

## NIDIARE

Fu il grande classificatore Linneo, nel suo "Systema naturae" del 1735, a introdurre il termine 'pupa' per definire quello stadio intermedio tra la condizione larvale e la forma compiuta degli insetti metamorfici. Nella lingua latina il vocabolo pūpu(m) nomina la bambola e il bambino in fasce. Da sempre i salti di campo delle parole vengono spinti dalle analogie e si può dire che tutte le lingue non siano altro che meravigliosi labirinti di metafore. In questo caso non si limita a un sol punto la connessione tra i differenti utilizzi: la forma ovoidale, allungata ai poli, accomuna bambole, neonati e crisalidi, così come il disporsi delle bende, che in quasi tutte le culture venivano usate per bloccare gli arti del bambino, hanno una straordinaria somiglianza con i rigonfiamenti di certi bozzoli, che alternano bombature diagonali a parallele. Ma la metafora più pertinente è contenuta nella condizione di sviluppo, di stadio intermedio della forma. È indubbiamente per tale richiamo semantico che anche i morti venivano, e talvolta vengono ancora, fasciati in bende, nella speranza di una rinascita, di una metamorfosi del corpo.

Così come la storia delle parole, anche quella delle immagini, delle arti visive, continua a generarsi e a proliferare per via di analogie e metafore. Le forme primarie della natura sono un alfabeto inesauribile di significati e allusioni, di sintesi e ramificazioni artistiche.

Da molti anni, con una insistenza variopinta, con un'ossessione innamorata, Graziano Spinosi lavora e ricerca, progetta e costruisce intorno alla forma archetipica del nido. Ma si potrebbe dire intorno al grembo materno, alla crisalide, al guscio, alla barca, alla gemma, alle mani giunte, al vaso, al carapace, al gomito, al sacco, al seme, al cranio, al nodo, al pianeta.

Sono tutte forme che, prima di giungere all'arte, contengono cose tra loro diverse: un nascituro, un navigante, un cervello, una preghiera o un fuoco, ma ognuna svolge un ruolo di protezione, di conservazione e riparo.

L'atto di cingere e fasciare una forma, nel muto linguaggio dei segni, può tuttavia alludere a sentimenti tra loro opposti, come opposte sono la protezione e la prigione, l'occultamento e la cura. Questo dualismo è stato abitato da Graziano quando quel giro regolare di corde avvolgeva i grandi 'Libri', un ciclo di opere degli anni Ottanta che postulava l'inaccessibilità del pensiero nello stesso momento in cui lo preservava. Più decisamente occultate erano le sue 'Allegorie dei cinque sensi', precluse e ostacolate proprio là dove avrebbero dovuto sorgere le rispettive proprietà: cieca era la vista, labirintico l'udito, murato era l'olfatto, alterato il gusto e impedito il tatto.

Corazze caleidoscopiche e parlanti sono state invece le 'Patocche'. Come in una fiaba dell'arte le differenti materie nelle quali l'autore ha forgiato i calzari, sono bastate a fornire una implicita dedica individuale, affettuosa quanto più allusiva a destini ineluttabili. Allora erano sandali di armatura geometrica per Piero della Francesca; zoccoli di fango per Vincent; mocassini di piombo per Anselm Kiefer; pantofole di seta cruda color del sangue per Mark Rothko.

Non è un caso che anche solo a ricordarli i lavori di Graziano Spinosi riconducano a una forma di catalogo sistematico, che dispone elenchi classificatori come è nell'incipit di questo stesso testo. Forse sarà che il termine "catalogo", attraverso

la metafora attigua di "catasta", si collega sottilmente al processo "catartico". Dalla essenzialità della lista a una pira di oggetti, pronta per la purificazione, per la rinascita. Ma non è necessario ricorrere a una psicoanalisi della lingua per comprendere come il disegno e la scultura siano per Graziano un accostarsi di fili, di rami, di segni che, volo dopo volo, gesto dopo gesto vanno a costruire un nido di pensieri.

Ricordo un manifesto, realizzato da lui ai tempi dell'accademia per una ditta di arredamenti, che mostrava semplicemente la foto di un uccello in volo con un ramo nel becco.

Al nidare è dunque approdata la pratica della scultura e se c'è un artista per cui il processo di costruzione della forma si identifica con il concetto, con il senso più intimo dell'opera, quello è Graziano.

Mi piace perciò parlare delle ultime sue maniere di procedere. Pur riuscendo a evocare la filamentosa e leggerissima seta dei bozzoli per lungo tempo l'artista ha impiegato fasciame di ferro e intonaco cementizio, strutturato nei modi di un'architettura armata, di una gabbia appena penetrabile, modellando con fiamma ossidrica, cazzuola, tenaglie e martello. Servivano argani per sollevare quelle crisalidi fossili e la tenuta da lavoro prevedeva guantoni e spesse parannanze di cuoio, maschere da saldatore e sigarette da fumare.

L'estremo peso specifico della 'Foresta' d'acciaio viene tuttavia sublimato e alleggerito dalla forma cipressina, affusolata e fumosa. Le fessure lasciate tra metallo e metallo fanno intuire uno spazio interno, una cavità che ci permette di immaginare presenze imprigionate e spianti. E qualcosa di vero c'è in questa suggestione, dato che da anni ognuna delle sette possenti chiome è stata colonizzata da comunità di insetti, vespe soprattutto, che hanno costruito alveari nel nido di ferro.

Da qualche tempo il leggerissimo 'rattan' ha infine sostituito il minerale rugginoso. La flessibile e resistente fibra vegetale estratta dall'omonima palma, endemica in Indocina, è divenuta l'elemento principe per modellare giganteschi fuchi e insieme rappresentarne la trama a budello, a stuoia.

Un giorno si dovrà scrivere un libro sulla specifica incidenza degli strumenti e delle materie sullo stile degli artisti e sulla semantica stessa delle forme.

A questo punto muta infatti radicalmente anche il sistematico e determinato protocollo di costruzione che Graziano aveva, negli anni, fatto divenire cifra individuale, grammatica dello stile. Si potrebbe affermare che da una costruzione concepita sui modelli strutturali di Le Corbusier, Spinosi abbia recuperato un procedere brunelleschiano. Vale a dire dalla verticalità del cemento armato a quel percorso orizzontale che giunge a chiudere la cupola per via di spirale.

Un plasmare che, nel linguaggio millenario della ceramica, ha un termine affascinante ed evocativo. Si chiama fattura 'a lucignolo' quando in assenza o in rifiuto di un tornio (prima vera tecnologia del laterizio e dell'umanità intera) un vaso si fa crescere per aggregazione circolare di sottili serpentelli di creta. Il vocabolo, che dallo stoppino della lanterna passa alle mani sapienti del vasaio, fino alla penna di Collodi, ci porta in un paese di balocchi e di ere vascolari per giungere ora fino ai nidi di Graziano.

Sono certo che questo stesso processo di formatura a lucignolo abbia contribuito ad assestare, se non a riconvertire, anche l'obiettivo del lavoro aggiungendo sinuosità, movimenti interni e morbidezze che non avevano luogo nelle opere precedenti.

Così queste immense crisalidi sono immobili davanti a noi ma è come fossero sospese un attimo prima del loro dischiudersi. Un nascituro scalciante si è rigirato nel sonno metamorfico o ha cercato, senza riuscirci, di squarciare la membrana che ne ha protetto la muta. L'ambiguità, che non di rado produce valore in arte, è salvata dalla forma ancora intonsa, enigmatica nell'esito di quella catarsi.

Alla metafora entomologica si aggiungono anche letture umane, non solo rivolte al ventre materno, ma per quel commovente rapporto tra pensiero e pratica, tra uso e cura che c'è dietro a certi oggetti, agli strumenti che ogni popolazione ha prodotto a partire da elementi vegetali.

La leggerezza tenace di questa nuova e primaria materia, eletta da Graziano Spinosi, ha permeato profondamente anche la sua produzione più asciutta ed ermetica. Le opere a parete, in precedenza costruite come una porzione regolare di muro, cintata in longitudine da barre di ferro o di acciaio, accolgono ora laghi caldi di cera d'api, dai quali emerge un fasciame di giunco che evoca piroghe in costruzione, canneti e ceste dall'infanzia di Mosè.

La prima volta che mi sono trovato di fronte alle grandi sculture di Graziano modellate nel 'rattan', alcune delle quali erano ancora incompiute, ho richiamato istintivamente alla memoria un racconto di Tommaso Landolfi letto molti anni fa. Per la verità non ne rammentavo più il titolo e non sono ancora riuscito a ritrovarlo, ma da quel che ricordo si trattava di una narrazione epistolare. Attraverso una serie di lettere una giovane donna, che si trovava per chissà quale motivo a soggiornare in una regione isolata, quasi desertica, corrispondeva con la propria sorella. Le prime missive descrivevano piccole stranezze della famiglia che la ospitava, ma le anomalie erano destinate a crescere progressivamente fino all'ultima lettera autunnale nella quale si comprendeva che ogni componente della piccola comunità si era preparato con dovizia un capiente involucro, un grande sacco appeso al soffitto, destinato ad accogliere il proprio letargo. L'epistolario non rivelava la sorte della giovane ospite.

Massimo Pulini