

Massimo Recalcati

Claudio Parmiggiani. La preghiera della pittura

Claudio Parmiggiani. The picture's prayer

Abstract

These pages are from Massimo Recalcati's book *Il Mistero delle cose. Nove ritratti di artista* (Feltrinelli, Milano 2016). They are dedicated to Claudio Parmiggiani, whose work is read through the approach of the Lacanian psychoanalysis, starting from some artist's works of art and texts.

Keywords

Claudio Parmiggiani; Prayer; Picture; Lacan; Transcendence

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/6895>

<https://psicoart.unibo.it/>

Massimo Recalcati

Claudio Parmiggiani. La preghiera della pittura*

* Queste pagine sono tratte dal libro di Massimo Recalcati *Il Mistero delle cose. Nove ritratti di artista* (Feltrinelli, Milano 2016). Ringraziamo l'Autore e l'Editore per averne permesso la riproduzione.

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 2016

Come non mai oggi occorre proteggere, salvare tutto ciò che resta, tutto ciò che resiste del mondo spirituale. Nell'infanzia del tempo l'arte fu preghiera. Poco è rimasto di quella infinita bellezza. Oggi non crediamo più in niente: questo è il nostro terribile oggi. Non siamo più capaci nemmeno di pregare.

Claudio Parmiggiani

Trascendenza e immanenza

La grande arte rifiuta di ridurre l'immanenza dell'opera – il carattere singolare del suo evento – a una mera tautologia concettuale. Essa mantiene salda la sua radice tragica, il suo dedicarsi al reale impossibile da rappresentare. La piena presenza a sé della presenza, la presenza come consistenza immediata che esclude il reale, fonda lo statuto feticistico dell'idolo. Diversamente, l'opera d'arte implica sempre un'assenza a se stessa, una discontinuità, un'intermittenza, il contatto con un segreto sempre im-

possibile da svelare pienamente. La sua trascendenza non coincide affatto con la sua idealizzazione o con il suo carattere sovrasensibile. Claudio Parmiggiani insiste nel mostrare l'immagine artistica come appartata, ritirata, messa a distanza, lontana, silenziosa, capace di stare nel segreto e nel nascondimento.

Da subito misuriamo tutta la sua inattualità rispetto a un'arte che oggi tende invece all'esibizione, alla provocazione, all'ostentazione di sé, ma anche a quella che si riduce a giochi linguistici, artifici intellettuali, operazioni persuasive, sillogismi paradossali. Se è siderale la distanza che separa Parmiggiani dalle tendenze più *hard* dell'arte contemporanea che vogliono programmaticamente distruggere ogni valore formale dell'opera (come nel caso esemplare della cosiddetta Body art), non meno forte è il suo fastidio per l'arte concettuale che, a suo giudizio, non sa più rapportarsi tragicamente al mistero del



Fig. 1 – Claudio Parmiggiani, *Senza titolo* (1996), pennello, farfalla, vetro, Collezione Gianni Vattimo, Torino

reale al quale invece l'opera d'arte si consacra:

Personalmente provo quel fastidio che si ha di fronte a un qualcosa di troppo ideologizzato e che sembra scambiare la vita per un processo logico. Una pratica dove è bandita una delle parole che danno senso all'arte: *Pathos*, vena sotterranea che non si estingue.¹

Se all'arte concettuale manca *pathos*, il senso profondo del tragico, l'arte delle performance incandescenti di artisti che vorrebbero prescindere da ogni idea di forma non coglie, allo stesso modo, che il compito più proprio di un'opera non è quello di manifestare una verità, ma quello di custodirla, di secretarla, di mantenere aperta la distanza che ci separa dalla verità. Entrambe queste tendenze dell'arte contemporanea vengono risolutamente rigettate da Parmiggiani perché colpevoli di non assumere la dimensione tragica della "vera" arte:

Tutta l'arte vera è tragica e si nutre di questo sentimento. Nessuna opera regge se dentro di sé non ha tutto il *pathos* e tutta la sofferenza dell'autore. [...] Né video art, né body art, né conceptual art, acephal art, squalid art, fecal art. Nessuna comic art o ethnic art. Solo un eterno punto interrogativo inchiodato al cielo.²

La poetica di Parmiggiani – come quella di Kounellis e quella di Morandi – resta calamitata dall'oggetto. La materia della pittura di Parmiggiani usa indistintamente materiali molto diversi tra loro: latte, ferro, legno, sangue, marmo, cera, vetro, cenere, gesso carta, strumenti musicali, lampade, pietre, libri inceneriti, campane, scarpe, scaffali, gusci di chioccioline, foglie, barche, pelli di serpenti, uova, lastre di vetro. Qual è la loro natura? Parmiggiani ne parla più in termini di presenza che in termini di simboli: "Io le chiamo presenze; cose che gli occhi osservano e che appartengono alla vita".³

Come per Burri, Kounellis e Morandi, l'oggetto non asurge al valore semantico di un simbolo che rinvia a un significato latente. La loro critica a ogni forma di simbolismo è netta e risolutiva. Il simbolo crea infatti uno sdoppiamento dell'opera: la sua presenza si spiega solo con il contenuto a cui esso rinvia. Il significato sotteso al simbolo finisce così con il prevalere sull'immagine che fatalmente acquista un tono ideologico-persuasivo. Al contrario, la pittura di Morandi, Burri, Kounellis e Parmiggiani è profondamente antisimbolista perché rivendica il valore totalmente immanente dell'opera: le bottiglie, i sacchi, i carboni, i libri inceneriti non significano nulla se non la loro stessa presenza. Non è un caso che la stessa allergia di Morandi, Burri e Kounellis alla spiegazione "intellettuale" dell'opera si ritrovi anche in Parmiggiani quando, per esempio, scrive che

L'alfabeto della pittura non appartiene né alla parola né

al pensiero logico. L'arte non ha bisogno di alcuna risposta: è una domanda che vuol restare tale. Iniziare a parlare del proprio lavoro significa cominciare a tacere perché l'opera è un'iniziazione al silenzio.⁴

L'evento dell'opera esorbita quello delle parole; una eterogeneità radicale espelle l'immagine artistica dall'universo omogeneo del senso comune. Anche le parole restano fatalmente in ritardo, destituite, impotenti a cogliere l'eccedenza iconica dell'immagine. In questo senso l'opera desidera il segreto, il silenzio, necessita di custodire un mistero. Per questa ragione le presenze che la abitano non possono mai essere ridotte a delle semplici presenze. La presenza dell'opera non esaurisce mai la sua presenza; l'immagine artistica è sacra in quanto è un'apertura sul mistero irrisolvibile delle cose. In questo Parmiggiani segue fedelmente la lezione di Giorgio Morandi portandola al suo limite: l'oggetto è l'oggetto ma è

anche più dell'oggetto; l'eterno feconda il tempo. "L'infinito," scrive Parmiggiani, "è dentro la mano".⁵

La cosa quotidiana descritta nella sua nuda presenza si rivela solenne, icona visibile dell'invisibile, come le bottiglie di Morandi, le pietre o i sacchi di carbone di Kounellis.⁶ Con la differenza, come vedremo, che in Parmiggiani è come se fosse accaduto un cataclisma. Il fumo invade ogni spazio, ricopre della sua materia aerea ogni cosa. Queste presenze rinviano al reale come impossibile da rappresentare, come mistero della presenza. Sono presenze che evocano l'enigma assoluto della vita e della morte, la loro eccedenza rispetto a ogni rappresentazione. Sono presenze non tutte in presenza, nel senso che non sono immagini idolatriche che offrono se stesse senza contemplare la dimensione della mancanza. E questo comporta che, se l'immagine non cessa di rendere evidente l'invisibile, non può nemmeno fare idolatricamente dell'invisibile un semplice oggetto tra gli altri.⁷ Essa può

rendere evidente l'invisibile solo *incidendo nella presenza il segno dell'assenza*. È questa l'operazione più propria dell'arte di Parmiggiani. Avviene in modo diretto, netto, radicale, persino brutale, con un'opera come *Terra* (1988), in cui una grande sfera di terracotta di 75 cm di diametro, sulla quale l'artista ha impresso ripetutamente l'orma delle proprie mani, viene calata sottoterra nel chiostro del Museo delle Belle arti di Lione (1990). L'angoscia e la finalità che ispirano questo gesto sono dichiarate: "Mi ero sentito come un animale che ha afferrato qualcosa di vitale e, per sottrarlo a un imminente pericolo, lo porta in un luogo segreto".⁸

Il pittore è come un animale che deve proteggere qualcosa di vitale da un pericolo imminente. Lo sotterra, lo nasconde, lo allontana dalla presenza. Il destino dell'oblio e della sparizione – dell'assenza – è preferito a quello dell'esibizione – della presenza – il silenzio alla parola: "Solo nell'opera. Dentro il suo silenzio. Tutto il resto è in

più”.⁹ È una cifra fondamentale di tutta la poetica di Parmiggiani: nascondere, custodire, sottrarre anziché mostrare, far vedere, esibire. Tutte le opere di Parmiggiani, prima e dopo questa sepoltura, come scrive giustamente Gianni Vattimo, “sono una ricerca di modi di seppellimento, di tecniche di cancellazione”.¹⁰ Accade, come vedremo meglio, nelle *Delocazioni* in modo altrettanto evidente. Ma anche in opere di straordinaria poesia e delicatezza come *Angelo* (1995) – presentata alla Biennale di Venezia nello stesso anno – dove, in una sala vuota e spoglia, due scarpe di argilla vengono esposte in una teca di vetro cilindrica a grandezza d’uomo per mostrare l’evidenza invisibile di una presenza misteriosa. Non solo l’evocazione intensissima e struggente delle scarpe di contadino di Van Gogh – appesantite da fango essiccato, spesso e crepato, che evidenzia ancora di più la loro dimensione di fatica e di abbandono –, ma, soprattutto, la loro assoluta e nuda presenza che esalta la era fragilità

della vita umana. Un’assenza che spicca su ogni presenza, custodita dal vuoto assoluto della sala, esposta come una vera e propria icona e che rinvia a un *Autoritratto* (1974) dove non appare se non l’ombra polverosa impressa dalla sagoma dell’artista.

“Come si può dipingere il vuoto?” si chiedeva Sartre a proposito di Giacometti.¹¹ Ebbene, Claudio Parmiggiani si inoltra lungo questo sentiero impervio: liberarsi dall’oppressione della presenza per cogliere il suo altrove. Il compito dell’opera d’arte non è semplicemente quello di portare la presenza alla presenza, ma di *evocare l’assenza attraverso la presenza*. Essa non si mostra ma si sottrae ed è solo sottraendosi che può davvero mostrarsi; il suo destino non è quello di apparire in uno spazio pubblico, familiare, canonico, ma è un destino di nulla, è quello dello scomparire e non dell’apparire. L’opera è impregnata dall’ombra, resta nell’ombra, esige il suo segreto. “Mistero,” afferma Parmiggiani, è la parola corretta per definire

l'evento dell'opera. Per questo "è urgente mostrare," scrive, "che è più importante nascondere che mostrare".¹² Il segreto è infatti la sola possibilità di sopravvivenza dell'opera in un tempo come il nostro che, anche nel mondo dell'arte, impone come valore estetico-narcisistico dominante l'esibizione sino al limite della provocazione. Solo se l'opera riesce a ospitare una non-trasparenza a se stessa, una non-evidenza, la sua Notte può diventare una nuova Luce.¹³ Il reale non coincide con lo schermo protettivo della realtà ma è ciò che lo disfa. La parola "mistero" non allude a nessun ineffabile ma a questo urto, a questo "incontro" con il reale che non rassicura, non pacifica bensì destabilizza come un trauma. Nella parola mistero, precisa Parmiggiani, "si tratta di una forza, di una presenza radicata nell'essenza stessa dell'essere. Segreta, perché è nell'oscurità che occorre condurre lo sguardo di colui che osserva. Silenziosa perché silenzio è oggi una parola sovversiva".¹⁴

Ombra e luce

La pittura tradizionale di icone si fonda sulla disgiunzione dell'ombra dalla luce. È la sua matrice platonica e neoplatonica. Un'operazione opposta a quella tentata da Congdon, Kounellis e Parmiggiani e, più recentemente, da Frangi. Se nella pittura classica di icone "non c'è posto per l'ombra", se "il pittore di icone non si occupa di questa oscura faccenda e ovviamente non dipinge ombre" – come teorizza Florenskij –,¹⁵ per questi pittori l'ombra acquista invece un significato speciale non in quanto rovescio dell'icona, ma in quanto nuova forma dell'icona. Secondo la tesi classica di Florenskij, se il pittore di icone "raffigura l'essere e addirittura l'essere divino", non può che disinteressarsi dell'ombra in quanto "semplice assenza d'essere". Questa assenza "non può essere qualcosa di positivo, come presenza, come esistenza dell'essere", in quanto "sarebbe un travisamento dell'ontologia".¹⁶

L'iconostasi di Parmiggiani, diversamente da quella del pittore di icone tradizionale, è "dolente". "Non so cosa mi sia di guida ormai se non il dolore, che della mia esistenza è l'unica cosa vera e certa. Io non sono che una ferita vivente."¹⁷ Un esempio formidabile è già in un'opera intitolata significativamente *La notte* (1964), composta da una testa di gesso che raffigura un volto femminile con gli occhi chiusi avvolto in bende logore.¹⁸ Immagine di una bellezza ferita, misteriosa, dolente appunto. Essa non si fonda sulla luce frontale dell'oro, ma accade in un pudore immacolato. Come avviene in un'altra notevole opera intitolata *A lume spento* (1986), dove di fianco a una lampada a petrolio spenta, affossata nel monocromo nero del quadro, appare un altro volto di statua in gesso che non può non evocare il grande *Canto d'amore* (1914) di Giorgio de Chirico. La luce si sprigiona da qualcosa che sembra morto, senza vita. Accade – scrive Parmiggiani raccontando dettagliatamente la genesi di quest'opera, o, meglio, cosa



Fig. 2 – Claudio Parmiggiani, *A lume spento* (1986), calco in gesso, lampada a petrolio, Collezione Frac Alsace, Sélestat

quest'opera, una volta conclusa, ha retroattivamente suscitato nei suoi pensieri – come per le stelle che muoiono mentre la loro luce è destinata a vivere ancora:

Ho avvicinato una lampada spenta al volto di una statua e vi ho aggiunto con il colore una luce, una luce che non proviene da nessun luogo, la luce appunto di una stella morta.¹⁹

Il miracolo di *A lume spento* consiste nell'apparizione, sul profilo della testa rivolto verso la lampada, di un delicatissimo pigmento giallo che rivela come nel buio-nero assoluto della Notte si apra sempre la possibilità dell'evento inatteso della luce. È, infatti, solo dalla Notte che il fuoco della luce può sorgere (“Ed è fuoco ancora Luce, luce, luce, il pigmento di luce che acceca la pupilla, cenere e luce, cenere di luce”).²⁰ Il movimento di Parmiggiani, come quello di Congdon, Kounellis e Frangi, non esorcizza ma

sfida l'ombra, la insegue, prova a dipingerla, a includerla e non a escluderla dall'essere. Come abbiamo visto in un'opera come *Tragedia civile* (1975) di Kounellis, l'oro bizantino dell'icona non cancella l'ombra, l'assenza che scava in profondità nella presenza. Parmiggiani riprende a suo modo questo grande tema. Lo si vede chiaramente in opere come *Luce, luce, luce*, dove il giallo oro esplode dall'ombra, o nella straordinaria *Senza titolo* (1995), in cui un flacone di vetro contenente un pigmento giallo oro appare sospeso su una parete scura sulla quale si staglia un alone di giallo altrettanto intenso; oppure nell'installazione del *Faro d'Islanda* (2000), dove un faro luminoso si erge nelle terre più abbandonate dell'Islanda. Per Parmiggiani il problema non è negare la prossimità dell'opera d'arte all'icona – se l'icona è luogo dove l'immagine prova a raffigurare l'irraffigurabile –, ma quello di dare dignità di icona all'essente stesso considerato invece dalla pittura di icone tradizionale, gnostica-

mente, pura assenza d'essere. E se invece l'assenza fosse il cuore dell'essere? Se la mancanza a essere fosse il senso più profondo dell'essere? Ecco l'interrogativo aperto dall'opera di Parmiggiani. Il suo sforzo mistico è quello di emancipare l'icona dal volto del santo e anche dal volto di Cristo, perché ogni immagine del mondo visibile, se diviene artistica, può assumere il carattere dell'icona in quanto, come egli stesso scrive in chiave decisamente anti-platonica, "non c'è alcuna separazione [...] tra mondo fisico e mondo metafisico; uno esiste in ragione dell'altro".²¹

La sua opzione resta cristiana alla radice, in quanto è proprio l'esperienza di Cristo che eleva il mondo stesso e tutte le sue creature alla dignità dell'icona. Mentre il platonismo divarica il mondo sensibile dal mondo sovrasensibile, l'evento di Cristo mostra che Dio è uomo e che, di conseguenza, lo stesso ordine del mondo è una manifestazione del divino. In sostanza, come precisa Massimo Cac-

ciari, "o icona legittima è solo icona del Cristo, oppure, se con il Cristo ogni creatura è stata *realiter* deificata, tutto diviene immagine dell'Invisibile".²² Di qui il valore decisivo che Parmiggiani attribuisce all'ombra, non contrapposta gnosticamente alla luce dell'icona ma essa stessa icona del mondo:

L'immagine dell'ombra è una presenza frequente, forse una delle più insistenti del mio lavoro, più segreta nelle opere, immediata nei disegni dove appaiono uomini come ombre o più ombre che uomini.²³

L'ombra, la polvere, il fumo, la fuliggine, la cenere ricorrono nell'opera di Parmiggiani proprio in un contrappunto volutamente critico con l'idealità pura dell'oro dell'icona. Lo sforzo lo accomuna al suo maestro Giorgio Morandi: è possibile elevare l'oggetto intaccato dal tempo, o, se si preferisce, il divenire stesso del tempo, alla di-



Fig. 3 – Claudio Parmiggiani, *Senza titolo* (1995), vetro, pigmento, legno, Galleria Meessen-De Clercq, Bruxelles

gnità dell'assoluto? È possibile che la salvezza del tempo non sia al di là del tempo ma nel tempo stesso, che la caducità di tutte le cose sia un nome dell'eterno? Se c'è un senso religioso dell'opera di Parmiggiani, come in quella di Morandi, esso risiede soprattutto in questa apertura al paradosso di un tempo che incrocia la sua sospensione eterna, di un divenire che non trasporta tutto l'essere nel nulla. Non è un caso che quasi ogni sua opera ospiti la cenere e la polvere. Al centro, come abbiamo già notato, non c'è la semplice presenza ma la presenza attraversata dall'assenza e dalle sue tracce (la polvere, il fumo, la cenere). È un gesto antico che viene dall'infanzia e che non ha mai smesso di ripetersi:

Della polvere, così come della cenere, mi servivo anche, spargendola sulle parole, per asciugare i quaderni di scrittura. Costruire con la polvere è rimasto nel tempo non solo una pratica ma un sentimento dentro ogni opera.²⁴

In gioco è il rovesciamento non solo di Platone, ma del platonismo proprio della pittura tradizionale: l'immagine non deve salvare dall'erosione del tempo ma diventare un suo testimone diretto. Nella cenere e nella polvere, infatti, "il tempo lascia il suo segno".²⁵ Ma questa materia consunta dal tempo non è affatto l'ombra degradata della luce dell'Idea, non è una mera apparenza destinata a dileguare. Il passo estremo compiuto da Parmiggiani – qui ancora profondamente sulla scia di Morandi – consiste nell'elevare questa materia debole, inconsistente, trivellata dal tempo, alla "parte più duratura" dell'essere. "Fare dell'ombra il vero, non un riflesso," scrive.²⁶ Parmiggiani contesta l'eleatismo ontologico di Platone: dare diritto di cittadinanza nell'essere alla cenere, alla polvere, alla fuliggine, all'ombra, ma anche al fango, allo scarto, al resto come unica immagine possibile della Terra promessa:

Il fiume mi ricorda il fango e che il fango è l'unica Terra

promessa. Nel fango pescavo d'estate con le mani e d'inverno con un rastrello sul fondo melmoso. I pesci erano rigidi per il gelo. Una volta tirati sulla riva li raccoglievo come ori di un prato.²⁷

Se il fango è l'unica immagine possibile della Terra promessa, significa che la Terra promessa è qui e ora, che il Regno è tra di noi e non in un mondo dietro al mondo. Le mani del pittore pescavano pesci irrigiditi dal gelo e dalla morte che poi si trasformavano in ori. Non è questa operazione della mano un'anticipazione del gesto della pittura? La figurazione non è sempre una trasfigurazione? L'immagine trabocca di senso: pesci cadaveri che diventano ori di prato. Miracolo del fango: come per Alessandro Papetti, anche per Parmiggiani l'opera sorge sempre da una "fanghiglia".²⁸

"Sentirsi soli, sentire che il divino è nella disperazione e nella bellezza di questa solitudine".²⁹ È quello che Par-

miggiani definisce il “sentimento del tragico”. La pittura non è un *divertissement*, non è un semplice artificio. In ogni opera degna di questo nome deve pulsare, abbiamo visto, il sentimento del tragico. La sua bellezza è “commisurata all’intensità del suo dolore e della sua disperazione”.³⁰ Si tratta quindi ogni volta, in ogni gesto del pittore, in ogni opera, di resistere alla tentazione del buio. L’opera diventa allora preghiera e grido.³¹ Per Parmiggiani è questa la sua origine, anche storica, più profonda: l’arte nasce dalla preghiera, è una forma di invocazione rivolta all’Altro. È questa, se si vuole, la forte vocazione sacra dell’opera che lo stesso Parmiggiani rivendica. Non si tratta tanto di fare della pittura religiosa, ma di cogliere la religiosità intrinseca della pittura.³² È questo, come egli stesso lo definisce, il suo “misticismo senza fede”.³³ Per questa ragione la sua arte ama il segreto e tende più a nascondersi che a rivelarsi come recita l’antica saggezza presocratica di Eraclito: “La natura ama nascondersi”. È il

punto dove possiamo ritracciare anche una profonda intuizione di Freud, appoggiata su una citazione di Michelangelo, a proposito della scultura, che con Parmiggiani siamo però autorizzati a estendere a ogni tipo di arte, in particolare alla pittura. L’azione dell’artista, afferma il Michelangelo ripreso da Freud, mira più a sottrarre, a togliere, a levare che ad aggiungere.

In questo dobbiamo misurare nuovamente tutta l’inattualità della sua poetica, se consideriamo come gran parte dell’arte contemporanea sia condizionata dall’ideologia dell’esibizione provocatoria, dall’ostentazione del brutto e dell’orrido, dal culto dell’abietto oppure dal gioco concettuale, dall’astrazione teoretica, dal rifiuto del tragico. Parmiggiani sceglie invece la via del silenzio, che è per lui la via più pura della poesia. Il sentimento del tragico resta il cuore di ogni vera opera:

Tutta l’arte è in relazione con il tragico, con la morte. Vi-

ta e morte. È dentro questa circolarità, dentro questa assenza, che si costituisce qualsiasi pensiero umano, qualsiasi opera. Il tragico è un sentimento, una presenza che non può, non dovrebbe mai venire meno in un'opera.³⁴

L'ombra è il luogo di una lotta; si tratta di estrarre dall'ombra la luce. È un tema che ricorre, come abbiamo visto, in autori diversissimi tra loro come Vedova, Congdon, Kounellis, Celiberti e Frangi. La passione per il nero li accomuna profondamente. Il nero non usufruisce dei facili vantaggi offerti dal colore. Si può dipingere il nero? Il nero è più prossimo al reale perché eccede la dimensione puramente immaginaria del colore. Non è un caso che tutti i grandi pittori abbiano prima o poi fatto i conti con il nero. Non è forse il nero al cuore dell'arte della pittura? Esso non pone, infatti, un problema tra gli altri ma il problema della pittura *tout court*: come dare luce a un'immagine, come sottrarla al dominio mortifero del ne-

ro? Come estrarre la luce dalla Notte? Come dare una forma al carattere informe della forza? Come mettere in immagine ciò che non ha immagine? Come “raffigurare il lato latente del visibile”?³⁵ Scrive Parmiggiani:

Quasi sempre ho preferito il nero a tutti i colori perché ne è la quintessenza. [...] Con un barattolo di colore nero tra le mani penso a questo come se si trattasse della mia relazione quotidiana di disperazione, come se uscissi da una farmacia con in mano una pozione mortale, nera, senza speranza.³⁶

Il pittore, come gli accadeva da bambino, entra in un corpo a corpo con l'ombra:

Un gioco dell'infanzia era nei giorni assolati voler afferrare o calpestare le ombre dei corpi in movimento, prendere per un orecchio un'ombra, catturare le ombre umane, sfuggire alla nostra stessa ombra sollevandoci invano in inutili salti.

Erano inseguimenti accaniti con strumenti appuntiti, graffiando la terra nel tentativo di afferrare la pelle dell'ombra, di immobilizzarla per sempre trafitta dalla nostra spada.³⁷

L'ombra è "il sangue della luce";³⁸ se la luce può sanguinare l'ombra è perché è l'ombra che trattiene la luce nel suo corpo e solo un taglio traumatico può consentire al sangue della luce di fuoriuscire dall'ombra. Taglio, squarcio, frattura, urto; è l'Hiroshima del linguaggio a dissanguare l'ombra? L'immagine può vivere solo grazie all'ombra che porta con sé. È solo l'ombra che rende viva la luce. L'oggetto sfugge alla semplice presenza così come il volto e la persona dell'artista. L'autoritratto non lascia che un'ombra fatta dai contorni polverosi residuati dal fumo. Come in quella costruzione a scatole cinesi estremamente piccola con la quale Alberto Burri fornisce il suo autoritratto in totale assenza di sé, anche in Parmiggiani assistiamo a un'eclissi totale dell'Io. Di esso non rimane

nulla se non il suo resto fatto di quasi niente: un contorno fragile di fumo e polvere.

Una sola immagine

I grandi pittori, come i grandi filosofi, restano fedeli a una sola idea, a una sola immagine? Non dipingono o non pensano forse che a una sola cosa? In Parmiggiani la consapevolezza di questa "fedeltà" a una sola immagine è profonda. Lacan la teorizza come un asservimento del soggetto a un significante-padrone inconscio che governa la sua vita orientandola forzatamente in una certa direzione. La presa del significante-padrone – dell'immagine indelebile – iscrive la vita in un destino. Ecco come Parmiggiani racconta la genesi di questa immagine che ha dominato la sua vita e la sua ricerca pittorica:



Fig. 4 – Claudio Parmiggiani, *Campo dei fiori* (2006), campana, libri bruciati, Chiesa di San Giorgio in Poggiale, Bologna

Sono stato educato all'ateismo come a una religione. [...] Tutto era radicato nella terra e nel mito, la memoria continuamente rivolta alla morte, alla pietà, alla guerra. Alle pareti e sui mobili della mia casa, la mia prima galleria di quadri, i ritratti dei morti; l'eredità di quella generazione che mi ha preceduto e che ci ha dato due guerre terribili e un futuro con poche speranze. Un carro tirato dai buoi che trasporta i corpi di due uomini, fucilati sulla riva di uno stagno coperto di ninfee, è uno dei miei ricordi più remoti. Ho imparato a conoscere il colore del sangue prima che i colori a olio. Sono nato a Luzzara, in una casa di via Lino Soragna. Molta parte della mia infanzia è trascorsa nella lontananza della campagna, in una casa rossa, isolatissima. Una casa politica, una sorta di direzione strategica del Partito comunista dove, nell'immediato dopoguerra, al lume di lampade a petrolio, si organizzavano interminabili riunioni notturne. [...] Da quel luogo ho ricevuto il miglior insegnamento in pittura. Di notte, lungo i canali stellati, l'acqua lenta, cullando la malinconica luna, alimentava il

fuoco assoluto. [...] Conservo di quei luoghi il ricordo di lente e nere barche e uomini come ombre che trasportavano sabbia e nebbia. Quelle ombre sono il mio simbolo, gli spiriti fluttuanti che hanno assunto nella mente l'immutabile aspetto dell'anima. Ombre così lontane da trasmutarsi in tutto e in nulla. Altro non ho fatto, nel corso degli anni, nel cercare di dare un senso e un'immagine a quel nulla. Tutto quello che in seguito è apparso nelle mie opere proviene da quelle prime, decisive, incancellabili immagini che sono poi, davvero, le sole che continuo e che nascono dall'emozione, vera sorgente dell'arte.³⁹

L'immagine-guida – l'immagine indelebile – è certo l'immagine della casa rossa: una casa politica, una *polis* a lumi di lampade a petrolio, persa nella campagna non lontano dalle rive del Po: canali dove l'acqua si muove lenta e la luna riflette la sua presenza silenziosa sulla superficie dove scorrono barche nere come ombre. Confini incerti: il tutto e il nulla si confondono. La casa rossa co-

me ombelico della poesia del mondo. Non è solo quella casa, quell'immagine sola, ma quell'immagine come l'ombelico che raduna una ramificazione di altre immagini che sorgono tutte dall'infanzia del pittore.

Forse è vero che tutto nasce dall'infanzia; che la prima immagine è quella totale. C'era durezza, povertà, preti dappertutto, botte agli operai, violenza politica, donne vestite di nero che nei cimiteri portavano dei gigli ai loro morti dentro vasi fatti con grandi bossoli di mitragliatrice, gente che andava in galera per le proprie idee e nelle loro parole la morte era presente più di quanto fosse la vita; questo è quello che non ho dimenticato.⁴⁰

La prima immagine è quella "totale"; è l'immagine della casa rossa che emerge come punto di capitone di altri filamenti. Al suo centro il rapporto fra la vita e la morte, fra la presenza e l'assenza. Poi viene il tempo della distruzione e della perdita e poi quello della rievocazione e della

rigenerazione. L'opera del pittore sorge dall'epicentro di quell'immagine totale. Se nel tempo la sua realtà fisica – la realtà fisica incarnata nella casa rossa – si è dissolta, questa dissoluzione non è senza resti e tutta la poetica di Parmiggiani narra di quel resto dell'immagine incendiata e abbattuta della quale sembra che non sia rimasto niente. Eppure qualcosa resta, ancora non muore, qualcosa sopravvive e ritorna. Che cosa resiste al passare del tempo? Cosa non precipita nichilisticamente nel nulla? È questo interrogativo a costeggiare la dimensione più melanconica della pittura di Parmiggiani.

La casa rossa è divenuta un'ombra? Un'ombra fra le altre ombre? Il pittore non nasconde questo aspetto della sua opera, anzi, lo rivendica, lo assume: “Non saprei vivere senza l'intensità e la sensibilità che questo sentimento infonde”.⁴¹ La sua melanconia non è però quella teorizzata da Freud in *Lutto e melanconia*.⁴² Per Freud essa è una reazione affettiva che si oppone strenuamente al lavoro

simbolico del lutto per preservare l'integrità perduta della Cosa, mentre in Parmiggiani è un esito fecondo di questa perdita, un “imparare il lutto e andare avanti dopo una cosa che finisce”.⁴³ Al centro – diversamente dalla melanconia freudiana – non è una caduta dell'Io nell'identificazione mortifera all'oggetto perduto, ma una “corrente sotterranea”, una “violenza trattenuta, tensione, urto immanente [...] consapevolezza di una totalità perduta”.⁴⁴ A differenza del melanconico che resta aggrappato alla morte della Cosa – identificato assolutamente all'oggetto perduto – per Parmiggiani la casa rossa, incendiata e poi abbattuta, non può più essere recuperata. Essa è scivolata nel regno dei morti. Resta solo un'immagine, un'immagine indelebile. A chi gli chiede perché i suoi gessi dipinti riproducano sempre la stessa figura, il volto della stessa statua, egli risponde:

Non penso a soggetti diversi, non penso a dei ritratti; ma

a un'immagine. Un'immagine per sempre. È quello che succede nelle nature morte di Morandi: interrogare un volto per una vita e per una vita far sì che questo volto interroghi noi.⁴⁵

Anche Morandi, infatti, ha dipinto sempre la stessa Cosa. La sua inconfondibile immagine-segno si ripete uniforme. Anche per Morandi, come per Parmiggiani, un'immagine è per sempre perché esiste

un'unica immagine, un'immagine assoluta che ha illuminato tutte quelle future. [...] Una sola immagine, una sola volta e all'inizio della vita. Le opere successive hanno avuto origine tutte e unicamente da quella luce. [...] Quello che poi il tempo chiama stile è tutto lì; la dannazione e l'insistenza del ripetersi di questo sforzo.⁴⁶

La pittura non dipinge altro che il resto dell'immagine o l'immagine come resto della Cosa perduta. Le cose erose

dal divenire del tempo riappaiono come eterne, impossibili da dimenticare. L'immagine indelebile è come una luce che affonda nella notte e sulla cui scia risorgono tutte le opere dell'artista. In questa resurrezione tutto ciò che è accaduto trova la possibilità di un nuovo inizio. L'ombra, la cenere, la polvere testimoniano un residuo del tempo che non si lascia annientare. L'immagine, prima di essere prodotta dall'immaginazione, è depositata come polvere, fuliggine, resto della memoria. Il suo carattere indelebile non è l'effetto di un trauma, di un'incisione violenta, ma di una lenta stratificazione. Il suo potere evocativo continua ad agire da un'Altra scena – come direbbe Freud – rispetto a quella della coscienza. Non si tratta di subconscio, ma di una catena di tracce permanentemente attive sulla superficie della vita. Ne è una straordinaria testimonianza l'incontro di Parmiggiani, allora già pittore affermato, con un libro di fotografie di Paul Strand dedicato ai luoghi della sua infanzia.⁴⁷ L'artista non può non

riconoscere in quelle immagini “dormienti le forme primigenie che dischiudendosi in lenta metamorfosi sarebbero, nel filtro degli anni, trasfigurate in opere”.⁴⁸ Ne scaturisce un libro-catalogo straordinario come *Incipit* che riporta, a fianco delle fotografie di Strand, opere scelte da Parmiggiani che evidenziano la loro perturbante prossimità con le immagini dei volti, dei luoghi, degli oggetti fotografati.

Le Delocazioni: una poetica del resto

Per Lacan l'azione del linguaggio desertifica la vita, la rende mancante, apre in essa una ferita, una lacerazione che non può essere guarita facendo della vita stessa una figura dell'esilio. La casa rossa, bruciata e distrutta, divenuta polvere e cenere è innanzitutto opera del linguaggio. Nichilismo? L'assenza è sempre un prodotto della lingua,

della sua azione negativizzante sulla vita.

L'operazione artistica realizzata da Parmiggiani con le sue *Delocazioni* ci invita a soffermarci proprio sulla funzione del linguaggio e sui suoi resti. In queste opere che l'artista ha esposto e disseminato a partire dal 1970 un po' ovunque, la funzione tradizionale del pennello e del quadro è sostituita da quella della polvere, del fumo e della cenere depositata sulle pareti.

Accadde la prima volta nella Galleria civica di Modena, il 14 novembre 1970. Alcune stanze sono occupate da vari oggetti di scarto avvolti nella polvere. Il loro trasferimento per fare posto alle opere dell'artista lascia delle impronte sulle pareti. La sagoma dell'oggetto tolto disegna sul muro il ritratto di una serie di assenze. È il primo impatto con quello che concettualmente Parmiggiani definirà *Delocazioni*. La polvere, la cenere, il fumo impediscono la caduta del “quadro” nello specchio teoretico della tautologia. La trascendenza dell'opera è preservata in

quell'Altra Cosa che manca sulla scena del mondo e che costituisce invece la scena del quadro. Scena che, a sua volta, appare in Parmiggiani, come del resto in Kounellis o anche, in tutt'altri modi, in Vedova, dilatata, smembrata, ritorta, estesa. Il quadro non ha più cornice né parete sulla quale essere appeso. Fuoriesce dallo spazio ristretto della superficie bidimensionale per invadere lentamente le superfici delle pareti, le quali prendono il posto del quadro stesso. La delocazione avviene infatti innanzitutto tra il quadro e il suo supporto: la cornice vuota che la sagoma dell'oggetto ha lasciato sul muro prende il posto del quadro rovesciando così il rapporto tradizionale fra il quadro e il suo supporto.

Nelle sue *Delocazioni*, l'interesse di Parmiggiani appare catturato dall'oscillazione tra presenza e assenza che le impronte impolverate degli oggetti hanno lasciato sulle pareti. L'oggetto è scomparso ma ha lasciato un resto, un'impronta, una traccia di sé. Si trattava per Parmiggiani



Fig. 5 – Claudio Parmiggiani, *Polvere* (1997), fuoco, fumo, fuligine, Villa Celle, Pistoia

di dare seguito a questo incontro casuale: fare di quella contingenza una scelta di metodo. Il tempo stratificato del lento deposito della polvere verrà così sostituito dal fuoco e dal suo fumo. L'impronta di polvere lascia il posto all'impronta di fumo: l'artista pare impossessarsi del lavoro del tempo, lo mima, lo incentiva attraverso l'artificio del fuoco. La presenza si disfa e si rivela come pura assenza; l'"ente", come scrive Vattimo, si riduce a "traccia".⁴⁹ L'assenza non è il contrario della presenza, così come l'ombra non è il contrario della luce. Piuttosto essa evoca la presenza nella forma del resto. E ciò significa che mentre l'impronta sancisce la perdita irreversibile dell'oggetto, ne commemora, nel medesimo tempo, la presenza: la scala, la finestra, la biblioteca, i libri, il violino, persino il proprio stesso corpo, lasciano di sé solo degli orli fragilissimi, tracce, sedimentazioni di fumo e polvere. La sostanza solida della materia si smaterializza, la presenza si ritira assentificandosi:

Avevo esposto ambienti completamente vuoti, spogli, dove l'unica presenza era l'assenza, l'impronta sulle pareti di tutto quello che vi era passato, le ombre delle cose che questi luoghi avevano custodito. I materiali per realizzare questi ambienti, polvere, fuliggine e fumo contribuivano a creare il clima di un luogo abbandonato dagli uomini, come dopo un rogo, appunto, un clima da città morta. Restavano solo le ombre delle cose, ectoplasmi quasi di forme scomparse, svanite come le ombre dei corpi umani dissolti sui muri di Hiroshima. *Delocazione*, che ho realizzato nel 1970, [...] dove le uniche presenze erano le impronte degli oggetti che avevo rimosso. Un ambiente di ombre, ombre di tele rimosse dalle pareti, ombre di ombre, come vedere dietro un velo un'altra realtà velata e dietro quest'altra realtà velata ancora un'altra e altri veli, e così via perdendosi all'infinito. [...] Un luogo dell'assenza come luogo dell'anima.⁵⁰

L'unica presenza è l'assenza. Siamo al cuore della poetica di Parmiggiani. È il luogo della farfalla puntata come quello di una presenza fragilissima – quasi una firma di Parmiggiani – sempre sull'orlo della sua dissoluzione.⁵¹ Restano solo le ombre delle cose, frammenti, resti “come le ombre dei corpi umani dissolti sui muri di Hiroshima”. Non è questo a costituire il trauma più radicale, ovvero il trauma del linguaggio? L'Hiroshima dell'umano è l'Hiroshima del linguaggio: la parola – ripete Lacan seguendo Hegel – “uccide la Cosa”, determina l'annichilimento della vita, la sua negativizzazione.⁵² Della vita non sopravvive che una traccia, un segno, un'impronta appunto. Non perché sia il linguaggio a cadere con il suo peso sulla realtà inerte e preesistente della Cosa, ma perché la Cosa è *da sempre* perduta, smangiata, frammentata, assentificata dall'azione del linguaggio. Questo significa che è l'assenza il vero volto della presenza, che il volto dell'oggetto non è quello che era prima del-

la combustione ma quello che viene generato *dalla* combustione. Di nuovo in primo piano è qui l'anti-platonismo radicale di Parmiggiani: l'ombra non indica un essere degradato ma la sola forma di essere possibile. Si tratta dunque di resti, di residui, di ceneri che si depositano evocando l'oggetto perduto. Parmiggiani sviluppa una straordinaria poetica intorno alla dimensione strutturalmente melanconica del linguaggio: l'azione della lingua abolisce l'esistenza dell'oggetto, consegna la sua semplice presenza alla sua irreversibile assenza, l'allontana per sempre dal soggetto. La Cosa è da sempre una Non-Cosa, insiste a dire Lacan.⁵³ L'oggetto brucia come è bruciata la casa rossa del pittore. Di esso residua una traccia – un'immagine indelebile, un'immagine-segno – che non è però traccia della presenza, ma della sua assenza assoluta. Non deve sfuggire la matrice lacaniana di questa poetica: il morso del fuoco è il morso del linguaggio che erode la presenza della Cosa; il suo residuo è il carattere indelebile

dell'immagine che insiste, che non si lascia inghiottire dal nulla.

Il fuoco del linguaggio brucia la Cosa sentenziandone la morte; di essa sopravvive solo una memoria fatta di cenere. Per questo non dobbiamo commettere l'errore di confondere la struttura melanconica del linguaggio con una lettura dell'opera di Parmiggiani come un canto nostalgico e melanconico rivolto a ciò che è già avvenuto. L'assenza non rinvia a una presenza che non c'è più – sempre perduta e sempre agognata – ma diviene la forma più pura della presenza perché sottratta alla prepotenza dell'immediatezza. Allo stesso modo, la memoria dell'artista non è un puro ripiegamento verso il nostro passato ma è protesa in avanti: l'opera commemora quello che deve ancora avvenire.

L'assenza si accompagna alla preghiera e al silenzio. Nessun pittore come Parmiggiani – salvo forse Chardin, Morandi, Rothko e i crocefissi e le ultime basse pianure di

Congdon – si è inoltrato così radicalmente verso il silenzio. È la differenza più profonda che distingue la pittura dalla musica e dalla poesia: “Preferisco il silenzio al suono,” scrive Parmiggiani, “alle parole e ai suoni preferisco le immagini perché sono silenziose”.⁵⁴ “Un'opera deve essere come un pugno nello stomaco. Silenziosa ma dura, dura ma silenziosa, come un fuoco sotto la cenere. [...] Il silenzio per me è un materiale per l'opera, una materia. Il silenzio è una forma di eloquenza. Un'opera non vive di silenzio ma dentro il suo silenzio.”⁵⁵

Il silenzio – come accade anche nell'esperienza dell'analisi – custodisce la possibilità dell'incontro con il reale. È solo nel silenzio che l'opera può conservare il suo segreto. Questo silenzio non coincide con l'ammutolimento assoluto, non implica la soppressione – insopprimibile – del linguaggio. Se l'esistenza del linguaggio sancisce il trauma dell'esistenza condannandola all'esilio dalla Cosa, è sempre il linguaggio, come spiega

Lacan, che consente all'esistenza stessa di sopravvivere al suo trauma. In questo senso il ciclo delle *Delocazioni* mette con forza al suo centro la problematica del resto: ceneri, fumo, ombre, fuliggine non sono pura assenza ma un'assenza che evoca sempre una presenza residuale.

Per questo Parmiggiani insiste nel cogliere nella preghiera l'origine dell'opera d'arte. È lo stesso movimento che abbiamo visto in Burri: lo strappo, la lacerazione, il dissidio vengono ogni volta manifestati ma sempre in rapporto alla loro cucitura, articolazione, organizzazione. Non c'è distruzione assoluta, dominio di Thanatos, morte di ogni cosa, ma c'è piuttosto resistenza al nulla, alla tentazione suprema del nulla.⁵⁶ È il grande insegnamento che egli trae dal suo amore per la terra di Islanda dove nel 2000 installa un grande faro nel mezzo di una zona disabitata intitolandolo *Faro d'Islanda*. Un'immagine del valore stesso dell'immagine: se noi nasciamo dal buio – dal grido perso nella Notte –, se la vita viene alla vita

nell'assoluto abbandono, l'Islanda, paradossalmente, agli occhi dell'artista è "l'emblema della luce che lotta contro la notte, della natura che resiste; è essa stessa un faro".⁵⁷

In questa installazione ciò che si installa è la potenza dell'immagine come tale, erede della potenza della preghiera. La poetica di Parmiggiani evita ogni esito rassegnazionistico mostrando che la polvere non è un destino ma un resto, un residuo della Cosa che non cade nel nulla. Abbiamo scritto che le *Delocazioni* raffigurano il trauma del linguaggio sull'essere vivente. Ebbene, questo trauma non si limita a depredare l'uomo del suo godimento, dell'immediatezza della vita animale, del suo contatto senza mediazioni con la Natura, ma consegna all'uomo il dono della parola e dell'immagine. La distruzione lascia come resto la possibilità infinita della creazione. Per questo egli può affermare in un'intervista: "Non ho una concezione nichilista della vita perché non so nemmeno cosa sia la vita. Sento che è un grande dono; il dono di poter

osservare il mondo, di poter osservare gli occhi di un mio simile, il miracolo di poter camminare su questa terra”.⁵⁸ Morandi però non insegna a Parmiggiani solo il senso profondo del silenzio, ma anche quello della polvere.⁵⁹ Gli oggetti perdono sostanza, consistenza, non sono più semplici presenze. Tuttavia, in causa non è il loro altrettanto semplice annientamento. L’oggetto resiste come un’icona dell’assenza, scrive Parmiggiani. Resiste come resto, residuo, scarto che non cessa di scriversi. Accade nelle impronte dei libri, dei vasi, delle bottiglie, dei bicchieri, degli stracci, del proprio stesso corpo. L’opera non è una pura *dissipatio*. “È possibile,” si chiede Jean Clair commentando un’opera di Parmiggiani come *L’isola del silenzio* (2005) presentata nella Chapelle des Brigittines di Bruxelles e che rappresenta una costruzione di libri inceneriti somigliante a una cattedrale o a una grande campana, “elevare un altare al nulla? È possibile contemplare il vuoto? Dal momento che gli dèi sono scomparsi, l’arte morta

e la storia compiuta, è ancora possibile per un’opera, grazie alla sua sola presenza in mezzo a una sala, instaurare un luogo di contemplazione? Sul luogo di un culto abbandonato è possibile rifondare la presenza?”⁶⁰

L’assillo di Parmiggiani si concentra su cosa resta dopo il trauma del linguaggio. L’oggetto è scomparso, non c’è più, ma la sua assenza è consistente, è viva come un’altra forma della presenza, come un’ombra che insiste. L’immagine non è solo cenere, ma, come scrive Didi-Huberman, “cenere viva”.⁶¹ Lo abbiamo visto: l’invisibile non è platonicamente ciò che si sottrae al visibile ma è il reale come eccesso, il reale impenetrabile della vita e della morte. Tutto è già stato, già avvenuto, già passato? Sarebbe questa l’evidente melanconia di Parmiggiani? La polvere non è biblicamente la sintesi impossibile da aggirare tra la nostra provenienza e il nostro destino? Non siamo in fondo fatti tutti di polvere come recita *l’Ecclesiaste*? Non si deve trascurare l’importanza che egli assegna al

resto, allo scarto che residua. Lo afferma lui stesso quando scrive che “c’è più vita per me, più verità, più senso del tragico in uno straccio abbandonato per terra che in tutta la tragedia classica”.⁶²

Memoria e tempo

Un altro grande tema della poetica di Parmiggiani è quello della memoria e del suo rapporto con il tempo. In un percorso assai prossimo alle riflessioni di Lacan, Parmiggiani separa la memoria dal passato.⁶³ La memoria, spiega, “non significa passato ma pensiero. Mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, far incontrare un tempo con un altro tempo, creare dei cortocircuiti; un’altra idea di tempo”.⁶⁴ Questo vuol dire che la memoria non è un semplice deposito di tracce già sedimentate e più o meno accessibili.

Nella lezione di Lacan il tempo si costituisce solo secondo un movimento retroattivo che scaturisce dall’apertura in avanti della vita. Il passato non sussiste mai come un dato ontologico inamovibile che cresce alle spalle del soggetto e sul quale il soggetto non ha alcun potere di incidenza. Questa rappresentazione inerte e passatista del passato non coglie la costituzione retroattiva del tempo dove il passato stesso acquista il suo senso solo a seconda di come l’esistenza lo risignifica nella sua apertura verso l’avvenire. Parmiggiani coglie questo aspetto della temporalità quando scrive: “È facile pronunciare la parola tempo passato, quando tutto è unicamente presente”.⁶⁵ L’immagine indelebile ritorna dal passato solo attraverso una serie di cortocircuiti (risignificazioni), solo in quanto rivisitata nel tempo presente. Il che significa che essa non esaurisce mai il suo potenziale evocativo, la sua capacità di stabilire risonanze, anche le più imprevedibili. Il senso della provenienza non è mai oscurato da quello del non

ancora visto e non ancora pensato. L'opera affonda le sue radici in un'Altra scena che, come abbiamo visto, non appare come una catena articolata di significanti, ma come una stratificazione plurima di segni senza ordine, diseguali, staccati, senza Legge. Per Lacan è questa la dimensione arcaica de *lalingua* sulla quale si poggia la struttura articolata e "secondaria" del linguaggio: corpo di significanti extralinguistici, emotivi, patetici, sensuali, materiali, affettivi, fisici. "La lingua è dentro la materia" sembra commentare Parmiggiani.⁶⁶ È nel tempo dell'infanzia che *lalingua* si forma come un magma di immagini e parole. Parmiggiani la definisce "un'immagine totale". In ogni opera d'arte la brace mnestica de *lalingua* è in azione come la sua provenienza più singolare. Parmiggiani ha profondo il senso di questa provenienza. Sembra di leggere Pasolini, quando scrive:

Vengo dalla Terrasanta che si chiama tradizione

*dai casolari diroccati,
dalle pievi d'incenso e di giglio.
Vengo dalle fornaci sulle rive del Po,
dalle barche che risalgono le sue acque,
dalla lingua barbara,
dalle spalle erette dei braccianti dell'Emilia.
Vengo dalle tavole di paradiso di Andrea Mantegna,
dalle pietre erudite di Mantova,
dove ancora vive la voce dei fratelli.⁶⁷*

Diversamente però da un certo Pasolini, Parmiggiani non intende elevare questa memoria al rango di un Ideale perduto. Più che alla nostalgia, dovremmo pensare a questa memoria – come invita a fare il concetto lacaniano de *lalingua* – come a una risorsa inesauribile che consente al pittore di fronte alla propria memoria di esporsi a un incontro che si rinnova piuttosto che a un ripiegamento me-

lanconico su se stesso. In altri termini, Parmiggiani, diversamente da Pasolini, non mette l'accento su ciò che è andato distrutto, ma su ciò che resta. È, come abbiamo visto ampiamente, il resto che lo interessa di cui l'ombra ("carne incorporea appesa al tempo")⁶⁸ è un indice essenziale. Mentre Pasolini rimane prigioniero del fantasma di una totalità perduta che egli prova a recuperare nel culto di una Natura non ancora corrotta dalla Cultura – di un'Origine che precederebbe l'alienazione del linguaggio – tutta l'opera di Parmiggiani parte proprio dalla constatazione dell'inaggrabilità di questa alienazione: l'arte non è canto nostalgico di una totalità perduta ma miracolo del quadro che trasforma i pesci in ori, eleva la caducità della rosa all'eterno senza tempo, trasforma gli oggetti del mondo in icone dell'assenza. E, tuttavia, l'artista non è affatto l'"organizzatore" del mistero, perché egli serve il mistero, ne è il suo "adepto".⁶⁹ Non è un demiurgo che modella una materia caotica e inanimata. Piuttosto sa co-

gliere il mistero come più grande del suo Io. La sua, come scrive Derrida, "è una debolezza che può trasformarsi nella più grande forza". Ma affinché questo accada, come Parmiggiani sa benissimo,

ci deve essere un momento di *disarmo assoluto*, [...] l'esporsi a ciò di cui non ci si può appropriare: a quel che c'è, prima di noi, senza di noi; c'è qualcuno, qualcosa, che (ci) avviene, e che non ha bisogno di noi per avvenire. Il rapporto con l'evento, l'alterità, il caso, l'occasione, ci rende del tutto inermi; e si deve esserlo. Il *si deve* dice sì! All'evento: è più forte di me; c'era prima di me; il *si deve* è sempre il riconoscimento di ciò che è più forte di me.⁷⁰

Il gesto del pittore non è, dunque, un gesto di padronanza. Piuttosto "è sempre stato nei momenti di maggiore fragilità, di maggiore insicurezza e solitudine che le im-

magini e le opere sono uscite con grande immediatezza e poesia”.⁷¹ La memoria insegue in avanti il tempo passato come il soggetto la sua ombra. Il volto di una statua di gesso dipinto di nero è, scrive Parmiggiani, un “dialogo con l’ombra e con il tempo, ma non necessariamente con il tempo al quale la statua appartiene”. È lo stesso effetto che ci colpisce di fronte a un’opera di de Chirico o di Kounellis: i frammenti delle statue sembrano provenire da un passato lontano e, al tempo stesso, essere presenze assolute ed enigmatiche come dei “resti alla deriva”.

Un volto, una voce, il mistero di un segno trovato per strada, un frammento, una testa di statua antica appartengono tutti alla medesima condizione di resti alla deriva, reliquie, brandelli di anima, ed è appunto questa loro condizione e non la loro appartenenza a un determinato tempo che importa.⁷²

La materia della sua pittura viene direttamente dal sogno, se il sogno, come Freud ha spiegato, è il luogo in cui si inscrivono le immagini indelebili – “indistruttibili” – della storia di un soggetto. La pittura viene dal sogno nel senso che viene dalla memoria, da *lalingua* della memoria. L’ispirazione non proviene dall’intenzionalità della coscienza ma dal suo retrocedere, dalla sua capacità di arretramento. Il mare di immagini remote e di colori che costituiscono *lalingua* inconscia ritornano nella loro indistruttibilità a costituire la materia stessa della pittura. Un allagamento dell’inconscio che è il contrario della sua colonizzazione: disarmo totale dell’artista di fronte alla propria provenienza, a quello che è già stato da sempre. Ma anche apertura all’inedito, alla luce del nuovo, dell’impensato. L’immagine indelebile attiva accostamenti, ibridazioni, contatti che generano immagini mai viste prima. La pittura che diventa una pratica di trasfigurazione del reale più informe nella forma sempre nuova della

poesia:

Sogno terra nera e fango, terra di cimitero. Case senza porte, case sventrate, sgretolate. Finestre dai vetri rotti, povere, umide, umilissime camere, letti di ospedali, lazzaretti, garze intrise di sangue raggrumato, urina, tosse, fiato, volti di patimento, cucine rancide, pareti di cartone, ragnatele, reti da pesca appese ovunque, rossi gamberi su bianchi piatti... Cammino nella primavera avvolto da una moltitudine di farfalle. Mi vedo nella bianca luce correre a piedi nudi accanto a vecchi platani mentre cerco di catturarle, splendenti e palpitanti, premere dentro il palmo della mia mano. Vedo la vecchia Richina, accanto alla chiesetta dei lillà, con il chiaro d'uovo e la rugiada raccolta nella prima luce dell'alba, guarire con magici segni la mano ferita di mio fratello.⁷³

CLAUDIO PARMIGGIANI

Nasce a Luzzara nel 1943. Frequenta l'Istituto di Belle arti di Modena e lo studio di Giorgio Morandi. La libreria Feltrinelli di Bologna ospita nel 1965 la sua prima mostra, dove vengono presentate le cosiddette *Pitture scolpite*, calchi in gesso dipinti che, tra l'altro, costituiscono la prima apparizione del calco in gesso nel percorso artistico delle neoavanguardie. Parmiggiani aderisce al Gruppo '63 e a "il verri" di Luciano Anceschi, partecipando al clima di profonda sinergia tra poesia e arti visive. Incontra in questo contesto Emilio Villa. Al 1970 risalgono le prime *Delocazioni* che sviluppano il tema dell'assenza con ombre e impronte realizzate con fumo, fuoco e polvere. Il ciclo delle *Delocazioni* giunge nel 1995 al Musée d'Art Moderne et Contemporain di Ginevra, nel 1997 al Centre Pompidou di Parigi, l'anno seguente alla Società Promotrice delle Belle arti di Torino, nel 2002 al Musée Fabre di Montpellier e nel 2003 al Tel Aviv Museum of Art. Parmiggiani ha una lunga storia espositiva sia in Italia sia all'estero. Negli anni ottanta le sue opere vengono spesso esposte nei grandi musei internazionali. Nel 1987 il Museum Moderner Kunst di Vienna organizza una personale a cui seguono quelle allestite alla Albert Toth Gallery di New York nel 1986, al Museo di arte moderna e contemporanea di Strasburgo nel 1987, a Villa Arson di Nizza e al Palacio de Cristal di Madrid nel 1990 e al Pac di Milano nel 1992.

MASSIMO RECALCATI – Psicoanalista tra i più noti in Italia, è membro analista dell'Associazione lacaniana italiana di psicoanalisi. Dirige l'IRPA (Istituto di ricerca di psicoanalisi applicata) e nel 2003 ha fondato Jonas Onlus (Centro di clinica psicoanalitica per i nuovi sintomi). Scrive sul quotidiano "la Repubblica" e insegna all'Università di Pavia e di Verona. È autore di numerosi libri, tradotti in diverse lingue, tra cui *Melanconia e creazione in Van Gogh* (2009), *L'uomo senza inconscio* (2010), *Cosa resta del padre?* (2011) e di una monografia in due volumi su Jacques Lacan (2012, 2015). Per Feltrinelli dirige la collana "Eredi" e ha pubblicato: *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre* (2013), *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno* (2015), *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato* (2017)

NOTE

¹ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, Nuova Pratiche, Parma 1995, p. 170.

² C. Parmiggiani, *Lettere a Luisa*, a cura di A. Cortellessa, Magonza, Arezzo 2016, pp. 76-77.

³ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 174.

⁴ Ivi, p. 80.

⁵ Ivi, p. 312.

⁶ Accade anche in un'opera poetica com'è quella di Francesco Scarabocchi, forse nel più bel libro della poesia italiana degli ultimi cinquant'anni: "Le parole, il nome delle cose, il freddo, una ferita, la tazza sbeccata, le scarpe che infilo al mattino, gli spiccioli nelle tasche, l'orologio, un colombo che vola sui fili del tram, l'erba ai bordi delle traversine lungo la via ferrata, il fanale di una motocicletta che passa distante, il carcere, il medico di famiglia, il barbiere, la casa di riposo, i quaderni di scuola, le lucciole di Domo, una lettera, Katharine Hepburn nei panni di Eleonora d'Aquitania, le mele, i sogni, le luci di Guardialfiera, i ponti, la neve, le promesse, i torti, Rigolotto con la voce di Tito Gobbi", cfr. F. Scarabocchi, *L'esperienza della neve*, Don-

zelli, Roma 2003, p. 75.

⁷ L'arte [...] è stata tutto il contrario di una fabbricazione di idoli e tutto il contrario di un impoverimento del sensibile: non una presenza massiccia e tautologica al cui cospetto prosternarsi, ma la presentazione di un'assenza aperta nel dato stesso – sensibile – dell'opera cosiddetta d'arte”, cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, cit., p. 63. L'importanza della critica di Parmiggiani all'opera come “semplice presenza” e il suo impegno a includere l'assenza nella presenza con l'effetto di indebolire lo statuto stesso della presenza sono ben sottolineati da Gianni Vattimo, *L'immagine interdotta*, in G. Vattimo e V. Castellani (a cura di), *Parmiggiani*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998, pp. 11-24.

⁸ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 244.

⁹ C. Parmiggiani, *Lettere a Luisa*, cit., p. 99.

¹⁰ Cfr. G. Vattimo, *L'immagine interdotta*, cit., p. 20.

¹¹ Cfr. J.-P. Sartre, *La pittura di Giacometti*, in *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 1966, p. 479.

¹² C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 206.

¹³ Ivi, p. 254.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ P. A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, Medusa, Milano 2008, p. 126.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Parmiggiani, *Lettere a Luisa*, cit., p. 49.

¹⁸ Si tratta, in realtà, di un frammento della *Santa Teresa* del Bernini. Si deve ricordare che l'introduzione in pittura delle statue di gesso, presente anche in Kounellis o in Paolini, è merito di Parmiggiani. Cfr. M. Calvesi, *Spiritualità e bellezza*, in G. Vattimo e V. Castellani (a cura di), *Parmiggiani*, cit., pp. 75-77.

¹⁹ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 150.

²⁰ Ivi, p. 302.

²¹ Ivi, p. 208.

²² M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 178-179.

²³ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 10.

²⁴ Ivi, p. 16.

²⁵ Ivi, p. 18.

²⁶ Ivi, pp. 19-20.

²⁷ Ivi, p. 24.

²⁸ Cfr. il capitolo dedicato ad Alessandro Papetti nel volume da cui è tratto questo scritto *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Fel-

trinelli, Milano 2016, pp. 207-226.

²⁹ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 36.

³⁰ Ivi, p. 72.

³¹ Ivi, p. 80.

³² Ivi, p. 204.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 192.

³⁵ C. Parmiggiani, *Lettere a Luisa*, cit., p. 125.

³⁶ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 134.

³⁷ Ivi, p. 14.

³⁸ Ivi, p. 10.

³⁹ C. Parmiggiani, *Incipit*, Umberto Allemandi & C., Torino 2008, pp. IX-X.

⁴⁰ V. Castellani e C. Parmiggiani, *Dialogo*, in G. Vattimo e V. Castellani (a cura di), *Parmiggiani*, cit., p. 28.

⁴¹ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 34.

⁴² Cfr. S. Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino, vol. VIII, pp. 102-118.

⁴³ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 34.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 210.

⁴⁶ Ivi, p. 212.

⁴⁷ Cfr. P. Strand, *Un paese*, introduzione di C. Zavattini, Einaudi, Torino 1955.

⁴⁸ C. Parmiggiani, *Incipit*, cit., p. XI.

⁴⁹ Cfr. G. Vattimo, *L'immagine interdotta*, cit., p. 20.

⁵⁰ Ivi, p. 232.

⁵¹ Ricorda Parmiggiani: "Farfalla, in greco *psyché*, significa anche anima", cfr. C. Parmiggiani, *Lettere a Luisa*, cit., p. 89.

⁵² Cfr. J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 313.

⁵³ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 1994, p. 257.

⁵⁴ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 38.

⁵⁵ Ivi, p. 108.

⁵⁶ "La polvere," commenta Didi-Huberman in un suo notevole studio sulle *Delocazioni* di Parmiggiani, "rifiuta il nulla. È lì, tenace e aerea, impossibile da sopprimere completamente, invadente sino all'angoscia, sino al soffocamento. Forma la schiuma indistruttibile della distruzione. Come se il tempo, polverizzando (decomponendo)

ogni cosa *per via di levare*, polverizzasse (disponesse soffiando) su ogni cosa, *per via di porre*, il suo pigmento preferito”, cfr. G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002, p. 61.

⁵⁷ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 272.

⁵⁸ V. Castellani e C. Parmiggiani, *Dialogo*, in G. Vattimo e V. Castellani (a cura di), *Parmiggiani*, cit., p. 25.

⁵⁹ Quanto mi aveva insegnato Morandi [...]: cosa sia il silenzio”; “Nel suo studio ho appreso il significato metafisico della polvere”, cfr. C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 286 e p. 120.

⁶⁰ J. Clair, *Apocalypsis cum figuris*, in Id. (a cura di), *Claudio Parmiggiani. Apocalypsis cum figuris*, Umberto Allemandi & C., Torino 2007, p. 40.

⁶¹ G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra*, cit., pp. 15 e 60.

⁶² Ivi, p. 194.

⁶³ Operazione che caratterizza anche l'ultimissima pittura di Alessandro Papetti. Cfr. il capitolo a lui dedicato in *Il mistero delle cose*, cit., pp. 207-226.

⁶⁴ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 118.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 264. Sul concetto de *lalingua (lalangue)* in Lacan, mi permetto di rinviare a M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura soggetto*, Raffaello Cortina Milano 2016, voll. 1 e 2.

⁶⁷ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 152.

⁶⁸ Ivi, p. 162.

⁶⁹ Ivi, p. 168.

⁷⁰ J. Derrida, “*Ho il gusto del segreto*”, in J. Derrida e M. Ferraris, “*Il gusto del segreto*”, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 57.

⁷¹ C. Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, cit., p. 198.

⁷² Ivi, p. 236.

⁷³ C. Parmiggiani, *Lettere a Luisa*, cit., p. 129.