



Eleonora Charans

Oltre il muro: l'aspetto partecipativo nell'opera di Michelangelo Pistoletto



Abstract

Il seguente saggio si incentra sull'opera dell'artista italiano Michelangelo Pistoletto, con particolare riferimento alle tangibili relazioni che le sue opere stabiliscono con il muro. Dal 1962, infatti, Pistoletto sta offrendo una serie di proposte stilisticamente eterogenee a partire da una cancellazione e da uno sfondamento del muro - attraverso i cosiddetti *Quadri Specchianti*. Dopo i *Quadri Specchianti*, l'artista si muove verso un progressivo distacco dal muro, verso un'opera d'arte sempre più 'espansa' - attraverso installazioni ma anche azioni performative che invadono il tessuto urbano. In ogni caso viene perseguita una scelta a favore del coinvolgimento diretto del pubblico e contraria all'isolamento della produzione creativa.

The following essay focuses on the work of the Italian artist Michelangelo Pistoletto, with a particular respect to those tangible relationships between his artworks and the wall. In fact, since 1962, Pistoletto is offering stylistically heterogeneous proposals starting with a delete and breaking of the wall - through the so-called *Mirror Paintings*. Left behind these *Mirror Paintings*, the artist moves on towards a progressive detachment from the wall, that is to say, towards an artwork increasingly 'expanded' - through installations but also performances entering the urban space. In each case, Pistoletto seems to follow a choice of direct involvement of the public, in opposition to the isolation of creative production.



La parete esiste come principio e come fine di questa mia storia. Sulle pareti si appendono sempre i quadri, ma è sulle stesse pareti che si mettono anche gli specchi. [...] il riflesso dello specchio incomincerà a rimandare le stesse incognite, le stesse domande, gli stessi problemi che ci pone la realtà; incognite e questioni che l'uomo è spinto a riproporre sui quadri (*Michelangelo Pistoletto, 1964*).

Nel novembre del 2010, uno dei più importanti musei degli Stati Uniti - il Philadelphia Museum of Art - inaugura una retrospettiva attorno all'opera di Michelangelo Pistoletto, dal titolo *From One to Many 1956- 1974* (Basualdo 2010), che ha illustri precedenti in istituzioni pubbliche del paese: come la mostra *A Reflected World* presso il Walker Art Center di Minneapolis risalente al 1966 o quella al P.S.1 di New York dal titolo eloquente *Division and Multiplication of the Mirror*, del

1988. Questo saggio intende analizzare quei particolari momenti di svolta nella produzione iniziale dell'artista biellese per sottolineare quanto essi siano accomunati dalla medesima tensione. Si tratta cioè di momenti in cui si registra uno spostamento dell'attenzione dal singolo verso un gruppo - non ancora del tutto definito e potenzialmente ampio: dagli amici artisti, al pubblico che va a vedere consapevolmente la mostra, alla comunità spontaneamente e occasionalmente coinvolta. Ad esempio, è noto quanto le azioni del collettivo interdisciplinare che aveva fondato attorno al 1967 - lo ZOO - avessero concretizzato forme di collaborazione stretta tra musicisti, attori, pittori, intellettuali. Lo ZOO agiva nello spazio urbano, per le vie di Torino o di Amalfi, oppure in luoghi nuovi, ex depositi commerciali riutilizzati per le loro caratteristiche come luoghi d'esposizione (come nel caso del Deposito d'Arte Presente), discoteche (il Piper). Insomma fuoriuscendo dagli spazi tradizionalmente deputati, quali musei o gallerie private, e coinvolgendo in questo modo degli spettatori che forse neanche avrebbero osato definirsi come tali. Pistoletto sembrava lavorare, già negli anni Sessanta, proprio nella direzione di questo sfondamento, che non può che essere fisico e concettuale allo stesso tempo, dei muri e delle barriere che spesso isolano l'artista all'interno del proprio studio e dei confini più o meno teorici toccati dalla sua ricerca artistica. Tra i propri mezzi di lavoro - scalpelli, pennelli o computers che siano - nell'autoreferenzialità del progetto che mancava nel dialogo con tutto ciò che avveniva fuori, egli aveva notato quanto l'artista correva il rischio di allontanarsi dal proprio pubblico potenziale e dalla società in cui si trovava ad operare. Con la decisione di aprire il proprio studio nel 1967, Pistoletto aveva posto le basi per questo interscambio e coinvolgimento via via più intenso tra arte e pubblico, che gli anni successivi gli permisero di perfezionare.

Alla fine degli anni Cinquanta, l'attenzione di Pistoletto si focalizza sulla riproduzione del proprio volto ingigantito al punto di invadere l'intera superficie disponibile della tela. La materia pittorica si presenta ricca e corposa, simile per trattamento e composizione dello spazio alle opere pastose dei due Jean - Fautrier e Dubuffet. È questo il caso dell'*Autoritratto su fondo rosso* del 1956. Intorno al 1960 le tele aumentano di dimensioni, ma questa volta mutano le proporzioni e le misure: il volto è presentato a grandezza naturale, concedendo così maggiore spazio al corpo che si offre quasi a figura intera, il fondo monocromo è invece di colore argento oppure oro. Nell'eseguire questi autoritratti, l'artista si serve, secondo la più tradizionale delle maniere, di uno specchio posto lateralmente che restituisce l'immagine da riprodurre nella tela. Fino a quando, nel 1961, realizza due tele intitolate *Il presente (Autoritratto in camicia e Uomo di schiena)*, stendendo un generoso strato di vernice nera lucida e riflettente.

Il primo quadro specchiante che ho fatto era un quadro dipinto di nero, su cui avevo dato mezzo dito di vernice: mi sono reso conto che su questa superficie nera, lucidissima, potevo rappresentare la mia faccia, rispecchiandomi nella tela stessa. Da quel momento non mi sono più guardato nello specchio perché mi vedevo direttamente nel quadro e lì mi riproducevo (Celant 1984, p.19).

L'artista dichiara di essere rimasto colpito dalla mostra di Francis Bacon, organizzata nel 1958 dalla Galleria Galatea di Torino, la stessa galleria che esponeva anche i suoi primi dipinti figurativi e pastosi. Proprio l'opera dell'artista irlandese sembra avere indirizzato e circoscritto l'interesse di Pistoletto nei confronti della figura umana:

Vedendo Bacon ho percepito che il mio problema, il mio dramma erano già lì, dichiarati, di un uomo alla ricerca della propria dimensione e del proprio spazio, una gabbia di vetro impenetrabile, in cui l'uomo viveva in uno stato talmente drammatico da essere soffocato, da non avere voce e spazio. Era un uomo bloccato, braccato, malato, distrutto e angosciato, splendidamente dipinto ma, in questo stato, terribilmente isolato, qualcosa di più forte che drammatico, come condannato (Celant 1984, p. 23).

Dunque, Pistoletto stava già ponendo le basi per inventare soluzioni che spezzassero l'isolamento della figura umana all'interno del quadro. Prima di analizzare l'utilizzo della lamina di metallo riflettente come supporto e sfondo dei quadri e l'impiego di immagini fotografiche scontornate e sovrapposte, bisogna tornare nuovamente a Francis Bacon. Come si è cercato di sottolineare precedentemente, nel trattamento della figura umana vi sono delle profonde differenze tra Bacon e Pistoletto: mentre Bacon conferisce atletismo alle sue figure, le scarnifica davanti ai nostri occhi rendendo la carne pulsante, percorsa e percossa da forze (Deleuze 1995), Pistoletto congela in posture, atteggiamenti quotidiani figure che in ogni caso sembrano voltare le spalle allo spettatore. Ma esiste un'altra lezione che Pistoletto sembra aver desunto da Bacon e portata avanti come ricerca personale: lo sfondo monocromo. In un primo momento egli cerca di riprodurre la capacità riflettente dello specchio stendendo, come si diceva, il colore: l'argento oppure l'oro in maniera omogenea. Sono i cosiddetti "dipinti specchianti" anche se il loro potere riflettente risulta alquanto trascurabile. La prima vera svolta consiste, come si diceva, nell'applicazione di una grande quantità di vernice acrilica nera capace di catturare i riflessi dell'ambiente circostante. Infatti Pistoletto fa riferimento a due tele, realizzate con questo metodo e considerate dall'artista stesso i primi veri

“quadri specchianti” (1961). Il titolo della prima rimanda, appunto, ad un rapporto di contemporaneità ed interscambio tra figura stabile dipinta e riflesso baluginante dello spettatore. Appena un anno dopo, nel 1962, avviene l’ulteriore, fondamentale passaggio verso un fondo totalmente specchiante. Si tratta del momento in cui Pistoletto sostituisce il pigmento con una lamina di acciaio inox lucidata; questa lamina viene poi fissata sulla tela. L’artista non dipinge direttamente sulla superficie metallica, ma su di essa applica delle silhouettes di figure umane realizzate con carta velina e ritoccate a matita. Queste sagome derivano da una matrice fotografica a grandezza naturale, scattata sfruttando una sorgente luminosa posta frontalmente; in questo modo si ottiene un effetto di appiattimento volumetrico e di semplificazione chiaroscurale. Bisogna ricordare che Pistoletto utilizza gli scatti realizzati anche da altri fotografi, come nel caso di Ugo Mulas. In particolare si serve di alcuni estratti dal reportage realizzato da quest’ultimo in occasione del soggiorno newyorkese, durante il quale aveva avuto modo di effettuare varie visite agli studi degli artisti (Marcel Duchamp, Barnett Newman, Jasper Johns, Frank Stella, Andy Warhol), i cui materiali furono in parte pubblicati all’indomani della morte di Mulas nel 1973, a cura di Paolo Fossati. Ad esempio, nella sezione dedicata a Duchamp, vi è uno scatto che ritrae l’artista di spalle, in ambiente domestico e affiancato sulla sinistra da una lampada, mentre guarda la scultura astratta che ha di fronte: questo scatto verrà scontornato da Pistoletto e utilizzato per realizzare, nel 1973, l’opera dal titolo *Marcel Duchamp con abat-jour*. Questo esempio di presa a prestito di rappresentazioni realizzate da altre mani, di opere e corpi di altri artisti costituiscono la forma più tangibile dell’apertura e della volontà di instaurare un dialogo, anche se in questa fase solo visivo, con la comunità artistica internazionale.

Mulas non soltanto fotografa ma annota, anche a proposito di Pistoletto, dei problemi di riproduzione fotografica e delle novità percettive che i suoi quadri specchianti propongono. E con i quali aveva dovuto interfacciarsi mentre fotografava un nudo di schiena nella sala dedicata a Pistoletto all’interno della mostra *Vitalità del negativo* al Palazzo delle Esposizioni di Roma (1970). Già perché - come afferma Mulas - :

Se dipinge un nudo su una delle sue superfici e questo nudo è di schiena, obbliga chi guarda a entrare nel quadro, a coinvolgersi, perché vedrà se stesso dentro, dal lato opposto a quello in cui è mentre guarda: si vedrà di fronte al nudo, da quella parte che per il pittore è celata. Così lo spettatore si sdoppia: è dentro e fuori, è di qua e di là in ogni momento, e di qua accetta il gioco del pittore che il nudo offre di schiena, di là è dove non dovrebbe essere, stando alla lettera del quadro (Fossati 1973, p. 23).

Come invece nota Jean-François Chevrier, a seguito dell'osservazione della foto che era stata scattata proprio in quella occasione:

Mulas ha evitato la trappola della riproduzione. Non si è lasciato imprigionare nello specchio del quadro; lascia che compaia il muro. Lo specchio è in effetti un temibile concorrente per il fotografo, perché assorbe tutto ciò che gli viene messo di fronte. Qui produce un effetto di grandangolo che schiaccia la profondità e deforma gli oggetti. Il mappamondo di carta di giornale (Mappamondo, 1966-68), in fondo a sinistra è anamorfico. La stanza si allunga e oscilla, i muri sfuggono. L'unico punto fermo è costituito dalla figura centrale del fotografo piegato sulla sua macchina (Castagnoli, Italiano & Mattiolo 2007, p. 19).

Insomma Mulas tenta di sfuggire, non vuole offrire il suo viso allo specchio e lo nasconde abbassandolo il più possibile sul petto ma con l'occhio sempre fisso sull'obiettivo. Da questa reazione/scontro rispetto al funzionamento dei quadri specchianti, percettivamente è come se il muro si deformasse sui due lati estremi per azione dello specchio, fluidificandosi come se non esistesse più nella sua concretezza. Tutto quindi appare mosso: tutto tranne il corpo del fotografo che resiste a quest'azione, complice anche la centralità della sua posizione, e il nudo di spalle. Le reazioni di fronte ad un quadro specchiante possono essere molteplici, ma in ogni caso esso compie un movimento che è interdipendente da quello compiuto da colui che lo guarda, chiamando in causa il suo corpo e l'ambiente nel quale è inserito.

Il quadro specchiante è un continuo gioco di mediazioni e di rimandi: tanto quanto l'immagine fotografica non è applicata direttamente ma riprodotta attraverso un'immagine dipinta - e più tardi, dagli anni Settanta in avanti, serigrafata -, così lo spettatore e lo spazio antistanti sono presenti nel quadro ma sotto forma di riflesso immateriale, in continuo mutamento. Le silhouettes, co-protagoniste insieme allo spettatore, sono cristallizzate in posture ed abiti assolutamente quotidiani. In opposizione a questa contingenza fisica, queste figure risultano assolutamente estranee, noncuranti: è più lo spettatore che deve cercare di instaurare un dialogo con esse. Uno straniamento che viene accentuato dalla loro frequente collocazione di spalle, come nel caso dell'opera *Tre ragazze alla balconata* del 1964. Anche quando sono poste frontalmente, però, la situazione non muta; non vi è nessun tipo di legame o affezione: le figure non interpellano il riguardante. Persino quando affrontano tematiche che potrebbero richiedere un coinvolgimento, un invito ad unirsi

alla causa, come nel caso dei quadri *No, all'aumento del tram e Vietnam*, entrambe realizzate nel 1965.

A questo punto, occorre soffermarsi ancora sul concetto di “contemporaneità” tra figura permanente e figura transitante. Le considerazioni che seguono possono non apparire automaticamente applicabili ai soggetti inanimati quali piante, lampadine, bottiglie, che pure fanno la loro comparsa nei quadri specchianti. Tuttavia non si può contestare che il soggetto sulla velina (umano o inanimato che sia) resti uguale a se stesso, indietro nel tempo, mentre il fondo continua a riflettere l'avvicendamento del contesto e dei luoghi diversi in cui i quadri vengono esposti. Come Angela Vettese nota a riguardo:

In realtà muta anche la figura, pur se in modo diverso. Ciò risulta particolarmente evidente quando si guardino oggi i quadri specchianti più vecchi: due visitatori di museo dipinti nel 1968 potevano, allora, apparire contemporanei agli altri spettatori reali e confondersi con essi. Oggi noi ne notiamo gli abiti, le posture, gli atteggiamenti come qualcosa che appartiene al passato. Restando identici a se stessi sono cambiati, perché si è aggiunta alle loro sagome la componente temporale. Per gli spettatori di museo che si riflettano ora in quel quadro, esse non sono più figure e basta, ma figure di un tempo che non c'è più (Vettese 2001, p.14).

Pistoletto, scegliendo lo specchio, sceglie di avere a che fare in potenza sia con il tempo futuro e con tutti i corpi che entreranno in contatto con i suoi quadri, sia con l'attualità di colui che sta di fronte all'opera in un determinato istante, sia con il ricordo di un attimo passato trattenuto sulla velina. I quadri specchianti sono dispositivi unificanti del tempo che attualizzano una forma di partecipazione costante e sempre verificabile anche se con la vista soltanto. È vero che quelli realizzati negli ultimi anni dialogano meglio con noi, per la maggiore nitidezza dell'immagine, per l'atteggiamento più disinvolto o anche banalmente per l'abbigliamento, ma le primissime veline conservano sempre un fascino paragonabile ad un set di Cinecittà (Gilman 2008). Si trattava proprio delle stesse atmosfere che Pistoletto aveva voluto ricreare in occasione della personale/evento presso la Galleria romana L'Attico nel 1969. Anche Pino Pascali, amico dell'artista, era presente all'evento, come documentato in certe fotografie, ed era stato ben felice, con l'ironia e la vena ludica che lo caratterizzava, di prendere parte a questa irriverente e felliniana *masquerade*. In precedenza è stata menzionata la Galleria Galatea, luogo in cui Pistoletto aveva familiarizzato con l'opera di Bacon; questa funse anche da scenario di un incontro rilevante per la storia del collezionismo italiano del secondo Novecento: quello tra

Pistoletto ed il giovane aspirante poeta Gian Enzo Sperone. Il 1963 è un anno decisivo per entrambi. Infatti, a seguito della prima personale di quadri specchianti, l'artista chiede a Sperone di accompagnarlo a Parigi.

Quello che può sembrare un banale viaggio di evasione tra amici, si rivela invece decisivo per il futuro di entrambi. Nella capitale francese, infatti, hanno l'occasione di visitare la galleria di proprietà della prima moglie di Leo Castelli, Ileana Sonnabend, *The Queen of Art* così come la definisce Manuela Gandini, biografa di quella che può essere ritenuta, senza troppi margini d'errore, la gallerista più potente e influente della seconda metà del Novecento (Gandini 2008). Sperone e Pistoletto entrano così in contatto, con un anno di anticipo rispetto alla Biennale di Venezia del 1964, con le opere, tra gli altri, di Robert Rauschenberg, premiato proprio in occasione di quella edizione della manifestazione con il Gran Premio Internazionale di Pittura. A seguito di questo viaggio, la Sonnabend rappresenterà e supporterà il lavoro di Pistoletto (la prima personale viene inaugurata a Parigi il 4 marzo 1964), aprendogli così una strada decisamente internazionale. Anche a Sperone andrà bene: troverà infatti il coraggio di aprire un proprio spazio espositivo. Nel 1964 viene aperta a Torino, nell'angolo tra via Cesare Battisti e via Carlo Alberto, la galleria "Gian Enzo Sperone - Arte Moderna". Nel volgere di pochi anni vengono inaugurate delle mostre dedicate ai maggiori esponenti della Pop Art, tra cui la prima personale italiana di Andy Warhol (20 febbraio 1965).

Per tornare nello specifico alla collaborazione tra Pistoletto e Sperone, proprio presso questa galleria l'artista scelse di esporre per la prima volta, il 2 ottobre del 1964, la serie dei *Plexiglas*, presentata insieme a due quadri specchianti: *Autoritratto* (1964) e *Marzia con la bambina* (1962-64). La serie dei *Plexiglas* è composta da sette opere che presentano il medesimo supporto, ovvero il materiale plastico trasparente da cui deriva il nome della serie, ed una tendenza a fuoriuscire da un piano eminentemente bidimensionale: da un'aderenza alla parete viene sperimentato un progressivo distacco da essa. Secondo questa logica di allontanamento, la serie può essere ordinata come segue, considerandola perciò come un percorso di senso, sempre più di espansione e dilatazione nello spazio: *Il muro*, *Segnale rosso su plexiglas sul muro*, *Filo elettrico appeso al muro*, *Scala doppia appoggiata al muro*, *Filo elettrico caduto*, *Tavolino con disco e giornale* e *Pila di dischi*.

Il muro può farsi opera d'arte, ed essa svuotandosi di qualsiasi ambizione mimetica o convenzione simbolica, va nella direzione di una pura astrazione concettuale. Il plexiglas resta solo un "medium" che si lascia oltrepassare ma che delimita e ferma lo sguardo sulla porzione di muro. Quindi il muro, da "oggetto" per lo più nascosto e con funzione statica, diventa "soggetto" dell'opera. Nei *Plexiglas* emerge proprio una meditazione sul soggetto rappresentato - pila di dischi o scala

che sia - all'interno dell'opera e sulla sua presenza e consistenza materiale nello spazio. In sintesi ciò che Pistoletto investiga è la relazione tra oggetto-reale ed oggetto-arte, esattamente come, nei quadri specchianti, si analizzava il rapporto tra figura immutabile della *silhouette* e figura dinamica dell'osservatore, tra rappresentazione e presenza consistente. Con i *Plexiglas*, Pistoletto compie un passo avanti rispetto ai quadri specchianti nei confronti dell'analisi del muro: da uno sfondamento sensoriale provocato grazie all'utilizzo della lamiera lucidata a specchio si passa a una meditazione sul muro come supporto tradizionale del quadro e sulle possibilità di distaccarsi da esso grazie anche ad una presa di coscienza dello svelamento.

Il 22 dicembre del 1967, Pistoletto chiude il programma annuale della galleria con un evento che segna anche la fine del periodo di maggior coesione con Sperone. L'artista inizialmente colloca una sola opera: *Pietra miliare*, un solido e scarno paracarro su cui è stato scolpito l'anno in corso. Poi, tornato a Torino e visto lo spazio vuoto compie un'operazione di riempimento con materiali deperibili quali carta, candele, ritagli; per l'occasione realizza anche *Quadro di fili elettrici*. Quindi pubblica un volantino che introduce un luogo ulteriore rispetto alla galleria:

Con questa mostra io ho liberato il mio studio, che si apre per accogliervi i giovani che vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi (Pistoletto 1967).

Seguono la firma, e l'indicazione dell'indirizzo e di un recapito telefonico.

La stessa operazione concettuale è alla base del volantino ideato in occasione della Biennale di Venezia del 1968: «Con questo manifesto invito le persone che lo desiderano a collaborare con me alla XXXIV Biennale di Venezia» specificando più in basso

Io per collaborazione intendo un rapporto non competitivo ma di intesa sensibile e percettiva. Cedere una parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di se stesso è l'opera che mi interessa (Pistoletto 1968).

I quadri specchianti e questi primi esperimenti di coinvolgimento possono essere letti come un tentativo di accogliere la complessa problematica del tempo, e della moltitudine di corpi che transitano davanti alle opere d'arte o degli oggetti materiali che le informano. Queste opere evidenziano un'etica coerentemente inseguita e basata sullo scambio, sulla condivisione e sull'offerta di un'occasione tangibile di partecipazione. Pistoletto si interroga ancora oggi, anche attraverso

l'attività di Cittadellarte, sul rapporto che intercorre tra arte e società, con l'entusiasmo e la fiducia di poter intuire sempre nuove vie per mettere in comunicazione questi circuiti. Nello stesso modo in cui ha voluto spezzare l'isolamento tradizionale dell'autoritratto, così egli ha sempre cercato di spezzare ed osteggiare l'isolamento creativo ma anche una certa ortodossia formale e stilistica. Così come il curatore Carlos Basualdo ha intuito e suggerito nel titolo della sua mostra *From One to Many*.

Vanno sotto il nome di *Oggetti in meno* dei lavori realizzati da Pistoletto tra il 1965 ed il 1966, ed esposti per la prima volta nel gennaio 1966 presso il suo studio, in via Raymond 13 a Torino. Anche se un certo numero di varianti sono state prodotte nel biennio successivo, esse fanno comunque parte della serie, come *Bagno barca*, *Pozzo culla* e *La terra e la luna*. L'artista li considera come una logica conseguenza dei quadri specchianti e dei *Plexiglas*, in quanto partono da una riflessione attorno alla realtà contingente e dinamica, attorno a diversi materiali e di come essi possiedano fin dal principio una specie di coscienza, di potere autostrutturante ed autodeterminante. E sono proprio gli *Oggetti in Meno* e gli *Stracci* ad avvicinarlo formalmente di più alla brevissima stagione storica dell'arte povera.

Pistoletto sembra mettere da parte il proprio riconoscibile materiale d'elezione - lo specchio -, lasciando spazio ai suggerimenti, agli spunti che provengono dalla materia stessa, svolgendola nello spazio, mescolandola come mai era avvenuto prima. Sembra lasciarsi agire e guidare dagli stimoli esplosi in un determinato momento (dall' «irripetibilità di ogni attimo» - come dichiara egli stesso), aprendosi alla meraviglia dell'accadimento non programmato aprioristicamente. Ogni singolo pezzo si configura in questo modo come un oggetto "in meno" rispetto all'insieme delle possibilità da cui attingere. Un oggetto che nel momento in cui è finito, concluso e collocato a parete o nel mezzo della stanza, ci si lascia senza troppi scrupoli alle spalle per andare oltre quella possibilità ormai consumata e che pure resta in quanto traccia tangibile. Ed in effetti se si dovesse essere costretti a sintetizzare in una sola parola questa serie di lavori, la più appropriata sarebbe "eterogeneità". La stessa eterogeneità formale che può essere ritrovata all'interno del percorso di una collettiva, come l'artista stesso auspicava nel momento in cui aveva aperto il suo studio. Le differenze interne e formali tra i lavori sono così varie che non possono essere classificate secondo i criteri di contraddizione, identità o somiglianza. Messi insieme in uno spazio non si completano vicendevolmente ma preservano ancora di più le loro peculiarità, inoltre la loro percezione richiede un movimento dell'osservatore, come una sorta di slalom che può prendere qualsiasi direzione e non deve sottostare ad un percorso privilegiato. La forza e pregnanza della serie sta proprio nell'insieme e nel viaggio che si deve compiere per esplorare questa

molteplicità. Anche in questo caso, come nei *Plexiglas* e nei quadri specchianti, il titolo offre informazioni sulle caratteristiche strutturali ed interne all'opera stessa, sulle eventuali parti che la compongono, sui materiali, sul soggetto che intende rappresentare o creare *ex novo*. Il titolo è una ripetizione della cosa che ha attirato l'attenzione dell'artista, con cui ha deciso di confrontarsi.

Con questa breve disamina che ha toccato le fasi iniziali della produzione di Pistoletto, si è cercato di mettere in luce quanto egli si sia voluto distaccare dall'isolamento dello studio, accogliendo visivamente tutti gli spettatori (nei suoi quadri specchianti), aprendolo e arrivando a simulare una collettiva (con gli *Oggetti in Meno*), producendo cioè opere spiazzanti, ma che un emergente filone della storia dell'arte ritiene essere uno tra gli esempi più densi di significato dell'arte italiana del secondo dopoguerra (Guercio & Mattiolo 2010). L'artista, con la serie dei *Plexiglas* e degli *Oggetti in Meno*, sfida quelle concezioni che rendono la vita facile a tanta critica d'arte che vorrebbe sempre ritrovare le stesse (pre)determinate caratteristiche e costruire recinti invalicabili attorno ad esse, costringendo l'artista a ripetersi all'infinito. Pistoletto invece sceglie di operare creativamente e democraticamente insieme ad altri artisti, ma anche cercando di coinvolgere la gente che normalmente con l'arte non ha nessun tipo di rapporto come la gente di Corniglia oppure la gente incontrata casualmente per le strade di Torino. Scegliendo questa via, volta spesso le spalle alla critica, come voltò le spalle ad un successo internazionale quasi certo, quando - come leggenda racconta - rifiutò il consiglio di Leo Castelli di trasferirsi negli Stati Uniti. E anche quando inciampa nella trappola della ripetizione, producendo nuovi quadri specchianti, questa scelta non riesce ad fare dimenticare quelle che, al contrario, vanno nella direzione opposta.

L'opera di Pistoletto, come succede nello specifico durante *L'Anno Bianco* (1989), accoglie ed attinge agli eventi storici di quell'anno, e quindi in primis, alla caduta del muro di Berlino, mutuando una foto giornalistica ed affiancandola ingigantita ad una riproduzione fotografica della performance *Anno Uno*, che aveva realizzato nel 1981 presso il teatro Quirino di Roma. In questa immagine si vedono le persone che reggono, come fossero cariatidi o telamoni viventi, archi, catene o architravi stilizzati sopra le loro teste.

Così si legge nel programma di sala dell'evento:

È la rappresentazione di una città dove le persone sono l'architettura. È la civiltà che immobilizza la gente sotto le sue pesanti strutture. [...] Le persone comuni di oggi appaiono sulla scena come al traguardo di una marcia che finisce di fronte allo specchio. Lo specchio che riflette, ai lampi di un flash, ciò che sta alle nostre

spalle, trasformandoci in statue di sale. Ma è lo stesso specchio che può sciogliere un'anima capace di voltarsi e forare con lo sguardo la crosta millenaria (Farano, Mundici & Roberto 2005, p. 202).

Per concludere, Pistoletto ha sempre cercato, non soltanto nella selezione di casi presi in esame da questo testo, di andare oltre il muro del *white cube* per incontrare l'altro, gli altri; di prendere le distanze dai confini troppo spesso asettici e autoreferenziali del mondo dell'arte; o ancora oltre l'illusione rinascimentale, oltre l'opera d'arte per poi rivisitarla, beneficiando poi di questo salutare allontanamento. Come afferma Bruno Corà nell'introduzione al libro sull'*Anno Bianco*:

L'Anno Bianco in definitiva, come i quadri specchianti, era stato concepito come annunciato-varco 'da tenere sempre aperto' ed accogliere in senso dinamico la fenomenologia dell'essere nel mondo (Corà 1990, p. 7).

Ma prima e sopra ogni aspetto, ha cercato di andare oltre se stesso - o almeno questo è quello che si desume da un'analisi distaccata delle sue scelte operative - e oltre il suo materiale d'elezione, quello per il quale verrà indubbiamente consegnato alla storia - lo specchio. Addirittura frantumando fisicamente, e in questo modo distruggendo, la transitante essenza della sua inaffidabile restituzione. Esattamente come ha scelto di fare, personalmente e superati i settanta anni di età, nella sala che era stata tappezzata di specchi dalle ricche cornici dorate presso l'Arsenale di Venezia, nel corso della Biennale del 2009 curata da Daniel Birnbaum. Rompendo lo specchio, Pistoletto rompe davanti ai nostri occhi anche l'illusione proposta dall'artista e, di solito, accettata dal suo pubblico mostrandoci ancora una volta il muro, anzi i muri storici vincolati e screpolati dell'Arsenale dell'Antica Repubblica.



Fig. 1: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.



Fig. 2: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

¹ Le immagini delle opere citate nel testo sono visualizzabili online:
- per la foto di Mulas si veda, nell'anno 1971:
<<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1107773031&lang=ita>>;
- per altre immagini di Michelangelo Pistoletto si rimanda al sito ufficiale dell'artista:
<<http://www.pistoletto.it>>.



Fig. 3: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.



Fig. 4: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974 (serie degli *Oggetti in Meno*).
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.



Fig. 5: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974 (serie degli *Oggetti in Meno*).
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.



Fig. 6: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

L'autore

Eleonora Charans è iscritta al terzo anno del dottorato d'eccellenza in Teorie e Storia delle Arti presso la Scuola di Studi Avanzati in Venezia, sta portando avanti una ricerca sulla collezione di Egidio Marzona. Ha conseguito la laurea magistrale in Progettazione e Produzione delle Arti Visive presso la Facoltà di Design ed Arti dello IUAV nel 2006, con una tesi su Michelangelo Pistoletto (*Michelangelo Pistoletto. Opere dal 1962 al 1970*); l'anno successivo 2007, la ricerca è risultata finalista sezione tesi di laurea alla seconda edizione del Premio Nazionale Parc/MAXXI. Nel 2007 e nel 2008 è stata assistente alla didattica a contratto per il Laboratorio di allestimento tenuto da Carlos Basualdo, presso la stessa università. Fa parte dell'Unità di ricerca dello IUAV 'Fare mostre per fare storia'; nel 2010 cura, insieme a Francesca Castellani, il seminario dal titolo 'Lo Scrittoio della Biennale' per il dottorato in Teorie e Storia delle Arti. È stata project coordinator dell'opera *Giorni* di Bruce Nauman per il Padiglione Stati Uniti per la 53esima Biennale di Venezia (Leone d'Oro come migliore partecipazione nazionale). Di recente pubblicazione all'interno del volume a cura di Clarissa Ricci (*Starting from Venice*, et.al, Milano 2010) un saggio sulle relazioni tra i padiglioni nazionali e la città di Venezia dal titolo *On the relationships between pavilions and the Giardini; some examples from Making Worlds*.

E-mail: eleonora.charans@gmail.com

Bibliografia essenziale

Cataloghi di mostre personali

Michelangelo Pistoletto, 1960, Galleria Galatea, Torino.

Michelangelo Pistoletto, 1963, Galleria Galatea, Torino.

Michelangelo Pistoletto, 1964, Galerie Ileana Sonnabend, Parigi.

Michelangelo Pistoletto. I Plexiglass, 1964, Galleria Gian Enzo Sperone, Torino.

Michelangelo Pistoletto. A Reflected World, 1966, Walker Art Center, Minneapolis.

Michelangelo Pistoletto, 1968, Galleria L'Attico, Roma.

Celant, G 1984, *Pistoletto*, Forte di Belvedere, Firenze.

Michelangelo Pistoletto: Division and Multiplication of the Mirror, 1988, The Institute of Contemporary Art PS 1 Museum, Long Island City (New York).

Michelangelo Pistoletto. Io sono l'altro, 2001 GAM Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

Basualdo, C 2010, *From One To Many. 1956-1974*, Yale University Press.

Altre letture di riferimento

Bandini, M 2004, *Arte Povera a Torino. 1972*, Umberto Allemandi, Torino.

Castagnoli, PG, Italiano, C & Mattiolo A, 2007, *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Electa, Milano.

Celant, G 1969, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano.

- Celant, G 1976, *Precronistoria 1966- 69*, Centro Di, Firenze.
- Christov-Bakargiev, C 2005, *Arte Povera*, Phaidon, London.
- Corà, B 1990, *Michelangelo Pistoletto, Anno Bianco*, I libri di AEIUO, Roma.
- Deleuze, G 1995, *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata.
- Farano, M, Mundici MC & Roberto MT 2005, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio azioni e collaborazioni*, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino.
- Fossati, P 1973, *Ugo Mulas. La fotografia*, Einaudi, Torino.
- Gandini, M 2008, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelveccchi, Roma.
- Gian Enzo Sperone. *Torino-Roma-New York: trentacinque anni di mostre tra Europa e America*, 2000, Hopefulmonster, Torino.
- Gilman, C 2008 (ed.), *Postwar Italian Art, October, Special Issue 124*, The MIT Press, Boston.
- Guercio, G & Mattiolo, A 2010, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano.
- Maffei, G 2007, *Arte Povera 1966-1980: libri e documenti*, Corraini, Mantova.
- Manacorda, F & Lumley, R 2005, *Marcello Levi: Ritratto di un collezionista*, Hopefulmonster, Torino.
- Pistoletto, M 1967, 'Manifesto', in Farano, Mundici & Roberto 2005.
- Pistoletto, M 1968, 'Manifesto della Biennale', in Farano, Mundici & Roberto 2005.
- Pistoletto, M 1988, *A minus artist*, Hopefulmonster, Firenze.