

Tranche de vie al grigio piombo

La solitudine metropolitana
"filmata" da Alberto Sughì

Ragazza, 1958

La mostra su Alberto Sughì, che la Provincia di Palermo ha allestito col partenariato dei Ministeri per i Beni Culturali e degli Affari Esteri, conferma Palazzo Sant'Elia l'altro polo urbano deputato (assieme al regionale Museo Riso), all'arte contemporanea¹.

Dopo l'esperienza eccezionale, per ampiezza documentaria e spessore culturale, dell'indimenticabile "España", curata da Demetrio Paparoni nel maggio-settembre dello scorso anno, ecco che la prestigiosa dimora barocca, che fu dei Marchesi Celestri prima e dei Principi Trigona dopo, apre le sue sale all'artista che meglio di chiunque altro ha saputo e sa tradurre nelle tele l'incertezza dei nostri tempi, la condizione umana nella sua problematicità, nella sua transitorietà e finitezza².

Il percorso proposto da Maurizio Calvesi copre mezzo secolo di attività, iniziando dai quei difficili anni a cavallo tra il '50 e il '60 in cui una critica, tendenzialmente portata ad apprezzare il linguaggio astratto-concreto (che rappresentava l'avanguardia), snobbava pregiudizialmente la pittura realista, considerata superata, non più adeguata alla sperimentazione³.

Vittime tutti gli artisti che come Sughì, ma anche Giovanni Cappelli o Gianfranco Ferroni, superate le problematiche inerenti il mondo contadino ed operaio poste al centro dell'attenzione nazionale fino alla metà degli anni '50, adesso, con l'inizio del boom economico, stabilitasi una tranquillità finanziaria che si avviava a diventare diffuso benessere, preferivano indagare l'uomo, non nei propri bisogni materiali, ma nell'intimo della sua umanità e nel suo difficile interrelazionarsi.

Così, lasciato per strada qualche vecchio protagonista impantanato nella propaganda



ideologica e nella oggettualità epigonale a sé stessa, Alberto Sughì parla lo stesso linguaggio di Camus, di Sartre o di Heidegger, nonché di tutti i protagonisti del cosiddetto "Realismo esistenziale" tesi ad evidenziare quel malessere metropolitano, quel mal di vivere che caratterizza la nostra epoca.

È proprio questa corrosiva attesa di cambiamento, questa penetrante insoddisfazione per il tran tran quotidiano che costituisce il *leit motiv* della produzione del maestro romagnolo, conseguente anche all'amara constatazione dello spazio metropolitano non quale luogo aggregativo, ma arida sommatoria di molteplici solitudini.

Si inizia col ciclo della *Città di notte*, affrontato proprio negli anni del boom economico, di cui si perde l'entusiastica celebrazione alimentata dai mass media di allora e dai colleghi d'oltreoceano incensati alla Biennale del '64.

Uno iato sembra evidenziarsi tra il benessere raggiunto, notarilmente ufficializzato dalle affissioni stradali e le figure precipitate nel baratro di una indifferenza totale, tracce incongrue di una miseria umana ed ambientale. Osservando opere come *Coppia nella città*, *Strisce pedonali*, *La strada*, tutte del '59, sembra di assistere ad un teatro dell'assurdo in cui i personaggi rappresentati si muovono in un silenzio

1. Pur col limite, che si spera venga presto superato, di una mancanza di programmazione a medio e lungo termine.

2. Noi palermitani abbiamo già apprezzato Alberto Sughì alla mostra "La ricerca dell'identità" tenuta nel 2003 all'Albergo dei Poveri, dove erano esposte le opere *Sul divano rosso* e *La sera del pittore*.

3. La difficoltà per il figurativismo di destare l'interesse della critica dipese, in Italia, dal ritardato successo dell'Informale (alla Biennale nel '60, premio ad Emilio Vedova) e dal mito della Pop Art (Biennale '64, premio a Rauschenberg). Marcello Venturoli fu il primo a superare quest'atteggiamento "prevenuto" parlando di Sughì come "autentica rivelazione" ("Paese Sera" 7/4/57 recensione mostra al "Pincio").



Ragazze al caffè, 1990

innaturale, vittime di questa società che nell'apparente socializzazione ci condanna ad un isolamento assoluto.

Paradigmatico *Nel tunnel*, dove la prospettiva a cannocchiale dell'illuminazione stradale, dagli innaturali bagliori fosforescenziali, metaforizza la voragine mentale, quel silenzio scavato come un abisso nella nostra esistenza da cui è impossibile fuggire. Così la tela diventa fisicizzazione della depressione, trasposizione pittorica di quella teoria gestaltica per cui le condizioni ambientali, urbatettoniche, determinano il nostro comportamento.

Tema collaterale alla città di notte è quello degli uomini seduti al bancone del bar, dove il collegamento ad Edward Hopper, già avvertibile ne *La maschera al cinema*, si fa più evidente. Pur restando lo stesso messaggio e le stesse atmosfere del maestro dell'*American Scene*, qui cambia tanto la gamma cromatica quanto la fisionomia dei protagonisti che retrocede verso escavazioni profonde, riportando alla mente Alfred Kubin, Kokoscha, Richard Gerstl, l'amico Giovanni Cappelli o Gianfranco Ferroni, nelle cui opere le figure si smaterializzano e perdono i contorni corporei per fissarsi nell'indefinito.

A volte la macchina del caffè assume una sua indipendenza formale conquistandosi una identità aliena, robotica, compensativa

della regressione figurativa.

Ulteriore manipolazione della figura si attua nei primi anni '60, quando l'impianto iconografico si semplifica e tanto i corpi erasi quanto l'ambientazione strutturata per gabbie tubolari rimandano a Francis Bacon, mostro sacro e punto di riferimento per tutta la generazione neofigurativa.

Caratteristica della pittura di Sughì è il taglio cinematografico con cui vengono captate storie *in progress*. L'occhio percepisce la scena come una macchina da presa che stia scorrendo il set ed il quadro risulta un fotogramma ritagliato da una narrazione ignota che l'osservatore deve deciptare e sviluppare⁴.

Così le scene, colte da questo singolarissimo esperimento di "opera aperta", svelano il dramma umano consumato negli interni borghesi, tra il luccichio dei miserrimi *status simbol* di un raggiunto benessere, di cui è emblematica la *Donna sul divano* che, scomposta ed assente, senza alcuna attrattiva sessuale, come tutte le donne di Sughì, denuncia il crollo psichico di quella borghesia, già sottilmente suggerito da Manet cent'anni prima⁵ o, sempre la donna, evasa dalle mura domestiche, ormeggiata ai tavolini dei locali notturni; tema costante della sua produzione che troverà l'espressione più recente in *Piano bar e Caffè notturno*, entrambe del 2002.

4. Questo concetto viene chiaramente espresso dall'artista nell'intervista a Sergio Zavoli. Lui, che è stato un autodidatta, ama dire «Il cinema mi ha insegnato a dipingere». Il collegamento al cinema è anche più diretto laddove si pensi che Ettore Scola scelse uno dei lavori della *Cena* come manifesto per il film *La Terrazza*, ciclo pittorico che trova possibili riferimenti tanto in *Satyricon* quanto in *Roma* del conterraneo Fellini, o che Monicelli si ispirò alla luce e alle atmosfere dei suoi quadri per il film *Un borghese piccolo piccolo*.

5. Manet in *Al balcone* rappresentava la borghesia vittoriosa e soddisfatta dopo la Comune parigina, con una lungimirante sottile malinconia che destò scandalo.

Politici al ricevimento, 1965



Il bere come momento di stordimento, pausa afasica per obnubilare quel “problema dell'essere”, a cui spesso rimanda il fumo della sigaretta col suo immaginario di consumazione trasposta.

È un tema storico che ci riporta all'alba della civiltà metropolitana: a *L'Assenzio* di Degas, che rimane l'archetipo dell'alienazione urbana, a cui è collegabile, anche per il gioco della fuga prospettica dei tavolini, *Ragazze al caffè* del '90, nella cui figura in primo piano aleggia il fantasma del Picasso dei *Quattro gatti* ⁶.

Sono creature prossime al disfacimento psichico, affezionate consumatrici di Xanax che attendono un evento che possa rimettere in moto il tempo, fermo sull'orlo di un abisso esistenziale.

Le atmosfere che Sughi traduce con gli strumenti del suo mestiere inanellano una serie di analoghe situazioni liricamente espresse dai musicisti esistenzialisti della scuola francese o dai cantautori della scuola genovese, Tenco in testa. Come in un viaggio nelle onde agitate del tempo, la polena di questa barca dalla rotta perduta punta quei mari che hanno cullato con struggenti melodie la nostra adolescenza ⁷.

Ma l'interesse di Sughi non concede spazi alla nostalgia e si sposta ulteriormente, abbracciando anche la questione morale.

Lo fa prima con *Politici al ricevimento*

del '65, una serie di opere dedicate all'avvertita mancanza morale e culturale della classe politica. L'arido deserto di anime fameliche emerge nell'abbraccio di complicità comparatiche, nel sussurro di massoniche intese.

Nelle caustiche tele l'attento caudico fotografa i convenevoli di pescecantismi affarieri ratificati accanto allo scintillio della cristalleria del *catering*. La grandezza di Sughi sta in questa capacità di emettere giudizi surrettizi soltanto descrivendo una situazione, raffigurando episodi purificati dall'egida della ufficialità.

Successivamente, nell'84, l'attenzione si allarga per far luce sul pan-decadentismo dell'intera nazione; *Teatro Italia* denuncia la mancanza di un qualunque sistema di valori. Non requisitoria contro uno stato alla deriva morale, in cui ogni istituzione pubblica sembra interessata ai propri illeciti arricchimenti, ma una fredda e spietata analisi del cronista attento apota.

È l'Italia delle corruzioni, che ha conosciuto le stragi di Milano, di Brescia e di Bologna.

Una grande pagina di storia contemporanea dove l'attenzione dell'artista si allarga fino alle vette del potere, ed il giudizio è corrosivo.

Diverso atteggiamento quando nell'81 elabora il ciclo dedicato alla famiglia, in cui l'autore va oltre l'esperienza personale, alla ricerca di un sistema assiologico ancestrale ma instabile, espresso dalla cultura di origine contadina e dall'ideologia cattolica precedente al boom economico.

L'ambiente è sacrale e conduce ad un tempo remoto, riporta alla raffigurazione archetipale di Puvis de Chavannes.

La dimensione umana è completamente diversa da quella sinora rappresentata, concedendo spazio ad un affetto compostamente ritualizzato, sempre nel silenzio ovattato della scena, dove i protagonisti sembrano subire passivamente un destino ineludibile, altalenante tra teneri amori e sofferti lutti. Sono fluttuanti attori a metà tra gli eroi di una tragedia greca e le figure bloccate nella bolla pneumatica del nostro realismo magico.

Si sgrana, quindi, un rosario di tappe vissute all'interno della casa, di cui è significativa *La morte del padre* dove tre genera-

6. E' la produzione dell'artista malagueño del 1899-1900, precedente il primo viaggio a Parigi.

7. Canzoni di Boris Vian, Leo Ferrè, di Tenco, Endrigo ripropongono gli stessi temi e le stesse inquietudini.

zioni, «ognuna – come scrive Guido Santato - assorta in una silenziosa *meditatio mortis*», raccontano lo stesso travaglio. Ma neanche la morte di un caro riesce a far superare la paura del contatto fisico, sicchè la famiglia, dignitosamente composta, rimane isolata nelle differenze dei ruoli.

Non il conforto reciproco, ma la metabolizzazione dello straziante dolore nella introiezione soggettiva.

L'idea della morte alita silenziosa anche nel ciclo autobiografico *La sera del pittore*. Il tema dell'artista nello studio al tramonto si coniuga con quello della malinconia, della meditazione, ma anche, evidentemente, con quello della rendicontazione di una vita o dell'esaurimento della vena propositiva.

Se prima aveva fissato ossessivamente la realtà presente e vicina, ora la sua prospettiva, come aveva già fatto nel *Balcone sul mare* ('85-'86) si allontana verso uno spazio e una temporalità quasi metafisici.

La pittura di Sughi tecnicamente non subisce mutazioni sostanziali nel tempo: la gamma cromatica, dai colori scuri fortemente opacizzati con l'uso del grigio piombo; la luce, che aureola le figure conferendo loro un aspetto inquietante e l'uso di tagli scenici desunti dal mondo cinematografico, resteranno pressochè costanti negli anni.

La tavolozza si vivifica nel ciclo *Andare Dove?* del '91, in cui il tema della solitudine viene vissuto in termini nuovi.

Non più solitudine letta in chiave sociologica - nel rapporto con gli altri -, ma come sofferenza individuale, come stato di natura, a livello puramente psicologico.

Nel momento in cui l'uomo viene staccato dall'ambiente urbano ed inserito nell'habitat naturale rinascono i colori, esplose una rutilante rigogliosa scenografia edenica che ricorda, proprio nella gamma cromatica, il capolavoro di Gauguin *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove Andiamo?*, ma l'uomo rimane sempre chiuso in quel suo disagio impotente.

Questo è il messaggio drammatico: l'uomo può cambiare contesto, viaggiare, situarsi in ambienti diametralmente opposti, ma sempre porterà con sé quel bagaglio d'inquietudine e sofferenza che fa parte del suo essere.

La mostra si conclude con l'ultimo ciclo *Alla fine del giorno* in cui la coppia appare paralizzata da un'inerzia devitalizzante, rasse-



Ragazza seduta, 1962

gnata ad un'attesa che si svela sempre più vana.

Compare il cielo; ma è una nuvola nerissima che s'addensa minacciosa, come i corvi nella febbricitante tela di Auvers⁸, sulle teste dei protagonisti, stremati da un percorso affettivamente asintotico.

È un epitaffio; dove l'impianto costruttivo diventa approssimativo e si perde tanto l'intelaiatura baconiana quanto la scatola prospettica realista.

Se il bere come mezzo anodino era il rimedio che nell'afasia mentale traghettava i sensi attraverso le ore disturbanti della notte, adesso i colori aciduli, di tradizione munchiana, chiudono un percorso di ebetudine in cui il peso della vita annichilisce, non concedendo più squarci ad attesi eventi.

Si conclude peggio di com'era iniziata questa narrazione elaborata dal maestro di Cesena, puntuale citare di quello sgo-mento esistenziale, di quel tragico disincanto che, in questa società malata in cui viviamo, nonostante i bagliori di un eudemonismo di facciata, sembra debba accompagnarci ancora per lungo tempo. [•]

8. Il riferimento è al capolavoro di Van Gogh *Campo di grano con corvi* realizzato nel luglio 1890 ad Auvers-sur-Oise.