

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 506-523.

Michelangelo Pistoletto come artista

Giorgio Verzotti

"Si è soli con se stessi. Anche quando sono insieme con gli altri, i più rimangono soli. Dall'una e dall'altra solitudine bisogna tirarsi fuori."

Ernst Bloch

Il presente è il primo dipinto di Michelangelo Pistoletto in cui la creazione di una figura, tema consueto per l'artista fino a quel momento, si accompagna allo shock di una scoperta: "Quando nel 1961, su una grande tela a vernice nera già specchiante cominciai come al solito a sbizzare la testa di un 'uomo in piedi', rimasi scioccato nel vederla venire verso di me staccandosi dal fondo del quadro che non era più pittura ma il muro della stanza che mi stava alle spalle".

Il "presente" intendeva testimoniare del qui-e-ora in cui l'artista era calato in quel momento, con l'intento di trascenderlo in immagine come sempre succede con la pittura di figura, o con la fotografia; una testimonianza di solitudine e di auto-riflessione che il tema dell'autoritratto così bene esprime nella nostra cultura visiva. Ma qualcosa succede, e disturba questo esercizio introspettivo, qualcosa si muove.

Precedentemente, Pistoletto aveva dipinto i suoi autoritratti su fondi oro e argento, memore delle icone. C'è un precedente, Francis Bacon, che viene evocato in questi dipinti, ma per essere "superato", perché a partire dal sostrato esistenziale che accomuna i due pittori, ora nella pittura del più giovane si innestano valori diversi. Bacon per tematizzare la sofferenza dell'anima ci mostra il tormento del corpo, la cui carne giustamente Gilles Deleuze chiama "viande" e non "chair", carne animale e non umana, e la traduzione italiana del testo del filosofo rende efficacemente con "carne macellata"¹.

Siamo alla conclusione delle poetiche informali, e il richiamo di Pistoletto alla grandiosa figurazione di Bacon serve come punto di appoggio per un superamento che non è, ovviamente, solo stilistico: per consentire davvero quella conclusione occorre andare verso il nuovo. I personaggi di Pistoletto non sono carne animale, sono persone riconoscibili come nostri contemporanei, vestiti in giacca e cravatta, con le mani in tasca, ripresi frontalmente o di spalle, in piedi, o seduti: totalmente "normali".

Sono "il presente" anche nel senso che sono assolutamente contemporanei a colui che crea le loro effigi e non intendono nascondere, aprono un rapporto di diretta testimonianza del proprio tempo. Per essere davvero degli autoritratti sono un po' generici, i tratti somatici sono appena accennati, in un caso addirittura, nell'*Autoritratto Oro* del 1961, sono cancellati. Lo sguardo dell'artista qui non individualizza, anzi indica una generalità: l'individuo inteso genericamente, potremmo dire l'uomo-massa, l'anonimo che, in collettivo, dà forma alla folla, insieme di anonimi. Il nostro prossimo nell'accezione più generica, e noi stessi con lui.

Uomini civilizzati, non presi da alcun "divenire animale", non chiusi in gabbie prospettiche, ma liberi in ampi spazi vuoti. Un'istanza ottimistica? Non si di rebbe: il loro isolamento nel vuoto ce li

fa piuttosto intendere come chiusi in un qui-e-ora che diviene un "qui-irredento", come direbbe Ernst Bloch: così statici e inespressivi essi ci sembrano i portatori di una esistenza alienata dalla sua autenticità².

D'altra parte, se quella di Pistoletto fosse un'istanza ottimista, e compiuto fosse il superamento della temperie tragica che ha portato all'Informale tutto sarebbe rimasto fermo, niente si sarebbe mosso.

Invece, la stesura di pittura cupa diventa quasi riflettente, come uno specchio, e l'artista vede nel quadro che dipinge il suo stesso volto, presumibilmente parte del suo corpo in movimento, e la porzione di spazio che gli sta alle spalle.

I quadri specchianti veri e propri nascono dal 1962, costruiti sul rapporto tra figura umana in primo piano e sfondo. Dapprima la figura è fotografata e ricalcata su carta velina scontornata e incollata sul fondo, che non è vetro specchiante, in quanto esso creerebbe un'ombra intorno alla figura ritagliata, ma lamiera di acciaio inossidabile resa riflettente mediante lucidatura a specchio, un materiale e un trattamento che consentono la percezione dell'immagine perfettamente fissata alla superficie. Dai primi anni settanta la carta velina viene sostituita dalla serigrafia, una scelta dovuta all'esigenza di raggiungere un'assoluta oggettività nel trattamento dell'immagine.

L'opera mostra una doppia realtà, quella statica delle immagini dipinte e serigrafate, e quella mobile del riflesso che lo specchio ci rimanda, costantemente cangiante a seconda del contesto che gli sta davanti. Ma c'è di più, l'opera diventa un dispositivo dove quel qualcosa che si muove diventa l'elemento qualificante dell'intera operazione, della sua stessa entità. Lo dice Pistoletto sempre parlando di *Il presente* alla sua prima esposizione in pubblico: "L'uomo dipinto veniva avanti come vivo nello spazio vivo dell'ambiente ma il vero protagonista era il rapporto di istantaneità che si creava tra lo spettatore, il suo riflesso e la figura dipinta, in un movimento sempre 'presente' che concentrava in sé il passato e il futuro tanto da far dubitare della loro esistenza: era la dimensione del tempo".

Il quadro insomma raffigura un rapporto dinamico e lo porge, per così dire, nel suo farsi, è esso stesso questo rapporto che muta ogni volta che il quadro incontra davanti a sé il suo "altro" calato nel reale. I quadri specchianti di Pistoletto sono notoriamente un punto fermo nella storia dell'arte contemporanea, per le ragioni che sono state da molti elencate. Vediamo di ricordarne qualcuna.

Boccioni intendeva porre lo spettatore al centro del quadro, che mosso dal suo proprio dinamismo si apre destrutturandosi allo spazio: lo specchio realizza questo intento, ponendo lo spettatore dentro il quadro, non grazie a un atto destrutturante ma grazie a un raffreddamento emotivo che, superando sia la frenesia futurista sia il tormento di Bacon, sposta l'azione su un piano mentale, che tiene insieme virtualità e realtà. Io mi specchio nell'opera e pongo il mio "esserci", la mia istanza esperienziale, all'interno di esso. Di più, lo "significo", lo "qualifico" con la mia presenza, il mio momentaneo movimento, la mia fenomenologia. Nel contempo lo specchio resta uguale a se stesso e la mia azione si realizza come pura specularità, come virtualità.

Si è detto di Lucio Fontana che avrebbe dovuto dipingere le pareti espositive, così da superare la limitatezza bidimensionale del *Concetto spaziale*³. Si potrebbe dire lo stesso di Pistoletto: perché non ha ricoperto di specchi l'intero spazio? Avrebbe intensificato la pregnanza del rapporto tra immagini e realtà specchiata. Si farebbe torto a lui come si è fatto torto a Fontana, e non solo perché ambedue hanno intensamente lavorato alla dimensione ambientale.

Fontana è stato mosso da una volontà di paradosso che si può definire come il voler inscrivere la terza dimensione nella bidimensionalità, nel piano. Il taglio e il buco diventano allora segni nel senso di indici, che letteralmente indicano una dimensione ulteriore, con il risultato non secondario di trasformare anch'egli il quadro da oggetto dello sguardo in dispositivo che induce il pensiero. Pistoletto ha inscritto lo spazio reale nel piano specchiante, sostituendo l'osservazione dell'opera con l'invito a un'esperienza più complessa, a partire dal fatto che si trova sospesa tra un reale agito e un

suo "doppio" simultaneo puramente virtuale. In ambedue i casi, le opere trasformate in dispositivi invitano il pensiero e con esso i sensi a un'avventura percettiva che è anche un salutare disorientamento. Lo specchio è infatti una disarticolazione dello spazio così come è uno sfondamento del tempo.

Il ritratto che si staglia sullo specchio è sempre a dimensioni reali, la figura è quasi sempre intera e per questo motivo l'opera deve arrivare fino a terra quando viene posta a parete, deve compiere una mimesi totale con lo spazio reale, ogni volta accentuando la sua facoltà di mutare la percezione di quest'ultimo. Aperture, sdoppiamenti costelleranno le pareti dello spazio, ogni volta offrendo punti di vista, scorci prospettici impreveduti; molto dipenderà dal nostro movimento davanti e intorno all'opera, una visione laterale o centrale contribuirà a modificare lo spazio intervenendo attivamente nella sua percezione, che così viene nel contempo intensificata, sottoposta a stimoli continui.

Ma è il rapporto con il tempo che diviene perturbante, come del resto l'artista ha dichiarato fin dall'inizio, scoprendo lui stesso questa funzione propria dell'opera: un presente che concentra in sé il passato e il futuro, "tanto da far dubitare della loro esistenza".

Anche sulla complessità del rapporto con il tempo è stato detto molto: dispositivi concettuali basati sulla compresenza di due poli dialettici opposti, i quadri ci mostrano il tempo raggelato della figura dipinta e poi serigrafata, un "presente" che grazie all'istantaneità della fotografia subito diventa passato, diventa icona appartenente al mondo della rappresentazione, bloccata in una sua eternità. Di contro, la superficie rimanda i fenomeni vivi del tempo reale, il quadro trova il suo "contenuto" al di fuori di sé, nel mio movimento davanti allo specchio, nell'interagire della mia figura mobile con quella immobile che mi si mostra dal passato. Confrontata con la fenomenologia che ogni esposizione comporta, l'immagine si confronta virtualmente con il futuro perché lo specchio contiene in potenza tutte le immagini che gli si porranno davanti, l'opera si predispose a mutare a seconda dei contesti in cui si troverà.

A queste considerazioni, Angela Vettese ne aggiunge due, piuttosto interessanti. Non è del tutto vero che le immagini serigrafate siano consegnate all'immutabilità, perché anch'esse mutano: in qualità di segni connotativi, i loro abiti e le posture dichiarano di appartenere a una certa epoca storica, quella nella quale l'artista li ha ritratti. Osservarle oggi, decenni dopo la loro realizzazione, significa constatare il nostro distacco, quello del nostro "presente" dal loro, quello della nostra epoca storica dalla loro, resa così ben riconoscibile dai "tratti di moda" che essi recano.

E ancora, dal confronto con la storicità delle immagini discende un'altra considerazione: l'opera specchiante "si fa da sé", perché "le infinite immagini che si rifletteranno sulla lastra non potranno essere controllate o dominate"⁴.

Non potranno esserlo perché appartengono a un processo cui l'artista ha dato vita e a cui non può sovrintendere: è la stessa logica che muoverà Robert Morris a stilare nel 1968 il suo manifesto sull'arte cosiddetta processuale...

Così, quel momento di solitudine, l'artista nello studio che si ingegna ad autoritrarsi, ha generato il richiamo all'altro da sé come per un bisogno endogeno, come se l'istanza dell'Io non potesse neanche ipotizzarsi senza il confronto con l'Altro. Con i quadri specchianti si origina quella dialettica tra Io e Mondo che ha costituito l'asse portante di tutto il lavoro di Pistoletto, da allora fino a oggi, con coerenza esemplare.

E con determinazione: l'Altro non è mai inteso come una pura entità astratta, un riferimento teorico. Con Hannah Arendt, l'artista potrebbe dire che non l'Uomo, termine astratto, ma "gli uomini" (e le donne) nella loro concretezza, vivono in questo mondo⁵.

Lo specchio ha posto il fondamento di una ricerca i cui termini vengono puntualmente verificati da tutto il lavoro susseguente.

I personaggi effigiati a grandezza naturale sugli specchi per lo più ci voltano le spalle, o ci si

pongono di profilo, perché sono colti nell'atto di osservare, sono in altri termini visti non come attori di un'azione ma come spettatori passivi, in un certo senso sono ancora colti nel loro qui-e-ora "irredento". Ecco posto un primo termine della ricerca, che però non la esaurisce: qualcosa si muove.

Gli *Oggetti in meno* e lo Zoo sono le prime modalità per Pistoletto di spingere a nuove sintesi di senso le premesse contenute nella poetica dei quadri specchianti.

Gli *Oggetti in meno* sono un insieme di opere diverse, a parete o tridimensionali, che compongono tuttavia un *unicum*. Varia lo stile, variano i materiali, sembra variare anche l'ispirazione che ha portato a concretizzare oggetti così diversi l'uno dall'altro, come se a realizzarli fosse una collettività e non un'unica persona. È proprio quello che l'artista ha voluto: il lavoro nonostante la sua impegnativa concretezza (circa trenta opere di ampie dimensioni) vale come uno *statement* programmatico. Contro l'ideologia del tratto distintivo, contro l'obbligo di rendere sempre riconoscibile il lavoro artistico tramite la "firma", in modo che il mercato lo possa meglio assorbire feticizzando l'inimitabile segno dell'artista-genio, Pistoletto qui oppone un *unicum* tanto ampio da essere difficilmente smerciabile, e tanto variegato da annullare ogni autorialità nella polifonia dei diversi esiti formali.

Insomma, l'artista sembra dirci che fuori dalla virtualità esiste il mondo vero con le sue leggi, e il mondo dell'arte ne ha di sue proprie non diverse da quelle della società mercantile: l'artista ne è consapevole al punto che le tematizza nell'opera, per respingerle o, per lo meno, per opporre resistenza, diffondendo al contempo consapevolezza intorno al problema.

Si chiamano oggetti *in meno* perché l'artista se ne è in un certo modo realizzandoli, cioè estraendoli dal mondo del possibile per "gettarli" nel reale. Si può anche pensare che, una volta divenuti un'unica opera, da esporre a certe condizioni (piuttosto elastiche, niente di dogmatico in Pistoletto), gli oggetti sono stati sottratti anche alla libera circolazione nel mondo, e in particolare alla circolazione delle merci, dunque al ciclo del consumo: un esegeta di Benjamin direbbe che contravvenendo alle leggi della produzione e sottraendo gli oggetti l'artista li ha "salvati".

Lo Zoo consente di incontrare l'Altro fuori di metafora e di ogni virtualità: Pistoletto per far questo non esita a reinventare quasi radicalmente il proprio ruolo e il proprio lavoro; partecipa delle tensioni creative e liberatorie di quegli anni, dal 1968 in poi, che dichiaravano la volontà di (ri)appropriarsi degli strumenti espressivi senza passare dal vaglio di nessuna accademia, l'artista si appropria del teatro come forma collettiva di creazione e comunicazione, senza passare per alcun training canonico, come del resto succedeva allora con molto teatro "alternativo". Diciamo teatro, ma potremmo dire performance, animazione, libera "scrittura scenica" a partire da uno spunto, un canovaccio: due sole volte lo Zoo ha occupato un vero palcoscenico, sia pure anch'esso "alternativo": a Rotterdam al De Lantaren nel 1969 e a Milano al Teatro Uomo nel 1970. Gli altri ambiti sono state le gallerie, i musei, o la strada (il famoso "Teatro Baldacchino", che nel 1968 riprendeva la pratica religiosa e insieme carnevalesca della processione con paramenti e insieme l'atto collettivo di annunciare alla gente lo spettacolo "Play").

Siamo nel 1968, anno di svolta per molte vicende della cultura occidentale; Pistoletto a dire il vero aveva già contrassegnato il 1967 come soglia oltre la quale qualcosa di nuovo si impone alle ricerche estetiche, e d'altra parte dall'anno precedente a Torino ha origine il fermento collettivo che porterà alla formazione dell'Arte Povera. La *Pietra miliare* è propriamente un paracarro che reca incisa sulla sua sommità l'anno 1967 ma è anche, metaforicamente, una boa intorno a cui è necessario virare per prendere un'altra direzione, quella che i tempi impongono. L'Arte Povera è questa boa, dice l'artista, che attivamente partecipa alla sua stessa formazione.

Il termine di povertà coniugato da Germano Celant indicava un bisogno di primarietà, dei materiali e dei processi formativi posti in essere, contrapposti alla "ricchezza" artificiosa messa invece in atto

dalla tendenza allora egemone, la Pop Art di area americana, alla quale per altro gli specchi di Pistoletto erano stati forzatamente associati. Si trattava di far emergere e di organizzare i nuovi fermenti anche per contrapporli a quella egemonia, così come si trattava di bandire l'artificio dall'operare artistico in favore di una inedita autenticità.

Gli *Oggetti in meno*, lo Zoo, e le sculture con gli stracci sono in questo senso le modalità scelte da Pistoletto, vale a dire la propensione ad adottare materiali de-sublimati, direttamente estratti dal quotidiano.

Il *Monumentino* di mattoni ricoperti di stracci che sostengono una vecchia scarpa è forse stato originato dall'incontro casuale tra lo Zoo e lo spazio a Pistoletto nella mostra di Amalfi, "Arte povera più Azioni povere", ma *La Venere degli stracci* o *l'Orchestra di stracci* sono opere universalmente riconosciute come emblematiche di un'epoca, e con questo termine non dobbiamo intendere solo quegli anni rivoltosi: la Venere declina in modo esemplare un modo di fare arte, anzi di essere nell'arte.

La Venere neoclassica ci mostra le spalle, sottraendosi alla canonica contemplazione frontale; è fatta di cemento ricoperto di mica, materia che la rende brillante e ancor più bianca del marmo, e si mostra schiacciata contro un cumulo di stracci a loro volta appoggiati alla parete. La statua diviene condizione di visibilità dell'opera, è la sua pressione contro il cumulo che lo fa stare in piedi. La bellezza classica non viene negata, viene piuttosto piegata al confronto con la bellezza del quotidiano, qui metonimicamente rappresentato dagli stracci, colorati, vivaci, presi direttamente dalla vita, dove erano ridotti a rifiuti, e proprio per questo ritenuti altrettanto nobili dalla statua dall'aulica origine. Questa ormai famosissima scultura è anche uno dei segni eminenti grazie ai quali possiamo dire che l'Arte Povera non è mai stata anti-passatista come furono i futuristi; al contrario, Pistoletto dall'inizio pone in primo piano l'importanza del passato: quando l'osservatore si trova davanti allo specchio dietro di sé non ha solo lo spazio reale, ha anche il tempo storico e il suo valore.

L'Orchestra degli stracci è un'avventura sensoriale: lo spettatore si muove tra i cumuli di stracci che reggono le superfici di vetro sotto le quali si condensa il vapore acqueo emesso dai bollitori in funzione, e questi risuonano per via dei richiami per uccelli collegati al bollore dell'acqua.

Partita dallo spazio virtuale dello specchio, l'opera diventa una continua conquista dello spazio reale; lo si vede anche con gli *Oggetti in meno* tra i quali il visitatore circola e naturalmente ancor più con lo Zoo e le azioni collettive che lo precedono e lo seguono, dal 1967 (quando Pistoletto apre lo studio ai giovani "che vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi") ininterrottamente fino a oggi.

Ma l'opera è anche, l'abbiamo visto, una conquista del tempo, che l'artista dilata o concentra, e la forte componente mentale che emerge da queste operazioni non è che il contraltare delle fasi esplosive che costellano la sua attività.

Le Stanze sono dodici mostre realizzate ogni mese dell'anno presso Christian Stein, a Torino, a partire dal settembre del 1975 fino al settembre del 1976; nell'ottobre dello stesso anno, invece di realizzare un'altra mostra, Pistoletto pubblica un libro per Giorgio Persano, *Cento mostre nel mese di ottobre*, un elenco, stilato giorno per giorno, di progetti di esposizioni possibili. Nel caso delle *Stanze*, l'intento era quello di coinvolgere il pubblico nel processo creativo, non solo nel suo momento culminante nella visione dell'opera: "... pensare una cosa, idearla, realizzarla, pensare a un'altra cosa in rapporto alla prima, comunicare non solo l'oggetto fatto, ma anche il processo ideativo, far entrare il pubblico all'interno del processo stesso". Il piccolo libro giallo che concentra il tempo là dove l'ininterrotta presenza da Stein lo dilatava era "un ricettario di idee messe a disposizione di chiunque". È dunque in nome del pubblico, degli altri, che l'operazione si compie, e proprio il richiamo al pubblico ci rende difficile evitare di leggere in queste operazioni un ulteriore

intento critico nei confronti del sistema dell'arte. Quest'ultimo infatti prevede da un lato la passività dei ricettori, e dall'altro tende a imporre all'artista una produttività che è anche gestione economica del tempo. In risposta a tutto ciò l'artista non esita a mettere in questione il suo ruolo, dopo la pratica collettiva, anche sul piano teorico.

È la con-divisione, termine che Pistoletto associa a quello di procreazione.

Dall'esperienza delle *Stanze* nasce la considerazione che il dispositivo dello specchio può doppiare il mondo, ma non se stesso, a meno di essere a sua volta diviso. Posto che non è l'istanza dell'Uno, dell'Assoluto, quella che interessa l'artista, ma più propriamente la relazione fra l'Uno e il molteplice, fra l'Assoluto e i fenomeni, non esita a operare la divisione (anche letteralmente, per la mostra da Persano nel 1978).

Dividendo in due lo specchio e ponendo ciascuna parte l'una di fronte all'altra nasce l'universo del possibile, una superficie si specchia nell'altra in un rimando infinito. A partire dal due originario, si dà vita all'infinità dei fenomeni. Pistoletto chiama l'azione descritta "Divisione e moltiplicazione dello specchio", perché l'azione, come una progressione cellulare, parte da una divisione del singolo per innestare la genesi dei molti. Vale la pena di notare che una simile intuizione artistica trova riscontro in recenti ipotesi scientifiche formulate nell'ambito della genetica evolutiva: forse è vero che l'umanità si è evoluta a partire da una coppia di primati in grado di procreare, l'uno definibile come lo "specchio" dell'altro⁶.

Il pensiero che tiene insieme divisione, moltiplicazione e procreazione si lega in Pistoletto anche al pensiero della spiritualità, dimensione spesso emergente in tutto il suo lavoro. Al 1978 risale il testo *L'arte assume la religione*, dichiarazione come sempre esemplare per chiarezza di intenti. La religiosità di cui si parla non comporta tanto la sfera intima del rapporto con Dio, ma la compartecipazione del divino e dell'umano nell'atto creativo, nel pieno riconoscimento di libertà e responsabilità individuale.

Il concetto di con-divisione si inquadra in questa prospettiva: l'atto dell'artista, essendo creativo, è come l'impronta dell'atto divino, e deve essere socializzabile nei termini di una creatività diffusa che ha come presupposto il superamento dei dogmi. "L'arte assume la religione vuol dire che l'arte fa dichiaratamente propria quella parte rappresentata dalle strutture che amministrano il pensiero (come la religione). Questo non per sostituirsi ad esse ma per sostituire ad esse un diverso sistema di interpretazione destinato ad estendere nella gente la capacità di esercitare autonomamente le funzioni del pensiero."

Questo pensiero terrà sempre attivi i due estremi del rapporto fra Io e Mondo: si potrebbe definire il lavoro di Pistoletto (sempre, ma soprattutto da questo momento) come il costante confronto fra i due momenti, introspettivo, cioè inerente alle specificità del discorso, ed estrinsecato nel rapporto con la socialità. L'uno funziona come verifica dell'altro, va da sé.

Nei primi anni ottanta, questo pensiero genera le sculture monumentali, in poliuretano colorato o in marmo policromo, in gran parte dedicate alla figura umana. Rispondendo a una domanda durante un dibattito al Castello di Rivoli, l'artista definì questi lavori come "readymade mentali": se l'opera duchampiana prende vita dagli oggetti trovati nel reale, le sculture di Pistoletto sono prelevate dalla memoria, dalla dimensione mentale in cui giacciono quali immagini imprigionate nel ricordo che l'artista esterna quasi per un bisogno di liberarsene, un po' come fece con gli *Oggetti in meno*. Il blocco di materia, dice l'artista, contiene in potenza tutte le immagini, al pari dello specchio che potenzialmente riflette il tutto. Si tratta proprio, come voleva Buonarroti, di procedere per via di levare e fermare così l'idea, l'immagine racchiusa nella materia.

Le sculture sono figure appena sbazzate, come tratte appunto da un pensiero formale non ancora compiuto, eppure si concretizzano davanti a noi per un bisogno interiore di farle emergere al visibile. L'indifferenza nella scelta dei materiali, dal poliuretano al nobile marmo, già dichiara la

volontà antiaccademica e antimonumentale che le anima; in più esse sono pensate come agglomerati di parti diverse, immagini smembrate, che hanno perso la loro unità originaria. Non hanno basamenti, non si saprebbe dire quali dei diversi elementi plastici che compongono l'insieme faccia da base e quale da soggetto della scultura, posto che i canoni tradizionali di questo specifico linguaggio artistico si trovano tutti chiamati in causa e tutti trasgrediti.

I volumi che compongono il ciclo assegnato al titolo di *Arte dello squallore* segnano un altro episodio fortemente introspettivo nel lavoro di Pistoletto. Questi volumi sono lasciati integri e avvolti da tele che recano stesure pittoriche materiche, in un connubio che sospende l'opera in una dimensione a mezzo tra scultura e pittura. Le forme sono geometriche, ma le loro irregolarità denunciano la manualità da cui sono generate; i colori sono scuri, cupi. Per l'artista queste opere significano una sorta di universo in negativo: ciascuna attesta il nulla che nel suo buio ospita in potenza tutto il possibile, così come l'universo, che ci appare buio, ospita le stelle luminose. In questo caso però è la luce dell'ambiente fenomenico che ospita questi frammenti di buio siderale, evidentemente colti nel loro valore oppositivo: per l'artista, essi sono come i buchi neri che concentrano in spazi minimi una quantità enorme di materia, e che si pongono come il rovescio, l'opposto della luce.

L'espressione "arte dello squallore", come quella di *Poetica dura* anch'essa assegnata a queste opere, sottolinea il loro valore inquietante, sono emblemi di un disagio esistenziale motivato anche dal vissuto di quei tempi drammatici, che tenevano dietro ai tragici "anni di piombo". Un disagio che si infonde nello spettatore che le osserva, o che osserva le loro riproduzioni fotografiche di grandi dimensioni, esposte nel 1989. Un tale squallore ha bisogno di una redenzione, che arriva infatti opponendo al nero e alla non-luce la luce pura del bianco. *L'Anno Bianco* annunciato alla fine del 1988 e relativo allo svolgimento dell'anno successivo è un'altra operazione sul tempo, forse la più filosoficamente ardita e concettualmente radicale, e d'altra parte assai chiarificatrice del senso che prenderanno da ora sempre più decisamente le opere e le operazioni future di Pistoletto.

L'estensione temporale dell'anno 1989 con tutti gli eventi che vi saranno inclusi (e che stanno racchiusi nel rettangolo di plastica che fa da invito al primo evento, nel gennaio di quell'anno, come l'albero sta racchiuso nel seme), entrano infatti a far parte integrante dell'opera, che si articolerà, per quanto riguarda la produzione artistica vera e propria, in una serie di diverse mostre, in contesti altrettanto diversi.

Se lo specchio si può intendere come uno spazio, identificato nella superficie della lastra, che contiene tutto il possibile in tutti i fenomeni che rispecchierà, *Anno Bianco* diventa un tempo che contiene tutto ciò che in esso accadrà, sostanzandosi per così dire di tutti gli eventi reali e concreti che trasformeranno in temporalità fenomenica, reale, la virtualità pura di quella temporalità annunciata.

La maggior parte delle opere realizzate per la durata dei 365 giorni è costituita da lastre di gesso o di marmo bianche, lisce queste, appena corrugate di micro-eventi materici quelle: esse stanno come pagine bianche su cui scrivere, sono l'idea del progetto o meglio sono tensione alla progettualità, dice l'artista.

Il caso ha voluto che proprio nel 1989 accadessero eventi epocali, come la rivolta di piazza Tiananmen a Pechino, finita nella repressione da parte del regime e la caduta del muro di Berlino che ha inaugurato il cambiamento dell'assetto geopolitico dell'Europa. Le gigantografie di questi due eventi, l'uno tragico e l'altro positivo, vengono pubblicate nel libro dedicato all'*Anno Bianco*, accanto alle riproduzioni di opere di Pistoletto come la scultura *Dietrofront* e una scena di *Anno Uno*, lo spettacolo con la gente di Corniglia presentato al Teatro Quirino di Roma nel 1981⁷.

Il caso, abbiamo detto, ha in qualche modo sovrinteso al processo che ha governato il corso dell'*Anno Bianco*. Il caso, dice Pistoletto, è come "il presente", è sempre con noi, non arriva né

presto né tardi, arriva sempre al momento giusto. Siamo posti davanti al caso come siamo calati nel nostro presente, che in ogni istante ci chiede di assumerlo, di organizzarlo, possibilmente di dominarlo.

Anche quando parla dell'apertura all'Altro che diviene intervento nella collettività e nel sociale, Pistoletto parla di caso, di una concatenazione di eventi imprevedibili, composta da questioni, problemi, bisogni, desideri diversi come sono diversi i soggetti che li esprimono e i contesti in cui li esprimono. L'artista davanti a questa casualità fatta di tante istanze diverse e contraddittorie, le istanze che costituiscono l'essenza del reale, la sua urgenza, diventa uno *strumento*⁸.

Già nel piccolo libro giallo del 1976 Pistoletto aveva progettato una mostra fatta di opere realizzate non solo dagli artisti ma anche dalle persone comuni, ciascuna creatrice del proprio segno: nel 1993 questa indicazione viene realizzata dall'artista, e più tardi anche da anonimi cittadini che rispondono al suo invito. Succede al Museo Pecci di Prato nel 1996, a Krems, in Austria e a Documenta nel 1997. Dal 1999 poi possiamo tutti realizzare il nostro segno via Internet.

Pistoletto li chiama *Segno Arte*, e quello creato da lui stesso è una figura geometrica che si forma a partire dalla struttura del corpo umano, visto frontalmente, con le braccia e le gambe divaricate a formare due triangoli equilateri. Inscrivendo virtualmente le parti superiore e inferiore del corpo in due sfere, e dal centro delle sfere tracciando linee che toccano in basso i piedi e in alto le mani, si formano due triangoli isosceli che si intersecano al centro della figura. Evidenziando il perimetro del poligono così ottenuto, si ottiene il *Segno Arte* di Pistoletto: l'essere in esso inscritto non è, a differenza dell'Uomo di Leonardo, interamente definito dalla geometria, al contrario il poligono è determinato dalla struttura umana che la genera, invece di esservi meramente contenuta.

L'incontro dei due triangoli isosceli avviene sulla "linea della vita", il punto mediano del corpo dove si incrociano le linee che dividono l'alto dal basso e il lato destro dal sinistro: si tratta della "croce ombelicale", una zona corporea che Pistoletto contrappone alla testa, sede del pensiero che qualifica l'umano nella cultura classica. Nel nuovo classicismo che l'artista intende rifondare, la testa è simbolicamente posta in relazione simmetrica con i genitali, e il punto che costituisce l'umano in quanto tale si sposta verso l'ombelico, è ventre, generatore di vita. Il corpo che qui viene simbolizzato come emblema di un Rinascimento futuro è quello femminile, è l'idea di un sapere generativo che tiene in considerazione tanto il pensiero quanto i sensi, l'astrazione quanto la concretezza, la spiritualità quanto la corporeità⁹.

Le opere costruite sulla figura così generata ripetono la sua cifra nei più diversi materiali, spesso trovando un significato particolare in relazione al luogo in cui vengono esposti.

Nella maggior parte dei casi però quella figura genera opere, strutture, oggetti, che sono anche utilizzabili da parte degli esseri per cui sono state create: non legati all'arte intesa come dimensione separata dalla vita, questi si mescolano con essa, piegandosi alla funzionalità.

Il repertorio delle realizzazioni è fin dall'inizio vasto e multiforme; solo osservando il catalogo della Galleria d'Arte Moderna di Torino (2000) si possono annoverare lavandini, stipiti per finestre e porte, zerbini, termosifoni, casse, cassonetti, pallet, panche, scrivanie, nuclei abitativi, in materiali quali acciaio, laminato plastico, alluminio, saggina, legno.

Segno Arte si amplifica presto in *Progetto Arte* la cui prima iniziativa ha luogo nel 1994, e che nasce come serie di incontri e dibattiti con il pubblico e con la partecipazione di esperti e specialisti delle discipline più diverse, dall'architettura alla religione, dalla letteratura alla filosofia, dall'arte alla politica. In questi incontri prendono la parola direttori di museo e artisti, scrittori e collezionisti d'arte, religiosi ed editori. Partecipano alle fasi più propriamente creative anche i workshop organizzati con gli studenti delle accademie a cui l'artista viene invitato come docente, a Vienna (dove insegna per dieci anni), a Monaco o a Torino¹⁰.

Si tratta di una volontà di socializzazione che sfocia in una questione etica e supera le consuete

forme di collaborazione artistica. Da Duchamp in poi, l'arte, questione eminentemente mentale, delega la sua realizzazione pratica ad esperti, artigiani, specialisti, tecnici, che eseguono le indicazioni dell'artista e concretizzano la sua idea formale. Anche gli specchi vengono materialmente realizzati da mani e strumenti altrui, ma quello che Pistoletto scopre in sé, forse prima ancora di scoprirlo nel riflesso, è un bisogno di "tirarsi fuori" da quella solitudine che il quadro specchiante gli rimanda, per un'istanza che da ordine esistenziale diventa sempre più chiaramente e coerentemente di ordine etico. L'Altro, anzi per meglio dire "gli altri", nella loro concretezza, sono chiamati in causa non come esecutori ma come agenti attivi nella con-divisione a cui l'artista vuole dar vita, che è soprattutto con-divisione di responsabilità.

Pistoletto lo dice esplicitamente, e in più occasioni, a partire dal manifesto stilato in quello stesso 1994: "Progetto Arte si fonda sull'idea che l'arte è l'espressione più sensibile e integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale"¹¹.

Il manifesto prefigura la creazione di un laboratorio dove l'energia creativa dei partecipanti riesca a raggiungere il pubblico più vasto possibile, e pone da subito il problema del rapporto fra l'arte e il potere, guardando al passato per progettare il futuro. Se il rapporto tra arte e società si fondava nel passato sulla figura dell'artista-architetto capace di qualificare esteticamente l'intero habitat umano, ciò avveniva grazie al rapporto positivo che esisteva tra la sua figura e la committenza, incarnata dal potere politico-economico e da quello religioso. Un tale rapporto oggi è da rifondare integralmente.

Il laboratorio trova diverse sedi provvisorie presso le istituzioni dove Pistoletto organizza mostre personali all'insegna di *Progetto Arte*, da Palazzo Fabroni a Pistoia al Museo Pecci di Prato al Martstall di Monaco, in collaborazione con Bruno Corà, o all'Accademia di Vienna, fino a trovare la sua sede definitiva a Biella, città di origine dell'artista, in una ex-manifattura, il Lanificio Trombetta, un edificio notevole per le dimensioni e la qualità dell'architettura. Pistoletto lo acquisisce già dal 1991 e lo chiama dapprima *Luogo d'origine*, pensandolo come opera d'arte in sé, e però "non un luogo di raccolta come un museo, non si tratta di museificazione, ma di operazione"¹².

Inaugurato pubblicamente nel 1998, il luogo prende il nome di Cittadellarte Fondazione Pistoletto, darà vita in effetti a un gran numero di operazioni con la partecipazione attiva di molti soggetti, e articolerà la sua organizzazione interna in modo sempre più complesso, in base alle attività che verranno intraprese. I tre giorni dell'inaugurazione vedono momenti di discussione alternati a eventi espositivi, musicali, teatrali, per formativi. Dall'inizio la partecipazione è aperta sia agli studenti delle accademie d'arte sia ai cittadini di Biella invitati a prender parte a happening, alcuni sotto la guida del gruppo teatrale Stalker. Altrettanto presto, nel 1999, inizia l'attività di artist-in-residence e nel 2000 viene fondata "Unidee", Università delle idee, un corso basato su workshop, con la partecipazione di docenti di discipline non solo artistiche ma anche scientifiche e sociali, nel cui seno vengono realizzati progetti di collaborazione con diverse imprese private o istituzioni pubbliche.

La necessità di legare l'attività artistica intesa nel senso più ampio (dalla libera creazione al design, dall'urbanistica alla moda) al mondo della produzione è dall'inizio al centro della riflessione di Cittadellarte, organismo che è nato proprio per dare risposte a questa necessità. Il sistema economico con le sue esigenze deve incontrarsi con quelle della produzione artistica: l'arte può nuovamente intervenire nel sociale se l'assetto economico che lo governa è orientato verso una produttività responsabile e sostenibile in termini di rapporto con l'ambiente. Inoltre, il mercato in cui sfocia la produttività deve essere retto da regole rispettose dell'etica, così come il mondo produttivo oggi sta da più parti reclamando. Cittadellarte si orienta verso lo stimolo a una

trasformazione sociale responsabile, eco-compatibile, diretta al mercato equo e solidale.

Nel 2002 Pistoletto stila il *Manifesto dell'Arte e dell'impresa*, in cui indica la possibilità di uno sviluppo economico alternativo alla globalizzazione. Nel 2003, Cittadellarte per meglio affrontare la vastità dei temi che una tale prospettiva comporta, si divide moltiplicandosi, proprio come nella divisione/moltiplicazione dello specchio. Alle due operazioni corrispondono due modi di relazionarsi alla socialità: il principio della divisione è "accadimento germinale della creazione. Da questo principio nasce infatti il concetto di condivisione che assumiamo a matrice di una concezione dei rapporti umani radicalmente differente dalla logica della moltiplicazione che regge il sistema dell'accumulazione, dell'accorpamento e dell'occupazione possessiva e dell'esclusione"¹³.

Sul principio della con-divisione allora l'organismo si divide sdoppiandosi, e il primo "corpo" di funzioni ne produce uno nuovo, detto Cittadellarte Uffizi, un insieme di uffici appunto che si occupano di questioni quali educazione, economia, politica, comunicazione, lavoro, nutrimento, religione.

Dal 2003 si apre un nuovo capitolo sotto forma di opera intorno a cui letteralmente prendono vita gli eventi. Si tratta di un grande tavolo il cui piano di appoggio prende la forma del Mar Mediterraneo, il suo bordo disegna i confini del mare definiti dal negativo del profilo delle terre emerse. Intorno al tavolo, sedie di foggia diversa, provenienti da ciascuno dei paesi affacciati sul Mediterraneo. Si chiama *Love Difference* e tratta di una scultura di Pistoletto, presentata nell'ambito della cinquantesima edizione della Biennale di Venezia, ma si tratta anche e soprattutto di un tavolo di lavoro, intorno al quale per la durata della rassegna veneziana l'Ufficio Politica di Cittadellarte ha organizzato una serie continua di incontri, workshop, performance e concerti, e allo stesso modo li continua a organizzare nei luoghi dove il grande tavolo viene portato. *Love Difference-Movimento artistico per una politica InterMediterranea* definisce una complessità di impegni, nell'intento di promuovere la conoscenza di quell'area geopolitica, in una prospettiva transnazionale e di valorizzazione della diversità, un intento sintetizzato da Pistoletto già nel manifesto *Progetto Arte* con il motto "eliminare le distanze mantenendo le differenze".

Ma in tempi di guerre preventive e di supposti scontri di civiltà, l'impegno che l'artista può mettere in campo, in direzioni evidentemente opposte, sembra non bastare. Per Pistoletto diviene necessario uno passo ulteriore nella direzione del rapporto fra arte e socialità, rappresentato dall'iniziativa sorta nel 2003 chiamata *Terzo Paradiso*. Si tratta di un'intuizione che dà origine a un simbolo all'insegna del quale prende vita una nuova serie di eventi gestiti in collaborazione, e che, come *Segno Arte*, viene anche realizzato come opera nei materiali più vari e nelle più diverse dimensioni: diventa forma di pane, solco in un campo erboso, assemblaggio di stracci, struttura sospesa a mezz'aria.

Il nuovo segno è la rielaborazione della figura dell'otto rovesciato, tradizionale simbolo dell'infinito. Ora, nel punto di contatto tra i due cerchi ne viene iscritto un terzo più grande, pensato come un nuovo elemento generato dai due precedenti. Questi rappresentano i due Paradisi creati dall'umanità, quello passato, legato alla natura e ai suoi ritmi, e quello presente, creato nel corso dei secoli dagli esseri umani e ormai totalmente artificiale. L'unione dei due cerchi ha creato il terzo, volto al futuro e a ritrovare un equilibrio tra natura e artificio, posto che lo sviluppo economico sta mettendo in pericolo la natura e la sopravvivenza stessa dell'umanità.

Il terzo cerchio è un ventre gravido, è un segno femminile, come era anche il *Segno Arte* rispetto al quale questo accentua la sua funzione salvifica, il suo essere potenzialità di vita. Il termine Paradiso non ha particolari significati religiosi, Pistoletto precisa che originariamente la parola, in antico persiano, significava giardino protetto, *hortus conclusus*, difeso dai pericoli o dall'aridità del deserto. Tuttavia sappiamo come il richiamo alla spiritualità attraversi tutto il lavoro di Pistoletto e si ritrovi anche qui, nell'attività di Cittadellarte come negli eventi del *Terzo Paradiso*.

Al 1978 risale il concetto di un'arte posta in luogo della religione perché capace di fondare una

visione del mondo e di innestare una progettualità complessiva. Su una parete dello spazio espositivo, l'artista tracciava la scritta "c'è dio? sì, ci sono".

Oggi, alla stessa domanda risponderebbe "Sì, ci sei", perché Dio è in ognuno di noi, ciascuno "è parte pensante e agente dell'universo, in una concezione della spiritualità immanente anziché trascendente"¹⁴. A questa concezione dell'umano ne corrisponde una che al religioso sottrae la portata dogmatica opponendovi la fiducia nella scienza, rifiuta la sua istituzione in un potere, e sostituisce l'idea di una divinità, unica o molteplice che sia, con quella "omniteistica" che trova tracce del divino in ognuno di noi, e in ogni nostra azione indirizzata al bene comune.

¹ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 27.

² Per i riferimenti a Bloch cfr. E. Bloch, *Tracce*, Garzanti, Milano 1994.

³ Cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 1984.

⁴ A. Vettese, *Dentro lo specchio*, in *Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 2000, p. 14.

⁵ Cfr. Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1991.

⁶ Cfr. G. Bocchi, M. Ceruti, *Origini di storie*, Feltrinelli, Milano 1993.

⁷ Cfr. M. Pistoletto, *Anno Bianco*, con testi di B. Corà, I libri di AEIOU, Roma 1990.

⁸ I concetti qui riassunti, spero in modo esaustivo, sono stati espressi dall'artista nel corso di una nostra conversazione avvenuta nei giorni 1 e 2 agosto 2011 a Cittadellarte, Biella.

⁹ Cfr. M. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 67-68.

¹⁰ Tutte le fasi del lavoro collettivo realizzato da Pistoletto fino al 2004 sono documentate in M. Farano, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

¹¹ Cfr. M. Pistoletto, *Progetto Arte*, ora in *Io sono l'altro... cit.*, pp. 36-38.

¹² M. Pistoletto, dichiarazione, 1995, ora in Farano, Mundici, Roberto, *op. cit.*, p. 248.

¹³ M. Pistoletto, *Cittadellarte e i suoi Uffizi*, ora in Farano, Mundici, Roberto, *op. cit.*, p. 264.

¹⁴ Pistoletto, *Terzo paradiso... cit.*, p. 80.