

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 la medicina (3.5)

LA SALLE DES DEPARTS. Ettore Spalletti

La sala del riconoscimento e l'obitorio.

Salle des departs.

Già nel termine si distingue un approccio alla morte che è, se possibile, più edulcorato rispetto ai termini italiani obitorio e camera mortuaria oppure a quelli della lingua francese, *amphithéâtre des morts, dépositoire, chambre mortuaire o morgue*¹.

Le immagini evocate sono estremamente differenti, riflesso anche degli ambienti ritratti sulla celluloido o di quelli veicolati dalla letteratura poliziesca².

La situazione claustrofobica che caratterizza la maggioranza di questi luoghi sorprende se si pensa che si tratta di uno degli spazi ospedalieri più "frequentati". Relegati, in genere trascurati, gli obitori consentono cerimonie povere e frettolose, difficilmente adeguate a sostenere le famiglie ad affrontare il lutto e rispettare la memoria dei morti. Sono «luoghi in cui la giustificata esigenza di essenzialità è troppo spesso confusa con lo squallore: depositi temporanei che si direbbero rimossi dalla coscienza

¹ Secondo C.H.Vitani, «le vieux verbe 'morguer' eut tout d'abord le sens de 'regarder fixement' puis, par extension, celui de regarder dans le but de reconnaître ou bien de regarder 'avec hauteur'. Ce n'est qu'en 1718 que le dictionnaire de l'Académie donne au terme 'morgue' son sens actuel: un endroit dans l'enceinte du Grand Châtelet où les corps morts, dont la justice se saisit, sont exposés à la vue du public, afin qu'on puisse les reconnaître». [C.H. Vitani, *La morgue et les instituts médico-légaux* in "Société de thanatologie", 4e année, bulletin n° 1, janvier 1970. cit. in Isabelle Genyk, op.cit., p. 52].

Le espressioni *dépositoire* e *amphithéâtre des mort* evocano quello che fu per lungo tempo la vocazione di questo servizio: da un lato, un semplice luogo tecnico dove la persona deceduta transitava prima di raggiungere la sua ultima dimora; dall'altro lato, un luogo d'insegnamento ove la dissezione dei cadaveri permetteva di comprendere il corpo vivo. Si riportano a riguardo le parole di Michel Foucault: «Il fondamento del sapere medico moderno è il momento in cui dall'osservazione clinica dei sintomi si passa allo sguardo autoptico sul cadavere, facendo della morte il punto di scaturigine della verità sulla vita. La medicalizzazione, sconfinando ogni limite, occulta il limite; nascondendo il corpo morto, cela il taglio che ferisce in profondità la medicina occidentale, la morte come punto di vista assoluto e apertura sulla verità». Michel Foucault, *Nascita della clinica*, cit. (p. 177).

² Isabelle Genyk ricorda: «Sur le chemin qui le mène vers un bâtiment des années trente, cube quelque peu rigide de pierre meulière et d'enduit rose et blanc à une extrémité de l'hôpital, il est plus probable qu'il s'attende à venir reconnaître l'être aimé dans un décor digne d'un roman noir.[...] Une salle d'autopsie en sous-sol, glaciale, au carrelage blanc, peinture verte, lumière crue des néons, table en inox et surtout cet alignement de casiers frigorifiques d'où l'on sort le corps nu sous un drap... Cette image n'est pas tout à fait fausse, mais elle correspond à la partie technique à laquelle toute personne étrangère au service n'a jamais accès». Isabelle Genyk, op. cit. (p. 50)

moderna, pronta a medicalizzare la vita fino all'accanimento terapeutico, ma sempre meno dotata di strumenti per metabolizzare la fine»³.

La morgue n'est plus comme au XIXe siècle une destination privilégiée pour les promenades dominicales – ce qui avait entraîné en 1906 la fermeture de celle de Paris aux curieux pour cause d'affluence perturbant l'ordre public –⁴.

Figlia dei progressi della medicina, la condizione che dagli anni trenta e soprattutto dopo la guerra, ha ridotto la morte nelle strutture ospedaliere in un circuito tecnico come altri, da qualche decennio non calza più ad una società che critica l'accanimento terapeutico e cerca di sviluppare nuove visioni olistiche, e anche alle attenzioni, –riguardo la dignità ed il rispetto della persona deceduta, la lotta ad ogni forma d'esclusione, il miglioramento della qualità delle cure e l'umanizzazione degli ospedali–, sostenute dai gruppi d'etica biomedica.

Il pensiero che si sviluppa attorno alla questione ha generato le basi per la costruzione della stanza del commiato nel Centro Cardiologico Bad Krozingen in Germania. Una sala intima e “sacra”, priva di simboli religiosi, con forme austere, serie e solenni dai toni grigi e bianchi, che nacque, all'interno del *Programma Arte in Ospedale*, nel 1980, dalla discussione tra un teologo/psicologo, un architetto e l'artista Ben Willikens.

Sulla scorta di queste considerazioni e sulla strada che vede proporre progetti come quello innanzi ricordato, si inserisce il progetto di trasformazione della *Sala delle partenze* richiesta dalla direzione dell'ospedale Raymond-Poincaré all'artista Ettore Spalletti a metà degli anni novanta. All'ospedale di Garches la semplice ed austera geografia della Salle des départs accoglie in modo dignitoso il corpo morto. Una dignità sovente negata alla morte nell'ospedale moderno; là dove il 70% della popolazione dei paesi occidentali oggi muore⁵. Da qui dunque una possibilità di ridefinire il modo in cui la morte viene vissuta nella nostra società –continuando il discorso introdotto dal progetto di Gregor Schneider in apertura di questa tesi– ed, in particolare, nell'ospedale dove sempre più è simbolo del fallimento della medicina.

Tutti avevano una propria morte. Gli uomini che la portavano nell'armatura, dentro come un prigioniero, le donne che divenivano vecchissime e piccole, e poi in un letto enorme morivano come su un palcoscenico, dinnanzi all'intera famiglia, alla servitù e ai cani, riservate e sovrane. Perfino i bambini, i più piccoli anche, non avevano una qualsiasi morte infantile, ma si raccoglievano in sé e morivano quel che già erano e quel che sarebbero divenuti.

³ Angela Vettese, “Strumenti per metabolizzare la fine” in Giacinto di Pietrantonio (a cura di), *Ettore Spalletti, Salle des Départs*, 1996, Galleria Massimo Minini, Brescia 1997; (p.73)

⁴ Isabelle Genyk, op. cit. (p. 50)

⁵ «Il 70% della popolazione dei paesi occidentali oggi muore all'ospedale, mentre una quindicina d'anni fa moriva a casa, nel proprio letto» scrive Michel Guerrin nel 1997 nell'intervento “Riappropriarsi dell'opera d'arte”, in Giacinto di Pietrantonio (a cura di), *Ettore Spalletti, Salle des Départs*, cit., (p. 51)

L'opera di Ettore Spalletti reinterpreta, nel 1996, l'obitorio dell'ospedale Raymond Poincaré a Garches⁷, offrendo all'ultimo saluto una stanza intima, priva di simboli religiosi⁸.

Racconta l'artista:

La prima volta che incontrai i medici, all'Ospedale di Garches, non volli vedere lo spazio, non volli visitare la stanza di veglia, né altri luoghi di cui mi avevano parlato proponendomi il progetto. La mia intenzione era quella di formulare un progetto ideale, all'interno del quale si muovessero senza vincoli, sia il mio lavoro, sia le esigenze dei medici con i quali esso si andava a incontrare⁹.

Nella "Salle des départs" non vi sono opere da contemplare, il limite che separa l'opera dallo spettatore è evaporato, non è più percepibile, i confini dell'ambiente sembrano dilatarsi, le pareti sprofondare¹⁰. Gli oggetti nell'ambiente assumono una forza plastica e si svincolano materialmente dalla parete, ma continuano a costituire una parte di un tutto omogeneo, unitario ed indivisibile.

Si tratta di un percorso segnato dalla variazione del colore -dal verde dei prati sino al blu del cielo-. Il colore atmosferico in cui tutto l'ambiente è immerso crea una dimensione tersa e rarefatta che avvolge, in un'atmosfera silenziosa, quasi sospesa, il visitatore¹¹. Le stanze sono quattro, si susseguono costruendo un

⁶ Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 11

⁷ Per la realizzazione della *Salle des départs*, Ettore Spalletti è stato appoggiato dalla sua assistente Adriana Civitarese e dagli architetti Guido Fanti e Bernard Ngodjo, i quali ebbero, nel progetto, il ruolo di "assistenti tecnici" dell'artista. Il progetto de *La salle des départs* all'ospedale Raymond Poincaré di Garches è stato realizzato con la partecipazione finanziaria del Ministero della Cultura, dall'Assistenza Pubblica Hôpitaux de Paris e tramite i dipartimenti della Salute e della Cultura della Fondation de France.

⁸ Chiara è la posizione condivisa dall'artista e i suoi committenti: «La salle des départes essendo un luogo aperto a tutte le religioni, non doveva contenere nessun simbolo» Ettore Spalletti, *La Salle des départs*, int. cit. (Cfr. intervista in allegato). E' diretto il confronto con l'utilizzo dei simboli ne *Le Lieu de recueillement et de prière* di Pistoletto. Oltre alle rispettive poetiche artistiche, una prima differenza risiede nel luogo che gli artisti hanno interpretato: la cappella e l'obitorio, quindi, per il loro statuto determinano il risultato che viene qui descritto. Il tema principale che Pistoletto porta avanti considerando la cappella simbolo del dialogo è la ricerca di una dimensione tanto individuale quanto universale, in un sistema di relazione dinamica tra le cose; nell'edizione sul *Le Lieu de recueillement et de prière*, si legge che lo scopo è quello di *donare valore alla vita*; mentre Spalletti, lavorando nell'obitorio si relaziona con il tema della morte, pur affermando che questo non abbia influito sulla sua opera, «La tragedia diminuisce la capacità dell'artista ad arrivare a quel distacco estetico che è la condizione necessaria per creare un'opera; l'idea di morte, che il luogo impone, conclude chiaramente Ettore Spalletti, non è stata per me né fonte di ispirazione, né motivo di difficoltà» (Ettore Spalletti, *Salle des départs*, Edizioni Galleria Massimo Minini, Brescia 1997, p. 78)–, sicuramente si può dire che il dio al quale il singolo rivolge le sue preghiere non è oggetto d'interesse dell'artista, prevalendo l'intenzione di offrire un luogo di decantazione della morte, in cui la questione della vanità della vita, della sua sospensione nella morte, dell'eternità, del passaggio in un sfera che sborda dalla realtà materiale si legano alla messa in relazione, attraverso dei colori simbolici, della Terra con il Cielo.

⁹ Ettore Spalletti, *ibid.*

¹⁰ Lo smussamento tra il muro e il soffitto con una cornice arrotondata e la mancanza del basamento tra il muro e il pavimento concorrono a creare un ambiente unitario.

¹¹ «Nella Salle des départs non vai a contemplare nulla, è una cosa che ti sta tutt'intorno ed è come se ti si appiccicasse addosso. Penso che se m'avessero chiesto di aggiungere all'architettura una mia opera forse non l'avrei fatto. In quel momento mi sono sentito di avere la possibilità di creare un'atmosfera: leggendo la maniera di star seduto, il colore dell'incarnato...» Ettore Spalletti, *La Salle des départs*, int. cit. (Cfr. intervista in allegato). La possibilità di operare occupandosi di ogni dettaglio dello spazio venne offerta all'artista in un'altra occasione. Era il 1998 e per il Musée de Strasbourg creò la *Sala delle Feste*. Per un approfondimento dell'opera vedi il catalogo della mostra Ettore Spalletti,

percorso graduale di colore che congiunge naturalmente, in modo non retorico o vuotamente consolatorio, la vita e la morte. Dalla prima sala, quella di attesa, con un affresco raffigurante *Vasi* e un tavolo con sedie, si passa alla sala di riconoscimento dei bambini¹². Attraversando la sala per il riconoscimento degli adulti¹³, si arriva all'azzurro del cielo della *sala delle partenze*, il nostro obitorio, in cui solo il suono del ribollire leggerissimo dell'acqua in un vaso abbraccia i visitatori del defunto¹⁴. Qui lo spazio si dilata e lo sguardo incontra tre panche coperte da lastre di marmo bianco, lì per sollevare da terra le bare, disposte al di sotto di tre archi a tutto sesto dietro ai quali si aprono tre piccole absidi¹⁵. Blu è il pavimento, blu e azzurre le pareti, ancora blu il soffitto: un blu brillante e denso che trova ispirazione nella luce, nell'atmosfera, nel colore dei templi greci, o nel manto nella Madonna di un affresco quattrocentesco¹⁶.

Oltre agli arredi funzionali, in quest'ultima stanza, si trovano un quadro alla parete, un vaso bianco con acqua, in cui è sommerso un piccolo paesaggio con due cassette e a terra un intarsio in marmo nero del Belgio con la proiezione bidimensionale di *Disegno*¹⁷. La fontana, i quadri, le forme che si incontrano nel luogo "sono, non tanto immagini simboliche quanto - afferma l'artista - immagini nel luogo"¹⁸. Lo strato polveroso in cui sono immersi struttura gli oggetti in volumi di colore, ammorbidisce la durezza dei profili per fonderli con l'ambiente circostante.

L'acqua usata da Spalletti con la medesima attenzione del colore, partecipa a creare una dimensione più astratta che reale, dove memoria e oblio si intrecciano in un'esperienza intima e al contempo collettiva¹⁹.

Qualsiasi carattere trascendente che l'opera contiene, proviene dalla manipolazione di elementi che appartengono in pieno all'esperienza; l'artista parla non di apertura metafisica ma del sedimentarsi del pigmento, dello strato di colore che *si stende, asciuga, ispessisce, e riposa*²⁰.

Salle de Fêtes/Sala delle Feste, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg. A+Mbookstore Edizioni, Milano 1998.

¹² Qui una nicchia contiene tre *Vasi*: vasi o urne, in cui per la prima volta il marmo giallo di Siena e quello grigio-bianco di Carrara sono lasciati allo stato naturale, non dipinto.

¹³ E' stretta e completamente blu con il soffitto ribassato e una luce diffusa per il riconoscimento del corpo, soltanto due quadri anch'essi blu si appoggiano alla parete.

¹⁴ Oggi nella stanza per i musulmani vi è la possibilità di ascoltare della musica: «dopo quattro o cinque anni, si sono accorti che, mentre la nostra veglia è costruita sulla preghiera e il pettegolezzo, i musulmani la vivono ascoltando la musica. E allora il direttore ha organizzato un concorso per delle musiche da mettere nell'ambiente, per il momento in cui i musulmani ne avessero espresso il desiderio» Ettore Spalletti, *La Salle des départs*, int. cit. (Cfr. intervista in allegato)

¹⁵ La sala ha una superficie di 24m² con un'altezza di cinque metri. L'architettura del luogo non è stata modificata dall'intervento dell'artista; piuttosto è stata fatta scomparire, sprofondare oltre il blu brillante delle superfici. L'opera dell'artista si immedesima a tal punto con l'architettura da sostituirsi ad essa. Rispetto agli archi che incorniciano le bare, che erano parte dell'ambiente architettonico che già in passato ospitava i defunti, si ricorda che la forma arcuata evoca le sepolture dei primi cristiani, l'arcosolio è la forma che venne ripresa da Carlo Scarpa per la *Tomba Brion* proprio a coprire le tombe dei coniugi; in qualche modo è anche un'immagine che ci riporta alla *Gate* di Robert Morris.

¹⁶ «In una società veramente evoluta è parte del rispetto per chi resta fare in modo che egli possa vedere in quel blu il manto di una Madonna o il potere di Allah o il Nirvana avvolgente; e in questo caso l'arte si configura proprio sotto la forma del rispetto etnico ed etico, che poi è il fondamento della pace». Angela Vettese, *Strumenti per metabolizzare la fine*, in Ettore Spalletti, *Salle des départs*, op.cit., p.76.

¹⁷ La forma geometrica irregolare accompagna l'artista dai suoi primi lavori (*Anfore, Disegno* 1984) sino agli ultimi, divenendo base di *colonne* (es. *Colonna, Disegno* 2000) o forma nel cuore delle *fontane* (es. *Fontana* 2004, Pescara)

¹⁸ Ettore Spalletti, *La Salle des départs*, int. cit. (Cfr. intervista in allegato)

¹⁹ Le forme pur mantenendosi fedeli alla realtà, la trascendono verso un ordine metafisico, oltre il quotidiano tramite il quotidiano. Cfr. Germano Celant, *Il paradiso del sublime* in *Disegno*, Guida Editori, Roma 1993.

²⁰ Il colore misto a sabbia è steso su un supporto ligneo -per le sue qualità anelastiche-. Ispessito dal gesso il colore si apprende come intonaco affrescato. Per una ventina di giorni il quadro si costruisce, strato dopo strato, di questa pasta

Dore Asthson disse parafrasando Malreaux, che le opere di Rothko, pur non essendo religiose, erano esattamente l'opposto del profano. Qualcosa di simile potrebbe essere detto per Ettore Spalletti. Bisogna tener presente il modo di lavorare di Spalletti, come appare dai suoi racconti e dalle cose taciute. Si può ricordare una foto degli anni ottanta che lo ritrae curvo a bagnare un *Vaso* o a prendersi cura della polvere di colore che disegna una piastrella sul pavimento della Galleria Pieroni nel 1976 o ancora mentre si china tra i *Fiori* nel 1998²¹. Se Spalletti non è un uomo religioso, gli è propria, ciò che Malebranche²² definisce “la preghiera naturale dell'anima”: l'attenzione. L'attitudine contemplativa e la rarefatta sensibilità dell'artista rimangono nel fascino poetico dell'opera, che «ben lontano dall'essere vaghezza di pensiero o ricercatezza del gesto elevato, appare come espressione dell'effimero dietro all'apparente stabilità della vita e della cultura»²³.

Quello che il mio lavoro può rendere, della gravità e del peso della morte, è l'assenza, la sospensione del tempo, la purezza dello spazio metafisico. Il luogo che desideravo realizzare, rendere visibile, era quello della chiarezza priva di emozionalità, priva di dolore, di decadimento. Ricondurre l'idea della morte a quella della purezza formale, depurandola e liberandola da ogni coinvolgimento con il “sentire” tragico della vita²⁴.

La sua opera è stata, per coloro che la desideravano e la commissionarono, l'immagine di un sereno distacco denso di spiritualità. A questa immagine se ne sovrappose un'altra, che ha operato nel tempo, dove *La salle* appare come il possibile *modello* riproducibile in altri contesti²⁵.

Che possa diventare un modello non stupisce, ma difficilmente l'imitazione dell'involucro riuscirà ad andare al di là delle forme, proprio là dove, nella loro assenza, esiste l'opera di Ettore Spalletti: *l'azzurro non è mai un colore di superficie* -ci ricorda-.

È possibile dire che, se gli elementi appartenenti alla poetica dell'artista - siano essi i quadri, la fontana, il poliedro di marmo - evocano l'immanenza delle cose del mondo, il loro essere *questa materia, questo colore*, diventa l'unica certezza che può provvisoriamente donare l'artista a chi in quel luogo lavora o vi deve transitare²⁶.

di colore. Nell'asciugarsi la polvere gessosa assume un andamento disomogeneo, sulla sottile ed impalpabile modulazione l'artista interviene ancora con carta abrasiva.

²¹ Le opere menzionate: *Vaso*, 1981; e *porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo*, 1976 Galleria Pieroni Pescara; *Fiori*, 1998.

²² Cit. in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino 1995² [Franz Kafka, p.299]. Nel saggio Benjamin utilizza la metafora di Malebranche attribuendola a Kafka.

²³ Giacinto Di Pietrantonio in Id.(a cura di), *Ettore Spalletti, Salle des Départs*, cit. (p. 21)

²⁴ Ettore Spalletti, *Salle des départs*, cit., (p.76)

²⁵ Il progetto de *La salle des départs* sembra poter divenire un modello: un esempio ne è l'inaugurazione nell'ottobre del 2001 della cappella dell'ospedale geriatrico Bretonneau realizzata dall'artista Pierre Buraglio.

²⁶ «Quello che il mio lavoro può rendere, della gravità e del peso della morte, è l'assenza, la sospensione del tempo, la purezza dello spazio metafisico. Il luogo che desideravo realizzare, rendere visibile, era quello della chiarezza priva di emozionalità, priva di dolore, di decadimento. Ricondurre l'idea della morte a quella della purezza formale, depurandola e liberandola da ogni coinvolgimento con il “sentire” tragico della vita». Ettore Spalletti, *Salle des départs*, cit. (p.76)