

## Giuseppe Spagnulo

Gillo Dorfles

### 1) Premessa politica a un lavoro plastico

Forse è proprio la ferma volontà di mantenere uniti la propria attività creativa e l'impegno politico-sociale che ha permesso a Spagnulo di ottenere spesso dei risultati plastici il cui significato, anche politico, è perentorio, tangibile direi. E non è cosa da poco in un'epoca dove, il più delle volte, l'arte per l'arte ha preso il sopravvento sull'arte per la vita, l'arte per la società, per il costume.

Spagnulo invece aspirerebbe a fare della sua attività artistica — come oggi si suol dire — un « messaggio » che sia non solo comprensibile anche al di là e al di fuori delle élites intellettuali, ma che suoni ammonimento e esempio in opposizione a certo stomachevole consumismo in cui s'agita la nostra civiltà tecnologica.

Che poi questo messaggio si realizzi attraverso strutture — un tempo lignee e prevalentemente « organiche », oggi di solito metalliche e il più delle volte basate su materiale di scarto, su rottami e brandelli di ferro e di acciaio — è la miglior dimostrazione di come Spagnulo abbia compreso che è passata l'epoca dell'« art engagée » di stampo realista, aneddotica e zuccherosa (anche se apparentemente rivoluzionaria) e che è soltanto con un linguaggio attuale che si può ottenere una comprensione più vasta, un'efficacia non solo cerebrale ma anche « passionale ».

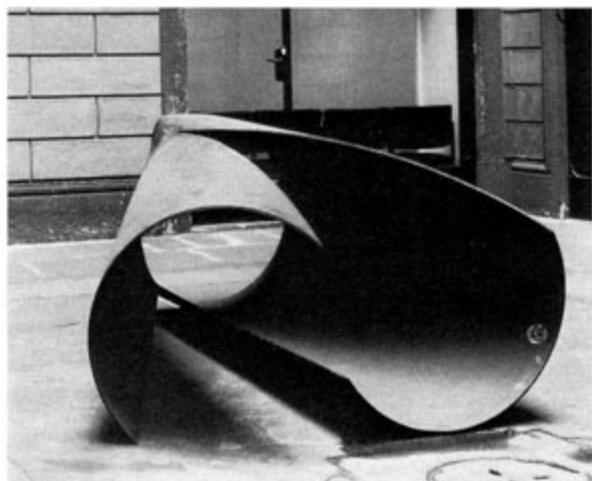
Si vedano alcuni degli esempi più genuini di questo impegno: la *Black Panther* (del '70) e l'*Ascesa diagonale* dedicata ad Angela Davis, e anche i tubi in diagonale dedicati ai moti di Londonderry (1972): « strutture primarie », diremmo (se volessimo etichettare queste opere secondo gli schemi del gergo critico), ma in definitiva molto di più perché la loro « semanticità » è non solo iconica (per quel tanto di aderenza ad una analogia con gli eventi cui le strutture si ispirano), ma è anche traducibile in precisi contenuti ideologici; si riallaccia, semmai, a certe correnti artistiche sudamericane (come la cosiddetta « arte de sistemas ») che con ogni probabilità l'autore ignorava e che derivano da un'analoga volontà di quegli artisti — argentini, peruviani, brasiliani — di lottare contro i sistemi e la situazione politica dei loro paesi con quelle armi che un'arte d'oggi, sia pure di natura concettuale, gli offre.

### 2) Identificazione del momento denotativo e connotativo negli ultimi lavori di Spagnulo

Spagnulo aveva dato già in passato un notevole peso alla natura del *medium* usato: certe sue sculture lignee degli anni 65-68 (ricordo la sua mostra al Salone Annunciata nel 1965 e la successiva partecipazione al Premio Lissone del 1967) erano effettivamente create seguendo il destino del materiale di cui erano composte, sfruttandone i nodi e le anfrattuosità; e per questo acquistavano un carattere di organicità persino troppo esplicita; dove la « naturalità » del mezzo prevaleva sulla sua valenza espressiva.



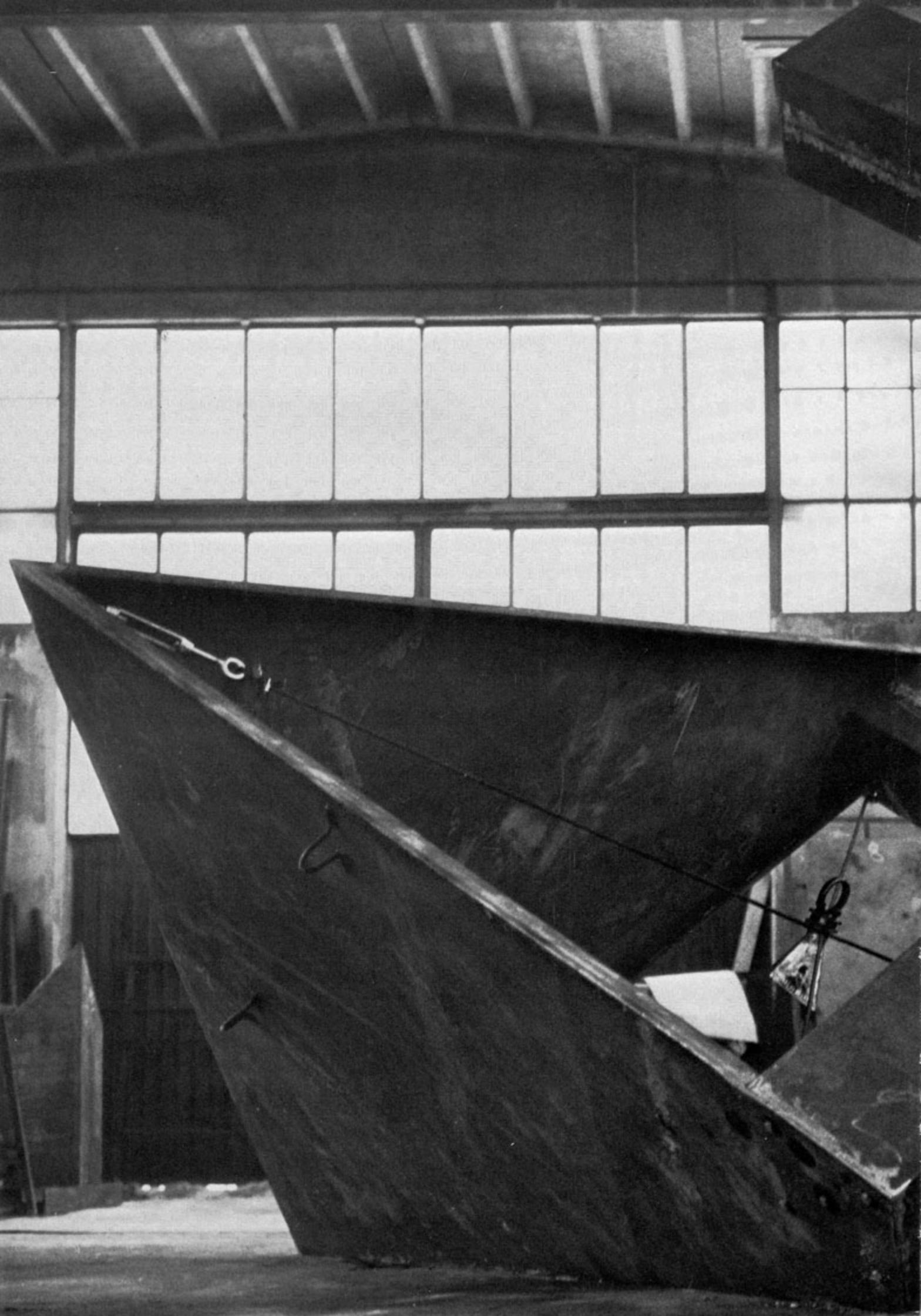
Giuseppe Spagnulo, *Black Panther*, 1970, ferro, cm. 15 x 8 x 1,90. Foto Ugo Mulas. Courtesy Salone Annunciata, Milano.

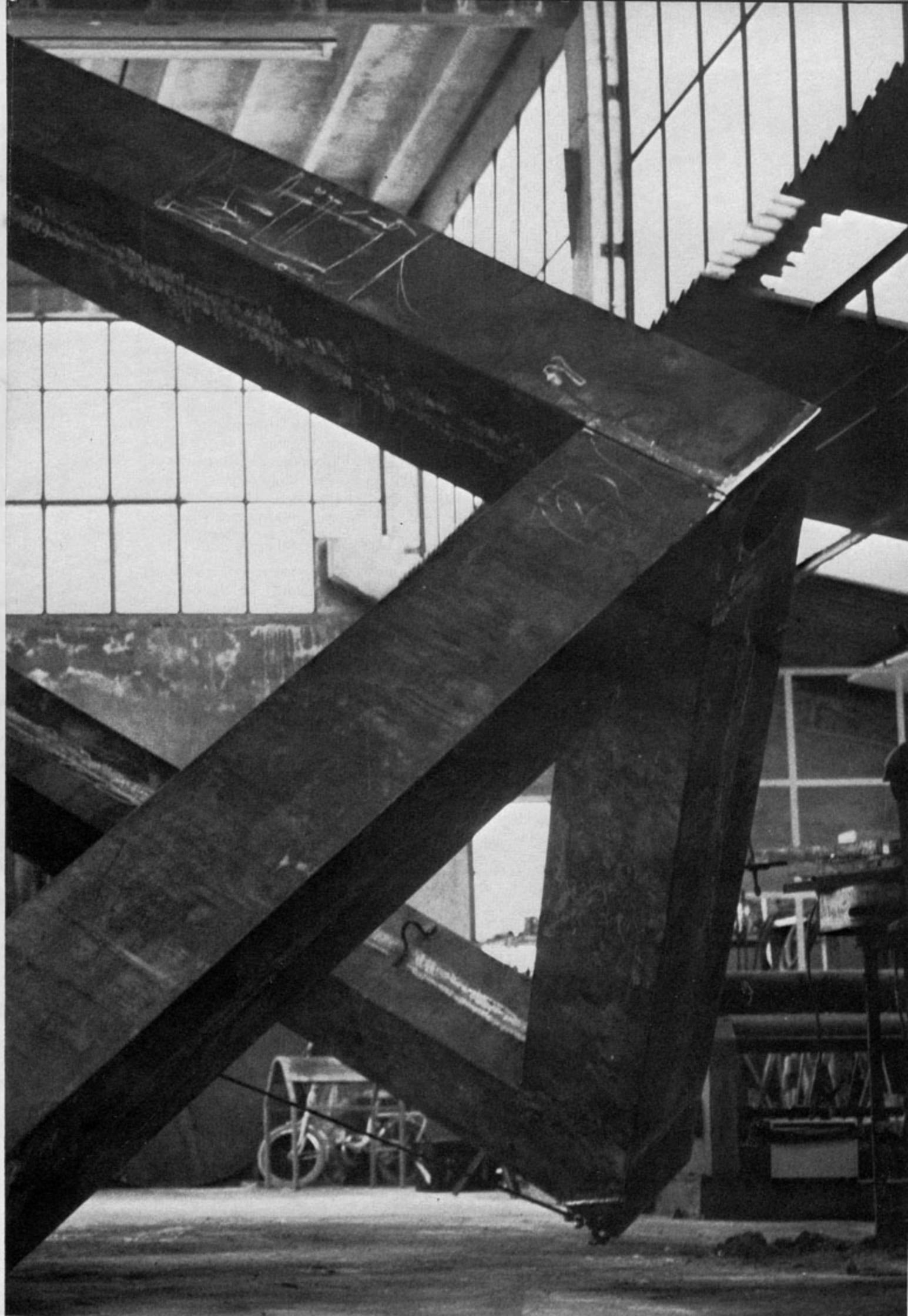


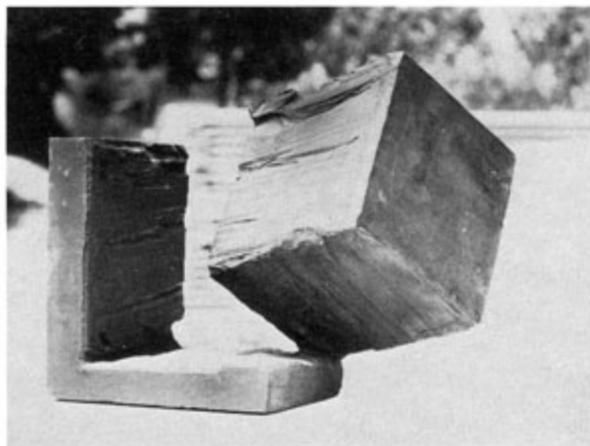
Giuseppe Spagnulo, *Tubo spezzato*, 1972, acciaio, cm. 255 x 175 x 88. Courtesy Salone Annunciata, Milano.

Poi seguì la serie delle imponenti strutture metalliche, spesso gigantesche, costruite mediante la giustapposizione di elementi pre-costituiti, o spesso pre-trovati, le sculture « a cannocchiale » come la *Black Panther* (1970), la *Grande Bandiera* (1972), ecc., dove l'equilibrio instabile delle grandi masse metalliche creava quel senso di oscillazione panica che le rendeva particolarmente pregnanti; o, come nella « *Ascesa diagonale* » ad Angela Davis, creava uno spazio virtuale — libero ma incatenato — entro le poderose braccia delle travi di ferro verniciato...

In tutti questi casi non si poteva parlare di « scultura » in senso tradizionale, e neppure d'un tipo di scultura a base di « oggetti trovati » o di relitti, usati a mo' di simboli meccanomorfici (come quelli, ad es. di un Colla, o di un David Smith). Si trattava, anche in questi casi, di forme tese a suggerire alcunché di abbastanza preciso (come gli stessi titoli appunto indicavano). C'era, dunque, in molte di queste opere una







Giuseppe Spagnulo, *Ferro spezzato*, 1937, acciaio, cm. 30 x 35 x 25. Courtesy Galleria Schwarz, Milano.

Nella pagina precedente: Giuseppe Spagnulo, *La grande trappola*, 1971, ferro verniciato, cm. 390 x 520 x 520. Foto Mario Carrieri. Courtesy Salone Annunciata, Milano.

corrispondenza tra *significante* (plastico) e *signifié* (espressivo-concettuale); e una volta di più si poteva constatare come anche un'opera « astratta », scarsamente figurale, potesse albergare dei « contenuti » sufficientemente precisi e comunicabili. Una qualità, dunque, che vorremmo definire provocatoria di immagini non ancora decantate, ma anche risultato di meditazioni attorno al materiale e alle sue intime implicazioni espressive. Ed è qui, credo, la sostanziale diversità con molte opere che negli ultimi decenni si erano già valse del rottame, o del manufatto tecnologico per ordirsi. Mentre in quei casi l'elemento tecnologico era vissuto sotto forma di « *objet trouvé* », di *ready-made*, nel caso di Spagnulo questo elemento è parte integrante di un lavoro in atto, che parte da una premessa naturale, analoga a quella da cui parte il lavoro della moderna tecnologia, volgendolo, per altro, a un fine diverso, anzi opposto. E, infatti, se passiamo a considerare la serie delle ultime opere, basate su lacerature, spezzoni infranti, cerchi e cilindri metallici piegati e distorti, avremo la netta sensazione d'un intervento violento e « personale » che ha agito fino in profondità sul materiale amorfo e lo ha piegato alla sua volontà creatrice.

La gravità, il carattere massiccio del metallo, da un lato, e il fatto d'essere stato « violentato » contro la sua stessa natura statica (con una facilità, ovviamente solo apparente, ma che, agli occhi di chi osserva, si presenta come un intervento personale e « agevole » dell'artista, come se, *con le sue mani* avesse reso pieghevole e duttile la compatta massa d'acciaio), costituisce forse una delle ragioni dell'interesse di queste opere (1971-73). Opere che si presentano « allo stato nascente », ossia ancora in via di sviluppo, in una prima fase della loro metamorfosi da brandello di rottame a opera conclusa. E, del resto, la stessa tecnica usata prova che il risultato di questi lavori corrisponde al momento operativo degli stessi. Per ottenerli — credo sia opportuno entrare in questi dettagli — Spagnulo si è servito della fiamma ossidrica con cui ha tagliato e infranto le lamiere e gli spezzoni di travi e di cilindri. Poi, dopo averli arroventati alla fiamma, con l'aiuto di una gru, ha piegato i pezzi metallici, così che — una volta raffreddati — conservassero il segno dello sforzo a cui erano stati sottoposti: *denotassero*, dunque, e al tempo stesso *connotassero* tale

sforzo fisico e manuale, oltre che meccanico.

Per questo, per l'intervento diretto dell'operatore, questi lavori si presentano come corrispondenti a una idea autentica e non realizzazioni compiute da terzi sulla base di semplici schemi, di comodi schizzi, di indicazioni « piovute dall'alto ».

### 3) Rapporto scalare nei lavori dell'ultimo triennio

Il valore del rapporto scalare nell'ambito dell'arte visiva in genere, ma soprattutto dell'arte plastica, è stato spesso invocato; non sempre a ragione e non sempre appropriatamente. Nel caso di Spagnulo questo rapporto è particolarmente evidente e spesso basta a indicare una delle ragioni d'essere dei singoli pezzi. Mi riferisco, ad es. a quelli già citati dianzi (*Black Panther*, *A. Davis*), dove la dimensione stessa dell'opera è fine a se stessa ed è in grado di determinare la pregnanza. (Ricordo l'effetto che queste sculture suscitavano nel cortile di Palazzo Reale, nella piazzetta della Libreria Einaudi, a Milano, dinanzi al Museo « am Ostwall » di Dortmund, e alla Biennale di Venezia).

Non è facile, anzi è spesso controproducente, « ingigantire » un'opera plastica, se questa non è sin dall'inizio concepita per quella particolare grandezza. In questo caso, per l'appunto, la grandezza « giusta » è quella ideata e solo in essa l'opera ha raggiunto la sua autentica carica vitale.

Spagnulo, tuttavia, sa offrirci con altrettanta autorità anche esempi della situazione opposta: quella di alcuni lavori decisamente piccoli, di dimensioni ridotte, insoliti per la scultura d'oggi, portati come sono a livello quasi di « soprammobile » (*non* di gioiello, si badi: quanto spesso abbiamo dovuto constatare che alcune statue non erano che gioielli gulliverizzati, e che i gioielli non erano che « monumenti lillipuziani » per molti altri artisti), e che ciononostante, conservano intatta tutta la loro irruenza. La quale, anziché diminuita, risulta accresciuta per la possibilità che ha lo spettatore di afferrarle e maneggiarle direttamente. Lo spettatore, infatti, che sollevi questi pezzi — con l'istintivo impulso a « raddrizzarli » — si trova invece posto dinanzi all'inalterabile solidità delle loro spaccature, degli squarci, e ne avverte con maggior immediatezza il significato e il valore.

Non solo, ma così ridotte di volume e « miniaturizzate », queste, che potremmo definire « idee materializzate », acquistano una connotazione vagamente surreale, che, in un senso difficile da precisare, le apparenza quasi a certi « *merz* » di Schwitters o a certi *ready-made* « attivati » dei primi surrealisti.

Ovviamente: nessun effettivo rapporto tra queste sculture, grezze, brutali, spontanee, e le lambiccature dell'antico dada. Ma un fatto è certo: anche qui, e non solo nelle grandi opere monumentali dalla precisa intenzione politica, Spagnulo si è lasciato guidare da una volontà di aderenza e di adeguamento alla situazione esistente del nostro tempo: la violenza, la rottura, l'insofferenza, che così spesso agitano la nostra esistenza quotidiana; la ribellione latente contro le imposizioni dall'alto; e, d'altro canto, l'inutile violenza delinquenziale della malavita organizzata, — trovano in queste ultime opere — spezzate, sbrecciate, contorte, pronte ad uno scatto che l'immobilità del materiale sembrerebbe tuttavia consentire — un loro sorprendente rispecchiamento.

Gillo Dorfles