



Spazzapan, Autoritratto, 1935

Spazzapan o la paura dei sentimenti

Per gli amici superstiti dei venticinque che Spazzapan ebbe in vita, è una gioia assistere alla sua fama crescente. Una gioia così viva e tenera, che ancora si mescola, a ogni nuova esposizione postuma, con l'ansia dei problemi critici insoddisfatti, suscitati di continuo dall'arte del grande bisbetico. Così è per la mostra antologica allestita da Luigi Carluccio e da Vittorio Viale alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, che si presume sia la stazione di lancio d'una serie di mostre di Spazzapan in Europa e in America. «Qui è come essere sperduti sul pack», mi disse il pittore una sera d'inverno del '36 che era appena sbarcato da Parigi alla stazione di Porta Nuova. Ma ora proprio da quei ghiacci torinesi partiranno per l'avventura del giro del mondo le casse dei lavai, dei guazzi e delle croste di Luigi Spazzapan. Succede che apro i giornali con una certa trepidazione. Bisogna dire subito che i critici ora sono bravi, e generosi con lui, che da vivo conobbe poche soddisfazioni. Ma Lionello Venturi colpì nel segno fin dal 1932, quando scrisse: «È il segreto d'una vita oscura e violenta che racchiudono queste macchie e queste linee nella loro bellezza grafica». Era Spazzapan un carattere pesante, di umori tetri e viscosi, ombroso come un cavallo malato, e aveva il terrore di apparire goffo, si portava addosso la paura, quasi il ribrezzo dei propri sentimenti. E così faceva in pubblico lo spazzacino.

Quando l'estro, direi la foia della pittura lo prendeva, si rinchiudeva come un animale in vergogna e scaricava sulle carte un magma d'incubi e d'inchieste. Lavorava quasi sempre di notte. Rari sono quelli che lo hanno veduto. «Prendetelo vivo!», dicevano alla signora Cini. Arrivava all'alba, estenuato, incerto, insoddisfatto, pestando mucchi di cicche e di fogli sui quali aveva cercato di liberarsi dalle escrescenze dell'immaginazione trasformandole in un groviglio di arabeschi e di macchie. Talora l'eleganza per fuggire alla pesantezza. Quasi il minuetto del rinoceronte. I suoi risultati migliori sono sempre approssimativi e si trovano al capo d'una serie incompiuta, troncata dalla stanchezza.

Certamente la sua produzione si può dividere in almeno sei periodi. Dal '23 al '28, le prime prese di corrente dall'espressionismo tedesco (è bene notare l'età tarda dei suoi inizi, nel '23 Spazzapan aveva già trentacinque anni). Dal '28 al '33, il pieno sviluppo di quelle prese. Dal '34 al '39, una vasta depressione post-impressionistica. Dal '40 al '45, lo sforzo per uscire. Dal '46 al '55, una lunga fase di geometrismo espressionistico. Dal '55 al '58, l'astratto-informale.

Sono etichette di comodo, è chiaro. Ma possono diventare anche molto scomode, se non si tien conto di ciò che realmente corre dall'uno all'altro periodo, e di certe variazioni molto importanti all'interno di uno stesso periodo. La cosa più stupida è di creare una opposizione tra le opere degli ultimi anni e tutto il resto. Stupida, e soprattutto inesatta. Non ci si accorge allora, tanto per fare un esempio dei più banali, 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 '38 l'estro pittorico, la capacità di guizzo creativo. Con il risultato che nelle grandi croste oleose e polimeriche, abbracciate a titoli d'una letteratura che

avrebbe fatto crollare le volte del Caffè San Carlo dalle sgignazzate pezzi dello Spazzapan «bruto» 1930 («La nuit tombe dans le lac transparent» 1957, «Passione» 1957, «Notturmo» 1958, «Il richiamo di Poseidone» 1956, «Notte africana» 1956, «Fuoco primordiale» 1956), in queste grandi croste oleose su fasonite, dicevo, accade che proprio la gravità del medium tecnico e la preoccupazione d'incollare pezzi di stoffa, stracci, fettucce e brani di pelliccia al posto giusto («Boia d'un sarto!», mi pare di udire), rallentano talmente l'esecuzione dell'immagine poetica che quel rovesciamento non avviene, e si ripropongono anzi sulla fasonite effetti «naturalistici» e luministici, degni della più equivoca depressione post-impressionistica degli anni 1934-1939.

Viceversa, in molte tempere liquide degli ultimi anni il rovesciamento avviene proprio perché il mezzo tecnico è quello congeniale e consente, nella ripetizione vertiginosa del gesto, un processo di approssimazione continua.

Anche qui, certo, il problema critico è di riconoscere il capo d'una serie interrotta, e non confondere fogli su fogli che furono la lunga pazzia focomelica d'una notte, e tutto tenere per buono; ma ciò che più ci interessa è di vedere come il metodo fosse lo stesso di quello seguito già intorno al 1940, per uscire dalla palude post-impressionistica. Metodo che era simultaneamente una poetica. Ricordo un pomeriggio del '40, davanti a una «piazza di Torino» incompiuta. Spazzapan diceva (espungo solo due parole, le oscene): «Il centro del quadro è ancora troppo impressionistico. Questa pittura mi ha fregato per due anni, ero proprio stupido a correre dietro all'oggetto... Se guardo le cose mentre dipingo, mi freggo, perché corro stupidamente dietro all'oggetto e perdo la pittura. E io non sono proprio niente impressionista. Ora m'accorgo, devo fare come per i disegni, che mi servivano unicamente della memoria e sulla carta vuota l'oggetto mio, quello che s'era formato dentro di me».

«La mia natura è antimpressionistica e io devo fare un'altra cosa, e cercare anzi il massimo dell'astratto... Come la serie dei cavalli e dei pagliacci, voglio fare una serie di città, dei paesaggi di Torino nella nebbia, ma ostia! non deve essere più Torino né la nebbia, perché devo mettere già in una mia nebbia sul quadro, devo già fare io una nebbia cioè un colore, e una città che sia già tutta un fantasma e non una veduta di Torino. Io sogno male, non che sia un incubo, ma una specie di affanno che mi prende quando sono in una via di Roma e cammino, e poi, di botto, mi trovo in una piazza di Vienna e mi perdo e chiedo la strada e mi pare di essere a Milano o a Parigi, e l'affanno mi sveglia. Vorrei fare una città che sia questo mio affanno, come i cavalli erano il ricordo della mia infanzia, mio zio era mercante di cavalli...».

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 «bellamano», 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».

Velso Mucci



Luigi Spazzapan, Ritratto di Velso Mucci, 1931



Luigi Spazzapan, «Uomini d'affari», 1934

Ceramica antica a Faenza

La mostra-mercato della ceramica di antiquariato, che anche per la sua terza edizione a Faenza è abbinata alla mostra internazionale della ceramica moderna, sotto la spinta appassionata del collezionista e mercante Mario Vigna, trova riuniti una decina fra i più noti antiquari italiani, i quali presentano quest'anno una serie di raccolte interessanti, seppur meno ricche di pezzi di gran spicco della precedente edizione.

Il livello qualitativo è quello che contraddistingue uno fra i più rari rami dell'antiquariato. Si tratta certamente di una delle più nobili produzioni dell'artigianato artistico italiano, che ha avuto in ogni tempo una forte spinta di interesse, sia di carattere artistico sia da tempi più recenti di carattere anche economico. Per questo l'idea di una mostra-mercato non può che essere contrariamente i favori del collezionismo. E che s'è nata l'idea nella culla della ceramica, quella è Faenza, è un fatto importante, poiché qui si concentrano gli interessi della ceramica moderna e qui ha sede il più grande e ricco museo del mondo, che è un testo di raffronto ineguagliabile ed una fonte di studio inesauribile.

Il problema delle attribuzioni e delle autentiche, in questo campo, come in tutti i campi dell'artigianato artistico d'antiquariato, è apertissimo, tanto più che i cultori, gli studiosi sono giustamente restii ad impegnare l'autorità della loro ricerca e le acquisizioni delle loro conoscenze, fuori dell'ambito delle raccolte ufficiali a carattere museologico. Si tratta evidentemente di una forma di difesa dal lusinghevole e talvolta inevitabile compromesso fra i più noti antiquari italiani, i quali presentano quest'anno una serie di raccolte interessanti, seppur meno ricche di pezzi di gran spicco della precedente edizione.

Il livello qualitativo è quello che contraddistingue uno fra i più rari rami dell'antiquariato. Si tratta certamente di una delle più nobili produzioni dell'artigianato artistico italiano, che ha avuto in ogni tempo una forte spinta di interesse, sia di carattere artistico sia da tempi più recenti di carattere anche economico. Per questo l'idea di una mostra-mercato non può che essere contrariamente i favori del collezionismo. E che s'è nata l'idea nella culla della ceramica, quella è Faenza, è un fatto importante, poiché qui si concentrano gli interessi della ceramica moderna e qui ha sede il più grande e ricco museo del mondo, che è un testo di raffronto ineguagliabile ed una fonte di studio inesauribile.

Fanno spicco alcuni pezzi attribuiti ai Della Robbia, ma non sono suffragati da una precisazione più specifica tanto che si potrebbe pensare ad una produzione della bottega robbiiana, se non attribuibili ad oscuri epigoni od imitatori. Alcuni vasi robbiiani qui presentati sono stati più volte pubblicati e descritti, senza che si sia pervenuti ad una sicura attribuzione, pur rimanendo pezzi di indubbio valore; valore che



«Cintia Bella»

sul piano commerciale è suscettibile di sensibili variazioni, solo che se ne raggiunga una sicura attribuzione. Alcuni pezzi sono attribuiti ad Antonino da Nove (secolo XVIII), due piatti a Nicola Pellicciolo da Castel Durante (sec. XVII), un pezzo a Baldassarre Manara, uno ad Antonio Patanazzi da Urbino (sec. XVII), una coppa a Mastro Cencio da Casteldurante, illustrata a Gubbio con i lustri egiziani. Il panorama si presenta nel complesso molto vasto, comprendendo la produzione di tutti i centri più rinomati per la ceramica, soprattutto italiana. In pezzi anonimi ma di abbastanza precisa attribuzione, almeno per quanto riguarda epoca e stile. Largamente rappresentato il «compendario» faentino, largo posto è lasciato anche alle produzioni antiche di Gubbio, Deruta, Urbino, Venezia, Casteldurante, Pesaro, Ferrara, Montelupo, Nove, Padova, eccetera.

arti figurative

«Visione-colore» a Palazzo Grassi

Nelle sale del settecentesco palazzo veneziano vengono presentate, fra le altre, opere di Appel, Jorn, Pedersen, Corneille, Alechinsky, Dubuffet e Davie



Pedersen, «Bed Vessel»

Il gruppo «Cobra» e la sua influenza internazionale

A Venezia, nelle sale di Palazzo Grassi, il settecentesco edificio affacciato sul Canal Grande, si è inaugurata qualche giorno fa la quarta mostra organizzata dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume. Anche questa mostra, come le tre precedenti, è posta sotto l'egida di un titolo: «Visione-Colore». Un titolo generico, come si vede, generico come lo erano del resto i titoli delle manifestazioni che si sono svolte dal '59 al '61: «Vitalità nell'arte», «Dalla natura all'arte», «Arte e contemplazione». Ma non è questo che conta; ormai si sa che anche nel campo dell'arte, come in quello del commercio, le formule pubblicitarie, gli «slogans», sono un ingrediente di uso comune. Si tratta semplicemente di vedere che cosa c'è dietro al titolo.

Io non credo infatti che gli artisti raccolti in questa rassegna — o almeno una buona parte di essi — possano sentirsi esaurientemente definiti da un titolo simile; a parte il fatto che ogni quadro è sempre una «visione», tradotta in colori, forme, linee, spessori, una volta vista la mostra, si può anche interpretare il titolo in maniera meno approssimativa.

Ciò che gli organizzatori della mostra si sono proposti è di presentare un grup-

po di artisti che in qualche modo usano una tavolozza accesa, violenta, «gridata», come si dice. Tuttavia non è solo l'indice di accensione cromatica che ha suggerito i nomi dello schieramento, poiché sull'unico piano della violenza coloristica numerosi altri pittori avrebbero avuto diritto di cittadinanza nella rassegna. Gli organizzatori della mostra, al contrario, hanno voluto presentare una «corrente» artistica abbastanza ben determinata, che ha preso corpo soprattutto in questi ultimi quindici anni.

Da questo punto di vista, cioè da un punto di vista parziale, che non ha nulla a che vedere con l'estensione del titolo, la mostra offre senz'altro molti elementi d'interesse. Per più di un aspetto gli artisti riuniti per questa occasione a Palazzo Grassi si pongono sotto il segno particolare di un nuovo espressionismo. La mostra infatti fa perno sugli artisti del gruppo Cobra e si allarga a quei pittori che più o meno ne hanno accolto l'influenza. Ma il neo-espressionismo di questo gruppo quali caratteri, quale fisionomia rivela? E' forse una pura e semplice ripresa del vecchio espressionismo? Ecco un problema a cui la mostra ci pone subito di fronte.

Il gruppo Cobra è nato

nel '48: il nome è composto con le iniziali delle capitali dei paesi d'origine degli artisti che gli hanno dato vita: Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam. E' un gruppo che non è durato più di tre anni, ma che indubbiamente ha mostrato di possedere un vivace impulso, agendo, attraverso le personalità dei suoi fondatori, anche dopo il suo scioglimento, anche oggi. Jorn, Pedersen, Appel, Corneille, Alechinsky sono i nomi degli artisti che hanno caratterizzato l'indirizzo del gruppo, muovendosi, al suo inizio, su di un terreno abbastanza omogeneo.

Volendo indicare alcuni precedenti «storici» di questo movimento, si possono fare i nomi di Van Gogh, Munch, Ensor, Nolde, ma bisogna subito aggiungere che per molti di questi artisti hanno avuto ed hanno una viva importanza il folklore, l'arte popolare, le più elementari mitologie contadine, le fantastiche invenzioni delle favole.

Tutto ciò, per esempio, è di prima evidenza in un pittore come Carl-Henning Pedersen: i suoi animali, i suoi personaggi, la sua natura hanno tutto il sapore, la freschezza e la spontaneità di un racconto popolare con quel tanto di magia, di stregonico che spesso si mescola insieme. Si capisce subito che Pedersen cerca di affondare le sue radici nelle leggende della sua terra danese, nelle immagini create dalla fantasia popolare. Siamo dunque ancora una volta alla «scoperta» del primitivo come via di rottura e di superamento di una fase stagnante o addirittura accademica dell'arte. Il fenomeno, che nei primi vent'anni del secolo, ha coinvolto tutta una zona della cultura figurativa europea, tende dunque a ripetersi.

Ma forse Pedersen è l'unico che possiede questa lirica freschezza della favola. In un artista come Asger Jorn la favola si carica di problemi, d'intenzioni, di irrazionalità. Jorn non solo possiede il gusto per il grottesco, come Pedersen, ma anche una vena caustica, ironica, critica. Spesso è acido e aggressivo. C'è stato anche un tempo in cui i suoi quadri assumevano volentieri anche il senso di una polemica sociale. Oggi forse la sua pittura esprime maggiormente sentimenti d'insoddisfazione, esigenze d'anarchica libertà. Comunque è sempre una pittura attiva, ribelle alle acquisizioni sentimentali.

Penso che questo aspetto debba essere sottolineato, poiché esso è un po' caratteristico del gruppo Cobra. Gli artisti di questo gruppo infatti, in genere, hanno reagito al clima dell'angoscia esistenziale così diffuso in questo dopoguerra con una certa esplosione energica, opponendo, ad esso, con maggiore o minore coscienza, un impulso di liberazione dei sentimenti, una vitalità, una gioia, un furore, un sarcasmo, sempre, insomma, qualcosa di vivo.

E' in questo senso che

vanno guardati pittori come Appel, Corneille, Alechinsky, Jacobsen. Una frase programmatica del gruppo Cobra, ad esempio, era questa: «Un dipinto non è una costruzione di colori e di linee, ma un animale, una notte, un uomo, tutto questo insieme». E questa è la ragione per cui questi pittori hanno cercato di risolvere i loro problemi all'interno della figurazione, sia pure accogliendo in più di un caso le suggestioni della pittura gestuale o informale.

A tale poetica questi artisti sono in sostanza rimasti fedeli. Le opere esposte a Palazzo Grassi, anche quelle che fanno parte della produzione più recente, non escono infatti da questa linea. Basterebbe guardare le sculture in legno colorato di Appel per rendersene conto: il gallo, la Testa-uccello, l'Animale ucciso, la Foresta fantasma; oppure Adieu bel sogno e i Personaggi di Jorn. Ma a tale poetica si ricollegano anche artisti come Maurice Wuychaert, Lucbert, i tedeschi Lothar Fischer, scultore, e Hans-Peter Zimmer.

Resta quindi più difficile includere in questa prospettiva un artista come Dubuffet, che nella mostra è presente con otto opere: difficile per la componente pessimistica della sua arte. Così come è difficile, a mio avviso, includervi un Sam Francis, questo americano elegante e formale, sprovvisto di un impegno poetico preciso. Allora appare più giustificata la presenza di Alan Davie, delle sue strane fantasie surrealisteggianti, seppure anche in lui non si scorge un nucleo poetico consistente. Quanto a Enrico Baj, unico italiano invitato ad esporre, penso che il suo neo-dadaismo in chiave satirico-caricaturale non si trovi fuori posto, almeno come ricerca per dare un senso alla pura meccanicità o casualità di questa tendenza. E' comunque un fatto che l'accento della mostra finisce col cadere soprattutto sulle proposte del primo gruppo Cobra e sul loro svolgimento: non mi pare infatti che il resto sia sufficiente a stabilire i termini di un discorso.

Forse, partendo dalla personalità del gruppo Cobra e badando più alla sostanza, cioè alle istanze poetiche del gruppo, che ai bagliori delle tavolozze, si poteva dare alla mostra un significato e un respiro diversi. Ma ciò si può sempre fare, almeno sul piano critico, sfornando di individuare nel groviglio delle ultime esperienze europee tutte quelle voci che, in un modo o in un altro, hanno cercato di uscire dal conformismo di più stretta osservanza.

Queste sono alcune delle considerazioni che m'è venuto da fare girando per le sale di Palazzo Grassi: considerazioni frettolose e tuttavia, mi sembra, non prive di un fondamento. La mostra, che è allestita e ambientata con la solita preziosità, resterà aperta sino al 6 ottobre.

Mario De Micheli

S. Donato Milanese

Epopea partigiana

A San Donato Milanese, comune ai margini della metropoli milanese che include nei propri confini la cittadella dell'ENI, continua l'affluenza del pubblico nel libro edito dalla casa editrice inglese che ospita la Prima Mostra della Resistenza e dell'Epopea Partigiana. Nella casella apposta al vano ammucciando le schede contenenti le indicazioni dei visitatori che consentiranno alla giuria, il 28 luglio, una scelta confortata anche da adesioni esterne.

Una esperienza, quella di San Donato, in complesso positiva e che tende a differenziarsi dalla mostra delle altre mostre attraverso una precisa caratterizzazione legata oggi al nome della Resistenza, domani ai tanti altri aspetti della lotta democratica del mondo del lavoro. L'impegno degli organizzatori è stato notevole e ci si accorge considerando la mostra che si compone, oltre che delle sezioni di pittura e del bianco e nero partecipanti al concorso, di una sezione storica con quadri di Guttuso, Sassu, Treccani, Levi Montrotti, Brindisi e Mucchi e di una retrospettiva di disegni di Tettamanzi.

La parte più interessante della mostra è senza dubbio quella del bianco e nero che conta opere di artisti di cui si prevale naturalmente quel filone realistico-espressionista attorno al quale si vanno raccogliendo gli artisti che operano in una linea sociale. Ognuno però con apporti personali spiccati, che rende il quadro estremamente complesso.

Tra i più interessanti ricordiamo Ugo Maffi, dalla grafia delicata e sensibillissima in cui si fondono con grande equilibrio tragedia e poesia; Sergio Minguzzi, che sembra quasi sfiorare certo informale, ma che a un'analisi più attenta si dimostra un perfetto costruttore di immagini, bizzarie, dalla linea convulsa, spezzata, eppure sapientissima: Liberio Reggiani la cui capacità golesca di deformazione trasforma i volti degli uomini rivelando le sembianze più occulte; Hans Marchesi con alcuni suoi disegni, personallissimi disegni di alcuni anni fa; e infine Dan Zamboni con una drammatica composizione legata anch'essa alla grande lezione di Goya.

Tra i dipinti si spicca ancora Libero Reggiani con la grande Rivolta, splendida figura piena d'impeto e il Ragazzo partigiano, anch'esso un ottimo pezzo pieno di tensione e di drammaticità; quindi Giorgio Carpinieri, il giovane pittore siciliano che tanto successo ha avuto lo scorso anno nella sua personale milanese, autore di due pezzi in cui la sapienza compositiva si fonde con la raffinatezza coloristica; Cesare Miceli, prezioso nella sua personale milanese, autore di due pezzi in cui la deformazione espressionistica è attenuata dall'impressionismo coloristico; Bruno Fanesi, il cui partigiano caduto ricorda, pur con tonalità più sommesse e meditate, il Gianquinto di alcuni anni fa. Del piccolo gruppo dei disegni astrattisti da segnalare Conzone partigiano, di Fernando de Filippi.

s. n.