

# Vespignani all'Obelisco

Vespignani è stato uno dei pochi giovani artisti italiani che negli anni del dopoguerra abbiano avvertito la gravità e l'insanabilità del contrasto fra un'arte la quale aspirasse coraggiosamente a esprimere la società moderna e gli elementi culturali offerti dal modernismo e dal cosmopolitismo che o rifuggivano dalla vita moderna o ne negavano la possibilità stessa di espressione; così egli non s'improvvisò né neoespressionista né « fauve », come non fu mai cubista o astrattista. Perseguì invece una sua strada testarda e tenace di fedeltà esclusiva al mondo oggettivo, quasi a voler ripartire dalla natura chiudendo gli occhi di fronte allo sviluppo contrastato e a volte paurosamente drammatico dell'arte moderna.

Dalla sua prima mostra alla Galleria « La Margherita » nel '45, Vespignani ha percorso una lunga via: fu prima un mondo di sfacelo e di rovine, di derelitti, di prostitute, di figure della piccola borghesia, messo a nudo con una intensità crudele che si traduceva in un segno tagliente e spietato sotto la cui apparente distaccata freddezza covava una pietà accorata e una comprensione addolorata. A questo periodo particolarmente ricco di disegni e incisioni (così legate alla sensibilità di Grosz), seguì quello più rasserenato della scoperta della periferia industriale; nacque dunque disegni e pitture segnati da una fiera malinconia, mentre nei quadri di figura l'osservazione crudamente espressionistica delle opere precedenti trapassava in un'intima dolcezza e il disegno si distendeva affettuosamente a cercare nella forma di un corpo o nell'espressione di un volto quanto di teneramente umano la durezza di un'esistenza quotidiana lasciasse sopravvivere nell'uomo. E fu proprio di questo periodo la vasta produzione di ritratti e figure femminili che nello stile del disegno conciliavano la

severa grandezza contadina di Courbet con la felicità ingenua e capricciosa di Manet e di Renoir e con l'intimità scontentosa e casalinga dei ritratti di Fattori; e proprio a questo momento risale l'accentuarsi di un prezioso gusto per la materia pittorica, per la grafia disegnativa capillare, insistita e continuamente sovrapposta.

Fu allora che il pittore tentò anche la ricerca di materiali nuovi, come la cementite, e nacque quelle molte spiagge e marine che portavano all'esasperazione di una ricerca tutta intellettuale certi motivi macchiaioli quali *La rotonda di Palmieri* o *La signora all'aperto* di Fattori. La via di uscita da una pittura intellettuale, che per essere figurativa non sarebbe stata meno astratta, il pittore la trovò allora alla scuola della natura.

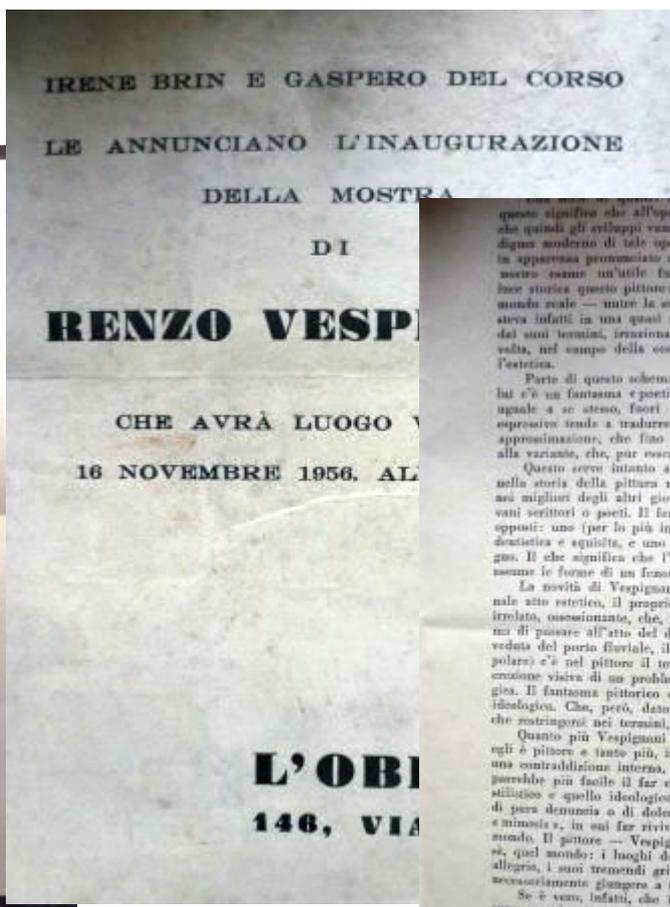
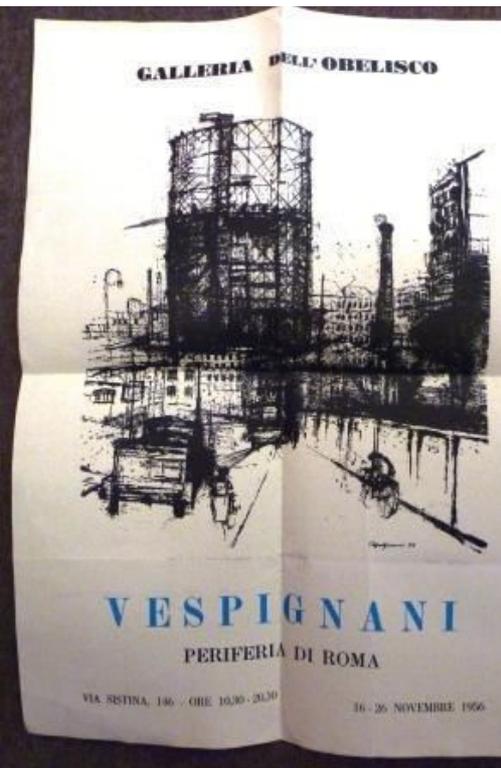
Dalla malinconia e dalla disperata protesta delle prime periferie Vespignani è così giunto a una solare inebriante visione della bellezza oggettiva. E' però evidente in alcuni di questi quadri, esposti alla galleria « L'Obelisco » di Roma (via Sistina 146), che non sempre gli elementi scelti per caratterizzare l'aspetto moderno di un paesaggio riescono a questo scopo: un cartello pubblicitario, un'automobile, un'insegna luminosa, un ponte ferroviario, un traliccio per cavi elettrici, uno scalo ferroviario e quanti altri mai elementi siano tipici d'una città moderna, non sono di per se stessi garanzia di una pittura moderna.

La pittura di Vespignani è giunta a un punto decisivo che implica la soluzione di certe contraddizioni, prima fra tutte quella fra modernità della visione della città ed elementi di una cultura troppo ristrettamente e anche nostalgicamente chiusa sul passato. Coscienza della tradizione non è sempre naturale e semplice sviluppo di un certo filone; molto spesso essa vuol dire superamento critico e anche aperta rottura, quando sia pro-

prio la realtà a dare gli elementi che dimostrano come il mondo sia cambiato e i vecchi mezzi espressivi siano divenuti inadeguati ad esprimere il nuovo. Dei resto i migliori quadri di questa mostra ci dimostrano che là dove il pittore meglio ha reso il volto moderno della periferia romana, egli è riuscito a farlo cercando coraggiosamente una forma nuova ed elaborando pazientemente una tecnica più sobria ed essenziale: dove ha cercato più attentamente un rapporto unitario di colore e luce anziché insistere col colore in una minutissima grafia disegnativa, dove la tecnica non ha sopraffatto ma esaltato il motivo naturale, dove la volontà di racconto non s'è risolta in una descrizione minuta ma si è fondata sull'esaltazione luministica di alcuni particolari essenziali.

*Viale del gazometro, Piazzale Clodio di notte, Viale Marconi, Scalo S. Lorenzo, Testaccio e Viale degli Inventori* ci sembrano i quadri più avanzati in questa ricerca del moderno; ed è interessante notare, contrariamente a quanto era fino a qualche tempo fa, che ora è il disegno a essere in ritardo sul colore. Non che la *Ragazza di Trastevere* non abbia una sua sovrabbondante bellezza, o che i numerosi disegni di periferie non portino anch'essi impresso il segno vivo delle qualità inventive e tecniche di Vespignani; ma è che rispetto alle possibilità espressive scoperte nel colore, questi disegni risultano come invecchiati. Perché Vespignani possa ora andare più speditamente avanti ci sembra che egli debba porre coraggiosamente a confronto il suo prezioso patrimonio tecnico e culturale con la realtà della vita moderna in modo da poter spregiudicatamente giudicare sino a qual punto esso sia adeguato all'espressione realistica di quel mondo della città a cui egli guarda con tanta passione.

D. M.



questo significa che all'operazione espressiva di Vespignani precede l'ossessione, e che quindi gli sviluppi vanno ricercati in movimenti minimi, in variazioni. Il paradigma moderno di tale operazione è facile a individuarsi: sia il nome di Morandi, sia l'operazione pronunciata assolutamente a proposito di Vespignani, può avere nel nostro campo un'utile funzione di reagente. Può servire a mettere nella giusta luce storica questo pittore che, del mondo storico — o, come si dice oggi, del mondo reale — intrattiene una ossessione di artista. L'effabilità di Morandi consisteva infatti in una quasi manica (e quindi paziente) trasposizione dell'ineffabile dei suoi termini: irrazionali per definizione, si trovano pittorici, irrazionali, a loro volta, nel campo della conoscenza, razionali fino alla squisitezza nel campo dell'estetica.

Parte di questo schema vale anche per l'operazione di Vespignani: anche in lui c'è un fantasma e poetico e che l'ossessione, o, come tale, tende a restare sempre uguale a se stesso, fuori del moto della storia anche interiore. E il momento espressivo tende a tradurre in termini vitali tale fantasma con un processo di approssimazione, che fino a un certo momento è sempre lo stesso: indifferente alla variazione, che, pur essendo minima, è sostanziale.

Questo serve intanto a delineare, come si diceva, la collocazione di Vespignani nella storia della pittura moderna italiana. Che è tipica, e ha risonanze non solo nei migliori degli altri giovani pittori, come Zigaina, ma anche negli altri giovani scrittori o poeti. Il fenomeno consiste in un coesistere di due atteggiamenti opposti: uno (per lo più inconscio) di conformismo alla recente tradizione decadentista e agiata, e uno (intenzionale) di ricerca, o, nella fattispecie, di disagio. Il che significa che l'ineffabile fantasma interiore — come accennavamo — assume le forme di un fenomeno storico, reale o sociale.

La novità di Vespignani consiste dunque nel voler realizzare prima del razionale atto estetico, il proprio oggetto ispiratore. Sicché: dato tale oggetto, intuito, irrealizzato, ossessivamente, che, nel caso di Vespignani, è una visione di periferia, prima di passare all'atto del dipingerlo, del riprodurlo attraverso un'occasione (una veduta del porto fiorentino, il gascometro, un capolinea di borgata, un esponente popolare) c'è nel pittore il tentativo di spagarselo storicamente: di ridurlo a conoscenza visiva di un problema di vita moderna, di costume, di tematica sociologica. Il fantasma pittorico di Vespignani coincide dunque con la sua passione ideologica. Che, però, dato il particolare mezzo espressivo, non può, a sua volta, che restringersi nei termini, pur appassimatissimi, e ancora irrazionali, della drammatica.

Quanto più Vespignani è, dunque, plasticamente violento ed esatto, tanto più egli è pittore e tanto più, insieme, uomo politico. Tutto questo implica fatalmente una contraddizione interna, una ferita. Per uno scrittore, almeno apparentemente, sarebbe più facile il far coincidere i due momenti di razionalizzazione: quello stilistico e quello ideologico. Assunto il mondo popolare come oggetto, magari solo di pura denuncia o di dolorosa descrizione, egli avrà sempre la possibilità della "mimesis". In lui far rivivere nella sua vita, far parlare nella sua lingua, quel mondo. Il pittore — Vespignani — ha ferma, nelle sue linee esterne, davanti a sé, quel mondo: i luoghi dove il proletariato lavora, soffre, ha le sue disperate allegrie, i suoi tremendi grigiore, le sue tristezze senza fondo: riprodurlo significa necessariamente giungere a una contaminazione stilistica.

Se è vero, infatti, che i mille particolari della realtà di quel mondo popolare sono organizzati e unificati da una visione ideologica ben chiara, tuttavia l'unificazione e l'organizzazione, in sede tecnica, espressiva, sono dovute ad una educazione stilistica che, con quella ideologica, è tuttora in rapporto diacronico e contraddittorio.

Non è questo il dramma solo del Vespignani. Entro queste circostanze ostili, che tendono a erodere il campo di libertà dell'artista, fino a ridurlo al minimo, è chiaro che la ricerca va condotta nel senso, che si diceva, della ricerca profonda, dello scavo, della passione violenta che diviene precisione.

E il visitatore può constatare qui in questa mostra quante volte egli venga il miracolo del quadro perfetto.

PIER PAOLO PASOLINI

16 novembre 1956

## Renzo Vespignani

Periferia di Roma

Catalogo: testo di P. P. Pasolini

«...Per uno scrittore, almeno apparentemente, parrebbe più facile il far coincidere i due momenti di razionalizzazione: quello stilistico e quello ideologico. Assunto il mondo popolare come oggetto, magari solo di pura denuncia o di dolorosa descrizione, egli avrà sempre la possibilità della "mimesis", in cui far rivivere nella sua vita, far parlare nella sua lingua, quel mondo.

Il pittore —Vespignani— ha fermo, nelle sue linee esterne, davanti a sé, quel mondo: i luoghi dove il proletariato lavora, soffre, ha le sue disperate allegrie, i suoi tremendi grigiore, le sue tristezze senza fondo: riprodurlo significa necessariamente giungere a una contaminazione stilistica.

Se è vero, infatti, che i mille particolari della realtà di quel mondo popolare sono organizzati e unificati da una visione ideologica ben chiara, tuttavia l'unificazione e l'organizzazione, in sede tecnica, espressiva, sono dovute ad una educazione stilistica che, con quella ideologica, è tuttora in rapporto diacronico e contraddittorio.

Non è questo il dramma solo del Vespignani. Entro queste circostanze ostili, che tendono ad erodere il campo di libertà dell'artista, fino a ridurlo al minimo, è chiaro che la ricerca va condotta nel senso, che si diceva, della ricerca profonda, dello scavo, della passione violenta che diviene precisione

raffinata: è questo che fa Vespignani. E il visitatore può constatare qui in questa mostra quante volte egli compia il miracolo del quadro perfetto.»

#### Bibliografia

[s.a., \*Le mostre d'arte. Avanti, Roma 18 novembre 1956;\*](#)

D.M., *Vespignani all'Obelisco*, L'Unità, Roma 23 novembre 1956;

A.Bertolucci, *Vespignani*, La Fiera Letteraria, Roma 2 dicembre 1956;

G.Etna, *I pittori della capitale*, Il Giornale del Mezzogiorno, Roma 6 dicembre 1956;

L.Budigna, *Arti*, Settimana Incom, Roma 8 dicembre 1956