

Luigi Spazzapan

Presentazione – Editrice TECA, Torino - 1960

L'interesse per l'opera di Luigi Spazzapan è sempre stato assai vivo, ma è negli ultimi anni della sua vita, tra la fine della guerra e la morte avvenuta il 18 febbraio 1958, che si è esteso da un piccolo cerchio di amici al grande pubblico ed alla critica internazionale. Tale espansione lenta ma progressiva è stata favorita dalla partecipazione dell'artista ad esposizioni italiane ed internazionali di grande rilievo; le edizioni della mostra "Francia-Italia pittori d'oggi", le Biennali di Venezia dove egli era invitato con un gruppo di opere nel 1952 e con una sala personale nel 1954, la Quadriennale di Roma che gli dedicò una sala nel 1955, la Biennale di San Paolo del Brasile cui fu invitato con un gruppo di disegni, le mostre d'arte italiana contemporanea a Tokyo e in altre capitali del mondo, ma è stata determinata soprattutto dalla sorpresa provocata in cerchi sempre più larghi di intenditori e di amatori d'arte dall'apparizione dei suoi disegni a china, dei guazzi, delle grandi composizioni a tempera e ad olio. Un vasto e complesso mondo figurale realizzato a mezza strada tra realtà e fantasia con straordinaria felicità di invenzioni formali e cromatiche le quali producono profonde sensazioni di gioia visiva.

Il piccolo cerchio di amici era costituito da artisti delle leve più giovani, di Torino ma anche di Milano ed altre città, che ammiravano in Spazzapan l'uomo che aveva resistito al richiamo delle onde e delle chiesuole e le aveva attraversate senza danno; di critici che apprezzavano la sua arte perché costituiva un'oasi di sincera e diretta attività pittorica in un tempo in cui molti, anche grandi di nome, sembravano disorientati da una crisi continua; infine da piccoli gruppi di fedeli, che dai lontani inizi avevano dimostrato per l'uomo e per l'artista una devozione esclusiva e quasi gelosa, trasformando le loro abitazioni in veri e propri santuari dedicati al culto della sua opera. Un atteggiamento di intransigenza culturale oltre che di devozione che in Italia ha il suo simile soltanto fra i fedeli di Morandi. In larga misura le simpatie che circondavano la figura di Spazzapan erano motivate da ragioni di istinto più che di cultura e nascevano sotto il segno del non conformismo; come una simpatia per l'uomo che nelle manifestazioni della vita sociale rifiutava ogni accomodamento utilitaristico al costume corrente e rivoltando le regole classiche del gioco delle relazioni stabilito dall'ipocrisia degli uomini; che nell'attività di pittore percorreva una strada solitaria tracciata di traverso sulla mappa delle correnti ufficiali attento e docile soltanto alle richieste della sua natura schietta e forte, più che voglioso di forzare l'attenzione dei distratti o di suscitare clamori di scandalo.

Spazzapan era infatti non conformista per vocazione, nel senso che può esserlo chiunque sviluppi un modo diretto di esprimere la propria moralità, di rappresentare il mondo fisico che lo circonda e i rapporti che la fantasia e l'immaginazione via via instaurano in quel mondo. Il piacere che Spazzapan ricavava dalle sue eccezionali capacità di rappresentare per mezzo di figure e il piacere che egli sperimentava nell'atto di riconoscere le antiche categorie della natura erano assai semplici, ma nella loro semplicità vigorosissimi, come è di ogni grande autentico amore. Nessuna venatura metafisica inquinavano i rapporti fra l'artista e quel mondo, nessuna involuzione psicologica condizionava il fluire estroso della immaginazione, né quindi poteva ostacolare la freschezza assoluta delle immagini e la loro presenza prepotentemente fisica. Quelli che amarono senza condizioni, che si arresero si può dire al fascino dell'arte di Spazzapan, lo fecero perché catturati e trascinati in un piacere simile a quello del pittore; un vortice di colori e di segni che aderivano perfettamente alla sostanza ed alle apparenze delle cose rappresentate, che comunque giustificavano con la loro forza di persuasione plastica ogni libertà dell'artista rispetto alla verità delle cose, giacché quella libertà era la condizione stessa dell'armonia finale.

L'opera di Spazzapan negli anni che vanno dal 1930 circa all'inizio dell'ultima recente grande guerra è una lunga, fresca, si vorrebbe dire "vergine", occhiata sulla natura tanto viva è la sensazione che gli aspetti del mondo circostante siano rivelati con le virtù di un occhio nuovo. I disegni colorati, le tempere, anche i rari dipinti ad olio di quegli anni costituiscono una lunga cantata che rende omaggio alla verità e alla bellezza del mondo. I protagonisti della vicenda sono gli alberi, i fiori, i canali, i fiumi, gli animali domestici, gli svaghi semplici, le scampagnate popolari, veri "Dejeuner sur l'herbe" di operai che hanno appoggiato le biciclette al tronco degli alberi, la pesca alla canna, le corse dei

cavalli con le loro gualdrappe e casacche a strisce di colori violenti; infine la donna che nell'intimità svela gli eterni motivi del suo fascino; figura ultima che nei modi più diretti rivela la sensualità golosa dell'occhio e giustifica quel senso di calore animale che ininterrotto si spande dalla gradevole scala cromatica, bruciante e tenera, e quel viluppo grafico fatto sensibile alle più rapide e più lievi variazioni degli impulsi. E tutto questo, con una continuità con una cadenza così sostenuta, con un raptus emotivo così abilmente mascherato dall'evidenza di primo piano dei valori strumentali che la simpatia era sovente l'elemento finale di un'ammirazione attratta in principio dalla prestigiosa e spavalda bravura dei gesti dell'artista.

Nella pittura italiana degli anni '30 la presenza di Spazzapan appare affatto singolare. Essa è l'esempio eccitato di un atteggiamento gratuito in contrapposizione con l'atteggiamento dell'arte italiana in genere, cui le circostanze politiche imponevano di esprimere contenuti retorici e celebrativi in un ritorno stilistico a forme arcaiche e neorinascimentali. Adesso a distanza di anni è facile una lettura individualistica delle grandi personalità della pittura italiana di quel tempo ed appare evidente che ciascuna di esse a suo modo evadeva dai limiti e dagli impegni suggeriti dalle circostanze. Morandi, De Pisis, Campigli, Sironi, Severini, Semeghini, Savinio, Carrà, Rosai, salvano sulla distanza i loro autentici valori di poesia, mostrano la libertà e la autenticità dei loro accenti ora lirici ora drammatici. La moralità della loro operazione pittorica rivela un fondo schietto, un legame non superficiale con il carattere dell'uomo, e la partecipazione all'autarchia del "Novecento" si ridimensiona come una necessità del momento, quasi un obbligo civile, un compromesso, un moderato patteggiamento in cambio della solitudine reale.

In quegli anni Spazzapan non era solo in questo atteggiamento di fronda. C'erano ancora sulla scena i superstiti della prima ondata futurista e quelli della seconda ondata, che però cercavano di conciliare un vago europeismo di cultura con il nazionalismo cui facevano rigidamente professione di fede. C'erano anche intorno al 1934 gli astrattisti e i puristi del gruppo del Milione, ma in una situazione assai rarefatta di isolamento che presto si trasformò per alcuni di loro, per i più sensibili, in isolamento persino fisico; come fu per Osvaldo Licini che volontariamente si ritirò a vivere a Monte Vidon Corrado, un gruppo di case su un cucuzzolo della fascia costiera delle Marche. C'erano anche i gruppi dei giovani artisti di Torino, di Roma e di Milano che esercitavano una notevole pressione sugli spiriti, giacché richiamavano l'attenzione della critica più civile, degli amatori d'arte più esigenti e persino di qualche rappresentante ufficiale del mondo politico disposto a fornire in nome dell'intelletto una specie di salvacondotto.

Le prime avvisaglie di un atteggiamento difforme, di una volontà di revisione, erano state fornite a partire dal 1928 dai pittori del gruppo dei "Sei di Torino"; diversi per età e formazione ma uniti da un desiderio acuto di allargare gli orizzonti caratterizzati da clausure provinciali e regionali. Facevano parte del gruppo Nicola Galante autodidatta nativo degli Abruzzi, Jessie Boswell un inglese discesa a Torino per studiare con Casorati, Gigi Chessa, Carlo Levi, Francesco Menzio ed Enrico Paolucci. Alcuni di essi avevano avuto contatti diretti con l'ambiente artistico di Parigi. Il merito di quei pittori fu di aver realizzato per primi la condizione necessaria per dare un più largo respiro alla polemica delle arti e smuoverla dalla monotonia del dialogo tra modernità e tradizione, il dialogo dei sordi e dei muti, trasferendo la polemica nel seno stesso della modernità. Essi introdussero una voce indipendente e aprirono la strada alla coscienza dell'autonomia del giudizio e ad un'idea non restrittiva della cultura.

A Milano si era formato poco dopo il gruppo di "Corrente" che ebbe formulazione più organica e attività più disciplinata. Riuniva pittori e scultori ma anche poeti e saggisti, critici e uomini di varia cultura. Aderivano al gruppo, tra gli altri, Manzù e Cherchi, Cassinari e Birolli, Morlotti e Vedova, Guttuso e Treccani, Sassu e Fontana; i protagonisti di quella generazione di mezzo che ha inserito le nuove correnti dell'arte italiana nell'alveo vivace e irrequieto della pittura europea del dopoguerra. La polemica di quei giovani era diretta contro ogni generica valutazione della modernità e contro le soluzioni parziali e intransigenti attuate dagli artisti della generazione che li aveva preceduti e in funzione di semplici anche se intelligenti revisione dei valori plastici. C'era in loro una inquietudine che li stimolava verso altre più problematiche soluzioni sia del linguaggio inteso come strumento libero e non aprioristico, che dell'impegno morale. Le testimonianze di tale inquietudine risultavano

contraddittorie, ma questo era appunto uno degli effetti desiderati, giacché l'impegno dell'artista doveva svilupparsi integralmente dentro le sue proprie singolari prospettive, anche quelle di carattere politico che per molti del gruppo erano preminenti. A Roma la reazione alle tesi del "Novecento", che fu una delle tante configurazioni del "ritorno all'ordine", e del richiamo alla tradizione che risuonò dopo la prima grande guerra in tutta Europa, fu stimolata dalla poesia. Sull'opera di Scipione, di Mafai, di Antonietta Raphaël, ripresa poi dai più giovani Mirko, Afro, Cagli, Capogrossi, premeva la suggestione attuale di Ungaretti, quella ancora prossima di Dino Campana, quella remota di Gongora. Già questi nomi indicano il clima fantastico, il reale, surreale e decadente in cui si muoveva il gruppo e quel senso di resistenza passiva, di accettazione dell'inferno e della Morte che si avverte nella pittura allucinante e sofferta di Scipione, mentre la definizione subito cognata per il gruppo: "la scuola romana" sembrava esaltare certe affinità, certe rispondente tra le immagini sensuali, barocche, sfocate, pigre e violente, naturali e mitiche, sacre e profane dei suoi pittori e il volto e l'anima della città di Roma, quale si è configurato attraverso la millenaria aspirazione alla vita, tante volte umiliata tra morte e rovina e miracolosamente salvata. Gli sforzi di questi gruppi confluivano tutti, sebbene per vie diverse, in una medesima, risentita, urgente richiesta di libertà d'espressione e nell'affermazione del principio che l'artista può diventare elemento anche socialmente apprezzabile soltanto nella misura in cui riesce ad attuare soluzioni adeguate e convincenti dei problemi di poesia, di linguaggio e di costume che sono impliciti nella sua vocazione. Il problema della libertà d'espressione diventa il problema stesso della sua verità.

Spazzapan non aderiva nessuno di tali gruppi. Abitava a Torino perciò fu ovviamente vicino ai pittori del gruppo dei "Sei", prese parte attiva alle loro discussioni continuamente rinfocolate attorno ai tavoli di marmo dei classici caffè da artisti sotto i portici di via Po e di Piazza S. Carlo e quando il gruppo allestì la prima mostra pubblica, accolta con rumore di scandalo dalla parte conformista e accademica della società artistica torinese, ne disegnò e realizzò il manifesto. Più tardi espose anche con alcuni di loro in mostre a Milano e, nel 1932, a Parigi; con Menzio e Paolucci alla galleria "Jeune Europe" aperta da Antonio Aniante, un giovane letterato siciliano. Oltre a questi segni di solidarietà Spazzapan se ne stava però in disparte, in un suo splendido isolamento intriso di umori coperti e scoperti, che sovente esplodevano in forma intolleranti ma più spesso generavano una malinconia tutta ripiegata su se stessa; fedelmente rispecchiando ciò che accadeva nell'opera, dove un gesto così rapido e autoritario poteva suscitare immagini di estrema gentilezza. Nella situazione appartata, volontariamente assunta obbedendo ha una naturale inclinazione dello spirito, Spazzapan agiva tuttavia secondo una visione ugualmente chiara della necessità di inserire la cultura artistica italiana nel moto accelerato della cultura europea, su un piano di libera circolazione delle idee. La sua visione aveva anzi radici profonde e spontanee giacché non era il prodotto di illuminazione e di revisioni critiche ma la logica maturazione dei semi raccolti nel terreno della sua prima educazione, avvenuta nelle regioni più orientali d'Italia. Ai confini con l'Austria in mezzo a una società regolamentata per secoli sul modello imperiale asburgico, dentro i margini di una cultura più curiosa, più brillante, più raffinata e più incisiva che nel resto della penisola; là dove le preziosità formalistiche e le cadenze astratte dell'Oriente sulla cresta della loro ondata si scontrano e si mescolano con gli elementi tipici della tradizione media europea ricca di profondi umori sociali o di attivismo visionario, producendo un curioso e affascinante equilibrio, sia nei valori plastici che in quelli poetici, tra il sentimento di un divenire ironico e irrequieto e quello di una beata indolente attitudine contemplativa.

Al tempo in cui si trasferì da Gorizia a Torino, dove l'aveva chiamato l'amico architetto Cuzzi, sul finire della primavera del 1928, Spazzapan aveva trentanove anni. Era nato a Gradisca da modesta famiglia il 12 marzo del 1889 sicché l'infanzia, l'adolescenza, la giovinezza sino alle soglie dell'età matura erano trascorse sotto il segno dell'ordinamento burocratico e della cultura austriaca. Aveva frequentato le Scuole Reali di Gorizia, aveva fatto il servizio militare nell'esercito austro-ungarico, in pace e in parte anche in guerra finché, per una sequenza di avvenimenti che nel racconto del protagonista si arruffavano in una matassa di battaglie, diserzioni, fughe, nascondigli, e che soltanto le ricerche negli archivi potranno pazientemente dipanare, si trovò dall'altra parte; dove lo sospingevano l'irredentismo antico della sua gente e l'odio personale per ogni forma di costruzione e per ogni tipo di uniforme.

Col tempo i documenti riveleranno anche se Spazzapan ebbe contatti diretti col mondo dell'arte prima della guerra, e quali essi furono realmente. Spazzapan parlava di Vienna, di Monaco, persino di Parigi con una eccitazione che poteva ugualmente nascere sulle memorie di un'esperienza concreta e sul vagheggiamento fantastico. I ricordi delle persone che gli furono vicine negli anni dopo la guerra, sino al 1928, escludono la possibilità di viaggi e di soggiorni a Vienna e a Monaco approfonditi sino al punto da diventare esperienze capitali per la formazione dell'artista. Anche dell'esperienza parigina sembra che debba restare soltanto la fragile illazione che si può trarre dalla segnalazione ottenuta con un "bozzetto per decorazione murale" alla Grande Mostra Internazionale delle Arti Decorative allestita nel 1925 al Grand Palais, cioè da una partecipazione che può bene essere stata effettuata per mezzo della posta.

La formazione artistica di Spazzapan deve essere immaginata autonoma, guidata dall'istinto, sostenuta dalle doti naturali e in particolare dalla eccezionale abilità nel disegno. Quel che rimane della sua attività negli anni del primo dopoguerra dice che essa è maturata lentamente attraverso ricerche di espressione che sono diverse anche dal punto di vista della tecnica. Esistono ancora due sculture che risalgono al 1925 circa: due ritratti, due mascheroni possenti nei quali il modello è trasfigurato abilmente con forte consapevolezza di valori plastici, che mostrano assai scoperta una volontà di caratterizzazione psicologica oltre che plastica, tra la caricatura, il divertimento ilare il sarcasmo. Gli amici ricordano che Spazzapan lavorava alla scultura con passione, quasi con frenesia. Lavorava volentieri di notte, nello studio di Oscar Brunner, un giovin signore suo amico e scultore per diletto; ma al mattino distruggeva ogni cosa, scontento e irritato.

La visione da cui riceveva impulso maggiore la sua vocazione di artista era essenzialmente grafica, come ha poi dimostrato l'opera di tutta la vita. I corsi delle Scuole Reali austriache, severi e puntigliosamente tecnici, avevano certamente esaltato la disposizione di Spazzapan per il disegno, l'avevano allenata, educata, guidata trasformando gradualmente la naturale attitudine grafica in immagine calligrafica. Tra i pochi documenti noti degli anni del primo dopoguerra vi sono certi disegni a inchiostro di china per tessuti, rilevati di qualche traccia raffinata di tinta, i quali mostrano l'alto grado di perizia tecnica di Spazzapan nell'uso del compasso e delle squadre; vere e proprie appendici e antenne sensibilissime delle dita della mano. Quei disegni sono la vera radice dell'arte di Spazzapan e il loro spirito geometrico riaffiora sempre nel corso del tempo, sublimato in purissimo linguaggio di fantasia, portato ai limiti dell'ultima astrazione, che è quella pienamente gratuita, priva cioè di ogni altra intenzione che non sia la bellezza oggettiva e assoluta che in sé stessa realizza e rappresenta. Lo spirito di geometria è una forza costante distesa sul fondo di ogni momento del magnifico fantasticare di Spazzapan, così caldo e libero in apparenza; è come una rete di sicurezza presente anche se invisibile che l'istinto tende nel campo degli esercizi più spericolati; come una trama ancora elastica nella sua schematica regolarità, cui l'artista appoggia ogni variazione del suo inesauribile estro, assicurando tenuta perfetta ed elegante equilibrio formale al fluire senza intoppi del gesto.

L'ambiente geografico e sociale della prima formazione di Spazzapan era saturato dall'espressionismo, ultima formazione del romanticismo germanico, nella sua eccezione più scabra, più acre; quale si era configurato nell'opera degli artisti della "Neue Sachlichkeit": giudizio espresso con crudele compiacimento, realizzato sul piano della figurazione con un lineamento analitico minuzioso, affilato come lama di bisturi, manovrato con freddezza d'animo; la freddezza necessaria per aprire le carni dolenti e mettere a nudo le infezioni e le corruzioni della materia in orripilante analogia con le infezioni e le corruzioni dello spirito. Accanto ai brillanti esercizi di stile geometrico, accanto ad altri che indicano una superficiale suggestione del linguaggio e forse anche del sodalizio futurista compagno, nell'opera di Spazzapan di quegli anni, disegni a punta di matita o a punta di penna, qualche volta macchiati già da colori aspri e aciduli, che denunciano la pressione esercitata sull'artista dall'esempio di Otto Dix e di George Grosz. Sono disegni intrisi degli stessi umori caricaturali, ironici se non proprio sarcastici, rilevati dalle sculture, sui quali tuttavia prevale un'onda calda di sensualità, la sensualità dell'amante e del goloso, e perciò si legano più direttamente alle forme dolcificate dell'espressionismo; Pascin per esempio, di cui certi nudi femminili di Spazzapan ripetono come da un modello persino i particolari di struttura: le estremità affusolate, le caviglie e i polsi sottili che danno risalto alle rotondità, le occhiaie illividite e una caratterizzazione che nel suo

complesso è di tipo esotico; o il Kokoschka delle litografie degli anni '20; l'artista che Spazzapan richiamerà molti anni dopo con gli aspetti magici e medianici del colore.

Si può dire che Spazzapan accoglieva fatalmente l'espressionismo come elemento di cultura. Egli era condizionato ai modi dell'espressionismo sia dalle circostanze storiche e geografiche sia dal fondamento della sua visione, basata su una lucida intuizione del disegno delle cose e della sua vitalità grafica. Ma dell'espressionismo egli poteva accogliere il linguaggio, anzi la struttura del linguaggio, così adatta a realizzare la mobilità ed il flusso di ogni aspetto del vivere, con una immediatezza, anzi con una rapacità che al limite tende a far coincidere l'atto della rappresentazione con l'azione reale e il momento della funzione con il momento esistenziale; ma non poteva accogliere i contenuti. Pochi pittori hanno posseduto nella stessa misura la consapevolezza dell'autonomia dei valori della figurazione, della loro indipendenza da ogni calcolo emotivo, hanno sostituito all'emozione la carica di felicità fisica che è implicita nel meccanismo della rappresentazione e nella sua crescita fantastica e plastica; quel cumularsi di segno a segno, di colore a colore, quel mettersi in relazione e legarsi e complicarsi e suggerire l'inedito, sempre a mezza strada tra la necessità e il capriccio; per cui ogni immagine di Spazzapan, anche la più veristica, assume caratteri fiabeschi. Così l'espressionismo che in diversa gradazione di effetti affiora continuamente nell'opera di Spazzapan, è una apparenza, è un suono. La ferocia che sovente esprimono i suoi disegni e la ferocia dell'Opera dei Pupi e del Grand Guignol; una macchia di sangue è un bel rosso brillante o matto e il mare blu dei naufragi è soltanto colore che accumula corpo e trasparenze. L'impressionismo tante volte intraveduto nell'opera di Spazzapan è soltanto un'apparenza; né più che una semplice apparenza è il suo ingresso, sostenuto dalla critica italiana, nel cerchio dell'arte *informel* o *autre*.

Scoprire l'esistenza del dramma, del dolore e dell'angoscia nella vita e nell'opera di Spazzapan è un'acquisizione gratuita. Vuol dire accettare che l'uomo si sia rivolto al suo contrario e che il turbamento sia entrato nello spirito di Spazzapan nelle circostanze storiche meno adatte; proprio il tempo in cui si attuavano le condizioni di una letizia che non fosse più quella sfacciata della finzione ma quella della realtà quotidiana; al tempo in cui gli artisti più giovani di Torino si mettevano dalla sua parte, e le parole di Tapié conservavano ancora un'eco della sua autorità di profeta, e il "Premio città di Torino" per la pittura assegnatogli nel 1957 poteva, in un imprevedibile *in extremis*, consolarlo di qualcuna delle molte avversità passate.

In realtà Spazzapan è uno che attraversa con passo leggero le esperienze del suo tempo. La sua immaginazione è come uno specchio che rende trasparente e brillante tutto ciò che riflette, cui una patina antica un poco corrosa nel piombo o nell'argento conferisce qualche traccia di mistero, preziosa e sofisticata. I nomi degli artisti d'ogni tempo che sono stati citati per indicare qualche affinità fantastica o stilistica di Spazzapan costituiscono una lunga serie. Nei paesaggi e negli arlecchini o pulcinella del '35 c'è il colorismo sensitivo e vibrante del Guardi, il senso fluido e quasi ventilato della composizione tiepolesca. Nei "Santoni", che dopo il '45 sono un tema ritornante si può intravedere condensata in diversi modi la suggestione delle icone slave e bizantine. Nei famosi Fiori geometrici la similitudine coi cernecchi di rame o con le gocce di colore degli smalti *cloisonné* fa affiorare una raffinatissima allegrezza di forme nitide e di tinte regali, partendo da un fondo folkloristico che è anch'esso di gusto orientale. Sono le manifestazioni naturali di uno spirito nato al piacere del colore e del disegno in terra veneta, ma al confine di due nazioni, di due genti e di due epoche; sono i segni di un distacco dal vero e di una visione la cui energia motrice è tutta interiore. A quei fenomeni primari bisogna aggiungerne altri dovuti all'educazione ed all'ambiente, al momento culturale e al momento storico e accanto ai nomi di Otto Dix e di George Grosz si possono stendere allora i nomi di tutti i pittori di matrice *fauve* ed espressionista, fino a un certo Picasso. Molteplicità di incontri, di esperienze in gran parte indirette che Spazzapan attraversa con la leggerezza di passo di chi segue un'orbita già tracciata dalla fortuna in un cielo privato e la percorre lietamente in compagnia di un angelo-tiranno che si chiama "estro".

Disciplinare, sistemare o catechizzare l'aspirazione alla Libertà totale sia tecnica che spirituale che è implicita nel percorso capriccioso e continuamente improvvisato dall'estro non era un'impresa adatta al temperamento di Spazzapan. Nel 1935, in un breve testo da lui stesso scritto per

presentare il gruppo di opere esposte alla seconda Quadriennale di Roma, Spazzapan aveva esaltato le qualità positive ed insostituibile dell'estro, contrapponendolo alla povertà ed alla mortificazione della pittura dei letterati e dei poeti. L'estro era la bandiera, l'insegna di una feroce polemica contro il "Novecento" italiano, affidata però alla pittura più che alle parole ed alla solitudine più che ai gruppi d'azione. Le parole, semmai, erano allora le parole infuocate di Edoardo Persico, che fu un tenace suscitatore di gruppi d'azione artistica a Torino e a Milano, ma che a proposito di Spazzapan scrisse nel 1932: "Nel panorama dell'intelligenza di un paese, c'è sempre qualcosa di più importante degli uomini celebri e delle scuole: è l'artista solitario al quale i critici non si interessano e che il pubblico ignora. Artisti che sdegnano le avventure di gruppo e si negano ogni ricompensa ufficiale, sono fra i pochissimi europei d'Italia".

L'estro è la risorsa naturale dell'opera di Spazzapan, ma è stata anche per lungo tempo la sua condanna, giacché era più facile intenderne le manifestazioni come segno di incapacità a darsi una regola armoniosa, come disprezzo delle leggi tradizionali della rappresentazione, come indifferenza agli obblighi della coerenza; la gente coglieva cioè subito gli aspetti anarchici e se si vuole asociali dell'estro pittorico di Spazzapan in analogia con gli atteggiamenti pubblici dell'artista, mentre in verità era il fuoco continuamente attizzato sotto il crogiolo in cui tutti gli impulsi dell'istinto, dalla sensualità, al dispetto, al sarcasmo, si fondevano vaporando occasioni di figure che attraverso la rapida e quasi avventata operazione grafica scaricavano ogni tensione; aprendosi una via di liberazione in quel prolungarsi nel tempo e nello spazio del gesto inebriato e spontaneo che ubbidisce soltanto alla propria natura e si sviluppa coerente a se stesso fino agli effetti più stravaganti e più rischiosi della decorazione. L'estro di Spazzapan è qualcosa di più che una qualità dell'intelletto e un'inclinazione dello spirito; è necessità di essere in ogni momento disposto a farsi nuovo, ad inventarsi daccapo, è destinazione irrefutabile alla solitudine. I disegni, i guazzi gli olii di Spazzapan sembrano addirittura frustrati dall'estro. Ruzzano davanti agli occhi, improvvisi come l'ingresso dei clown sulla pista del circo con i loro guizzi, le loro capriole, le loro smorfie: entr'acte, pausa, intervallo innocente e folle che si configura, si scompone, si ricompone seguendo un ritmo bizzarro e stravagante, che scioglie la tensione nello scherzo e il dramma nel grottesco. Sui grandi fogli neri o colorati delle serie dei cavalli, dei ciclisti, degli arlecchini e pulcinella, dei mazzi di fiori, dei nudi, dei notturni, dei ramages, dei fagiani, delle rivolte, delle proteste, delle crocifissioni, dei fiori geometrici, dei santoni, delle notti stellate, delle paludi e degli acquitrini, Spazzapan compare lui stesso come un giocoliere fantastico, acrobata a briglia sciolta in groppa al cavallo sfrenato di una grafia, fluente, straripante, arruffata e tuttavia nitida, pulita, intensa, come il segno continuo dei calligrafi orientali.

L'opera di un artista che crede soltanto nel suo estro non può essere chiusa in pochi semplici schemi e già sfugge persino alla catalogazione per epoche, a meno che siano considerate con una certa larghezza; se poi si sviluppa quasi sempre come variazione di temi inseguiti e incalzati sino alle loro estreme risorse plastiche può anche essere interpretata soltanto come una perenne attesa dell'immagine definitiva, dell'immagine che resta. Un giudizio che faccia prevalere i motivi della critica sui motivi della creazione e rifiuti tutti gli elementi probatori che non convergono ad una valutazione conformista dell'opera d'arte incontra per forza questo tipo di limitazioni. È difficile infatti apprezzare nella sua pienezza l'opera di Spazzapan se non si accoglie la varietà della sua rappresentazione come un elemento positivo, frutto naturale della fiducia dell'artista nei suggerimenti dell'estro. È una varietà che corrisponde del resto oggettivamente alla sensibilità vigorosa, tipica sia della visione di Spazzapan sia della sua attività pratica e trova la sua unità nella coerenza dei mezzi di espressione che la critica naturale comprende in una sola parola: il gesto.

Già Emilio Zanzi aveva sottolineato fin dal 1941, in occasione della prima grande mostra retrospettiva allestita dalla *Gazzetta del Popolo*, i valori positivi dell'assenza di metodo nella carriera di Spazzapan: "nemico giurato di quella che un grande santo e sommo filosofo precisava con l'espressione: *l'evidenza dell'ordine*". Anticipava così il giudizio dato da Michel Tapié nel 1958, poco dopo la morte dell'artista: "Interamente se stesso e niente altro che se stesso: creare e con ciò aprire strade per tutti e non seguire le fiacche proposte degli opportunismi successivi; come dire, vivere parossisticamente sottospecie di *angelo bizzarro* conservando rispetto a se stesso la più profonda esigenza nel senso della qualità". Il disordine di Spazzapan e quel suo tenace voler essere niente altro che se stesso, hanno contribuito a dar vita ad un'opera pittorica che trabocca di vita. La forza

evocativa del suo segno, che trascina nel suo lineamento in progresso ancora palpitanti tutti gli umori dell'uomo, e la impaziente ossessiva esigenza della qualità hanno portato, come ha notato Lionello Venturi, l'illustrazione ai limiti della pittura. Ogni immagine di Spazzapan, anche la più perentoria ed esclusiva accenna a un dialogo, anche la più logica e cerebrale tocca il cuore; sono infatti immagini che appartengono all'occhio e all'intelletto e con la loro variazione continuamente ripresa e accelerata arricchiscono la nostra conoscenza delle forme della natura, delle strutture scoperte e di quelle coperte, dei colori reali e di quelli immaginari; in qualche modo accrescono la nostra libertà rispetto alla limitazione del mondo sensibile.

Con la finezza di intuizione tipica degli artisti la scultrice americana Claire Falkenstein ha detto a proposito della pittura di Spazzapan: "Infinite variazioni di libertà precipitano verso una conclusione". Questa immagine conviene all'arte di Spazzapan perché definisce in una forma che è poetica e nel tempo stesso critica l'unità coerente viva del dialogo espressionista, due facce di uno stesso conio, di una moneta che Spazzapan sembra continuamente giocare per scommessa.

Luigi Carluccio