

Estratto da:

Art à guérir

Garutti, Schneider, Kosuth, Pomodoro, Morris, Parmiggiani, Pirri, Pistoletto, Spalletti
nove artisti si confrontano con lo spazio medico

Università IUAV di Venezia, Facoltà di Design e Arti,
Corso di laurea in Progettazione e produzione delle arti visive (2007/2008)

L'artista si confronta con lo spazio ospedaliero (2.4.2)

UN MOSAICO PER UN OSPEDALE. Claudio Parmiggiani

Nel corridoio.

Il termine corridoio deriva da “correre” e porta con sé la sensazione di inutilità e di spreco del tempo impiegato a percorrerlo.

La progettazione architettonica ospedaliera privilegiando gli aspetti funzionali su quelli qualitativi, lo caratterizza in termini di supporto. Il corridoio è un omogeneo e indistinto luogo di passaggio dove la mente non si sofferma, dove tutti, o quasi, sono altrove, sono assenti; lo si attraversa pensando al luogo in cui si è diretti o da dove si è partiti o, ancora, a quello che si dovrà fare, quando si arriverà; nel corridoio l'attenzione si riduce.

È proprio attraverso un corridoio che entriamo in contatto con la vita interna dell'edificio ospedaliero, quasi fosse una soglia diluita e spazialmente dilatata.

Il corridoio centrale del Padiglione dell'Emodialisi di Pistoia è stato proposto da Giuliano Gori, curatore del progetto artistico, all'artista Claudio Parmiggiani come luogo per la sua opera.

Il passaggio è largo circa tre metri e si sviluppa per dieci metri collegando le aree della degenza e le sale dei medici; il progetto architettonico prevedeva una porta che lo avrebbe diviso a metà ma, come racconta l'artista riferendosi all'opera¹, il risultato sarebbe stato come quello della “coda di un gatto chiusa sotto la porta”. L'ambiente ne ha guadagnato da questa scelta perché, segnato da un soffitto molto basso, rimane libero nella sua lunghezza, raccoglie più luce e acquista maggior respiro.

¹ Claudio Parmiggiani, int. *Un mosaico per un ospedale*, 28 Maggio 2008, Bologna

“Sotto” la protezione degli astri,

Incastonate nel corpo di questo ospedale a formare, in un infinito rosario o interminabile litania, un mosaico di costellazioni zoomorfe e antropomorfe, queste tessere intagliate fino al cuore sono la mia vanitas personale e il mio emblema.

Membra disiecta sparse nel cielo. Stelle, ciottoli, dadi, gettati a caso nel buio del nulla.

[...] Quale delicato, consolatorio, terapeutico disegno per questo ospedale, se non un'immagine materna e taumaturgica, un frammento d'infinito, uno zodiaco della vita, un libro del cielo, un libro d'ore per le ore che verranno, per lenire l'ora lenta che ferisce il cuore.»

Claudio Parmiggiani, *Un mosaico per un ospedale*².

Con queste parole Parmiggiani racconta la sua carta celeste di bianche costellazioni “affondate” nel pavimento di marmo nero del corridoio ospedaliero. Introdotte dall'orsa maggiore, si frammentano sul pavimento le rappresentazioni zodiacali che dai pesci corrono fino all'ariete. L'opera accompagna, attraverso la sua lunghezza, la camminata dentro l'ospedale. Ai lati si aprono le sale dei medici e i due giardini di Hidetoshi Nagasawa³. Lo sguardo si abbassa, si alza, torna ad abbassarsi; gli occhi non sono mai fissi su un punto.

Questo è un pavimento innanzitutto; superficie con la quale Parmiggiani ha spesso lavorato. Nell'installazione *Luce, luce, luce* (1968), ad esempio, un pavimento è cosparso di pigmento giallo puro, mentre in *Labirinto di vetri rotti* (1970) diventa una città di vetro devastata da una violenta esplosione.

Qui a Pistoia, Parmiggiani sceglie di offrire una *favola*, un cielo di astri decaduti su cui camminare⁴, «che possa distrarre, senza introdurre provocatori giochi intellettuali»⁵.

Si tratta di un mosaico bianconero che rievoca la bicromia tipica dei pavimenti degli *Hospitalia* di età adrianea, decorati da pregevoli motivi floreali arabescati.

Le immagini zoomorfe e antropomorfe che invece popolano il pavimento ospedaliero dell'Emodialisi, richiamano le tredici tavole di un antico atlante tedesco, totalmente scomposte in una nuova concezione che

² Testo di Claudio Parmiggiani dell'8 giugno 2005, *Un mosaico per l'ospedale*, cit., p. 206

³ Hidetoshi Nagasawa ha realizzato tre “giardini zen” all'interno del Padiglione.

⁴ Nel Ragnarök di Jorge Luis Borges si racconta il ritorno e la morte degli dei per il fuoco delle rivoltelle degli uomini: “Una voce gridò: ‘Vengono!’, e poi ‘Gli dei! gli dei!’ Quattro o cinque esseri uscirono dalla turba e occuparono la pedana dell'aula magna. Tutti applaudimmo, piangendo; erano gli dei che erano tornavano, dopo un esilio di secoli[...].Forse eccitato dai nostri applausi, uno, non so più quale, proruppe in uno strido vittorioso, incredibilmente aspro, qualcosa fra il gargarismo e il fischio. Le cose da quel momento cambiarono. / Tutto cominciò col sospetto (che forse era eccessivo) che gli dei non sapessero parlare. Secoli di vita fuggitiva e ferina avevano atrofizzato quello che in essi c'era di umano; la luna dell'Islam e la croce di Roma sono state implacabili con questi profughi. Fronti basse, denti gialli, baffi radi di mulatti o cinesi e musi bestiali rendevano evidente la degenerazione della stirpe olimpica” J.L.Borges, *L'artefice*, trad. It (Milano 1963) pp. 92 in Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, (1980) Bollati Boringhieri, Torino, 1990

⁵ Claudio Parmiggiani, int. *Un mosaico per un ospedale*, cit.

le rende vicine ma ineffabili (si ricorda in particolare l'immagine delle carte celesti di Albrecht Dürer del 1515, una delle fonti da Parmiggiani più frequentate). L'opera introduce così una sfera mitologica ritagliata su quella che la scienza delimita e indaga.

Le corrispondenze fra la figura umana e l'universo –di cui essa costituiva il microcosmo simbolico–, venivano lette ancora durante il medioevo per comprendere i meccanismi del corpo umano. L'astronomia e la chiromanzia aiutavano ad individuare i rapporti tra macrocosmo e microcosmo, a conoscere gli influssi astrali sull'uomo, e a tracciarli per sfruttarli o migliorarli. Rimangono, a raffigurare questo sistema di corrispondenze, le immagini dell'affascinante *uomo-zodiaco*; in un tempo in cui l'armonia dei quattro elementi (secondo la concezione ippocratica) era condizionata dal ritmo dei giorni, dei mesi e delle stagioni⁶, ogni organo dell'uomo-zodiaco alludeva ad un segno zodiacale, ed era soggetto a determinati influssi astrali. Nel pavimento dell'Emodialisi i segni zodiacali, elementi apparentemente familiari e noti, lontani dall'esser un avanzo memoriale astrologico o folkloristico della fede cosmologica pagana, si muovono in un complesso di nessi strutturali che non corrispondono alla coerenza dello schema zodiacale tradizionale. Staccati dal passato e gettati fuori dal loro contesto, questi elementi perdono così l'ordine in seno al quale trovavano il loro valore e il loro senso⁷.

La “delocazione” o dislocazione, come l'artista la definisce, non è semplice trasposizione nello spazio fisico di immagini del pensiero, e non è semplice ribaltamento speculare sul pavimento delle raffigurazioni astrologiche generalmente accolte sulle volte⁸, ma appare piuttosto come uno spostamento della realtà verso uno spazio del pensiero.

L'universo cosmogonico *unitario*, oscillante fra pratica magica e matematica cosmologica, è come precipitato sul pavimento e ridotto dalla caduta in *frammenti*, raccolti e organizzati dall'artista: a differenza delle decorazioni delle volte che si rifacevano alle carte celesti, l'estensione sul pavimento nega allo sguardo la possibilità di abbracciare l'intera opera⁹.

Come *disiecta membra* emergono i segni zodiacali di questo cielo notturno.

I contorni bianchi si interrompono prima di chiudere il disegno della figura: del segno del cancro rimane soltanto la coda, alcune figure ridotte a frammenti hanno perso la loro riconoscibilità e sono diventate immagini di un desiderio, capace di consegnare alla frammentazione anatomica l'unità di una forma organica. Nello spazio aperto dal desiderio riposa la coscienza dell'impossibilità di accedere all'unità; qui l'opera diventa *delicato, consolatorio, terapeutico disegno*. In questo spazio l'opera di Parmiggiani, come lui

⁶ Per l'approfondimento dell'argomento si fa riferimento a Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia : studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Nuova ed. ampliata, Einaudi, Torino 2002 e Aby Warburg, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, Abscondita, Milano 2006

⁷ Cfr. Dieter Ronte in *Claudio Parmiggiani*, Christian Bernard, Dieter Ronte (a cura di), Umberto Allemandi & C., Torino 1987 pg.15

⁸ Un significativo confronto potrebbe essere quello con *La sala di Galatea* della Farnesina a Roma del 1510.

⁹ Si tratta di una attenzione già mostrata altrove da Parmiggiani: nel 1975 inizia a progettare un'opera impossibile da vedere nella sua totalità: *Una scultura*, le cui quattro parti sono disseminate in altrettanti ipotetici punti cardinali sulla Terra (Italia, Egitto, Francia e Cecoslovacchia). Il lavoro giunge a termine nel 1991.

stesso afferma, rimane la *sua vanitas*¹⁰. Nello spazio fisico dell'opera si delimita così una scena in cui l'autore tenta "un'appropriazione che nessun possesso potrebbe pareggiare e nessuna perdita insidiare"¹¹.

¹⁰ L'artista decifra la simbologia del tema antico della *vanitas vanitatis*; ribaltando la *Salita della memoria* che realizzò nel 1977. *Salita della memoria* era stata esposta nello scorso 2007 in una collettiva a Palazzo della Ragione a Verona dal nome: *Il settimo splendore. La modernità della malinconia*. Si veda il catalogo della mostra *Il settimo splendore: la modernità della malinconia*, Giorgio Cortenova (a cura di), Marsilio, Venezia 2007.

¹¹ Giorgio Agamben, *Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, p.26; la citazione è tratta dal capitolo *L'oggetto perduto*, in cui viene tematizzato il meccanismo dinamico della malinconia nell'interpretazione psicoanalitica di Freud del 1917. L'antico complesso umorale saturnino contamina l'opera di Parmiggiani. A questo proposito si ricorda l'opera "Untitled", poliedro in marmo nero presentato all'exposition "Mélancolie" al Grand Palais di Parigi nel 2005 e l'opera ambientale "Melencolia II" (2002), realizzata assieme a Robert Morris alla Fattoria di Celle, un'installazione permanente in cui i simboli di Saturno, estratti dalla rappresentazione di Dürer, sono inseriti in un fitto bosco di bambù.