

**Il convegno dell' IN-Arch sull'edilizia residenziale**

**Speculazione razionalizzata?**

Il convegno sull'edilizia residenziale, svoltosi a Palazzo Taverna, in Roma, per iniziativa dell'Istituto nazionale di architettura ha avuto, certamente, momenti di interesse, specialmente per l'analisi assai attenta che è stata compiuta per quanto riguarda la situazione del settore edilizio all'indomani del « boom » e per il giudizio sostanzialmente critico espresso dai convenuti sulla politica pubblica e privata della casa finora condotta. Un esame accurato delle posizioni emerse nel convegno, tuttavia, non può portare a conclusioni positive, almeno per ciò che si riferisce all'avvenire.

Così, ad esempio, mentre è stata sottolineata l'indegnità delle attuali strutture produttive e si è posto giustamente l'accento sull'opportunità di procedere ad un rapido processo di industrializzazione (per ridurre i costi, razionalizzare il ciclo produttivo e qualificare le costruzioni), non si è approfondito a sufficienza, secondo noi, il rapporto che deve intercorrere oggi fra i costruttori delle città e le esigenze dei cittadini: o meglio, questo rapporto è stato inserito nel dibattito, ma solo per ripresentare come « novità » concezioni « vecchie » e per legittimare, sul piano « teorico », l'attacco che il grande capitale si prepara a sferrare anche nell'ambito dei programmi edilizi sovvenzionati dallo Stato.

Si è detto, infatti, che le città si sono sviluppate finora nel caos più completo e si sono lanciati strali contro gli « alveari umani » che hanno soffocato le periferie dei grandi centri, ma non si è spiegato sufficientemente il motivo per cui certe « brutture » si sono potute realizzare. Non si è chiarito, ad esempio, che se oggi si deve registrare un clamoroso fallimento della politica edilizia e urbanistica (che non è un piano tecnico, non è solo per la grave arretratezza organizzativa del settore e per la polverizzazione delle imprese, ma anche e soprattutto perché l'assetto urbanistico è stato prevalentemente determinato, finora, dalla proprietà del suolo, perché, cioè, il « miracolo » edilizio « si è svolto » — come ha osservato la CGIL in una sua nota sull'argomento — attraverso un meccanismo speculativo in cui il profitto si è mescolato alla rendita fondiaria).

**La prefabbricazione**

Questa « linea » (che di una scelta politica, in fondo, si è trattato) è ora in crisi anche perché le leggi urbanistiche approvate e annunciate tendono a colpire, o a ridurre, proprio la rendita fondiaria urbana nel momento in cui, per altro, le restrizioni del credito e la mutata situazione del mercato del lavoro hanno un'azione qualificante e inibente di grossi contingenti in altri settori industriali) accentuano le difficoltà tecnologiche del settore, sulle quali pure si è insistito a lungo. A questa « linea » il convegno dell'IN-Arch ha cercato di opporre un nuovo corso mediante l'introduzione delle tecniche della prefabbricazione e con una precisa prefigurazione delle dimensioni minime che le aziende devono avere per essere economicamente produttive.

Bisogna riconoscere, dunque, che un certo sforzo è stato fatto per lo meno per quanto riguarda l'« industrializzazione » del settore. Ma bisogna anche dire che l'esplicito passaggio dalla « rendita fondiaria » al « profitto capitalistico » non potrà ottenere altri risultati all'infuori di una « trasformazione » delle incidenze speculative secondo una logica più « corretta » ma pur sempre inserita nel sistema, nonostante il previsto massiccio impiego di capitale statale. Logica cui risponde, del resto, perfettamente la tendenza emersa a Palazzo Taverna di adattare al peso della « sperimentazione » dei nuovi standard urbanistici ed edilizi al bilancio dello Stato.

« Attualmente — è stato detto — non è la sperimentazione non coordinata dei privati che è necessaria, ma una sperimentazione su larga scala che può attuarsi soltanto per un massiccio intervento statale ». Siamo, in sostanza, di fronte ad una manifestazione perfino plateale di quella teoria neocapitalista che chiede una politica pubblica delle infrastrutture e della ricerca (sperimentazione, appunto) subordinata alle esigenze di profitto delle imprese, robuste strutture del settore; degli oligopolii già esistenti e in via di formazione, cioè, delle grosse concentrazioni finanziarie che si accingono ad invadere il campo della prefabbricazione, dei monopoli cementieri i quali contano di poter approfittare anche dei programmi edilizi di pubblico intervento (GesCaL, ecc.).

Questo grave pericolo, che potrebbe perpetuare la politica degli « alveari » umani e degli squilibri territoriali, è stato avvertito, d'altronde, dallo stesso prof. Sacro, nel suo rapporto sulla programmazione, quando, nell'ambito del dichiarato impegno di nuove « strutture oligopolistiche » nell'industrializzazione del settore edilizio, ha indicato l'opportunità « che l'azione pubblica intervenga direttamente nel processo produttivo, da un lato attraverso le aziende a partecipazione statale (Cementir, ENI, Finsider), coordinandone l'attività e indirizzandone la produzione verso elementi e manufatti prefabbricati, e dall'altro promuovendo l'impiego degli elementi prefabbricati nei complessi edilizi finanziati dallo Stato ».

**Sperimentazione limitata**

Appare chiaro, a questo punto, che nell'interesse del paese e dei « consumatori » della casa, una simile impostazione del problema urbanistico ed edilizio deve essere risolutamente respinta, come hanno fatto già gli esponenti del convegno e i protagonisti della cooperazione e gli studiosi più legati al movimento democratico. E deve essere respinta non solo per combattere veramente la speculazione, ma perché una « sperimentazione su larga scala », con o senza l'intervento statale, condurrebbe fatalmente a ripetere gli errori del passato. Tale sperimentazione, infatti, richiederebbe spese di impianto così elevate che potrebbero venire ammortizzate solo nel giro di parecchi anni e solo impiegando due, tre, quattro volte le medesime attrezzature.

Il che significherebbe ripetere per un periodo inevitabilmente lungo gli stessi tipi (standards) di costruzioni e di agglomerati urbani, cristallizzando così forme e contenuti che invece, per seguire la naturale tendenza evolutiva delle concezioni e delle tecniche architettoniche e urbanistiche e per soddisfare le sempre nuove esigenze sociali e culturali dei « consumatori », dovrebbero essere continuamente integrati e rinnovati.

Un risultato come questo, evidentemente, si può raggiungere solo con un tipo di sperimentazione limitata nel tempo e nelle dimensioni, secondo l'esperienza di alcune città mature dal movimento cooperativo (a Bologna e in provincia). Ma perché questo punto di vista possa prevalere è indispensabile che siano abbandonate, finalmente, le provvisorie e l'improvvisazione con cui finora si è proceduto in questa direzione, unificando anzitutto in un solo ente i diversi strumenti di azione e predisponendo quindi una programmazione globale a lungo termine, da realizzare con l'intervento e il controllo degli organismi democratici, dal Parlamento agli enti locali (regioni, province, comuni).

Queste proposte, avanzate dalla CGIL fin dallo scorso anno in occasione della conferenza nazionale dell'edilizia, hanno avuto un'eco anche a Palazzo Taverna, senza tuttavia diventare, come sarebbe stato giusto e opportuno, elementi primari della discussione. C'è da sperare, comunque, che esse siano comprese o quanto meno considerate nella legge urbanistica che il ministro del LL.PP., Pieraccini, ha annunciato al convegno dell'IN-Arch. Si tratta, del resto, di esigenze che non possono essere ignorate, specie se si vuole veramente costruire case e città « a scala umana », come lo stesso Pieraccini ha giustamente auspicato.

Sirio Sebastianelli

**arti figurative**

**La collezione De Navarro a Milano**

**Nella mostra al Palazzo Reale, che è destinata a suscitare molte polemiche tra gli studiosi dell'arte europea fra il XV e il XIX secolo, sono riunite 34 opere di pittori famosi**



Giambattista Piazzetta (attribuito): Ritratto di una ragazza

**Una foresta di attribuzioni**

**Antologia di E. Bernard**



Alla « Galleria del Levante » (via S. Andrea, 23) Alberto Bernard (1868-1941), il singolare pittore sintetista e simbolista che, nelle sue relazioni con Lautrec, Van Gogh, Cézanne, Signac, Gauguin, i Nabis, esercitò un'influenza contraddittoria ma profonda sulla pittura francese ed europea, finora, anche nelle opere giovanili di Picasso. La mostra di Emilio Bernard segue quelle, pure assai interessanti, di Valtolton e Kirchner. Sono annunciate mostre di Lyonel Feininger, Otto Dix, Piet Mondrian e Francis Bacon.

In questi giorni si è inaugurata a Palazzo Reale, per iniziativa dell'Ente Manifestazioni Milanesi, la mostra che va sotto il titolo di « Arte europea da una collezione americana ». Si tratta della collezione De Navarro, che ha sede a Glen Head. Le opere esposte sono trentaquattro e si dividono tra il quindicesimo e il diciannovesimo secolo. La mostra era attesa sia per i nomi degli artisti della collezione, sia perché, da più sponde, si avanzano dubbi su alcune delle attribuzioni più importanti.

Di quest'ultima preoccupazione è specchio anche la presentazione del presidente dell'Ente, Lino Montagna, che si legge ad apertura di catalogo. Tra l'altro il catalogo, che non è un catalogo, è il seguente: « Fengo a sottolineare, cioè, che, nel caso di questa mostra, avviene un poco quanto accade ogni volta che, per esempio, la certissima pittura di un pittore è attribuita a un pittore di un altro secolo, un filologo o spesso anche il caso ci fa pervenire in possesso di un testo poetico o letterario o di un documento storico fino ad allora sconosciuto: che lo scopritore esamina egli stesso e giudica e cataloga come gli pare e come deve, ma intorno al quale giustamente viene poi a convergere la folla degli altri pareri, e non sempre unanimi né definitivi, ancorché meditati da tutti a un modo legittimo ».

« L'Ente Manifestazioni Milanesi, in questo caso, vuole essere considerato un po' come si guarda a un editore, che rende di pubblica dominio un'opera scoperta e così facendo serve agli interessi più generali e collettivi della disciplina a cui l'opera si riferisce ».

Non è difficile, ci sembra, interpretare il senso

di questo avvertimento. Da tali parole appare abbastanza chiaro che neppure gli ordinatori della mostra sono del tutto convinti di talune attribuzioni che in essa vengono sostenute da vari esperti.

Per rendere più agevoli confronti e controversie, le schede del catalogo, curate da Raffaele De Grada, riportano nitidamente distinte le varie attribuzioni, dovute ad alcuni fra i più noti critici d'arte antica italiani e stranieri. Si sa quale peso può avere una attribuzione autorevole. E' facile capire come lo stesso quadro, cambi di valore, passi cioè da un valore di qualche migliaio di lire a un valore computabile in cifre di milioni, a seconda che venga considerato di scuola, di bottega, o attribuiti a un maestro.

Intorno al problema delle attribuzioni ruotano quindi non solo dei problemi critici, ma anche dei precisi interessi economici.

Non siamo specialisti di arte antica e la nostra non vuole essere nulla più di una nota informativa. Comunque, da alcuni pareri che abbiamo sentito, per tornare alla mostra di Palazzo Reale, le obiezioni che vengono mosse riguardano soprattutto « La Madonna del Coniglio » che Alfred Frankfurter, Wilhelm Bode e Hermann Voss giudicano come una replica fatta da Tiziano dello stupendo quadro omonimo oggi al Louvre, e la « Susanna », che Fiocco, Suida, Mayer, Glück confermano al Tinoretto come precedente o versione della famosa « Susanna e i vecchioni » del Museo di Vienna.

Ma ci consta che altre obiezioni esistono sulle « Madonne con la violetta », qui attribuita a Leonardo e aiutata per la quale altri propongono il nome di Marco d'Oggiono; l'opera, per altro, è bellissima; sul « Cristo morto », che Adolfo Venturi, Toesca, Fiocco, Perkins, Tietze e altri ancora danno al Mantegna, indicando come « prime idee » o come « studio preparatorio » del « Cristo morto » di Brera; e su altre opere ancora.

Ma, oltre alla discussione aperta sulle attribuzioni, ci preme dare un'informazione anche sull'insieme della mostra, in cui si trovano opere attribuite a Gentile da Fabriano, Sandro Botticelli, Raffaello, Domenico Morone, Giovanni Bellini, Bonifacio de Pitati, El Greco, Rubens, Holbein, Franz Hals, Riggand, Longhi, Piazzetta, Giovanni Antonio Pellegrini, Giuseppe Maria Crespi, Greuze, Watteau, Francesco Guardi e una serie di quadri, inseriti abbastanza casualmente, di Emile Bernard.

Come si vede la mostra non offre né un panorama né un itinerario in qualche modo unitario. E' solo un pretesto per presentare una serie di opere, tra cui alcune sono di alta bellezza, come il Watteau, l'Holbein, il Longhi, e qualche altra che abbiamo già citato. Ora dunque aspettiamo che, intorno alla manifestazione, nascano quelle discussioni che gli storici d'arte antica ci hanno promesso.

Franco Solmi

Mario De Micheli

**MOSTRE A ROMA**

**LA NATURA RITROVATA DI TRECCANI**

Giorno dopo giorno, nel 1900, frammento dopo frammento fino alla vasta tela col « Paradiso terrestre » — dacepo l'uomo e la donna, fra capriole plesciante di ragazzi, accennano insieme gesti d'amore e persistono di conciliazione col mondo — Ernesto Treccani è andato abbozzando un suo stile di rinnovata pittura della natura. Ora, alla « Nuova Pesa » (via del Vantaggio, 46), egli presenta una fitta serie di dipinti a olio, tempera, acquarelli e disegni, datati 1902-64, nei quali questa pittura della natura ha preso decisamente corpo.

E' un'estate ininterminabile e bruciante che si dispiega agli occhi nostri ma la pittura non è atmosferica, impressionista: il sole che non tramonta sta nella mente del pittore, è una sua razionale passione, un suo pensiero dominante fra estatico e malinconico. Se fosse possibile attaccare un'elichetta, Treccani oggi ci appare come un « fauve » della tenerezza nella sua riscoperta della natura. Resuscitando il pittore, ha finito alcune vaste tele per il comune di Canelli. Ispirate ai temi della vita e della poesia di Cesare Pavese: qui, nelle tele esposte a Roma, qualcosa anche fermenta dei pensieri di Pavese di quel suo « basso continuo » della natura su cui si dispiegavano e si innalzavano o precipitavano le vicende degli uomini.

Io dico di quadri come « Grasse », « La leggenda della collina », « Il grano maturo », « Il campo », « Giardino splendente », « Oleandro sul mare », « Le steppe », alcuni nudi femminili singolarmente dipinti come paesaggi. Treccani ha dipinto molto a Groppeo, qui lavora anche Cassinari e, forse, s'è rinnovato quel sodalizio, quella « sonata » a due che fu già fertile in altri anni.

Il viso paesaggi, nature morte e nudi femminili di Cassinari: la natura vi è tornata a offrire forte ma come un vento benigno. Dal punto di vista dell'iconografia questo soggiorno di Treccani a Groppeo non ha esercitato rotture e rivoluzioni come quelli operati dal paesaggio industriale lombardo o dall'ambiente meridionale con-

tadino. Ma nell'intimo della fantasia di Treccani io credo che abbia agevolato l'abbattimento di più di un antistorico muro di cinta fra il « dentro » e il « fuori » dell'uomo.

« Puó darsi ch'io fraintenda il pensiero di Treccani ma nei quadri a volte mi ritrasce, un cespuglio si levano con la solennità delle ciminiere e la topografia dei luoghi è corretta, trasformata da tante e tante mediazioni ideologiche e sentimentali pur frammentate in tanti e tanti momenti di un'estate che Treccani ha la pazienza poetica di prolungare. Treccani può molto ora col suo colore che segue rapido il pensiero, definisce bene le mutevoli relazioni con la natura, tenta il simbolo panico un po' sulla via di Bonnard ».

Nel catalogo Treccani ha voluto pubblicare alcune strofe — le prime risalgono al 1940 — del suo « diario in versi » che un po' illumina la pittura e un po' ne è illuminato. In una strofa, assai dolce e patetica, egli invita gli amici, invita tutti a sedere con lui sotto un albero verde in una « Natura di alberi / bellissimi / terra calda di grano / fuoco spento / nei casolari ».

Vuole dunque Treccani sommessamente ricordarci il suono della natura e il suono segreto di noi stessi che a momenti hanno frequenze misteriose che possono sfuggire. In altri momenti, invece, quando la storia lascia qualche pausa di silenzio, questo suono della natura diventa un rombo grandioso che può far vacillare anche. E' un tema questo della natura in relazione alla storia davvero vivo e attuale. Ed ecco che mi torna alla mente l'« André » Bolkonov di Tolstoj che, stramazza a terra nella battaglia solo allora, riprendo gli occhi scopre che esiste il cielo, che è sterminato e che lo navigano le nubi come vascelli.

Ecco, qui cielo di Andrej (di Tolstoj) è, forse, tra tanti altri dipinti e scritti con l'occhio, il cielo più abbagliante di verità. Forse, dei pittori pittori, il solo Courbet ci ha lasciato qualcosa di simile in eredità moderna.

**WILLIAM GROPPER: UN EREDE AMERICANO DEL REALISMO DI GROZ**

Nel 1953, William Gropper, all'età di 56 anni personalità di avanguardia del realismo americano, figurava fra i primi nomi delle tendenze futuriste nere maccartiste. Furono anni terribili per tutti sotto l'incubo della bomba e la cultura americana subì persecuzioni e persecuzioni drammatiche. Ma furono in molti a resistere e, caso singolare, un pittore come Gropper crebbe poeticamente proprio nella necessità di opporre alla violenza fascista la violenza morale. In quei giorni, Gropper per dar principio alla sua risposta disegnando i primi fogli litografici dei suoi « Caprichios americani » dal '53 al '56 ne disse per ben cinque volte che fanno un singolare monumento alla « bruttezza americana, una poetica americana, ai momenti della avanguardia tedesca, di Grosz, Dix e Beckmann ».

Ora questa serie di litografie, assieme ad alcuni dipinti importanti e numerosi scritti, alcuni delle quali ignorati, sono stati presentati alla sede romana dell'ACA Gallery la quale continua con coerenza la presentazione di correnti e personalità dell'arte americana sino ad oggi restata nell'ombra per molte ragioni, alcune delle quali ignominiose.

Bisogna sfogliare con calma queste litografie: tragiche memorie cancellate da tragici fatti attuali ritornano come il dolore di vecchie ferite, si dispiega repellente il « modo di vita americano », si libera il disprezzo, si nota anche la giovinezza della cultura americana e il suo legame non manieristico con la cultura europea.

Difficile scegliere fra questi « caprichios » goyeschi, ma

se si dovesse mettere una di queste litografie sulla copertina di un libro straordinario da stampare, credo che meriterebbe la fortuna popolare toccata a « New York » di Dos Passos —, sceglierei quella dove un orrido guerriero medioevale senza velo per mano un fanciullino sicuro e sorridente. Questa allegoria dei nostri giorni è, forse, la più ingenua, volutamente ingenua, delle cinquantacinque litografie che è tipica del gusto e della cultura illustrativa di Gropper.

Infatti, se nella forma espressionista e simbolica essa ricorda da vicino le espressioni del messicano Posada e, soprattutto, quelle di Orozco così come in molti dipinti, la maniera tipicamente americana di intedere l'illustrazione si ricollega alla tradizione grafica francese di Daubier, Gavarni, Steinlen, Lautrec, della straordinaria Assiette au beurre. La modernità, l'attualità ideologica nasce nel pubblico raccontando il Mutilato, l'uomo d'affari, il Mutilato, l'uomo d'affari. Uomo arrivato, La giungla, Dittatore, Senatore dell'opposizione, Omaggio a Theolonius Monk.

Per essere oggettivo, per passare attraverso il grottesco dalla satira alla forma plastica Gropper da poeta ha bisogno di trovarsi di fronte a un nemico, un mito da demolire, un pericolo o un mostro da far toccare con mano il pubblico. La natura implacabile è giusta, in una parola vero.

In più di un punto e in un momento la sua voce si fonde con quella di Stalin e di Evergood arricchendo semplicemente una inconfondibile linea di pittura sociale americana. Una voce che scoppia in riso o sibila nel ghigno con uno stile che ha qualcosa di charlotiniano. Una voce che, quando tace, lascia scendere fino a noi la malinconia contadina verdazzurra dei « herti » di Chagall.

Di questa antologia romana si può dire che è un omaggio al pubblico dimenticato del Mutilato, l'uomo d'affari, l'uomo arrivato, La giungla, Dittatore, Senatore dell'opposizione, Omaggio a Theolonius Monk.

**AMERICANI « PRIX DE ROME »**

Roma è oggi uno dei centri-chiave dell'arte contemporanea per gli artisti italiani e stranieri che vi soggiornano, per le opere che vi vengono prodotte, per la circolazione viva delle idee. Gli stranieri a Roma sono gruppi numerosissimi per i quali si organo gruppo italiano costituisce una durevole influenza di cultura e di realtà. Alcuni giovani americani i pittori Zubei Kachadorian, James Hennessy, Ricco, Robert Birmelin e lo scultore Philip Graneman, i quali soggiornano a Roma e in Italia come « Prix de Rome » sono stati presentati all'ACA Gallery: mostra di pochissimi giorni un po' clandestina e senza catalogo.

Peccato, perché si tratta di validi artisti di tendenza realista che vengono ad arricchire il già nutrito gruppo di americani attivi a Roma. Ricco, il più giovane, è un naturalista acerbo; Hennessy disegna patetici nudi femminili in interni con un lirismo quotidiano nel gusto del nostro Artardi; Zubei Kachadorian è un singolare luminista visionario; pittore di spaghe italiane e di interni intimisti: racconta alla maniera di Vuillard e costruisce con la luminosità cubista di Villon, « setaccia » la natura finché magicamente la raffina in atmosfere luministiche, visionarie.

Robert Birmelin, a nostro gusto, è la rivelazione di questa piccola mostra, realista concreto e fantastico assieme, un pittore da

ricordare. Non c'è dubbio che la realtà italiana abbia decisamente contribuito a volgere al monumentale il suo stile fortemente analitico di incenso infallibile appassionato di tragiche ombre rembrandtiane e di metamorfosi leonardesche. Birmelin dipinge Roma. la follia di Roma: un paesaggio immobile e sterminato percorso da una follia frenetica, « americanizzata ». Birmelin disegna su grandi fogli con un segno forte e sobrio (a volte, sembra fare il verso alla « semplicità » della pop-art), con grandi contrasti di luce e ombra, costruendo il racconto sulla città con un montaggio di oggetti, figure e situazioni a diversi livelli di spazio e tempo.

Sembra un cubista di intenzione sociale che smonti e ritorni la vita quotidiana negli spazi della pittura metafisica. Di Chirico, pittura presa come emblema di un'Italia solenne cadavere delle città morte, innumero scenario invaso da masse vitali di uomini, paese di grandi eventi possibili; di surrealismo aggrovigliato ma dunque imponibile per l'americano Birmelin nella sua America. E' possibile che qualche pensiero di Birmelin sulla realtà italiana sia filtrato attraverso la pittura urbana di Guttuso e Vespignani, ma assolutamente originale è questa sua idea d'una scena italiana antica sommersa da una giovinezza brutale, implacabile.

Dario Micacchi

**Le « anatomiche » di Vespignani**

**Modena**

Renzo Vespignani, che è stato fin dai suoi inizi fra gli artisti più sensibili alla problematica e anche al problematico, della realtà contemporanea, propone oggi, nel segno di una limpida consapevolezza, una sua visione fortemente caratterizzata dal « essere », affermando nel contempo l'esigenza di un più largo spazio oggettivo. Ma come in queste opere recenti, in Vespignani è stata così evidente una volontà di « anatomiche » che non tenta misure astratte del mondo ma piuttosto tende a ricreare un valore all'oggetto, inteso come realtà strutturata.

Lo scrive Dario Micacchi quando nella presentazione della mostra allestita in questi giorni alla galleria « Mutila », scrive che Vespignani con questa attuale « sezione di anatomie » ha ripreso: « l'analisi oggettiva dei nodi più agghioglierati di cose e fatti del frangente tragico di forme: è possibile, ora, che il pittore realizzi delle sintesi plastiche nelle quali la realtà giudicata abbia sempre più larga parte. Ed è chiaro che non esiste, per chi voglia dire la verità fino in fondo, una meccanica distinzione fra « dentro » e « fuori » dell'uomo ».

Il che ci sembra voler mettere l'accento per la ricerca realistica di Vespignani sulla necessità di aprirsi a più larghi spazi di coscienza, con il « fetico » gnosologico tra una collocazione più ampiamente umana e divenga strumento di più ampie possibilità di significazione. Se poi l'ampio spazio del campo d'intervento può provocare una crisi e persino un ribellamento di posizioni, questo è un rischio che Vespignani corre consapevolmente.

Nelle « anatomiche » infatti, il risultato va ben oltre il gioco meccanico, anche se atocco, di membra, nervature e maschietti di personaggi emblematici. Il tormentato esito della sintesi plastica inerte non solo l'uomo — la cui immagine è tuttavia pressante — ma anche il suo ambiente: il tutto si svolge appunto come un processo aperto in cui balza in evidenza l'intricata delle relazioni fra una realtà che si pone come un dato e la tensione dell'artista a strutturarla, trasformarla in un simbolo più scoperto, « narrativo ». Storie di uomini, certo, quelle di Vespignani, ma di uomini che non subiscono, anzi giustificano il loro campo di ricerca, i quali, a loro volta, suggeriscono inediti strumenti d'indagine.

Così il pittore rimette tutto, o quasi tutto, in discussione della sua pittura, tutto è come un riflesso in un intreccio fitto di azioni e reazioni, nel segno di un aperto problematico.

Il suo rifiuto della « bellezza » del dato, il suo insistere

di toni acidi e taglianti, quel comporre e scomporre spazi e volumi secondo una tendenza appunto « narrativa », — specialmente evidenti in opere come Interno con neonato e Figura nello studio —, che altro significa se non la rivendicazione di un più ampio spazio di realtà non solo da giudicare ma anche da costruire? Vespignani sembra tendere a riassumere i portati di una cultura a frammenti per ricomporli ad una unità che è certo di ragione, ma non fatto di carne e di sangue. Se questo è uno degli approcci del neo-oggettivismo di cui parla il presentatore, è possibile che qualche risultato interessante potrà verificarsi in certe zone della cultura artistica italiana. Una verifica sarà comunque possibile fra non molto, quando la mostra a Bologna di un gruppo d'artisti che si richiamano a questa nuova oggettività potrà porre il problema come un dato concreto di cultura.

Costi il pittore rimette tutto, o quasi tutto, in discussione della sua pittura, tutto è come un riflesso in un intreccio fitto di azioni e reazioni, nel segno di un aperto problematico.

Franco Solmi

Mario De Micheli