

ANTONIO DEVICIENTI

**“UNA FEDE IN NIENTE MA TOTALE”**

Appunti presi per bisogno di capire l'oggi





(Immagine: **Claudio Parmiggiani**, *Alchemy*, 1982)

(Fonte: <https://bortolamigallery.com/artist/claudio-parmiggiani/works/>)

*Quaderni delle Officine*, LXXXI, Luglio 2018



**Antonio DEVICIENTI**

**“UNA FEDE IN NIENTE MA TOTALE”**  
Appunti presi per bisogno di capire l’oggi



[Dedico quest'intervento al Maestro Claudio Parmiggiani - per ragioni che diventeranno evidenti durante la lettura; a Domenico Branchale - per diverse ragioni; e a Francesco Marotta - per molteplici ragioni.]

Devo ai buoni uffici di Domenico Brancale e alla generosità della Galleria De' Foscherari di Bologna se è giunto tra le mie mani il volume di Claudio Parmiggiani *Una fede in niente ma totale* (Le Lettere, Firenze, 2010).

Incontro per me folgorante - e Domenico aveva visto giusto proponendomi la lettura del libro e adoperandosi per farmelo avere: mi piace ricordare qui che ho incontrato per la prima volta l'opera di Parmiggiani attraversando e amando il libro di Brancale *Controre*, nel quale è presente una serie di brevi testi dedicati al Maestro di Luzzara; ora, sulla *Dimora del Tempo sospeso*, mi provo a dar vita ad alcune riflessioni che derivano anche dal mio personale bisogno di libri che indichino un percorso non solo artistico, ma etico e politico, lì dove, per me, arte, etica e politica coincidono.

*Una fede in niente ma totale* va allora attraversato come opera essenziale di Parmiggiani alla pari con tutte le altre dell'artista, il quale, infatti, non distingue né generi né campi d'intervento e usa il pensiero e la parola nello stesso modo in cui impiega il fumo e la polvere: materie apparentemente impalpabili e sfuggenti, ma estremamente concrete e presenti, materiali dell'opera così come il vetro, il bronzo, il libro, il legno... Ché Claudio Parmiggiani prosegue una ricerca che ha le sue radici nei capolavori delle arti figurative, approdando a una conclusione apparentemente semplice, ma folgorante: una foto di Josef Sudek, un acquerello di Giorgio Morandi, una scultura di Fausto Melotti (cito artisti di cui Parmiggiani stesso scrive nel libro) non esisterebbero senza il pensiero che le ha generate e Claudio Parmiggiani impiega il pensiero sia come necessaria premessa perché un'opera si generi, ma anche come oggetto e materia dell'opera stessa e in *Una fede in niente ma totale* il *medium* è la parola scritta la quale, a sua volta, nasce talvolta come parola orale, essendo stata pronunciata in occasione di presentazioni di mostre, incontri con il pubblico, interviste - altre volte la parola è stata figliata dal silenzio meditante dell'artista mentre rifletteva sull'arte e sulla realtà. Abbiamo allora tra le mani un libro la qualità della cui scrittura è molto alta e che dona numerosissimi spunti di riflessione e di approfondimento - ne ho tratto questi appunti per l'oggi, provvisori perché, tornando a leggere e rileggere, facilmente si riporterebbero altri passaggi altrettanto significativi, altri pensieri altrettanto stimolanti.

\*

Il primo capitolo del libro, *Come aprire*, s'inagugura con un breve testo intitolato *Silenzio a voce alta*:

*“Provengo da un Paese, da una formazione, da un'esperienza artistica e da una forma di società diverse dalla vostra. Quello che nelle mie parole potrà sembrare distante, forse paradossale, estraneo alla vostra esperienza, oppure un limite, presuppone questa consapevolezza. Parlo soprattutto di ciò che io vivo.*

*Ho voluto, nel titolo di questa opera, dare un particolare accento alla parola silenzio. Quando parlo di silenzio non intendo il silenzio della mia voce, un silenzio rinunciatario, ma un silenzio dentro la forma della mia opera. Parlo del silenzio come di una materia. Considero il silenzio una presenza ed un gesto oggi necessari all'interno di un discorso sull'arte e, anche se potrà sembrare un paradosso, un modo di assumere una posizione. Il rifiuto e una reazione a quel linguaggio inaccettabile che fa del clamore, del*

*gratuito e della superficialità il suo principale obiettivo artistico. Considero quindi il silenzio un modo di rendere imprendibile il pensiero, un segno di fermezza, poiché silenzio non significa solo silenzio ma significa anche non concedersi e non concedere nulla. C'è l'esigenza che l'arte di oggi, in gran parte asservita alla moda, esca da molti compromessi e ambiguità, così come, invece di attardarci attorno ad obsolete e stanche formule stilistiche, dovremmo prendere innanzitutto coscienza di una nostra globale condizione tragica e sentirci piuttosto come condannati al rogo che chiamano attraverso le fiamme.*

*Questo asservimento credo sia principalmente alla base della demoralizzazione attuale e riguarda, appunto, una forma di cultura che si sottrae al preciso dovere di essere tale (...) Per un artista l'arte, quando è vissuta con verità, è l'unica, anche se silenziosa, forma di esistenza e di resistenza. Per la società, per quella cultura dell'effimero di cui parlavo e nella quale ci rifiutiamo di riconoscerci, poesia e arte, quella poesia e quell'arte che amiamo, che difendiamo e attraverso le quali ci opponiamo, sono parole spesso dimenticate. Sono problematiche, pongono domande, non danno risposte, offrono solo dubbi. Per chi ha una responsabilità politica e quindi etica, tenerne conto, difenderle come un dovere e sentirle come un bene, significa accettare un rischio, nella consapevolezza che un bene spirituale è, in sé, una ricchezza, che cultura è essenza di benessere. Noi abbiamo bisogno di questa arte. C'è un'eredità spirituale che non deve essere dissipata. Un dovere e una conseguente responsabilità che gli artisti devono assumersi. Non smarrire il senso profondo del loro passato artistico, storico e morale. L'arte deve ritornare ad essere arte, tornare a parlare al cuore dell'uomo.*

*Nell'infanzia del tempo l'arte fu preghiera. Poco è rimasto di quella infinita bellezza. Ora non siamo più capaci nemmeno di pregare. Come ciechi camminiamo tra le rovine. Abbiamo bisogno di ricostruire” (pagg. 3 e 4)*

Parmiggiani ha pronunciato questo discorso al Museo Nacional de Bellas Artes dell'Avana in occasione dell'inaugurazione della sua mostra *Silencio a voz alta* (24 marzo - 4 giugno 2006) e ne riporto gran parte perché vi riconosco tutte le linee conduttrici del Maestro espresse, come del resto accade nell'intero volume, con chiarezza esemplare, senza reticenze, con uno stile del dire e dello scrivere elegante, ma privo di vezzi, cristallino e consapevole del valore di ogni singolo vocabolo, di ogni singola espressione. Ecco: unitamente a questo primo “appunto” che mi sono ricopiato dal libro di Parmiggiani sottolineo un concetto che il lettore dovrebbe sempre tenere presente: *Una fede in nulla ma totale* non è, secondo una lettura che risulterebbe limitante e ingiusta, soltanto una raccolta di scritti e un'autotestimonianza sul proprio fare artistico, ma anche un'opera d'alta letteratura, che Claudio Parmiggiani possiede una sapienza di scrittura e un dominio della forma di prima classe - la scrittura non ha, cioè, un ruolo ancillare nei confronti della biografia e dell'arte di Parmiggiani, ma è essa stessa arte e pretende (legittimamente) che il lettore ne apprezzi anche la bellezza formale ed espressiva. Scrittura e concetti danno vita a un'opera d'insostituibile valore etico, politico, storico e umano. E nel discorso dell'Avana ritrovo ferme indicazioni per capire e anche scegliere all'interno dell'arte a me contemporanea (compresa la poesia, la prosa, la cinematografia, la musica): c'è il concetto-cardine di silenzio, che è un silenzio attivo e meditante, d'ascolto e d'attenzione, di resistenza e di nobile umanità, spazio libero e necessario dentro il bailamme rumorosissimo che ci tiene in ostaggio - *“il silenzio è una forma”* scrive Claude Royet-Journoud tradotto da Domenico Brancale (*Le nature indivisibili*, Effigie Edizioni, Milano, 2016); c'è l'altro concetto-cardine della responsabilità dell'arte nei confronti della storia e dell'uomo e che è un'arte che coincide, esattamente e totalmente, con l'esistere singolo e collettivo.



\*

*“Non mi sembra che per un artista il problema sia stato di essere a tutti i costi contemporaneo – lo siamo nostro malgrado - ma di essere artista. E di artisti ce ne sono di due tipi: quelli che lo sono e quelli che non lo sono. (...) Perché dentro questo costringere ed eleggere l'oggi ad assoluto, come se al di là dell'oggi non esistesse più nulla, nemmeno il tempo, in questo considerare l'oggi come limite del tempo e non il tempo come illimitato dell'oggi, dentro l'ottimismo di questa visione smemorata del mondo e delle cose non c'è nessun orizzonte ma solo un deserto. (...) E quando diciamo arte pensiamo a una lingua che testimoniando e sfidando il proprio tempo, sempre sappia trascenderlo”* (pagg. 14 e 15)

Siamo innanzi a un Parmiggiani per nulla accomodante nei confronti di vizi e vezzi tra i più diffusi nel mondo artistico e culturale: ci sono pagine nel volume in cui il Maestro riporta con tenera e reverente ammirazione i nomi di Maestri *“del passato”* che dichiara presenti nelle sue opere con una forza d'ispirazione e d'insegnamento formidabile, il che significa che Parmiggiani recupera e difende una visione dell'arte in prospettiva storica, per nulla appiattita sul presente - quella che Parmiggiani chiama la *“intemporalità”* dell'arte è la consapevolezza non solo di una tradizione, ma anche di una scuola dalla cui grande significanza imparare e fare, oggi, adesso, esercitando la virtù della memoria.



\*

*“Togliersi un millesimo di ego, offrendo a un altro artista la possibilità di realizzare una nuova opera, mi rende felice perché lo sento morale”* (pag. 17)

*“Sentire morale qualcosa”* sono, mi vien fatto amaramente di pensare, l’azzardo e la sfida attuali - ma rischio il moralismo più bigotto e a buon mercato, rischio l’ovvietà dicendo questo; rileggo, invece, il passaggio e riguardo, con gli occhi della mente, le opere di Parmiggiani: labirinti di frammenti di vetro, libri arsi, sulla parete tracce di libri arsi, campane, prue di navi o ancore come scagliate contro un muro o in esso incagliatesi o naufragate, un libro aperto e posato su di esso un cuore in metallo oppure sulle due pagine impresse le impronte di cenere di mani: un’arte che ancor prima d’essere ammirata pretende la vigilanza del pensiero, la presenza della mente a sé stessa, l’atto del guardare che è atto di assunzione di responsabilità e pratica quotidiana di consapevolezza e coscienza sia storica che civile.

\*

Il libro che stiamo attraversando è corredato da un saggio introduttivo di Jean-Luc Nancy e da uno finale di Andrea Cortellessa - ora, proprio l’amicizia e la stima personale tra Parmiggiani e Nancy vengono alla luce in due testi, nelle pagine dedicate a un allestimento del *Faust* che Jean-Luc Nancy ha *“montato”* in forma di monologo a partire dalla traduzione di Franco Fortini (pagg. 18-21): il monologo, sottolinea Parmiggiani, mette in risalto *“la melanconica, orfica lacerazione che è in Faust - trasferendo il dialogo tra Faust e Mefistofele in quello che è sembrato corrispondere alla sua più intima verità. Un dialogo di Faust con se stesso; un Faust infine per un solo attore”* (...) *“Faust-Mefistofele divengono lo stesso, fisico e metafisico, materia e spirito, dialogo e lotta della luce con l’ombra, l’opposto che si fa uno, il doppio principio che costituisce l’umano”*.

E rivolgendosi in forma di lettera a Nancy: *“Caro Jean-Luc, ricordi il Faust che abbiamo realizzato al Teatro Metastasio di Prato?*

*Anche lì c'erano libri. Una scenografia e una allegoria di quella vana erudizione contro la quale si scaglia il sarcasmo e l'amara irrisione di Faust.*

*Mi chiedi dell'opera nella Cappella delle Brigittines a Bruxelles”*.

Parmiggiani descrive il luogo dell’allestimento: *“Il colore dei muri è fumo, cera di candele, sangue rappreso. Il materiale dei muri: mattoni, disposti come libri. Una biblioteca di libri di pietra”*.

E continua: *“Nell’abside, sono ora accatastati migliaia di volumi.*

*Una torre di libri percorsa dal fuoco e ricoperta di cenere. Una scultura di parole bruciate, un altare, un rogo, un cimitero della voce, una torre di polvere. Ma anche parola che migra, che si eleva, che si invola.*

*Ho fatto portare al centro della navata una campana di bronzo.*

*Un cuore.*

*Infine l’incipit. Uno dopo l’altro, tre colpi di batacchio tali da far vibrare l’edificio; una campana a martello, un allarme. L’etimo di “campana” è campanus, della Campania; si fabbricavano a Nola. Nola è la città dove nacque Giordano Bruno”*

Ecco: il Maestro ha descritto con elevata sapienza di scrittura e con originalità di visione la sua *Isola del silenzio* (2006), un'opera capace di esprimere al livello più alto il pensiero e l'arte di Parmiggiani; molte pagine dopo è dato leggere: *“Non ho mai usato materiali artificiali. So che anche l'artificiale è naturale ma ho sempre preferito la carta, la tela, il legno, il fuoco, la terra, il fumo, la polvere. In diverse opere ho usato il ferro, il sangue, il gesso, il pane, quasi mai il marmo perché è freddo come la morte”* (pag. 320).

\*

*Come se fosse una lingua che parlasse. “Mi piaceva osservare, sottolineati dalla polvere, il passaggio, la traccia dell'addio delle cose. L'aureola, l'illusione, l'ombra di ciò che era stato. Guardare l'impronta quasi luminosa che una qualsiasi presenza, ad esempio un quadro staccato dal muro, lasciava sulla parete. Lo spazio puro, astratto, della sua immateriale impronta. (...) Dipingere con il fumo; dentro la tavolozza l'ombra e il tempo”* (pag. 22), poi le “sculture di cenere” (pag. 23) di cui l'autore scrive: *“Hanno inizio dal silenzio, dall'ombra, dai falò dell'estate, dai vapori mattutini, dalle nuvolette di vaniglia soffiate in aria, dall'impronta del sole impressa nella retina, dalle sagome nere delle barche nelle brume del fiume, dai giochi d'infanzia, dai mulinelli di polvere, da una campana a martello, dal vento, dal tuono, dal bagliore del fulmine, dai muri scrostati dei casolari, dai lamentososi rosari nelle corsie degli ospedali, dalle sale operatorie, dalle candele portate nelle processioni notturne, dai funerali, dalle camere ardenti, dall'odore acre di indumenti laceri impregnati di sudore, dal fumo dei camini, dal nerofumo delle lampade a petrolio, dal fumo dei ceri nelle chiese, dall'incenso bruciato, dagli scialli neri di dolore, dal cimitero ebraico di Praga, dai sudari, dalle montagne di occhiali, di scarpe, di dentiere ammassati nel campo di Auschwitz, dalle piaghe nelle mani di mio padre, dalle favole che mi narrava mia madre, dalle ceneri di mia madre, dalle oscurità delle acqueforti di Rembrandt, dalla bocca di un medium, dalle visioni di Yeats, dalla sofferenza dei miei bianchi buoi mitragliati da un aereo americano, dai colossi di Memnon, dalle colonne di fumo maleodoranti che si levano nel cielo del Cairo, dal fuoco delle fornaci, dalle pagine di Rilke, dalla casa del sordo di Goya, dall'incendio della mia casa, dagli spettri di cenere contro i muri di Hiroshima, dall'orecchio mozzato di Van Gogh, dagli autodafé, dalle macerie di Stalingrado dove sono nato, dalla poesia di Paul Celan, dalla luce del Sinai, dal sogno, dal fango, dal sangue dall'arte, dal nulla.*

*Ecco ciò che esse sono”* - si noti come l'elenco sappia divenire sotto la penna di Parmiggiani pura poesia delle cose e delle persone, dell'essere e del morire; Parmiggiani è artista che usa, come materiali della propria opera, anche il tempo (a pagina 312 ritornerà il tema: *“Se c'è una materia, un medium ancora oggi possibile, credo che questo non possa essere che un materiale estremo; l'ombra, la polvere, la cenere. / Scolpire il tempo. Lavorare con la materia del tempo, con il tempo come una materia”*), la memoria, il pensiero insieme con il vetro, il metallo, il legno, eccetera, in un testo come quello che abbiamo appena letto è la parola-elenco a scolpire nella mente del lettore e davanti ai suoi occhi interiori, intessendo tra di loro oggetti e ricordi, persone e situazioni, consapevolezza storica e coscienza culturale, comprovando il fatto che Parmiggiani esperisce l'arte come vita e la vita come arte, ma non in un senso che potrebbe risultare obsoleto e stancamente ripetuto anche per altri artisti cosiddetti figurativi - no: la qualità della sua scrittura, la vasta e profonda cultura che vi sta dietro, la vibrazione umana e concettuale che vi si avverte rivelano una mente in costante creazione nel mentre si serve

anche di *“materiali”* che il senso comune non avverte come tali, ma che Parmiggiani ha avuto il genio di rivelarci: il fumo e la cenere che danno il titolo al testo sono, con una precisione e con una consapevolezza assolute, la materia-memoria, la materia-coscienza, la materia-ethos, la materia-pensiero le quali, esattamente come il vetro, la carta, il legno, il metallo generano quella che, con termine forse non più esaustivo, chiameremmo *“scultura”* e scultura da contemplare e da assorbire nella mente è anche questo testo così materico e così volatile, così emozionante e così musicale, così visionario e così puro.



\*

*“L'arte è un fare legato al sangue e la sola tecnologia della quale si è sempre servita è la spiritualità che è dentro la mano, l'occhio e l'anima. Un fare immutabile fino a quando a pensarla è stato quell'uomo rivolto con sentimento tragico e con fede alla natura. (...) A soffrire di una crisi non è un linguaggio, non è solo la letteratura o la scultura, ma la cultura; è tutta l'arte a perdere la sua centralità, il suo primato. (...) C'è che ad un uomo paleocristiano, antico, magico, con la prua e l'occhio ancora rivolti verso una stella nella notte, succede ora un altro tipo, senza un passaggio o un tramando come è sempre stato. Un individuo diverso, che ignora il dubbio, che parla un altro alfabeto. Un individuo e una società che non si riconoscono più nella cultura e nell'arte, non più necessarie e delle quali non sanno cosa farsene. C'è come un trauma, una colonna ancestrale improvvisamente incrinata”* (pagg. 26, 27)

Parmiggiani non guarda al passato con occhio nostalgico o vittima di una distorsione della prospettiva, ma conferma una visione storicizzata e critica - ispirazione del testo è uno scritto di Arturo Martini del 1945 intitolato *Scultura lingua morta* che costringe

Parmigiani a una riflessione in termini che vanno ben oltre la sola scultura; aggiunge infatti:

*“Prende forma qualcosa che si riconosce unicamente nel presente, che si rifiuta al contatto fisico con il mondo. Qualcosa di sedicente “virtuale”. (...) Nasce un individuo che non sa più cosa farsene dell’arte perché non sa più cosa farsene della mano, né dell’infinito che è dentro la mano. Un individuo che antepone ad un incontro autentico, fisico con il mondo l’ingannevole fotografia del mondo.*

*Non è che la scultura sia o non sia una lingua morta; non è scultura la parola che muore, è la mano la lingua che muore. (...) Siamo stranieri e straniera è sempre più la nostra lingua. Lingua che è trincea, voce resistente, che non si arrende e che si oppone.”* (pag. 28)

*“Vorremmo che ci lasciassero in pace con questo delirio “virtuale”.*

*C’è qualcosa di diverso da difendere, di infinitamente più rivoluzionario e di radicalmente opposto a quello che la propaganda ci indica.*

*Il dubbio contro la certezza, la meditazione contro la fretta e la smemoratezza, la consapevolezza contro le isteriche esaltazioni.*

*Di questo dilagante invasamento che sembra occupare tutte le vie e chiudere ogni orizzonte, di questo sempre più diffuso “orientarsi sulle nuove tecnologie”, siamo stanchi di sentirne parlare perché fine dell’arte non è lo stupore né la simulazione né l’effetto ma l’effettivo.*

*Ci preme infinitamente di più l’obsoleto amanuense nell’atto di intingere nel sangue il pennello per la sua icona. Tutto ciò che nasce dalla mano che ancora scrive versi per l’oblio, dalla mano silenziosa, solitaria, ultima, senza nome, senza speranza e per questo piena di speranza, del più umile degli artisti, perché dentro questo gesto degno, libero, reattivo e nuovissimo perché antico, dentro questo poco o questo nulla è scritto tutto quello di cui abbiamo davvero bisogno”* (pag. 29)

Sono anni umilianti, di continue ferite inferte all’umanità, anni violenti e offensivi, mi vien fatto di commentare, per cui le parole del Maestro di Luzzara trovano un’eco profondissima in me, costituiscono anche per la mia scrittura e il mio esistere un viatico, un’indicazione, un motivo di resistenza e di pervicacia nel proseguire un cammino, umile e silenzioso, di apprendistato dell’umano. Continuo ad abbeverarmi a questo libro: *“Nonostante la nostra generazione viva con euforia l’epoca dove la tecnologia sembra dominare e trionfare su tutto, pensiamo ancora con Leonardo che l’arte continui ciò che la scienza comincia e introduca ad un concetto di spazio esprimibile solo con la parola infinito”* (pag. 35); è questo, allora, il senso di progetti del Maestro quali *“Queste che chiamo cavità, rovine ancor prima di essere ultimate, le ho sempre immaginate come una solida trincea, come quattro bunker. Bunker per difendere una idealità, una fantasia poetica, un’idea di segreto; in ogni caso tutto quello che di vitale è racchiuso in questa parola sacra.*

*(...) Avevo pensato di disseminarne e nasconderne le quattro parti, Nord, Est, Sud, Ovest, in altrettante parti del mondo, disperderne le membra, disgregare anziché aggregare, compiere all’inverso quello che chiamiamo processo creativo; trasformare non un’idea in oggetto, ma un oggetto in idea e seppellirla nella lontananza”* (pag. 36) - tutto questo significa fare una scultura o un’opera con il pensiero, un’opera che, rifuggendo da ogni estetismo, si manifesti come parte del mondo, non *“esposta”*, ma celata o velata e soltanto il pensiero ne sa riunire le *disiecta membra*, per cui, così come, diciamo, un bosco o il mare hanno senso e valore in sé, allo stesso modo l’opera deve possedere saldezza di significato e valenza etica e oserei dire che c’è qualcosa di tolstoiano in tutto questo perché la natura e il mondo restano il riferimento dal punto di vista conoscitivo ed etico

e sanno insegnare quest'eticità dell'essere e dell'esserci, ma pure dell'accogliere e dell'ascoltare, del dialogare e del pensare, del proteggere. Si pensi all'opera *Ferro Mercurio Oro*, conosciuta come *"le mani d'oro"*, costituita dall'impronta delle mani dell'artista rivolte verso l'alto in una sorta di preghiera laica e collocata in un luogo di non facile accessibilità nel centro della Corsica: *"L'opera esiste innanzitutto per gli occhi del luogo al quale appartiene"* (pag. 40) - per la Corsica il Maestro aveva pensato anche a quattro porte di ferro collocate ai quattro punti cardinali dell'isola che la vegliassero e difendessero.

\*

*"Porre la propria opera, orgogliosa del suo infinito, nella sua limpida nudità, in un contatto puro con il mondo, forse è qui, e da sempre, l'orizzonte e il compito assegnati all'arte"* (pag. 43)

*"Contatto"* rimanda immediatamente al tatto, alle mani, al toccare, al lavorare con le mani (che possono essere anche quelle della mente), contatto è il tentativo di recupero dell'origine, è toccare il corpo della Terra, e non significa affatto un impossibile e ingenuo e infantile *"ritorno alla terra"*, bensì è non smarrire la filiazione dalla Terra e dal mondo, non abiurare la propria scaturigine terrestre. E, infatti, annoto poco dopo:

*"Questo è un luogo dove gli alberi sono filosofi, dove l'energia converge e si concentra come un cervello cosmico che fissa nella memoria tutto quello che si guarda e tutto quello che si dice, un luogo che aspira a ricondurre la mente verso quella cosa che sembra quasi smarrita dentro di noi e che si chiama anima magica"* (pag. 49)

L'*anima mundi* bruniana sembra affiorare in queste parole (e a pagina 225 si legge:

*"Tutte le cose, pietre, alberi, stelle,  
hanno occhi e voce umana",*

a pagina 227:

*"Ascoltare le piante,  
ascoltare le pietre,  
ascoltare i metalli,  
gli esseri viventi dentro di noi,  
riaccenderli, ricordarli")*

parole che, non mistiche né fideistiche né vagamente spiritualiste, ci riconducono invece a una visione del mondo in gran parte eclissata da un certo tipo di razionalismo figliato dalla concezione economicistica e tecnicistica del mondo. L'uomo riconosce sé stesso nelle cose e nei luoghi del mondo - in questo caso il Parco del Castello di Pourtalès a Strasburgo.

\*

*“La vita di un artista è un viaggio verso un’opera e l’opera è un viaggio nell’oblio della vita, simile in questo al protendersi lento di una nuvola nel suo desiderio di congiungersi e di annullarsi fatalmente in un’altra nuvola. Non lo penso come un viaggio verso una speranza né tantomeno verso una salvezza, anzi al contrario lo penso come un viaggio verso quella illusoria Terra promessa che chiamiamo spirito. Veggenti ciechi procediamo nella luce della nostra cecità ogni giorno gettando ponti su fiumi che scorrono”* (pag. 52) - i *pontoniers* di René Char sono all’opera anche in questo testo, mi vien fatto di pensare, così come le accensioni delle sue folgori che squarciano per un istante il buio; il veggente cieco Tiresia incarna lo stato umano, o è anche San Juan de la Cruz che vede senza vedere, ode senza udire e - spero non appaia forzata quest’ipotesi - è qualunque esperimento di carattere scientifico che, secondo il Principio d’Indeterminazione di Heisenberg, riesce ad approssimarsi alla verità dell’evento, senza tuttavia poterla cogliere in pieno e descriverla in maniera esaustiva. Ma a tutto questo non è estraneo il concetto di *“esilio”* che Parmiggiani esprime così: *“Materia e spirito; i due punti cardinali per meglio comprendere a quale tragico Inferno e a quale mistico Paradiso ci si rivolga. Commedia oppure Esilio.*

*Esilio è una parola che lega Pound a Dante ed è la parola che conduce all’arte. Solo attraverso l’esilio l’arte intravede la sua più interiore e disperata terra lontana”* (pag. 55).

\*

*“Avevo mostrato ambienti completamente spogli. L’unica presenza era l’assenza, l’impronta sulle pareti di tutto quello che vi era stato, le ombre delle cose che quei luoghi avevano custodito”* (pag. 53): mi colpisce molto quest’espressione, questo *“mostrare”*, come ama dire Parmiggiani, i propri lavori, umile azione d’artigiano che, nel caso presente, investe lo spazio (fondamentale per il Maestro) rendendo visibile un concetto tramite il suo contrario: la *“presenza”* della *“assenza”* e chi ha visto almeno una volta le *“librerie”* o gli *“scaffali”* con le ombre degli oggetti, chi vi si è avvicinato percependo subito l’odore di fumo rimastovi capisce bene di che cosa si tratta; è l’ombra, l’impronta, il ricordo di ciò che c’era ed è scomparso, simile alla sagoma sui muri lasciata dai corpi volatilizzatisi con l’esplosione dell’atomica a Hiroshima e a Nagasaki (lo dichiara esplicitamente Parmiggiani altrove nel libro) - questo significa che le sculture d’ombra (o, anche, *“delocazioni”*) contengono in sé memoria della morte, ma anche del passato, si associano alle impronte lasciate da quadri e da mobili sulle pareti di una casa svuotata, eppure non sono funebri queste opere, ché ognuna di esse non esaurisce il proprio significato in un’unica direzione (diciamo la morte), ma si proietta lungo molteplici sentieri, essendo l’uno quello dell’ineluttabile scorrere del tempo, l’altro quello del ricordo, l’altro ancora quello dell’accento e dell’allusione (a ciò che c’era, a ciò che, malgrado tutto, rimane), l’altro sentiero può essere quello della lezione che discende dall’esistere, e ancora altri se ne potrebbero individuare.

Seguono poi le interviste raccolte sotto il titolo generale *La fiamma di una lingua*,

dialoghi in cui il Maestro (cosa rara per lui, dato il riserbo che mantiene circa la propria vita privata) parla di sé, a partire dai genitori (*“braccianti. Comunisti, con una consapevolezza e una cultura politica straordinarie”*) e della sua *“casa rossa”* a Luzzara, sede di incontri politici e luogo dell’infanzia; cresciuto tra gli anni Quaranta e i Cinquanta quando *“la violenza poliziesca era brutale, spietata”*, Parmiggiani ricorda alcuni episodi della guerra (due uomini fucilati, i buoi della sua famiglia mitragliati durante un attacco aereo) e parla della propria gente, poi della sua arte per la quale rifiuta decisamente ogni etichetta; dice: *“Occorre portare l’arte, almeno la propria, lontano dalla teatralità invadente e superficiale, riportarla nella sua solitudine, nel suo silenzio, riportarla nella sua notte, nella sua necessaria luce; riportarla nel buio. Occorre arare, arare dentro l’anima per renderla fertile. Far germogliare e crescere”* (pag. 68). E rispondendo alla domanda se la pittura abbia ancora una prospettiva dichiara di pensare più spesso a pittori del passato: *“Non c’è spazio per alcuna pittura. L’unico pennello rimasto è una fiamma, la lingua di una fiamma, la fiamma di una lingua”* (pag. 69). E alle pagine 71 e 72 si legge: *“Un’opera è un atto poetico solitario e anche un atto politico. (...) Mi preoccupano le domande interne all’opera, il giudizio che l’opera dà di me stesso. (...) Un’opera è protesa verso l’altro. L’altro la fa vivere. In questo è esplicito il desiderio, la volontà di far incontrare un’opera con il mondo”*.

Sul tema del contemporaneo viene detto: *“È contemporaneo tutto quello che per noi è urgente ora e vivo in noi ora. La mente non sogna in termini temporali, l’arte ancora meno. Beato Angelico, Caspar David Friedrich sono per me artisti contemporanei”* (pag. 73).

Più avanti l’artista, in seguito a una domanda su come nasca un’opera, ribadisce la sua idea di un esercizio continuo di ricerca e di umiltà, un apprendistato di vita e d’arte: *“Vedo un percorso circolare. Lavorando dentro una idea, cercando nel corso del tempo di avvicinarmi alla natura intima di quell’idea. Come un amanuense; una vita davanti a una pagina, sempre su quella pagina, sempre con lo stesso inchiostro, sempre con le stesse parole”* (pag. 75).

Centrale mi sembra anche il tema del rapporto tra arte e poesia; così Parmiggiani: *“Parola e immagine sono due mondi che si cercano e hanno bisogno di stare vicini, anche se sono due mondi ed è bene così. C’è sempre stata e ancor più oggi c’è una necessità degli artisti di avere accanto la parola dei poeti, per far sentire l’arte meno sola”* (*ibidem*).

Mi soffermo ora su di un’affermazione che, credo, illumina anche la natura e il perché del libro che stiamo attraversando, affermazione che risponde alla domanda se egli disegni o crei bozzetti di un’opera al fine di realizzarla: *“Raramente. Quando penso un’opera scrivo qualche riga per non scordarla”* (pag. 80) - mi piace il concetto dello scrivere per realizzare un’opera, del verbalizzare (e nei modi peculiari di Parmiggiani, così immaginifici, paradossali, ossimorici).

Poi ecco un altro tema a lui caro: *“La poesia non è mai disgiunta dalla religiosità. L’opera che non ha una fede è morta dentro se stessa. L’arte è in sé un atto spirituale e una pratica religiosa. L’ateismo non presuppone l’assenza di una fede, né ignora la consapevolezza che a qualsiasi mistero svelato succede un mistero ancora più grande. C’è un volto poetico e un volto politico dell’opera. Un volto, quest’ultimo, che non può essere ignorato né equivocado e che l’opera rende visibile. Un’opera consapevole che lo spirito per prendere vita deve diventare corpo, radicarsi nella realtà e nel tempo”* (pag. 85).

Non possono mancare domande relative al fuoco, al fumo, alla polvere, per cui il Maestro offre, per esempio, questa lapidaria definizione: *“Il fuoco, come sangue della fiamma”* (pag. 88).

Ed ecco il Parmiggiani combattivo, colui che pensa l’opera come uno shock

necessario, un'arma: *“Un'opera è un'arma e credo che non sia mai un gesto di buona educazione, rassicurante, ottimista, salottiero, decorativo, ma un atto sovversivo. In questo penso stia la sua verità. Ed è eversiva perché non ha obiettivi, perché non serve a niente, non è in funzione di niente. È esistenza, pura esistenza. Per la società è un assurdo ma questo assurdo è una realtà dentro di noi e di questo assurdo noi abbiamo bisogno”* (pag. 91).

Si tratta di un pensiero politico che sottintende l'azione artistica: *“C'è una voce che manca, un vuoto che cerchiamo di riempire costruendo, con la nostra opposizione e il nostro rifiuto. È la voce politica, non la voce corrotta del potere politico, dell'astuzia politica, ma la voce morale, che ci è necessaria e che tace e lascia il campo all'aggressione che viene dalla parola demagogica, volgare, che falsifica. La forma più evidente di violenza esercitata dalla società. La società è anche questo. Questa violenza ipnotica che cancella il dubbio dentro la mente e la coscienza.*

*Gli artisti devono continuare a mostrare il loro lavoro, devono, è vitale, ma è urgente comprendere che ora è più importante sottrarsi che mostrare, rifiutarsi, resistere, che è una battaglia, (...) una guerra, che la folla serve per nascondersi tra la folla, che c'è qualcosa di estremo da proteggere, da portare via, lontano, da rendere segreto, come le icone di Santa Caterina al Sinai. Per questo gli artisti, come monaci, lavorano rinchiusi nelle loro grotte, nelle loro officine, intenti a scolpire dentro una parola, lanciandosi di notte segnali con le lanterne per sentirsi vivi. Oggi, come non mai, occorre proteggere, difendere, tutto ciò che resta, tutto ciò che ha un solo minimo legame con il mondo spirituale”* (pag. 92) - faccio soltanto notare che queste parole appartengono a un'intervista del 2003...

Riporto infine un'altra lapidaria affermazione: *“Il grande pubblico non sente l'esigenza né considera un dovere avvicinarsi a un'opera. Al grande pubblico l'arte non serve”* (pag. 95) - e tengo a sottolineare (lo sostiene anche Parmiggiani più volte, per esempio: *“Non penso l'arte come una forma aristocratica, ma come una forma di conoscenza che viene dal cuore e dall'anima”* a pagina 96) che questa non è un'opinione né snobbistica né elitaria; penso si tratti della convinzione che l'arte, così tragica e seria perché tragico e serio è il vivere, essendo un atto alto del pensiero esiga da parte di chi le si avvicina un apprendistato, un esercizio di studio e di affinamento dello spirito, un passaggio dall'esistere biologico a un livello mentale in cui l'arte diventa bisogno irrinunciabile, vitale al pari del pane e dell'acqua per il corpo.

Il capitolo *Per sempre* raccoglie una serie di ritratti-ricordo di artisti e scrittori e poeti che evidenziano il rapporto privilegiato di Parmiggiani con la scrittura e il suo continuo dialogo con protagonisti fondamentali della cultura internazionale: il *nuntius celatus* Emilio Villa per primo, celebrato per la sua forza innovatrice e sprovvincializzante, per la sua furia iconoclasta e per il suo non volere essere assimilato a un sistema artistico e culturale da lui disprezzato e stigmatizzato, è scrittore, poeta, artista figurativo e critico che in maniera evidente guida il fare artistico di Parmiggiani: attuatore di una *“intransigente forma di silenzio”* (pag. 100), Villa come Onorio di Autun *“si dava cura di disperdere qualunque traccia per la ricerca della sua persona e del suo nome”* (*ibidem*) perché solo così, sostiene Parmiggiani, *“la parola purificata (...) può ritrovare (...) la sua libertà, la sua potenza irradiante e tendere verso il suo il limite”* (pag. 101) - e l'opera di Emilio Villa, la sua irripetibile parola appaiono come un eroico superamento del tempo limitato e limitante per attingere al *“Grande Tempo”* in cui *“la poesia si rivolge all'ombra, alla propria origine”* (*ibidem*); appaiono, tra gli altri, Jiří Kolář e Josef Sudek (da parte dei quali



Parmigiani riceve l'insegnamento che già gli aveva trasmesso Morandi, "cosa sia il silenzio" a pag. 108), appare Praga, poi ancora Giorgio Morandi ("Nel suo studio si poteva comprendere il significato metafisico della polvere", pag. 113 - e in un passaggio di un'intervista afferma: "Lo studio di Morandi era il metafisico dentro la realtà, non dentro l'illusione della pittura. / Credo che non si sia riflettuto sull'importanza di quel luogo, simile alla cella di San Gerolamo. Una piccola arca di Noè con dentro raccolte le cose più filosofiche; gli oggetti umili e silenziosi dello sguardo quotidiano. Stupisce che ancora non lo si sia compreso come un'opera dentro la quale ha vissuto tutta una vita" - pag. 83), si profilano Ezra Pound ("Camminava lentamente, assorto, come un cieco. / Osservava, ascoltava, , non parlava, non rispondeva", pag. 117), Cesare Zavattini, Fausto Melotti, l'affettuoso ricordo di Claudia Gian Ferrari, Luciano Anceschi e Francesco Arcangeli, Mario Landi e Alessandro Serra e altri intellettuali e artisti bolognesi, e Silvio: "Silvio, un volto che non ricordo, eppure una sera volevamo insieme con una scala salire in alto fino alla Luna" (pag. 116).

La sezione *Nel più remoto* offre pagine d'immagini, accensioni fantastiche, aforismi che, brevi e brevissimi, si situano ognuno sul vasto biancore del recto delle singole pagine (il verso non ha mai testo, tranne il numero della pagina e il titolo della sezione), affratellandosi quindi al silenzio meditante di cui hanno bisogno e suggerendo ritmi di lettura lenti, stati mentali preservati da qualsivoglia distrazione, spazi spogli e ascetici:

*"Tre mesi di lavoro.*

*Risultato: una macchia d'inchiostro*

*su una pagina bianca.*

*Nerissima e tragica come un fucilato di Goya" (pag. 127)*

Pazienza, attesa, lavoro a togliere, meditazione, il tempo come spazio del lavoro, non come nemico o spreco.

\*

*"C'erano tracce di colori bellissimi lungo le pareti della navata, scie luminose, iridescenti, come se un angelo volando all'interno della cattedrale, cercando di uscire in alto attraverso il rosone, con le piume inzuppate nei colori delle vetrate, avesse sbandato, strisciando contro il muro la sua ala dipinta" (pag. 137)*

Oltre alla bellezza della visione che mi lascia ammirato e mi spinge a leggere e a rileggere (e l'Angelo potrebbe essere quello della *Melencolia* di Dürer o quello delle *Elegie Duinesi*, o anche uno degli Angeli di *Sobre los Ángeles* di Rafael Alberti, chissà, l'Angelo potrebbe provenire dalla Cappella degli Scrovegni o dalla Madonna di Senigallia...), riconosco il legame indissolubile che ogni Europeo dovrebbe sentire con le Cattedrali del Continente, universi luminosi che, in versi che Giotto stesso avrebbe composto,

riverberano fino al nostro tempo, non esaurendosi però negli edifici, ma venendoci incontro anche nei manoscritti miniati, nelle pale d'altare, nelle musiche per organo e per coro, in queste parole del Maestro di Luzzara. Altrove Parmiggiani scrive che, se si ferisce il muro di una Cattedrale, ne scaturisce sangue, mentre se si colpisce il muro di un museo moderno non scaturisce niente...



\*

*“Con una tela dipinta mi sono fatto una camicia”* (pag. 155)

Verissimo: spesso si ama un'opera d'arte al punto ch'essa diventa parte dei nostri indumenti, della nostra mente, della nostra giornata. Immagine folgorante dell'arte che diventa parte di noi. Immagine esplicita del vestire le nostre ferine nudità con la bellezza.

\*

*“Un albero cresce nella mente di un uomo.  
Le radici scendono fino dentro il suo cuore”* (pag. 157)

L'albero è creatura essenziale nel pensiero di Parmiggiani - ma non solo: mutuando

tradizioni ancestrali, l'albero è asse del mondo e della vita, mutuando tradizioni simboliche, l'albero è asse vitale che unisce e nutre mente e cuore.

\*

*“Questo lavoro non significa niente ma questo niente significa tutto”* (pag. 163)

Gli ossimori e i paradossi di Parmiggiani (si pensi anche soltanto al titolo del libro e, per affinità, a molti testi di Domenico Branchetti) esprimono l'assenza di approdi definitivi, la problematicità estrema del reale e del vivere in esso, la sua enigmaticità, il continuo ribaltamento delle prospettive necessario per l'opera di creazione artistica; è così che i concetti di *“ricerca”* e di *“interrogazione”* assumono senso e concretezza.

\*

*“Una parola infilzata a un ramo sopra la scarpa sinistra,  
un'impronta di luce sotto la destra.  
Così si può andare lontano”* (pag. 185)

Surrealismo in ritardo? - No: immaginifico il linguaggio per riuscire a scoprire e a rappresentare la non banalità del mondo, la sua bellezza, la sua capacità di smuoverci da una prosaicità abitudinaria per spingerci nella lontananza e nella creazione artistica, dentro l'enigma.



\*

*"Bianche tele notturne,  
interminabili tele notturne  
solcano silenziose il cielo,  
migrano"* (pag. 193)

E altrove, a proposito di tela e di pittura, scrive il Maestro:

*"Raramente uso gli strumenti tradizionali della pittura, non faccio quadri. Ho come un senso di rifiuto all'idea di dipingere un quadro, come un senso di inutilità, di inadeguatezza, quasi un tradimento. Penso alla pittura attraverso altre vie. Non mi sono mai posto il problema dell'abbandono o del ritorno alla pittura, mi considero un pittore che non fa della pittura"* (pag. 309)

e si capisce così meglio il richiamo ai molti pittori che, nei secoli, ci hanno donato i loro capolavori, ma anche l'appellarsi di Parmiggiani alla tradizione, in quanto egli si pone, esattamente come i maggiori Maestri a noi contemporanei, quale continuatore di una ricerca pittorica e figurativa avviata millenni addietro.

Per cui, concludendo questo passaggio di riflessioni, annoto:

*"Seduto davanti a una tela bianca  
per dar senso al giorno"* (pag. 205)

\*

*"Il sangue del colore non il colore del sangue"* (pag. 219)

Sangue, vocabolo ritornante e pregnante immagine-concetto, quello che è la vita nel suo scorrere e nutrire, ma anche emorragia - scrive Brancale in *Per diverse ragioni*: *"nel sangue il corpo mantiene la sua promessa"* e in *Controre*: *"In questo mare di sangue che grida all'amore persino il cielo è argilla delle mie infinite crepe"* e in *Incerti umani*: *"in questo perenne / sangue aperto / incorporato / devi / restare // in quanto essere scritto"*, e potrei citare altri passaggi del poeta lucano in cui *"cenere"* e *"argilla"* sono fortissime calamite di senso, rivelando il dialogo continuo tra la scrittura brancaliana e l'opera del Maestro di Luzzara.

\*

E mi ritrovo a copiare i passaggi che seguono anche perché riconosco le costellazioni di luoghi e di nomi capaci di costituire i paesaggi interiori, i fili di una ricchissima tessitura psichica e culturale, le stelle polari, i porti d'approdo e di ripartenza per quello che è esistere e pensare, esistere pensando, esistere nell'impossibilità di non pensare:

(Dal capitolo *Quadri*):

"(...)

*L'unico libro che conduce al centro del mondo,  
noi siamo l'  
unico libro.*

(...)

*un'ampolla di colore blu con tutta la pittura notturna di Simone Martini,  
un uomo che cerca un libro dentro un albero,*

(...)

*Penso (...)*

(...)

*all'incendio del tempio di Zeus*

(...)

*a San Marco dove il cielo è nelle pietre,  
agli occhi degli uomini di Piero.*

(...)

*Vedo Giovanni a Patmos che scrive il libro del fuoco con l'acqua del mare,*

(...)

*il pathos trattenuto dentro il colore,  
l'urlo del rosso e dell'oro*

*la pittura, il centro dell'esistenza,*

*ma non vedo i compagni"* (pagg. 243 e 244) – e c'è, in questa conclusione, Hölderlin che in *Andenken/Ricordo* si chiede dove sono i suoi compagni, Bellarmino e gli altri, coloro cioè che l'hanno accompagnato alla ricerca di una terra di cultura e di bellezza nel mentre traversava/traversavano la barbarie contemporanea (ma *Pathmos* è, anche, altra, ardua composizione hölderliniana)? Oppure è Odisseo che, andando e sempre andando, si ritrova solo senza gli ἑταῖροι / i compagni?



\*

### *Il Cairo*

*"L'opera è un viaggio e il viaggio dell'opera  
sacro e segreto.  
Ho eretto una torre immateriale,  
il più possibile distante dalla teatralità,  
lungo il sentiero che conduce ai monaci del deserto e ai pittori di icone,  
i miei veri maestri di pittura.  
Il colore rosso delle icone è il sangue della pittura,  
il nero, il sogno della pittura,  
il bianco, l'altare della pittura,  
l'avorio degli evangelari.  
L'opera è una reliquia,  
custodita qui dal silenzio,  
dalla pura fisicità del metafisico.  
Venire qui è stato il mio manifesto,  
il mio no,  
il mio sentimento del tempo" (pag. 245).*

Marc Rothko avrebbe condiviso questi pensieri: già a pagina 237 si legge l'affermazione *"Rosso accecante immenso, azzurro infinito"* e vedo questa convergenza nei due Maestri i quali portano alle estreme conseguenze l'antichissima tradizione dell'uso dei colori (di una tavolozza fatta nello stesso tempo dei colori fondamentali e delle loro cangiantissime tonalità) i quali colori hanno tutti una loro vibrazione fisica ed emotiva, ma anche simbolica e culturale; e qui c'è un altro luogo, Il Cairo, il ricordo del quale già chiudeva la prima sezione del libro: una fonte d'acqua corrente, scriveva Parmiggiani, accanto alla Moschea di El-Hazhar frequentata da tantissimi uccelli - tornatovi a distanza di anni il Maestro rivisita la fonte, trascurata e quasi secca, ma ancora meta di molti volatili e questo porta l'artista a riflettere sulla stretta connessione tra acqua e aria, a concepire successivamente alcune sue opere come fonti, piccoli battisteri, simboli materni e stellari e allora non posso non pensare ai libri e alla vicenda di Edmond Jabès, di origine cairota, non posso non ricordarmi di alcune fotografie di Luca Campigotto consacrate alle *"pietre"* del Cairo.

\*

### *Strasburgo*

*"(...)  
Il sentimento del tragico nel cuore di ogni opera.  
La bellezza commisurata all'intensità del suo dolore.  
Pensare una forma estetica.  
Pensare una forma etica.  
Resistere nel buio, sospesi a un simbolo,  
come una goccia di rugiada a un filo d'erba" (pag. 253)*

Ancora luoghi, qui il bosco Pourtalès a Strasburgo dove l'artista ha collocato grandi orecchie di bronzo in corrispondenza di altrettanti alberi in ascolto del mistero del mondo e, in tal senso, estetica ed etica coincidono in quest'atto di ascolto e di attenzione, dunque di cura per l'esistente.

\*

*Bologna*

*"La chiesa di San Salvatore.  
Qui, davanti alla mia casa.  
Dentro, le ossa di un fratello.  
Gianfrancesco Barbieri da Cento,  
detto il Guercino.  
In questa città un morto mi fa vivere  
più che tutti i vivi" (pag. 256)*

così come altri "*morti*" (i genitori, alcuni dei compaesani, alcuni familiari) tornano nel ricordo illuminando l'oggi, spiegando l'operare nell'oggi.

\*

Mentre *Arles* (pag. 260), bellissimo elenco di numerose varietà di colori, testo suggestivo anche per l'incantamento linguistico e sonoro che sa provocare, se da un lato direi essere un pensiero dedicato a Van Gogh, dall'altro rievoca un luogo stracarico di significato storico-culturale per l'Europa e proprio nell'elenco dei colori il toponimo dispiega intero il suo immenso significare (altrove il maestro ha elogiato in maniera entusiastica *Voyelles* di Rimbaud):

*"Blu cobalto, verde smeraldo, rosso violetto, cinabro, malva, lilla, viola, giallo d'Oriente, rosso vermiglio, turchese, ireos del tramonto, clematis notturno, rosso, giallo cromo, giallo luce, giallo oro, giallo, rosso, giallo, rosso, giallo, giallo, nero, arancio di Casablanca, verde, verde azzurro, azzurro oltremare, terra gialla, ocras, ocras verde, terra verde d'Alsazia, blu di Prussia, terra d'ombra, nero avorio, oro, rosso, oro, rosso, oro, nero, oro, nero, giallo di Arles".*

Interessante è riflettere qui sulle scelte di scrittura del Maestro: mentre molti testi sono scritti e stampati (anche per ragioni pratiche) in quella che convenzionalmente si definisce "*prosa*" (discorsi di presentazione o d'inaugurazione, interviste, riflessioni di poetica e simili), molto spesso in *Una fede in niente ma totale* si assiste al passaggio (sottolineo naturale e quasi impercettibile) a una disposizione grafica che avvicina il testo

all'aspetto convenzionale del testo in versi - ora, avvertendo che è già di per sé forzata, ingannevole e inappropriata una distinzione di "*genere*" del testo facendo riferimento al suo aspetto tipografico, caratteristica del Parmiggiani scrittore è l'uso efficace e di grande potenza espressiva delle immagini e degli accostamenti lessicali inusuali, ma, è evidente, chi con colori e forme segue un ritmo e costruisce un'architettura, restituendo ritmi come di sistole e di diastole, di aperto e di chiuso, di chiaro e di scuro, di stretto e di largo e il tutto secondo una partitura visiva e percettiva, psicologica e culturale, memoriale ed etica, altrettanto fa con la propria scrittura, lavorando in maniera consapevole su spazi, a capo, riprese, variazioni, climax, punteggiatura, figure retoriche, disposizione anche tipografica di vocaboli e di proposizioni, o di blocchi di testo. Il libro che andiamo attraversando è una sublime restituzione in termini di concetti, di ritmi e d'immagini dell'andamento del pensiero di Claudio Parmiggiani, per cui quelli che (numerosi) appaiono essere testi "*in versi*" sono anche quelli nei quali probabilmente più urgente e forte e pressante s'è fatta la necessità di evidenziare un ritmo del pensare e del sentire che, avvalendosi degli *a capo*, desidera farsi percepire e, magari, essere letto a voce alta - trasferendo sulla carta queste mie riflessioni mi vien fatto di pensare al caro Yves Bergeret e alla sua più che decennale esperienza con i pittori "*poseurs de signes*" del Nord del Mali; ebbene, quei pittori di cultura animista non "*dipingono*" secondo i canoni occidentali, ma le loro pitture sono un vero e proprio, complesso racconto ricco di simboli e di riferimenti religiosi, culturali e mitici, così che il pittore "*legge*" la sua opera (ho avuto io stesso la fortuna e l'onore di sentire Yves "*leggermi*" la grande pittura murale ospitata nella sua casa a Die): quel che intendo dire ora è che il passaggio di Parmiggiani da una disposizione tipografica del testo a un'altra denuncia l'insufficienza di un unico *medium* comunicativo, per cui il Maestro avverte la necessità di segnalare a chi legge un cambio del passo e del respiro, visualizzando, per quel ch'è possibile, anche una nuova disposizione e suddivisione dello spazio della pagina - siamo davanti a un tentativo del superamento dei generi artistici per andare incontro, in realtà, al recupero di una tradizione plurimillenaria e dalla quale è scaturito anche l'Occidente: la parola è anche canto e danza, respiro e grido e fa parte, alla pari, dell'universo espressivo cui appartengono pure i colori della pittura, i materiali della scultura, i suoni della musica; in tal senso si conferma la coerenza della ricerca artistica di Parmiggiani che continua a pensare l'arte come unità plurale, come pluridimensionale creazione da parte del pensiero, come continuo diveniente.

Attraversiamo ora il capitolo *Dentro gli occhi*:

*"Dentro gli occhi di cristallo  
dello scriba di Saqqara,  
riflessa nelle sue pupille d'infinito,  
lenta ho visto passare un giorno  
una nuvola del cielo di Parigi.  
Attraverso una nuvola gli occhi,  
dentro gli occhi millenni"* (pag. 270)

oppure guardiamo e leggiamo, alle pagine 274 e 275, la riproduzione di un manoscritto di Parmiggiani e la trascrizione a stampa del testo: nel manoscritto il disegno a penna di



un uccello che canta e che cantando s'insinua nel testo (che ha delle cancellature, che evidenza dei ripensamenti rispetto alla stesura o alle stesure originarie) dimostra come immagine e scrittura non procedano scisse, perché *"io non so cosa sogno. / Accendo un fiammifero e soffio / dentro il mio cuore. / Ogni cosa consumata. / Ogni cosa finita in quella fiamma"*, ripetendosi, come si capisce, sempre ancora la dialettica tra fuoco e cenere, tra segno di ciò che è stato e ardore del sentimento e del pensiero, un fuoco d'ascendenza dantesca, ma anche bruniana, un fuoco che, contemporaneamente, distrugge e vivifica.

Ma non basta: *"sogno"* è altro concetto cardinale: *"Non sarei comunque in grado di dare definizioni sulla natura del sogno. La stessa parola sogno non è facile da pronunciare. È in ogni caso una parola alla quale affido tutta la mia fede; una fede in niente matotale"* (pag. 47).

\*

E se con una punta direi non tanto di polemica, ma di amarezza, il Maestro annota rapido il fatto che il 5 marzo 1953 una *"folla sterminata"* assisteva ai funerali di Stalin e che nello stesso giorno *"venti persone"* partecipavano alle esequie di Prokofiev, scrive poi a pagina 280:

*"Millenovecentoquarantasei,  
millenovecentoquarantasette circa.  
Torce, lampade a petrolio, cera bruciata.  
Gelide notti, una stalla, carte da gioco.  
Un angelo dalle ali rosse impugnava una sciabola azzurra,  
un re porgeva una coppa verde smeraldo,  
un fante variopinto brandiva una clava nera,  
un cavaliere reggeva tra le mani un sole.  
Mi addormentavo nella paglia ascoltando.  
Crisantemi, alberi di mele d'oro, draghi alati".*

Eloquente è la scelta di trascrivere i due anni in lettere e non in cifre, mentre le umili cose e i luoghi umili (amati, ricordati) si sublimano nella poesia delle carte da gioco che trapassano poi in sogni: nulla, veramente nulla degli oggetti, delle persone, delle circostanze, dei ricordi, dei luoghi va disperso nel mondo umano e artistico di Parmiggiani, per cui ripensando alle sue opere - *Il bosco guarda e ascolta*, *Il Faro d'Islanda*, *Luce, luce, luce*, *La Porta Speciosa* per il Sacro Eremo di Camaldoli, i diversi *Labirinti* di vetri infranti, eccetera - le si può contemplare anche con la consapevolezza di quanta concretezza del vivere le materi, una concretezza laicamente sacra perché appartenente al mondo della memoria e degli affetti, del sapere e dell'umilissimo affaccendarsi lungo il cammino dei giorni, senza narcisismi, senza egocentrismo, senza ipocrisie né pose da *grand comédiant*.

\*

*Simili e soli*

"Vedi, ci sono ire, rancori,  
ma c'è qualcosa di più radicato e profondo  
che agisce, che guida e che unisce.  
Essere simili, e simili siamo,  
noi, simili e soli" (pag. 282)

Mi limito a chiosare: splendido viatico per l'oggi.

\*

*Membra disiecta*

"Nella Foresta Nera gli occhi.  
Nella sabbia di Luxor, le mani.  
Nel vulcano Irazu la lingua.  
A Masada le labbra.  
Un orecchio a Delft,  
un altro a Kutna Hora.  
Nell'Oceano pacifico il cuore.  
Sulla luna l'impronta del mio volto,  
pozzanghera d'acqua" (pag. 289)

L'antico, audace progetto di Parmiggiani di creare un'opera d'arte le cui parti vengano collocate in diverse regioni del mondo (ne abbiamo già parlato in precedenza) deriva dunque da una visione della sua stessa persona desiderosa di fondersi con luoghi del mondo che hanno anche, non sfugga, un significato culturale. È un insegnamento d'indubbio valore questa prospettiva sull'intero pianeta, questo dichiarare le proprie radici (contadine, emiliane, italiane) per trascenderle in una direzione convintamente cosmopolita. La Francia, per esempio: *"La Francia forse non è che un'altra Italia, ma diversa e nella quale maggiormente mi riconosco. (...) La Francia è stata un'esigenza e sceglierla mi è stato naturale come discendere lungo un corso d'acqua amico. / Altrettanta è l'esigenza di continuare a vivere in Italia. Costruire da qui tutto sembra avere maggior forza, più verità"* (pag. 41).

Varchiamo ora la pagina che apre la penultima sezione (*Quasi niente*) e leggiamo: *"Il tempo, la verità del tempo, l'opera del tempo, in opposizione all'imbroglione, alla grande menzogna, al vuoto, all'inconsistenza, alla grande confusione. Poche opere, rarefatte. Lavorare come nel Quattrocento"* (pag. 295)

Alcuni pensieri (questo, per esempio) ci appaiono come autoprescrittivi, come un

*memorandum* che accompagni il fare dell'arte, come un'esplicitazione dell'etica che l'artista dà a sé stesso e anche come il tentativo di salvare precisi valori da un naufragio che sta accadendo adesso, all'arte, alla comunità, all'intelligenza.



\*

*"Penso la luce e l'ombra come una mente, una duplice mente solare e lunare con una sola anima, come il simbolo permanente di tutto il mio lavoro.*

*La sua presenza è come un dubbio suggerito all'occhio di chi guarda, il senso di tensione, di immanenza, di tragedia latente essenziale nel lavoro.*

*All'ombra è legato il senso della nascita e della morte. L'ombra è il luogo occulto in cui immagini e idee prendono forma; la prima immagine speculare dell'uomo, che significa all'uomo il suo stato di tutto e di nulla.*

*L'ombra è il sangue della luce, la metafora della fine, il nulla, e il nulla è l'unica stella" (pag. 297)*

I poli opposti eppure complementari sorgono e si stagliano all'orizzonte di tutto il lavoro di Claudio Parmiggiani, l'ombra come emorragia proveniente dalla luce, come dissanguamento che conduce alla fine e al nulla diviene concetto fondante, ripropone in termini inediti l'intuizione del divenire incessante e la dialettica tra vita e morte, restituendo al vivere e al fare arte la loro serietà tragica proprio in un tempo che sembra voler sottrarre all'esistere la sua tragicità ("*latente*" viene detto nel testo) in una direzione esclusivamente ludica o ironica.

Si legge in precedenza, a pagina 189:

"Ombre sopra la terra,  
ombre dentro la terra,  
ombre,  
la nostra saggezza"

\*

*"Il fuoco mi ricorda sempre un nome: Giordano Bruno"* (pag. 305), il nome del libero pensiero e del sacrificio, il nome dei libri arsi sul rogo, delle sculture d'ombra memoria d'interie biblioteche date alle fiamme, in questo caso libri e carne umana arsi, annullati in un empito ripetuto di violenza voluta dal pensiero unico, dal fanatismo intollerante.

\*

Non poteva essere poi altrimenti:

*"(...)  
Non ho mai sentito l'esigenza di uno studio di grandi dimensioni.  
Il migliore degli studi è la mente"* (pag. 307)

Mente-spazio, mente-creatrice, davvero l'opera di Parmiggiani è omaggio commosso alla potente bellezza della mente umana: è, questa, altra riprova che l'arte e il pensiero del Maestro nulla hanno a che fare con il nichilismo o con il pessimismo per partito preso, sì, invece, con il fare consapevole della condizione umana.

\*

Infatti:

*"Questa difficoltà di trascendere.  
Il limite è voler prendere a soggetto la realtà.  
Non poter essere altro che fotografia dello squallore quotidiano"* (pag. 330).

\*

*"(...)  
Passato, presente e futuro vivono dentro un'opera in una sola dimensione dove il tempo non esiste. Il senso del lavoro è rivolto a un'idea di realtà che ha le sue radici nell'ignoto. Il*

*pensiero stesso appartiene a una dimensione che ci è sconosciuta e nel pensiero il tempo è sconfitto" (pag. 332).*

Il tempo come "*materia*" dell'opera (le *Delocazioni* rendono visibile, tra le molte opere, proprio il tempo come percezione e come concetto) e il suo superamento: mi ricordo di un video di Bill Viola in cui l'obiettivo fisso su di un grande albero registra, *in tempo reale*, secondo dopo secondo l'alba e uno degli aspetti più eloquenti è che non se ne riceve un'impressione di realismo, ma, appunto, di una sorta di "*sentimento del tempo*" e di superamento del tempo stesso come volgarmente concepito (parcellizzato, misurato, banausico).

\*

"(...)

*lo spazio lega l'opera al mondo, senza quello spazio l'opera è orfana.*

*L'opera è una creatura vivente; nel contatto con nuovi spazi si carica di interrogativi, si altera, si trasforma come il volto di un uomo nel tempo" (pag. 333)*

e Parmiggiani dice durante un'intervista a proposito del *Faro d'Islanda*: "*È un faro senza mare, in una landa desertica, costruito a cilindri di vari diametri, con l'ultimo in alto, di vetro, luminoso, con una luce fissa, anche se parlare di un'opera senza vederla non ha senso. Un faro, come una luce dentro la propria notte. Una lampada, appoggiata sulla curvatura della terra. Segreta in un paese segreto. Volutamente lontana da quelli che sono i circuiti, i percorsi del pubblico dell'arte.*

*È un'opera fatta per il mondo, non per il mondo dell'arte. Vuole anzi sottolineare la sua estraneità a quel mondo. Non un oggetto ma un'idea, un'opera che vive più nella mente che nello sguardo, più nella distanza che nell'osservazione diretta; un emblema di quello che penso" (pag. 91).*

\*

"(...)

*L'arte non è una risposta, ma una domanda che tale vuole restare.*

*Iniziare a parlare del proprio lavoro significa cominciare a tacere perché l'opera è una iniziazione al silenzio" (pag. 337): "Davanti a un'opera si può solo restare in silenzio, come quando si assiste a un incendio" (pag. 86), confermava in un colloquio e aggiungeva che l'espressione francese *commentaire* suona, a un orecchio italiano, anche *comment taire*: come tacere...*

\*

"(...)

*Tutto dentro è vissuto con la stessa speranza e senza alcuna speranza, con la stessa fede e senza alcuna fede" (pag. 338)*

Paradossi, in apparenza, ma verissimi e incontestabili paradossi di Parmiggiani: riattraversando i suoi labirinti di vetri infranti, avvicinandosi alle sue ancore infisse nella parete o che la parete hanno forato, riguardando il cuore di metallo appoggiato sul libro aperto, riflettendo sulla pesantissima campana, macigno appoggiato sulla piramide di libri arsi una sequenza come questa appare ancora più vera.

\*

"(...)

*Resistere, in vista di niente e di nessuna salvezza, pensando che l'arte sia più forte della realtà, unicamente per la fede in un sogno" (pag. 341)*

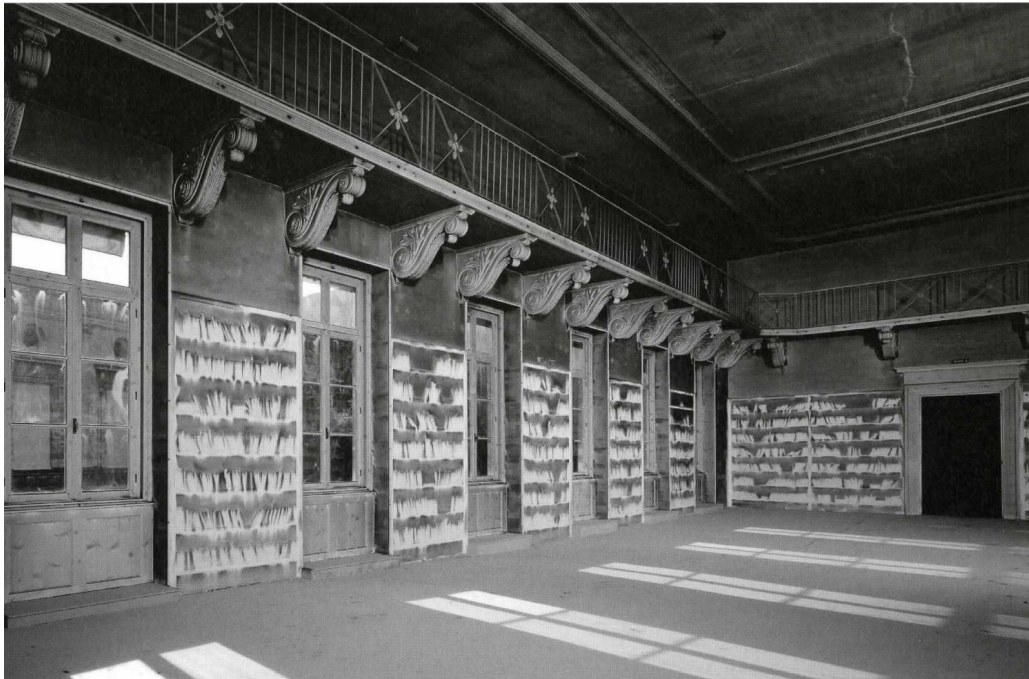
Ammiro moltissimo quest'atteggiamento non romantico, ma lucido e determinato, non illuso, ma realistico e coraggioso perché preserva la ricchezza dell'essere, non scade in un atteggiamento da animuccia delicata e sognante, ma conserva un modo di condursi adulto e maturo senza infingimenti; si noti la nuda scabrosità dell'espressione, ci si soffermi sulla parola "*sogno*", ma liberata da implicazioni che abbiano a che fare con una fuga, un oblio più o meno momentaneo, un escapismo vago e consolatorio; ci si soffermi anche su "*fede*" che vale "*scelta*", "*decisione*", "*azione*"; si ripensi il termine "*forte*", cioè coraggiosa, appassionata, accorata, umana; si rilegga quel "*niente*" e quel "*nessuna*" quale leopardiana manifestazione del vero, il che non implica rinuncia e sconfitta, ma l'esatto contrario - e si approdi là da dove si era partiti, a quel verbo, "*resistere*", veramente viatico e sigillo e talismano per il Maestro emiliano.

\*

*"(...) un misticismo senza fede. Non penso ad un'arte religiosa ma ad una religiosità dell'arte; una religiosità di cui sembra si sia smarrito completamente il senso" (pag. 344)*

Sappiamo ormai che nell'orizzonte senza un Dio rivelato di Parmiggiani non viene escluso il sentimento religioso (anzi!) - bisogna liberare il vocabolo da certe implicazioni che lo condizionano e lo espongono a più equivoci, bisogna recuperare il suo senso etimologico che esprime il legare due dimensioni (chiamiamole la materiale e la spirituale, la finita e l'infinita, la visibile e l'invisibile, ma il tutto senza implicazioni metafisiche o di fede rivelata); "*religiosità*" è, allora, rispetto per tutto quello che esiste, sacralità della materia e della vita, dei rapporti tra gli esseri umani e di questi con il mondo; è il senso

religioso presente in Rothko e in Kiefer, per esempio, in Char e in Pasolini, quando è l'uomo con le sue miserie e le sue straordinarie capacità di creatore a porsi in posizione di attenzione, di ascolto, di rispetto verso il mondo e non, invece, di dominio e di sfruttamento.



\*

"(...) *interrogare un volto per una vita e per una vita far sì che quel volto interroghi noi*" (pag. 347) Davanti a chi siamo qui? Davanti a Cézanne e alla Montagne Sainte Victoire, a Morandi e alle Nature morte, a Marino Marini e ai suoi ritratti o ai suoi cavallo e cavaliere o alle sue Pomona, siamo davanti a Chopin e ai suoi *Preludi* e ai *Notturmi*, a Bach e alle sue *Variazioni Goldberg*, siamo davanti all'allievo che, per apprendere l'arte del sumi-e, ripete migliaia di volte lo stesso gesto, lo stesso passaggio del pennello, davanti alla ballerina che studia senza stancarsi un *arabesque* o un *port de bras*. E che cosa succede qui? Succede che si interroga e che si è interrogati: *inter-rogare* è il chiedere con urgenza che accade tra due soggetti, che richiede reciprocità, che esige sensi e mente sempre vigili.

\*

"*Pinxit et celavit; Johannes de Eyck fuit hic; Victor Carpatius fingebat, così anticamente. Un gesto commovente, umanissimo. Ora è divenuto un atto presuntuoso, uno sfregio, una ferita nel corpo immacolato dell'opera. Per questo non firmo le mie opere o appongo la firma sul verso, celata*" (pag. 350)

Che cosa è accaduto? Firmavano con discrezione gli antichi Maestri, con umile fierezza d'artigiani, poi la firma è divenuto atto d'offesa nei confronti dell'opera, sostiene Parmiggiani - il narcisismo ferisce l'opera, per cui unico atto etico è non firmare o celare il proprio nome, lasciarlo legato all'opera, ma nascosto - e immagino farebbe piacere a Parmiggiani essere citato come "*il Maestro del Faro d'Islanda*", oppure "*il Maestro del Bosco di Strasburgo*". Si pensi d'altronde a *Terra* del 1989, una sfera di terra su cui l'artista aveva impresso le impronte delle sue mani e che ha esposto per poche settimane prima di seppellirla nel chiostro del Musée des Beaux-Arts di Lione il 25 settembre 1990.

\*

"(...) *L'arte non si dice, l'arte si fa*" (pag. 352): ecco, ora abbiamo la certezza definitiva del fatto che questo non sia un libro di teoria dell'arte, ma il risultato di una lunghissima riflessione esistenziale e artistica (e non solo perché contiene pressoché tutti gli scritti del Maestro pubblicati in cataloghi o in volume), una sorta di diario seppure non pensato né progettato come tale, un brogliaccio (scritto splendidamente) da non separare dalle altre opere concepite da Parmiggiani che, si potrebbe dire, in quanto di origine contadina sa avere questa brusca e lodevole franchezza, questo tagliar corto con ogni decadentistico attorcigliarsi attorno a teorie, distinguo, colte discettazioni, cervellotici teoremi.

\*

Entriamo, infine, in *Controluce*:

"*Preferisco il silenzio al suono, alle parole e ai suoni preferisco le immagini perché sono silenziose*" (pag. 360): lo riconosciamo bene, trattandosi del *Leitmotiv* tanto amato da Parmiggiani, quello del silenzio, dello stesso silenzio presente nella poesia di Paul Celan e nella musica di Anton Webern, nei dipinti di Giorgio Morandi e negli spazi di Luciano Fabro, nelle sculture di Giacometti.

\*

"*Ho sempre visto tutto in forma di figura, anche le parole*" (pag. 361), per cui i mondi nei quali ci si addentra grazie a Parmiggiani sono mondi figurali le cui ascendenze si possono rintracciare nel Medioevo (si pensi non solo agli affreschi, ma al poema dantesco) e nella Preistoria quando probabilmente la parola non era ancora scissa dall'immagine né dalla danza né dal canto ed è significativo come nella cosiddetta "*epoca dell'immagine*" Parmiggiani continui una ricerca imperniata proprio sulla figura, ma intesa come una totalità pregnata di senso e di allusioni, come premessa e risultato di una ricerca



del pensiero, come forma stessa del pensiero capace di squadernarne tutta la complessità e problematicità.

\*

*"Le opere interrogano noi"* (pag. 370) scrive laconicamente Parmiggiani; in realtà è un'affermazione radicale, perché pone sia l'artista sia ognuno di noi davanti all'opera non in posizione di (come si dice con orribile espressione) *"fruizione"* o di *"godimento estetico"*, ma di dialogo non sempre pacifico o sereno: l'opera interroga i nostri limiti, la nostra mortalità, la nostra stupidità, ma pretende anche che reagiamo al suo interrogare dispiegando tutta la nostra intelligenza, la nostra passione di viventi, la nostra sensibilità. Scrive il poeta francese Claude Royet-Journoud: *"Il nostro è un mestiere d'ignoranza"* e mi sembra di poter interpretare una tale convinzione con l'aiuto della tesi del Maestro Parmiggiani, cioè l'opera (ivi compresa la scrittura, la poesia) sa più di noi e il nostro inseguire l'opera è, anche, una serie più o meno grande di tentativi, molti falliti, altri approssimativi - sia chiaro che non c'è nulla di metafisico in questo, anche quando Parmiggiani in alcuni passaggi del libro parla di *"Enigma"*, intendendo non un qualcosa che presupponga un Dio, ma quei momenti in cui l'intelletto non riesce o non ha i mezzi per comprendere.

\*

*"Le azioni più profonde sono quelle che hanno come fine il niente"* (pag. 371), ma non vedo ancora una volta alcuna forma di nichilismo in quest'affermazione, sì, invece, la fermezza della mente che considera la condizione umana entro un orizzonte privo di qualunque divinità ed escatologia e che fa sì che (mi viene in mente Camus, tra gli altri) ogni azione umana, arte compresa, debba darsi da sé una valenza etica e che tale valenza (che è anche assunzione di consapevolezza e di responsabilità) non sia acquisita una volta per sempre, ma vada continuamente ricercata e riaffermata; in tal senso l'arte non consola, ma conferma quanto impegnativo e serio sia il vivere, quanto l'agire sia non in un banale fuggitivo presente, bensì in un impegno costante nell'adesso che, accumulandosi alle migliaia di adesso, è anche passato, presente e futuro in un ininterrotto farsi. D'altronde non è nichilista chi possiede una *"fede totale"* nel pensiero e ama il mondo in maniera gratuita e vitale.

\*

*"Chi sono io?  
Io sono una ferita vivente"* (pag. 277)

e un labirinto di vetri infranti, che fa dolorare e sanguinare la mente al vederlo, mi ricorda le cornici scagliate a terra e i vetri rotti che giacciono ai piedi della *Torre dei Quadri Cadenti*, uno dei *Sette palazzini celesti* di Anselm Kiefer, ma anche i 10.000 volti d'acciaio che giacciono sul pavimento dello *Spazio vuoto della Memoria* di Menashe Kadishman nel Museo Ebraico di Berlino; la prua della nave incastrata nella parete e ancora vetri infranti per terra mi fanno pensare al *Naufragio del Deutschland* di Gerard Manley Hopkins; le mani imploranti nascoste nel bosco del Monte d'Oro in Corsica mi rimandano alle mani che si congiungono in preghiera della *Maddalena penitente* e ferita di Donatello...

\*

Il volume si chiude significativamente con *Incipit*, breve testo autobiografico in cui ancora il Maestro ricorda la casa rossa di Luzzara in via Lino Soragna, la sua infanzia e giovinezza insieme con le figure di Cesare Zavattini e di Paul Strand i quali, nel 1955, editano presso Einaudi un libro di testi e fotografie intitolato *Un paese* (Luzzara, appunto) nel quale si possono ritrovare i volti, i luoghi e le storie che da sempre costituiscono il paesaggio interiore di Parmiggiani.

E anch'io concludo riferendomi più che all'*incipit* del libro, al suo *esergo*, nel quale è riportato un breve passo dalla lettera di Isidoro di Kiev a Bessarione in cui si descrive la profanazione di Santa Sofia di Costantinopoli, racconto di un'ennesima ferita inferta al corpo della bellezza, là dove bellezza è umanità, cultura, storia, memoria, comunità.



*Quaderni delle Officine*, LXXXI, Luglio 2018