

**Silvia Pegoraro**

**GIUSEPPE SPAGNULO: ALCIMIE DEL FUOCO**

*La materia è l'utero dello Spirito*

Anassagora

***Gravità e metamorfosi***

Il mito-mistero della materia, l'affascinante impossibilità, per l'artista, di sciogliere i nodi fascinosi e pesanti nei quali lei imprigiona le mani, gli occhi, la mente, sembra essere uno dei problemi centrali dell'arte di Spagnulo. Il segno inconfondibile di questa poetica può allora identificarsi con il dissidio tra l'insondabile opacità della materia, la pesantezza della materia, e il fantasma ammaliante e inafferrabile della forma. Un dissidio che le alchimie dell'arte cercano di comporre. Uno status ambiguo, che sembra fondare le stesse condizioni di *figurabilità*.

Le opere di Spagnulo parlano dello spazio e del modo di abitarlo: autore chiave per lui, in questo senso, Lucio Fontana, che decostruiva il quadro forando/tagliando il supporto, arrivando così a costruire un *altro* spazio. Nel solco di questo pensiero spaziale, Spagnulo dà vita a una dinamica creativa in cui le forme invadono lo spazio e diventano corpi, franando verso lo spettatore in un'irrequieta *exotopia*. Anche le sue "carte" sono sculture: qui Spagnulo approfondisce la ricerca di una *pittoricità* tridimensionale del tutto estranea al pittoricismo. Dall'abitabilità della scultura, che definisce lo spazio come luogo dei corpi, a questa pittura-scultura, come estrema possibilità della materia di essere luce pur restando materia.

La psicologia dello spazio, che trova nel lavoro di Spagnulo una delle più efficaci tecniche di scavo, di scandaglio della *palus materiae*, estrae dalle cose una sostanza che si svela soltanto in un'esperienza del tempo che è esperienza dell'istante: sottrae il *continuum* spazio-temporale alla banalità della percezione «normale» per restituirlo in qualche modo alla dimensione dell'assoluto. Ciò significa intervenire sulla realtà, restare agganciati ad essa, operandone tuttavia uno sdoppiamento *mimetico*, non tanto nel senso riproduttivo ma in quello che allude a una sorta di «teatralizzazione», che ne porti alla luce i criptici agganci col mistero originario.

L'opera di Spagnulo si colloca nel solco di quest'apoteosi, euforica o malinconica, della materia. L'anima della materia si dispiega qui, sin dagli anni '60 del Novecento, con un'energia tale da far emergere con bruciante evidenza la primarietà della pulsione plasmatrice, l'irrinunciabilità di un corpo a corpo dell'artista coi suoi materiali: una

realtà che significa l'intramontabile necessità dell'agire della mano e di tutto il corpo e del loro lasciare tracce.

L'arte di Spagnulo sfugge all'ordine paralizzante della ragione analitica e si abbandona ad un'affabulazione visivo-tattile, pronta a sondare le innumerevoli possibilità dello spazio. Nello stesso tempo, "scavando" lo spazio della natura, Spagnulo afferra il tempo come metamorfosi, e il tempo come memoria, come scrittura delle tracce degli eventi: la dimensione spazio-temporale si dipana attraverso le metamorfosi della materia. Per Spagnulo la natura è molto più che paesaggio : è un infinito corpo autogenerantesi, privo di soggetto, di cui la simbiosi corpo dell'artista /corpo della scultura-pittura fa parte integrante. La materia di questo corpo *complesso* è caratterizzata da un andamento *catastrofico*, nel senso quasi drammaturgico di una *soluzione* e di una *scoperta*: la materia scolpita arriva a riconoscersi, attraverso la mano e il pensiero dell'artista, come materia originaria, quella delle «cose nascoste sin dalla fondazione del mondo» (René Girard). Spagnulo non chiede forme e colori alla natura *naturata*, all'aspetto del mondo che cade ogni giorno sotto il nostro sguardo, ma alla natura *naturans* , principio generatore delle cose, delle loro sembianze e delle loro metamorfosi . Il suo scopo sembra anche quello di eliminare la barriera tra lo spazio interiore in cui si producono le immagini e lo spazio oggettivamente percettibile . Se, da una parte, le sculture di Spagnulo incarnano il fantasma dell'origine, dall'altra divorano lo spazio, consumano la materia : dall'oscuro grembo della vita lo scultore trae cattedrali di segni che recano la traccia del tempo e della sua erosione, concrezioni materiche dove incunea l'eternità della natura che si disperde nella storia, senza appartenervi. La materia è testimonianza e segno dell'origine.

Per fronteggiare il potenziale violento di quest'urgenza espressiva , portata a sfidare continuamente le convenzioni dei rapporti spaziali, l'artista mette in campo energie contrapposte, materiali diversificati, tutti perfettamente aderenti all'azione, talora dissimulata, estremamente calibrata, ma sempre dirompente, della sua scultura. Materiali prediletti sono la terracotta e l'acciaio, entrambi sottoposti alla violenza plasmatrice del fuoco. La tensione tra i materiali diversi evoca il rapporto tra forma reale e visibile e forma virtuale e invisibile, tra luce e densità dell'ombra. E' la tensione lacerante di chi rinomina il mondo attraverso l'arte. Fulcro di questa tensione è il fuoco.

### ***Fuoco che in-forma***

Scolpire, per Spagnulo, è andare verso la luce della notte. E la notte, nelle radici arcaiche del nostro immaginario, è illuminata dal fuoco.

Spagnulo sa "giocare col fuoco", entra nel regno del fuoco, usa il segno del fuoco come monito a riconsiderare la forza aggressiva, distruttrice e insieme creatrice delle energie che animano la materia.

Forgiata dal fuoco, la materia scultorea di Spagnulo si *apre* totalmente, si destruttura. Plasmata o indurita dal calore e dalla luce, si *apre* all'ombra, all'invisibile e al nulla. . Ma *apre* anche un infinito ventaglio di possibilità, per la forma, di giocare con il visibile, con il *farsi-visibilità*, imprevedibile e inesauribile, della materia.

Il fuoco che permea la creazione artistica di Spagnulo suggerisce di rileggere le opposizioni Forma/Informe, Energia/Materia: una prospettiva allungata su uno spazio non più euclideo e omogeneo, ma sottratto alla logica classica fondata sul principio di non-contraddizione. L'idea di energia che si sprigiona dal fuoco ci ricorda che all'origine dell'opera è la fondamentale esigenza del *lavoro* che accompagna il *farsi* dell'opera, inteso anche come fatica fisica, dispendio di energia, corpo a corpo dell'artista con la materia. Il desiderio di creare è esigenza di un lavoro di trasformazione, ripresa, trasgressione, esclusione che il *farsi* dell'opera impone all'autore.

La priorità del momento creativo rispetto all'idea di opera come *prodotto* artistico è ricca di conseguenze: l'artista cerca sempre, nel prodotto finito, il momento generativo, il momento primario della *pòiesis*, la genealogia in senso fenomenologico, inaugurando un percorso *à rebours* per penetrare in quel laboratorio in cui lui stesso sogna e plasma. L'orditura simultanea della materia in sintassi di forme, operata dall'energia delle idee, è l'obiettivo essenziale di un lavoro infinito, cui pone termine solo un evento accidentale. Nei *Diari* di Kafka troviamo questa nozione di in-compibilità dell'opera, «che si chiude come può chiudersi una ferita». L'opera non è il prodotto del lavoro, ma il lavoro stesso, l'esercizio, la pratica che nasce da un'esigenza erotica e speculativa: lo stesso erotismo che esprime la scultura di Spagnulo nasce infatti da una intensa sete di conoscenza dell'*altro da sé*. Ed è un'avventura in cui l'autore si allontana dal proprio io e diventa *altro da sé*: un lavoro infinito fondato su un'etica della forma che si manifesta in una interminabile *àschesis*, un instancabile esercizio quotidiano.

Ciò che segna il lavoro infinito dell'artista è la passione della *reversibilità*, della ripresa indefinita, che proprio il *lavoro* violento o criptico del fuoco mette definitivamente in luce: la ripresa, la cancellazione, la rielaborazione. Il fuoco crea come uno spazio vuoto, un atomo di silenzio, in cui l'opera si manifesta con rinnovata energia nella sua qualità di embrione, di forma che insiste dapprima all'interno dell'autore e in seguito come meccanismo che prende corpo, che si struttura e che modifica l'autore stesso, e con lui lo spettatore.

Nel paragrafo 72 della sua *Filosofia dell'arte*, Schelling scrive che la materia quindi diventa corpo o simbolo dell'arte nella misura in cui quest'ultima assume quale propria forma particolare la forma dell'*in-formazione* [*Ein-Bildung*] dell'infinito nel finito.

Un'affermazione che può forse essere eletta a chiave interpretativa privilegiata del percorso artistico di Spagnulo. La materia, in Spagnulo, non rimanda all'informe, al magmatico quale *oggetto* di rappresentazione: rinvia invece ad un processo *in-formativo* (nel senso di una *Ein-Bildung*), nel corso del quale la forma viene via via emergendo, attualizzando una tra le sue infinite potenzialità di *materializzazione*. E così la materia *si in-forma*, nell'opera di Spagnulo, e *ci in-forma* circa le possibilità dei suoi esiti formali.

*Einbildung* significa anche *immaginazione*. L'immaginario rende possibile il sorgere dell'immagine, la quale, a sua volta, è allusione a ciò che è senza figura: è forma disegnata sull'assenza, quindi *in-formazione* di quest'assenza. L'universo di questo scultore non rinvia ad una realtà trascendente, ad un al di là del mondo: è fondamentalmente un "al di qua", che tuttavia non è in nessun luogo, perché è una *soglia*. E' la soglia attraverso la quale entriamo nella *Stanza dell'artista*, la splendida installazione creata da Spagnulo appositamente per questa mostra a Castelbasso (tavv. 49-52). Vi si respirano terra e fuoco, immobilità e trasformazione, logos razionale e impeto magmatico, superficie e profondità, caos e geometria. Conglomerati argillosi *in-*

*formati* da mani che impastano e premono. L'argilla si deforma in impennate violente, in un ripiegarsi e raggrumarsi che ingloba e trattiene l'energia dell'azione, senza raggelarla in memoria ma concedendole un presente senza tempo.

Nella figura abbozzata sulla grande lastra composita in terracotta, la forma originale e originaria comincia a emergere dal magma, e si avvia a prendere consistenza, a farsi immagine, sotto gli occhi dell'artista che si auto-ritrae nell'altra lastra in terracotta ingobbiata. L'invisibile sguardo di Circe, nascosto nel suo volto adombrato dal carbone e dalla sabbia di vulcano, sovrintende a questa metamorfosi, o la osserva malinconico. L'oscuro sentimento dell'esistenza, l'erotismo come attrazione cieca e volontà di fusione con l'*altro*, come energia incontrollata, tende a *con-tenersi* in una *figura*, la materia tende a farsi luce e forma. Senza dimenticare l'ombra infinita dell'origine informe.

### ***Imperfette geometrie***

Il problema di quest'arte sembra allora quello di dare una *misura* nello spazio – per quanto spesso titanica e “sublime” – a questa materia che vive di una sua crescita dal profondo, rendendola “figurale”, *in-formativa*, segnico-simbolica.

L'avventura artistica di Giuseppe Spagnulo segue un percorso giocato sul filo teso tra la libertà del gesto che attiva la germinazione infinita della materia e la pulsione verso la limpidezza di un *eidos*, la musicalità ritmata di un ordine geometrico. Un senso *profondo*, vivo e totale dello spazio. L'attrazione sullo spettatore che l'opera di Spagnulo riesce ad esercitare è forse in buona parte dovuta alla compresenza di questi “fulcri” suggestivi e operativi, capaci di creare una tensione sottratta ad ogni sintesi irenica. C'è una sorta di dialettica “tragica” *à la* Kierkegaard: gli opposti convivono, dialogano, si scontrano, senza mai arrivare a coincidere. Per questo l'aggrovigliarsi di una gestualità che respira a pieni polmoni gli anni '50 e '60, esplorandone le potenzialità, in modo curioso e mai asseverativo, si alterna a fasi in cui la materia obbedisce a una rigorosa trama strutturale che ancora l'immagine a profonde radici eidetiche. Qualcosa di originariamente costruttivo preme dalla materia cieca: le forme, le “figure” si significano in una sorta di composizione che “precipita” da un magma, strutturandosi in una modalità distante dal disordine, dall'informe e dalla pura dimensione pulsionale dell'esistenza. Per inserire la sostanza emotiva in un processo alchemico di trasformazione, Spagnulo fa maturare la valenza costruttiva della geometria, sia pure di una geometria lontanissima dallo spazio euclideo. Una geometria tormentata e impura, preda di energie tensionali che *spezzano* la serena regolarità, l'imperturbabilità eidetica dei solidi geometrici. Ciò è già evidente nei *Cerchi spezzati* e nei *Ferri spezzati* degli anni Sessanta e Settanta (tavv. 1-6), e continua ad esserlo in opere recenti come il *Ferro spezzato* del 2000 (tav.55) o la titanica *Ruota* del 1999 (tavv. 56-61).

Spagnulo traduce per noi il segreto profondo sepolto nelle viscere dei volumi che la materia riempie. Forse, il vero sapere del mondo si situa nell'ombra essenziale dei solidi, nella loro compattezza opaca e nera, per sempre rinchiuso aldilà delle porte molteplici dei loro bordi. La geometria può dividere o moltiplicare cubi e tetraedri. I solidi, non esauribili attraverso l'analisi delle loro facce, conservano sempre, al riparo, un nucleo d'ombra all'ombra dei loro bordi,

Un volume si esprime attraverso le sue proiezioni, che presuppongono un punto di vista e un disegno . Ma Spagnulo ci comunica l'impenetrabilità dell'ombra, chiusa dietro l'apertura necessaria a ogni superficiale informazione, in cui il sapere è per sempre sepolto, da cui la storia infinita dei progressi analitici scaturisce come da una sorgente. La sua storia racconta un corpo a corpo con la materia, fluida e solida, l'attacco dei volumi compatti che sostanziano le forme, "cose in sé", incognite e correlati, segreti avvolti in pieghe e *re-plicazioni*, per essenza inaccessibili, poiché la spiegazione *dis-piega*, quindi lascia, dietro la faccia dell'aperto, il chiuso ripiegato su se stesso.

L'epifania della luce disegnò, dai pitagorici a Euclide, la superficie, pensata scintillante e adamantina. Sotto il nuovo sole del *Kalòs kai Agathòs*, i solidi non contenevano più né ombra né segreto: la chiarezza li attraversava, li trapassava e li "scarnificava". Erano diventati un mondo penetrabile e conoscibile in tutto e per tutto. Spagnulo li riconsegna all'ombra, in un'interminabile teoria di *es-plicazioni* e aperture parziali, fessurazioni, dis-chiusure . Squarcia con i suoi fuochi d'ombra la luce astratta della geometria euclidea, delle sue scatole bianche e vuote, che escludono ogni tenebra.

Il primo corpo platonico, il tetraedro, designa il fuoco. La greccità fa nascere la *pir-amide* pura sotto il segno del fuoco: la piramide ha in se stessa *pyr*, il fuoco : *pyr-amis*. Il sole – il fuoco – l'attraversa. E' essa stessa sole (fuoco), rappresentazione del suo raggio. Spagnulo riscopre l'ombra che la piramide racchiude in sé, l'ombra che la sostanzia: la schiaccia all'estremo, sotto il peso di una gravità che la riconduce alla terra e alle sue viscere, e la chiama *Sepolcro* (tavv. 25-26).

La retta, il piano, il volume, si aprono all'ombra, con i loro intervalli e le loro regioni dense, compatte, eppure piene di interstizi e solchi oscuri. La forma nasconde sotto di sé nuclei transfiniti, istanze inaccessibili, un'ombra densa che il sole platonico aveva dissolto. Piene d'ombra, le idealità pure e astratte della geometria tornano nere, come le viscere della piramide. Il nero è la follia della geometria, che la ossessiona sino a farla impennare, distorcere, esplodere, frattalizzarsi in molte opere degli anni Ottanta, come *Autoritratto – Testa nera* (tav.12), *Guerriero* (tav. 15) o *Nero* (tav. 21): l'atmosfera densa di tempesta del tragico, stemperata in un'affascinante gioco di spessori materici e guizzi gestuali, legati a una sorta di barthesiano "piacere del testo": il piacere insieme tattile e visivo della scultura, in una teoria di solidificazioni e stratificazioni riecheggianti la sensualità materica dell'informale.

Nessuna traccia, dunque, di una geometria dal nitore platonicamente perfetto, né di quella geometria "di consumo", banale, patinata e asettica di cui si serve la cultura di massa per produrre le sue levigate icone mediatiche . Spagnulo si oppone all'appiattimento consumistico dell'oggetto e dell'immagine, dunque alla loro *sparizione*, proprio attraverso la ruvida irregolarità, l'intrigante tattilismo delle sue superfici : "da una costruzione *levigata* dobbiamo trarre un rudere *scabro*", scriveva William Gilpin nel suo *Essay on picturesque beauty*.

### ***Sublime e dis-misura***

L'intensità dell'invisibile è omologa all'intensità del silenzio. Il silenzio e la semplicità coincidono. Spagnulo riconduce il reale a pochi oggetti-aggetti, a poche forme riconoscibili, a una tormentata monumentalità che sprigiona l'invisibile, come rifiuto ad ogni commento, come manifestazione del proprio silenzio.

Il suo senso delle masse e dei volumi si rivela peraltro carico di risvolti problematici e inquietanti : i grandi blocchi incombenti delle sue sculture in acciaio, gravi e massicci, spesso ci minacciano con la precarietà del loro equilibrio.

Mentre gran parte dell'arte contemporanea si costruisce sul vuoto e sull'assenza, sulla rarefazione della materia sino alla cancellazione di sé, l'arte di Spagnulo punta alla densità delle masse, alla pienezza dei volumi, alla tirannia del peso. Proceede per addizione e dilatazione, saturando lo spazio di imponenti solidi a tutto campo, dalle ombre avvolgenti, sontuose e minacciose. Ne rende mirabilmente conto *Scogliere*, la scultura commissionata dal Comune di Milano e collocata all'ingresso del Teatro degli Arcimboldi (tavv. 39-39bis). Non si tratta certo di retorica, ma di una necessità espressiva, una strategia di avvicinamento totale, teso, soffocante, dell'oggetto, con le sue dimensioni che eccedono, che vanno oltre ciò che è "regolare".

Per questo le sia pur nette e severe scansioni volumetriche sono come internamente animate da quel febbrile travaglio di energie che le rende torbide, impure, come "sporcate" da un flusso emorragico di materia, che stravolge le geometrie e distorce le prospettive . La forma violentata lancia il suo grido dalla profondità di un sublime contemporaneo, e infrange ogni distanza dall'osservatore, come se l'osservatore e l'oggetto fossero a contatto di sensi. Così nei *Paesaggi* del 1976-77 (tavv. 7-8), che con la loro terrestre orizzontalità, che ci illude dell'assenza di confini, ci invitano proprio a superare il confine, la "cornice" che separa lo spazio della nostra esistenza da quello dell'arte, e a farci tutt'uno con la materia che li sostanzia, nel suo procedere per stratificazioni, velamenti e lacerazioni, accumuli e cancellazioni, alternanze di lucido e opaco.

Tra il Lord Chandos di Hofmannsthal, folgorato dal riconoscimento della scomparsa dell'intrinseco legame parola-cosa, che si affida alla "pienezza" delle creature mute, costretto a rinunciare al linguaggio e all'individuazione della forma, e la sicumera tecnologica, spesso delirante, della totale misurabilità del mondo, nel moderno l'esperienza del sublime è esperienza dell'interruzione del poter-dire che subentra nell'impatto delle cose : esperienza della fragilità e precarietà dell'identità umana. Per questo motivo - sembra dirci Spagnulo - il sublime riguarda un arcaico immemorabile, vertiginoso, che è compito paradossale dell'arte conservare all'interno dell'opera. Il sublime romantico si produce soprattutto nella relazione tra la grandezza soverchiante, terribile, di qualche manifestazione della natura nel paesaggio e la capacità dell'uomo di resistere, senza cedere, senza ritrarsi, di fronte alla violenza di quella sproporzione. Questa forza consente all'artista di resistere di fronte al semplice irrompere della vita.

Il sublime si presta ad essere "riletto" dalla contemporaneità perché è il luogo del costituirsi dell'immagine non in quanto equivalenza o rassomiglianza, riproduzione, mimesi di qualcosa, ma in quanto prodursi dell'apparire: è il luogo di ciò che Kant chiama "immaginazione", facoltà di *far sorgere alla vista, cogliere visivamente una presenza*. Questa è la sfida impossibile di quel nuovo sublime che è l'arte di Spagnulo : il suo ammutolire e oscurarsi coincidente con il mostrarsi, l'instaurazione e l'oltrepassamento dell'immagine; il suo apparire che non è necessariamente apparire inaugurale, ma anche dialogo con le immagini del passato - della storia o del mito - dunque memoria. Una memoria sovrapposta al simbolico, che proietta l'opera nella dimensione analogica dell'immaginario. Lo spazio analogico è costituito di somiglianze e dissomiglianze, di familiare e di ignoto : da qui la caratteristica perturbante di questo "sublime" che accentua lo scarto tra le due polarità, avvicinando e insieme straniando

l'oggetto o l'evento della memoria : per ciò quest'arte può essere pensata come è un «incrocio o varco di figurazioni, più che figurazione in sé». <sup>1</sup>

### ***Mito e musica***

Per Spagnulo l'arte deve sapere affrontare tutti i drammi e tutte le tragedie, e deve saperli trascendere : occorre prendere coscienza di un'identità che si radica nel passato, qualunque esso sia. Ne scaturisce un'affascinante meditazione e rilettura, in cui i fantasmi della storia si uniscono alle suggestioni del mito. Del mito, Spagnulo fa proprio il potente afflato cosmico, il penetrante senso della metamorfosi, della genesi e della catastrofe .

La storia non racchiude verità né certezze. La storia brucia, consuma, divora, sacrifica . Ma la storia è in grado di trasfigurarsi in mito, perché non sfugge al vortice vitale del cosmo e della natura. L'arte non è in grado di redimerci dalla storia, di cancellare le sue rovine, ma ha il potere di svelare questa simbiosi e di creare una tensione tanto più forte quanto più disperata verso la trasformazione dell'apocalisse in cosmogonia.

Spagnulo crede nella potenza della poesia, nella sua capacità di riportare il mito e il sacro nel mondo: la parola come essenza mentale e spirituale, che non si contrappone alla materia, ma la anima. Anche per questo, affronta spesso nel suo lavoro il tema del "libro" (tavv. 29-31bis) : il libro che è la "casa" del linguaggio, come dice Heidegger.

Per Spagnulo l'arte è una forza onnipresente, radicata nel cielo e nella terra, una forza che tiene insieme gli estremi. Il corpo umano è ciò che unisce la terra e il cielo, è un groviglio di radici vitali, una fucina di immagini di forte gravidanza sensoriale, e non di concetti astratti. Così, ad esempio, in *Dafne* (tav. 19) e nel *Gigante* (tav. 22), avvolti in una sinfonia di rossi e bruni, sulle cui tormentate superfici è scritta l'odissea esistenziale dell'uomo, la diaspora interminabile della condizione umana. Assemblaggi polimaterici, in cui il senso del colore e della luce è esaltato dall'accostamento di materiali poveri (legno, argilla, cotto) . Oniriche "reliquie", reperti simulati di epoche mitiche in cui la storia e il fantastico si congiungono.

Forte è dunque la vocazione mitografica dell'arte di Spagnulo: mito alchemico della materia che si trasmuta, mito di Circe, regina delle metamorfosi, trasmutatrice delle apparenze.

Nel mito non esiste il principio di non-contraddizione che governa la logica su cui si fonda la razionalità occidentale. L'arcaico *mythos* si contrappone al più tardo *logos*, divenuto predominante. Ecco allora la doppia natura - natura ermafrodita - di *Turris* (tavv. 13-14) : maschile e femminile, fallica e uterina. *Turris* è insieme caverna e montagna: simbolo di rigenerazione in contatto sia col mondo ctonio che con quello uranico. Un'erezione del visibile che è fecondazione della materia, ritrarsi della materia nelle viscere della sua fecondità, e per questo esclude ogni contrapposizione tra asse orizzontale e asse verticale. Spagnulo avverte la spaventosa e affascinante fecondità dello spazio: non è la scatola prospettica attraversabile per raggiungere gli oggetti, ma è assoluta densità, che mette in luce le valenze tattili del visibile.

Si tratta di accedere a una sorta di spasmo, in cui la spazialità moltiplica vertiginosamente le sue dimensioni, cancellando il "senso comune" della realtà. guardando una scultura di Spagnulo si impara ad esistere in ciò che non ha nome, in ciò

---

<sup>1</sup> H. Bloom, *Agone. Per una teoria del revisionismo* tr.it. Spirali, Milano 1985, p.117.

che non ha limiti, in una totalità che è apertura assoluta, dove non esiste correlazione pre-determinata, né rappresentazione, ma dilatazione, raggrumazione, stratificazione, o assottigliamento, erosione, schiacciamento, erezione. Una materia cosmica che non si richiude su se stessa, ma si gonfia, esplose, si frantuma e si stratifica *ad infinitum*.

Tutto lascia pensare a un lavoro sul simbolico che racchiude, nella sperimentazione dei materiali, un'esplorazione di quel grande seme generatore di miti che è l'inconscio: quell'universo illimitato non identificabile con l'interiorità individuale ma tale da trascenderla, tanto che l'artista, come affermava Rothko, non esprime tanto il suo io, quanto il suo non-io, quella parte di se stesso indefinibile e inarginabile, che è dentro di lui, ma insieme è dentro qualcosa di più vasto e vago.

Il lavoro di Spagnulo è il resoconto di un viaggio nei meandri della storia e contemporaneamente nel senza-tempo dell'inconscio, dove lo spazio si curva in una multidimensionalità estranea alla logica che governa l'esperienza e la percezione del quotidiano, un viaggio che si snoda attraverso i territori di una sensualità aspra e seducente, ma sempre affiancata da una immensa sapienza compositiva.

Nel mettere in atto questa geologia dell'inconscio, l'arte di Spagnulo si appropria del simbolico che governa i miti, e li narra nel sortilegio delle sue luci-ombre, nelle torride evidenze brune, fulve, ocre dei suoi ferri e delle sue terre, linfe d'ombra calcificata, deserti scorticati, oltre i quali si aprono, forse, altre solitudini.

Ma in Spagnulo è ravvisabile anche una dimensione strutturale che rimanda all'idea di una *partitura*, vale a dire all'importanza di un'organizzazione *musicale* dello spazio. Si può pensare al parallelismo mito-musica formulato da Lévi-Strauss, a cui forse non è estranea la sua grande ammirazione per Wagner. Nella sua *Antropologia strutturale*, il grande studioso francese ipotizza che le vere unità costitutive del mito non siano relazioni isolate, ma «fasci di relazioni», come quelle che regolano l'armonia musicale. Caratteristico del mito non sarebbe dunque l'andamento lineare e progressivo della narrazione, bensì la visione globale, *pan-oramica*, *simultanea* di un insieme di elementi. Un ingranaggio universale e ciclico, come quello forgiato dalla grande drammaturgia wagneriana. La cellula stilistica funzionale alla realizzazione di un tempo ciclico e spazializzato, in cui passato, presente e futuro si fondono sull'onda del ricordo e del presagio, è in Wagner, notoriamente, il *Leitmotiv*. E proprio quello di creare una sospensione del tempo, dilatandolo *spazialmente*, rendendolo indefinitamente in-finito e in-finibile, cioè non misurabile è, secondo Pierre Boulez, un effetto caratteristico della musica wagneriana.

Creando le sue sculture, Spagnulo «fa spazio» («Dovremmo imparare a riconoscere che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo», scrive Heidegger<sup>2</sup>). Il suo «fare spazio» si lega un «accadere» che nulla ha a che fare con la temporalità puramente cronologica, lineare: è un accadere mitico in senso wagneriano, l'accadere di un tempo fermo che è proprio quello del *mito*, l'antico *mythos*: la parola che narra e insieme cristallizza la narrazione nell'incanto di un istante sospeso, come nelle splendide *Armi di Achille* (tav.10) o *Antigone* (tav.11). Muovendosi alle frontiere dell'inconscio, dello squarcio simbolico e della memoria metafisica, intessendo un legame col mito, Spagnulo radica la sua opera nella dimensione del profondo (dove non ha più senso la dicotomia interno/esterno, soggettivo/oggettivo), in modo che essa venga ad essere il luogo dove il mito sfocia nel sogno, e ricordo e attesa si intrecciano, come in Wagner.

---

<sup>2</sup> M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, tr.it. Il Melangolo, Genova 1979, p.27.



Sempre il mito s'intreccia al simbolo; vive in una dimensione simbolica. Presso gli antichi Greci il *symbolon* era un segno di riconoscimento costituito dalle due metà di un oggetto spezzato. A fare di un simbolo ciò che esso è, secondo la sua etimologia, è dunque la *fenditura*, *l'interstizio*, il vuoto-che-separa e insieme crea il senso dell'appartenenza, dell'in-erenza di una parte all'altra parte : unisce distanziando e distanza unificando. Il simbolo è dunque la dimensione originaria in cui si manifesta l'apertura della differenza. L'interstizio è ciò che consente il mettere-insieme le varie parti dell'opera. Le installazioni di Spagnulo sono infatti costituite di elementi che in un certo senso bastano a se stessi, valendosi di un'indubbia compiutezza formale. Si pensi, oltre che alle *Armi d'Achille* e ad *Antigone*, a *Mortanatura* (tav. 16), a *I volti del dio Pen* (tavv. 32-37), o all'inedita *Stanza dell'artista*. Eppure, ognuno degli elementi che compone queste opere non è che l'"interstizio" fra quelli che gli stanno vicino : l'opera è fatta di "fuori-testo", pure sequenze d'interruzioni-frammenti . L'interstizio, lo spazio vuoto tra frammento e frammento dell'opera è allora il luogo in cui si fa visibile l'assenza, il vuoto, che non è mancanza-di-essere, ma infinita possibilità di interrogazione sulla complessità dell'essere .