sarà solo una tappa di un percorso che lo porterà, nel secondo dopoguerra, fino a Londra). Osservava infatti Leonardo Sinisgalli, che lo aveva conosciuto nel 1943 al Caffè Greco di Roma, che «tra Torino e Parigi ebbe modo prima dell'arrivo a Roma – forse intorno al '40 – di affinare la sua preparazione critica, di allargare la sua conoscenza artistica e di farsi una pratica specifica di libri e di quadri. Le esperienze di Soffici al principio del secolo egli le compì molti anni dopo»⁴. A Parigi, infatti, Mucci aveva aperto una libreria antiquaria, nel 1934, insieme al cugino Sandrino Alberti, e qui poteva tenere delle mostre di pittori amici e creare un punto di incontro nella capitale francese, dove rimane fino allo scoppio della guerra.

Ed è sempre Parigi che deve aver fatto maturare in lui l'idea di quello che sarà, dopo la guerra, il "Concilium tipographicum", ideato insieme alla moglie Dora (conosciuta a Roma grazie a Mino Maccari), dove Mucci univa testi letterari di scrittori come Ungaretti, Palazzeschi, Cardarelli, Sinisgalli a litografie originali di artisti come De Chirico, Maccari, De Pisis, Fazzini. Anche questa un'idea affine a una delle più importanti iniziative messe in piedi da San Lazzaro, che nel 1938, chiuse le "Chroniques du jour", aveva dato vita a una nuova rivista, "XX° Siècle", in cui i testi di critica e di informazione artistica erano accompagnati da litografie originali: era stato Jean Arp a consigliarli di trasformare quella che doveva essere una rivista militante in un oggetto per il collezionismo, che si accordava bene con l'idea di San Lazzaro del libro come oggetto estetico oltre che come strumento di informazione. Mucci non deve essere rimasto indifferente

3 Per un profilo di Gualtieri di San Lazzaro si veda L. P. Nicoletti, *Memorie di un mancato mercante di quadri*, in Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva* [1966], a cura di Luca Pietro Nicoletti, Mauro Pagliai editore, Firenze 2011, pp. 7-42.

4 Cfr. *Velso Mucci e il Concilium lithographicum*, con uno scritto di L. Sinisgalli, Prandi, Reggio Emilia 1970, pp. 8-9. Si veda però anche A. Alberti, *Il soggiorno parigino*, in *Ricordo di Velso Mucci*, atti del convegno (Bra, Cuneo, 17 aprile 1982), s.e., 1982, pp. 27-28.

a questo genere di sollecitazioni, come faceva notare sempre Sinisgalli: «Mucci aveva in mente la straripante produzione francese, da Picasso a Mirò, specie il *collage* surrealista che aveva rivalutato i documenti grafici anonimi e perfino la fotografia, ma soprattutto i cataloghi tecnici e commerciali (Max Ernst, Hugnet, ecc.). Ho avuto nelle mani anch'io un vecchio catalogo litografico della Pirelli, della fine del secolo, dedicato agli usi domestici e sanitari della gomma: un capolavoro! E poi il suo progetto non era tanto la presentazione dei pittori ma dei poeti amici. Dovendo riprodurre in fac-simile la pagina scritta non c'era di meglio della pietra»⁵. Da queste brevi annotazioni si può cogliere come l'attenzione di Mucci non fosse rivolta solamente alla qualità letteraria dei testi, bensì cercava una formula raffinata per creare un prodotto editoriale unico in un panorama già di grande fermento: oltre all'accostamento pittura-scrittura, che avrà il suo culmine nel famoso *Poltrobabbo e Poltromamma* di Alberto Savinio, l'idea di riprodurre in fac-simile la scrittura vuole aggiungere un aspetto sensoriale in più all'esperienza bibliografica.

Tutti questi elementi sono necessari anche per la lettura degli interventi propriamente critici di Mucci, perché è questa esperienza attiva nel settore a dargli una forma particolare. Non è un caso, credo, che la raccolta di suoi scritti fatta dalla galleria La Nuova Pesa di Roma, per una mostra sulla collezione dello scrittore editore, si intitolasse infatti *Velso Mucci amico dei pittori*⁶, perché per lui il parlare di opere d'arte non è stato, o non sempre almeno, un commento distaccato di chi si limita a guardare i quadri. Come per San Lazzaro, infatti, nella pagina critica di Mucci si uniscono il commento critico e la testimonianza diretta, anzi è proprio da quest'ultima che si parte per arrivare a comprendere le ragioni artistiche. Il legame fra arte e vita, infatti, è fondamentale in quel filone di critica militante in cui si possono inserire Mucci quanto San Lazzaro e Raffaele Carrieri: la critica è racconto di cose viste, di persone incontrate, di studi frequentati e dalla cui visita si traggono ulteriori elementi per capire il mondo interiore che va a riversarsi sulla tela. Non va dimenticato, infatti, che nel Novecento nasce un vero e proprio genere letterario della critica incentrato sulle visite agli studi

⁵ *Velso Mucci e il Concilium lithographicum*, cit., p. 10

⁶ *Velso Mucci amico dei pittori*, con una nota di E. Mercuri, La Nuova Pesa, Roma 1963. La selezione operata in quel volumetto si presenta piuttosto imprecisa quanto a cronologia e soprattutto sono del tutto assenti riferimenti bibliografici alla originaria sede a stampa dei singoli scritti. Questa piccola antologia, quindi, è un utile riferimento orientativo, ma non può costituire una fonte esauriente quanto a Mucci critico d'arte, di cui sicuramente si potranno rintracciare altri articoli sparsi su quotidiani e riviste, o in cataloghi di più o meno difficile reperibilità. Per il momento si può segnalare, come aggiunta, la presentazione scritta per Pietro Martina nel catalogo della XXXI Biennale di Venezia del 1962. Alcuni testi di critica d'arte si possono leggere anche in V. Mucci, *L'azione letteraria*, a cura di M. Lunetta, Editori Riuniti, Roma 1977.

degli artisti⁷. È il caso, ad esempio, di *Due minuti con de Pisis*, in cui Mucci riporta, a distanza di anni, il ricordo della sua visita allo studio parigino del pittore ferrarese: «Ricordo un giorno d'inverno che salii le rampe del suo studio di Rue Servandoni. Rampe di legno, che ad ogni piano mutavano stile e sempre più si stringevano fino a diventare una sorta di scala a pioli. Lassù, in cima all'albero di quel brigantino, stava, solo e triste, Filippo de Pisis. (C'era, è vero, anche un cocò, quello che ripeteva: Il est parti du Nord – ma era fuori, sul tetto)»⁸.

Leggere le pagine di Mucci, quindi, significa anche ripercorrere una galleria di amici, di persone frequentate nel corso degli anni, di rapporti di cui ci rimane testimonianza iconografica anche da una serie di disegni e di ritratti di Mucci fatti dai pittori con cui ha avuto rapporti più stretti: diversi schizzi e una litografia di Mino Maccari, un disegno di Alberto Savinio e di suo fratello Giorgio de Chirico, e alcuni fogli di Luigi Spazzapan. Quest'ultimo, in particolare, ritorna di frequente nelle pagine di Mucci, a partire da uno scritto del 1936 che restituisce la dimensione e il valore umano che questo pittore poteva avere per il critico nei suoi anni torinesi: «La nostra giovinezza», scrive, «è popolata di mostri di Spazzapan»⁹. Vi ritornerà molti anni più tardi, in un intenso ricordo dell'amico:

Era Spazzapan un carattere pesantissimo, di umori tetri e viscosi, ombroso come un cavallo matto; e aveva il terrore di apparire goffo, si portava addosso la paura, quasi il ribrezzo dei propri sentimenti. E così faceva in pubblico lo spadaccino. Quando l'estro, direi la foia della pittura lo prendeva, si rintanava come un animale in vergogna e scaricava sulle carte un magma d'incubi e d'inchiostri. Lavorava quasi sempre di notte. Rari son quelli che lo hanno veduto. “Prendetelo vivo!”, dicevamo noi alla signora Ginia. Arrivava all'alba, estenuato, incerto, insoddisfatto, pestando mucchi di cicche e di fogli sui quali aveva cercato di

⁷ Su questo tema si veda: F. Fergonzi, *Visitare gli studi d'artista, in parola e in immagine*, “L'Uomo Nero”, II, 3, settembre 2005, pp. 9-29; P. Rusconi, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e Guerra*, atti del convegno (Milano, Università degli Studi, 2-3 ottobre 2008) a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cisalpino, Padova 2009, pp. 527-573.

⁸ V. Mucci, *Due minuti con de Pisis* [1949], Ivi, p. 43. Un ricordo analogo si ritrova in G. di San Lazzaro, *Un inverno a Parigi*, con dodici incisioni di F. Gentilini, Edizioni del Naviglio, Milano 1967.

⁹ V. Mucci, *I disegni di Spazzapan* [1936], in *Velso Mucci amico dei pittori*, cit., p. 19. A questo scritto fa cenno anche Sinisgalli: «Mi sono riletto il pezzo che Mucci dedicò a Spazzapan, verso il 1936, quando aveva venticinque anni. È una buona spia dei suoi gusti e della sua arguzia critica. Mucci, allora torinese, era a contatto di gomiti con Menzio, Mollino, Cremona, Chessa, tuffato nel clima e nella cultura più progredita d'Italia – da ogni punto di vista – con Venturi in gran forma, e Gobetti, Gramsci, Debenedetti, Cajuni, Argan implume ma pronto al volo. Con questo *pedigree* e con gli anni di noviziato trascorsi a Parigi tra artisti e mercanti, egli aveva tutte le carte in regola. Le tenne nascoste fintanto che, una alla volta, non riuscimmo a scoprirle.» (Leonardo Sinisgalli in *Velso Mucci e il Concilium lithographicum*, cit., p. 8).

liberarsi dalle escrescenze dell'immaginazione trasformandole in un groviglio di arabeschi e di macchie. Tentava l'eleganza per sfuggire alla pesantezza.¹⁰

Ma il ricordo non è fine a se stesso, bensì necessario ad entrare nello spirito del pittore e dei suoi problemi artistici. A chiusura dell'articolo, infatti, la tormentata pittura di questo artista, di cui Mucci non poteva accettare le derive verso l'informale, viene spiegata in chiave biografica: nell'informale, Spazzapan non avrebbe cercato in sostanza che una via per risolvere il proprio tormento interiore. Ma questo tormento si era risolto in una via che Mucci non amava, e la simpatia umana per l'artista sembra mischiarsi quasi a una compassione per degli esiti che non si condividono:

La tragedia contraddittoria e irrimediabile di Spazzapan, che fa tutt'uno con la sua arte, era che proprio la tragicità della vita gli faceva orrore e schifo, e voleva decapitarla con le sciabolate eleganti e notturne della sua "bella mano", lui che per pesantezza di quattro o cinque sentimenti elementari e per la situazione in cui il suo carattere e le vicende storiche lo avevano cacciato, visse quasi sempre fino al deserto della sua morte in condizioni ambientali e psichiche da raggelare il sorriso, come uno qualsiasi dei suoi "scheletri mangiatori di lische".¹¹

Bisogna tenere presente che nel frattempo Mucci aveva preso, nel 1945, la tessera del Partito Comunista, e che questo aveva provocato una svolta radicale nei suoi gusti estetici o, meglio, aveva acuito le sue posizioni in favore della figurazione e, soprattutto, la sua avversione nei confronti della ricerca astratta e informale. Da quella data in avanti, infatti, tutti i suoi scritti d'arte risentono del rigore dell'estetica di partito, accogliendo in pieno le indicazioni date da Togliatti stesso, con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, nelle famose *Segnalazioni* uscite su "Rinascita"¹², dove definiva «una raccolta di cose mostruose» la prima mostra nazionale d'arte contemporanea organizzata dall'Alleanza della Cultura, a Bologna, fra ottobre e novembre del 1948, e che vedeva la partecipazione di quasi tutti gli artisti del Fronte Nuovo delle Arti. Si trattava di poche righe ma sufficienti a creare un grande scompiglio fra le varie anime della sinistra artistica, come si

10 V. Mucci, *Spazzapan, o la paura dei sentimenti* [1963], in *Velso Mucci amico dei pittori*, cit., pp. 75-76.

11 Ivi, p. 77.

12 P. Togliatti, *Segnalazioni* [1948], in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III**, Einaudi, Torino 1992, pp. 77-78. Per un primo inquadramento sul dibattito di quegli anni si vedano le pagine di introduzione di P. Barocchi in Ivi, pp. 5-7. Per una breve introduzione al contesto artistico italiano: A. Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni ottanta*, Laterza, Bari 1994.

constata bene dalla replica da parte degli artisti, che cerca una conciliazione fra le nuove istanze espressive della ricerca artistica e le esigenze del partito¹³, andando però incontro a una secca replica in una *Postilla* sempre a firma di Togliatti: «Se le vostre elaborazioni, o esperienze figurative, o posizioni polemiche, o che altro dir vogliate, non giungono a darci un'opera che susciti un palpito almeno di comprensione e di commozione, lasciateci la libertà di dirvi che ciò che avete fatto sarà tutto quello che volete, ma non opera d'arte. [...] permetteteci soltanto di dirvi che non comprendiamo nulla delle vostre studiate, fredde, inespressive e ultra accademiche stravaganze, e che esse di nulla parlano a noi e alla comune degli uomini, se non forse di un non raggiunto equilibrio intellettuale e artistico»¹⁴.

Queste considerazioni dovevano essere ben fisse nella mente di Mucci, alimentate dalla lettura degli scritti di Antonello Trombadori¹⁵ e soprattutto di Renato Guttuso, e danno ragione di un attacco a volte feroce nei confronti dell'astrattismo e soprattutto delle ricerche informali¹⁶. Un attacco che si inserisce pienamente nella polemica fra astratto e figurativo, a cui si accoda sul tratto finale del dibattito con una serie di scritti ben diversi da quelli dedicati agli amici pittori: la testimonianza, l'incontro, il carattere umano, qui, sono sostituiti dal piglio polemico, dall'aggressione verbale, dall'intenzione programmatica di smontare le istanze della critica che difendeva quella pittura che lui non poteva accettare. Sono scritti di condanna che non lasciano appello, che sembrano nascere da quell'imperativo già presente nelle *Segnalazioni* di Togliatti: dire che il re è nudo, come nella favola di Andersen, «che uno scarabocchio è uno scarabocchio».

Non rimane incolume da questo attacco nemmeno l'amico Spazzapan, sul quale, sempre nello scritto del 1963, osserva che «[...] il problema del colore-luce, che tanto assillò Spazzapan sul finire della vita, è il tentativo, non sempre riuscito, di rovesciare in termini astratto-informali il vecchio rapporto luce-colore, che fu la fogna in cui si stava perdendo negli anni intorno al 1938 l'estro pittorico, la capacità di guizzo creativo»¹⁷. Il problema del colore era molto sentito nel dibattito sul realismo, a partire dal punto 5 del *Manifesto del realismo*, uscito nel 1946 sulla rivista "Numero", in cui si dava risalto al «colore in

13 *Per una nostra "Segnalazione"* [1948], in P. Barocchi, cit., pp. 79-82.

14 P. Togliatti, *Postilla* [1948], in P. Barocchi, cit., p. 84.

15 Si veda A. Trombadori, *Problematicità di Mucci*, in *Ricordo di Velso Mucci*, cit., pp. 51-63.

16 Trombadori, afferma infatti che «l'artista al quale Mucci somiglia di più è Guttuso: si tratta di una somiglianza puramente metodologica e di comportamento, ovviamente» (ivi, p. 61). Rammentando poi la comune esperienza al "Contemporaneo", ricorda un articolo di Mucci su Emilio Cecchi che fece arrabbiare Roberto Longhi, con cui pure aveva un rapporto amichevole (Ivi, p. 60).

17 V. Mucci, *Spazzapan, o la paura dei sentimenti* [1963], cit., p. 76.

sé, nelle sue leggi e nelle sue prerogative, anziché tono, ambiente, atmosfera»¹⁸. Si ha l'impressione che nelle parole di Mucci su Spazzapan vi sia anche una eco della discussione intorno all'impressionismo e alla lettura in chiave romantica che Francesco Arcangeli aveva dato della pittura dell'ultimo Monet, in cui si vedevano le premesse dell'Informale europeo¹⁹, che Mucci aveva attaccato di petto già in un testo precedente del 1958 dal titolo emblematico: *L'informale, ovvero l'arte al terzo mese*²⁰. Qui si arriva addirittura a toni di violenta invettiva, fino ad accostare le ricerche materiche dell'informale a feti abortiti: «Stranamente [...] noi ritroviamo sulle pareti dei palazzi d'esposizione questi feti estratti al terzo mese e *impagliati* nella loro condizione di aborti, con tanto di titolo e prezzo»²¹. Un giudizio del genere, però, non è empirico e velleitario, ma è originato da una attenta valutazione e da un aggiornamento costante sulle posizioni della critica e sui contributi più recenti in materia. Poche righe prima, infatti, in un passo brevissimo aveva elencato e stroncato le proposte della critica più recente, dagli "Ultimi naturalisti" di Arcangeli all'"art autre" di Michel Tapiè, senza dimenticare di toccare il rapporto uomo-natura che allude, probabilmente, alle teorie del filosofo americano Dewey:

Si parla e si teorizza di un "art autre", di un'arte "informale", di un nuovo rapporto uomo-natura, di "ultimo naturalismo". E si fanno i gran nomi di Monet (quello delle Ninfee), di Pollock, della scuola del Pacifico, di Wols, di Fautrier, di Dubuffet, si scomoda Turner, Constable (quello del quadro *di sole nuvole*). Lo stomaco, in Italia, non è ancora arrivato a certi abbozzi di Mancini, a certi dettagli di Michetti; ma si capisce che è soltanto il provincialissimo timore di apparire "provinciali", che vieta a qualche nostro neofita ed entusiasta esegeta di pronunciare quei nomi squalificatissimi, come se le ninfee di Monet rappresentassero, sul piano dell'irrazionale, qualcosa di meno razionale che alcune *marine* di Mancini, fatte di *sole onde*. C'è quasi da ammirare la franchezza del povero Pollock, il quale confessava, ancor nel 1944, di stimare un solo pittore americano: Albert Ryder, quello delle marine ottocentesche e dei boschi misteriosi.²²

18 *Manifesto del realismo* [1946], in P. Barocchi, cit., p. 51. Poche righe sopra, al punto 3, si poteva leggere inoltre la seguente dichiarazione: «Realismo non vuol dire [...] naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa». (Ibidem).

19 F. Arcangeli, *Claude Monet* [1952], in Idem, *Dal romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino 1977, 102-111.

20 V. Mucci, *L'informale, ovvero l'arte al terzo mese* [1958], in V. Mucci, *L'azione letteraria*, cit., pp. 225-232.

21 Ivi, p. 230.

22 Ivi, pp. 227-228.

Il bersaglio implicito in questo passo era proprio Arcangeli, che aveva proposto una lettura dell'informale in chiave nordica, ricostruendo una linea di sviluppo dell'arte moderna che aveva i suoi precursori in Turner e Constable, che passava attraverso Monet (passando per la mostra degli impressionisti presentata alla prima Biennale di Venezia del dopoguerra, nel 1948) e arrivava all'Informale europeo²³. A questa, quasi in parodia, e con una critica implicita a certa estero-filia della cultura italiana, contrappone un modello italiano, attingendo a quel secondo Ottocento che, dall'avvento delle avanguardie e dalla rinnovata fortuna dei "primitivi" italiani del Due e Trecento fino al *Gusto dei Primitivi* di Lionello Venturi, non aveva più goduto di particolare credito da parte della critica e degli artisti. Al tempo stesso, però, nel momento in cui Mucci scrive queste sue considerazioni al vetriolo, era avvenuto un radicale mutamento nella fortuna della pittura informale europea e francese in particolare: se gli anni Cinquanta sono il decennio di una "ubriacatura" di pittura informale, è solo nella seconda metà del decennio che dal gran numero di pittori interessati da queste ricerche emergono come esempi emblematici Fautrier, Dubuffet e Wols, oltre a Pollock ovviamente, su cui si rimodella tutta l'impalcatura teorica dell'Informale e una linea di sviluppo ben diversa, ad esempio, da quella di Hans Hartung e Pierre Soulages (quest'ultimo rimasto quasi sconosciuto in Italia, in quegli anni). Su questo cambiamento interno alla teoria dell'informale si colloca anche il bersaglio più congeniale alla stroncatura di Mucci, Michel Tapiè, che si era stabilito proprio a Torino nel 1958, pubblicando il fortunato libro *Art autre*, a cui il nostro fa il verso in un passo quasi parodistico del suo scritto:

La grande scoperta, è, dunque, che c'è *dell'altro*. Che cosa significa questa idiozia? Sul piano teorico significa semplicemente che la trascendenza, nelle sue forme più banali, a due secoli dall'Illuminismo, alligna ancora in qualche testa di laico. [...] Sul terreno pratico, invece, la cosa ha un mordente, una *storicità*, che sarebbe grave ignorare: significa spingere intieri agglomerati di artisti verso una concezione del mondo che ha per suo centro l'irrazionalismo. Vano è dunque – seguendo una tale concezione – ogni tentativo che l'uomo faccia per riflettere, nel suo discorso, pittorico o poetico che sia, la realtà complessa e dialettica di *questo* mondo, della società in cui vive. L'alienazione sarebbe la "condizione naturale" dell'uomo, perché il mondo è così, la natura stessa è così: perché c'è *dell'altro*, c'è *sempre*

²³ Su questo momento cruciale per il dibattito e per le posizioni di Roberto Longhi e dei suoi allievi (fra cui Arcangeli) nei confronti dell'arte moderna, si veda S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, L'arte tipografica, Napoli 2000.

dell'altro. L'uomo non ce la fa, non ce la farà mai a uscir da questa sua condizione naturale di *alienato*. L'uomo non ha la faccia, non ha forma. Che vuole? È impotente, amorfo. S'illude di muoversi, di agitarsi: è un feto al terzo mese, *sempre* al terzo mese. E l'artista s'illude, se crede di poter "rappresentare", "esprimere" l'alienazione, poiché l'alienazione non è il fatto di una forma storicamente determinata di società umana, ma è la *natura* del mondo, dell'uomo, dell'artista. L'opera dell'artista può solo essere un grumo di questa alienazione universale: un grumo alienato esso stesso, e di fronte al quale tutto ciò che può accadere è che "si senta" che c'è "dell'altro". L'opera d'arte è un embrione, che contiene in sé tutte le forme possibili, proprio perché non ha ancora, esso stesso, forma.²⁴

Ma gli strali di Mucci non mancheranno di colpire anche il campione americano delle ricerche informali, Jackson Pollock²⁵, che gli italiani avevano potuto conoscere già nel padiglione americano della Biennale di Venezia del 1950, e alla mostra personale che gli dedica Carlo Cardazzo, alla galleria del Naviglio di Milano, nello stesso anno, ma soprattutto grazie alla grande antologica che Palma Bucarelli gli organizza nella sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1958²⁶. Una mostra, questa, che aveva visitato anche Renato Guttuso, ricavandone l'impressione, riferita a Longhi, che in fondo gli ricordava Morlotti²⁷, e dedicandogli un lungo e problematico saggio²⁸. Nel suo minuzioso saggio, il pittore di Bagheria cercava di fornire una chiave interpretativa del pittore americano, con l'intenzione di sradicarlo dalla riduttiva definizione di rivoluzionario dovuta a una invenzione tecnica (il *dripping*), all'uso di materiali insoliti (l'uso degli smalti) e di un nuovo modo di dipingere (poggiando la tela al suolo e non più al cavalletto): non è in questo, a parer suo, che doveva essere riconosciuta la novità di questo pittore, se non a patto di ridurre il suo contributo a ben povera cosa.

Per Mucci, invece, l'esperienza di Pollock ha ben poco che possa essere salvato. In primo luogo, Mucci non mette in dubbio il fatto che Pollock non possa essere considerato altro che un epigono, portando come argomento una frase di Sam

24 V. Mucci, *L'informale*, cit., pp. 229-230.

25 V. Mucci, *Intervento su Pollock* [1962], in *Velso Mucci amico dei pittori*, cit., pp. 69-72. Un breve commento a questo testo anche in A. Trombadori, cit., p. 61.

26 *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1958) presentazione di P. Bucarelli, introduzione di S. Hunter, catalogo di N. Ponente, Editalia, Roma 1958.

27 cfr. R. Longhi, *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di M. C. Bandera, Charta, Milano 1999, p. 37 nota 55.

28 R. Guttuso, *Pollock dentro la corrente e fuori*, in Idem, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato, Bari, 1972, pp. 229-240.

Hunter presa dal catalogo della mostra romana, oltre a ricordare il debito ammesso dall'artista stesso nei confronti del Surrealismo e dei suoi automatismi. Ma in particolare, diversamente da quanto affermava Guttuso, per lui il pittore americano poteva essere letto solo in una chiave formalistica, e soltanto l'innovazione tecnica può essere vista come suo specifico contributo: «La conquista di un linguaggio pittorico è divenuta così, se non l'unico, almeno il principale e più drammatico contenuto delle sue tele. In mezzo ai suoi quadri si ha l'impressione di trovarsi in un museo, in una mostruosa accademia, dove tutto ciò che c'è è già stato visto e qui si ritrova mostruosamente smozzicato, maciullato, ripetuto e amplificato»²⁹. Il "fenomeno" Pollock, infatti, «sta, da un lato, nella foga, nella irruenza del suo temperamento, teso fino a spendersi tutto nella conquista di un linguaggio pittorico: e dall'altro, nella estrema arretratezza della civiltà americana, contro la quale viene ad urtare quella foga del temperamento di Pollock»³⁰. Mucci ha letto attentamente lo scritto di Guttuso, ma ne trae conclusioni diverse, anzi calca la mano, prendendo una osservazione del pittore di Bagheria quasi a pretesto per un'ultima pungente osservazione, ricordando un tono caustico che è tipico della sua scrittura, della sua lotta militante contro le istanze dell'avanguardia che si discostano da quella ricerca dell'immagine nella quale credeva e per la quale combatteva: «Condivido quello che Guttuso ha detto a proposito delle due componenti della formazione di Pollock: l'espressionismo e il surrealismo. Ma vorrei aggiungere, per precisare, che si tratta delle bucce, anche tante volte delle bucce marce dell'espressionismo e del surrealismo, che entrano nella formazione di Pollock»³¹.

29 V. Mucci, *Intervento su Pollock*, cit., p. 71.

30 Ivi, pp. 70-71.

31 Ivi, p. 72.

