

LO SPECCHIO, GLI STILI, IL TEMPO

di Rosa Maria Puglisi

“Forse devo cominciare a dipingere. Devo pensare di diventare un vero pittore devo chiudere le porte a chiave e prendere questa tela spessa di centinaia d'anni e rimetterla sul muro. Opaca sorda come una barriera impenetrabile, senza più domandarsi cosa c'è dietro, non interessarmene. Che dietro ci sia una porta chiusa”¹.

In questa dichiarazione di Michelangelo Pistoletto, e nel dubbio finale, è probabilmente racchiusa tutta la problematicità del rapporto fra un artista - che affonda le proprie radici in un vasto passato culturale - e il proprio tempo.

La realtà artistica della fine degli anni Cinquanta è quella di un'ansiosa ricerca di nuove vie per l'arte che langue nei manierismi generati dalle avanguardie; una ricerca che molti svolgono come tentativo di aprire l'arte allo spazio esterno della realtà. Fra le esperienze più significative in tal senso si potrebbero citare quelle sia pur volte in direzioni diverse, di Pollock e Fontana.

Dalla profonda riflessione sul loro lavoro, nonché dalla percezione della drammaticità delle opere di Bacon (in esse un uomo soffoca, senza voce né spazio, nella “gabbia di vetro” di un quadro bidimensionale), nasce per Pistoletto l'esigenza di aprire un varco nella “opaca e impenetrabile barriera” della tela – che finirà dopo qualche anno in pezzi nel “Pozzo” degli “Oggetti in meno” - attraverso la superficie brillante, sottile e specchiante di una lamiera di acciaio lucidato.

Poiché “sulle pareti si appendono sempre i quadri, ma è sulle stesse pareti che si mettono anche gli specchi”², Pistoletto sceglie lo *Specchio*, di per sé pieno di simboli e significati ancestrali, per fare il vuoto nei suoi quadri e per spalancare virtualmente nella pittura la porta di una nuova dimensione spazio-temporiale.

Quello che a prima vista potrebbe sembrare una specie di gioco concettuale, un mero tentativo di inverare la credenza popolare che il quadro sia “specchio della realtà”, affonda invece i suoi moventi nella pretesa genesi della rappresentazione, da cui sorge la tradizione e l'equivoco del realismo.

“Credo che la prima vera esperienza figurativa dell'uomo sia il riconoscere la propria immagine nello specchio, che è la finzione più aderente alla realtà”³, scrive Pistoletto.

A distanza di un ventennio un noto semiologo riecheggia: “E' proprio da questa esperienza di iconismo assoluto [l'esperienza speculare] che nasce il sogno di un segno che abbia le stesse caratteristiche. Per questo si disegna: per realizzare senza specchio ciò che lo specchio consente. Ma”, aggiunge mettendo in luce il ben noto equivoco, “il più realistico dei disegni non esibisce tutte le caratteristiche di duplicazione assoluta proprie dello specchio”⁴.

Dunque l'uomo sembra destinato a frustrare il suo profondo desiderio di ricreare la natura; e la traccia che essa può lasciare sui suoi quadri non è molto più che un'ombra, è una sorta di impronta eteromaterica destinata all'imprecisione della generalizzazione.

“L'impronta ha bassissima definizione, lo specchio sembra un congelatore di immagini, ma non ho più la garanzia che si tratti di uno specchio, e che ci fosse un referente a determinare l'immagine. Tutto quanto si vede non è solo messa in scena, inquadratura, scelta dell'angolo visuale, ma effetto di una operazione sulla superficie in modo che essa sembra riflettere i raggi provenienti da un oggetto. Siamo al quadro. Qui ormai tutti i requisiti del fenomeno semiosico sono osservati, la fisica della produzione si lega alla prammatica della interpretazione in modo radicalmente diverso da ciò che avviene per l'immagine speculare”⁵.

Ma pure radicalmente diverso da ciò che avviene negli specchi di Pistoletto, che sono pur sempre dei quadri: in essi stanno a confronto diretto la realtà rappresentativa o, per meglio dire, una finzione e una finzione di finzione, visto che la duplicazione dello specchio non è che immagine

1 Michelangelo Pistoletto - *L'Uomo Nero. Il lato insopportabile*, in “Un artista in meno”, Hopefulmonster, Firenze, 1989, pag. 52

2 Michelangelo Pistoletto - *I plexiglass*, Op. cit. , pag. 10

3 Michelangelo Pistoletto - ibidem

4 Umberto Eco - “Sugli Specchi”, Bompiani, Milano, 1987, pag.18

5 Umberto Eco - Op. cit. , pag. 34

incorporea.

E' proprio per questo che, da una parte, allontana tali specchi da tentativi superficiali di indagine semiologica, in quanto uno specchio non può essere segno, data la sua inscindibilità dal referente, ma che, dall'altra parte, ne fa dei "filtri" artistici: "Lo specchio serviva a filtrare le cose attraverso l'idea del quadro, l'idea cioè di una raffigurazione che io rendevo evidente fissando con la pittura un'immagine, insieme alle altre riflesse. Il concetto d'arte permeava così l'intera realtà, resa dinamica dall'arte stessa"¹.

La soluzione dei quadri specchianti apre la strada alla successiva varietà di espressioni che si coaguleranno in torno al termine "Arte Povera", le quali hanno tutte come presupposto l'interscambiabilità di arte e realtà, e negano la rappresentazione a favore della tautologia.

I quadri specchianti di Pistoletto precorrono questa situazione; essi sono una specie di grado zero della rappresentazione, in quanto ci rimandano la nostra stessa immagine, stupita dal riconoscersi, insieme ai riflessi di personaggi, che lo specchio sembra aver catturati e trattenuti in virtù di uno strano sortilegio. Questi personaggi anonimi e indifferenti, non rappresentano niente se non la presenza del passato e l'immobilità della pittura contrapposta al presente vivo e dinamico.

L'uso poi delle riproduzioni fotografiche, che si sostituiscono ben presto a quelle pittoriche, accresce ancor di più l'ambiguità e la tensione fra finzione e realtà, fra rappresentazione e *tautologia*, poiché ci informa Barthes: "La Fotografia ha qualcosa di tautologico: nella foto la pipa è sempre una pipa, inesorabilmente. Si direbbe che la Fotografia porti il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento"².

Ci si sente quasi tentati ad abboccare alla citazione magrittiana di Barthes, e a cercare di scoprire anche in Pistoletto intenti analitici nei confronti del rapporto linguistico esistente fra realtà e pittura, ma la citazione stessa, se non ci si lascia abbagliare, mette in guardia dal possibile errore.

Infatti per Pistoletto è sempre presente l'affermazione di un'arte che esiste come ogni altra cosa o essere, come un fiore o una pietra, per se stessa e senza il bisogno di giustificarsi col rappresentare qualcos'altro, senza il bisogno di significare altro che sé stessa: affermazioni, queste, care all'Arte Povera, tanto che Celant, annunciandola, dichiara: "Le arti visive si pongono come antifinizione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente [...]. Si rifiuta la *complicatio* visuale, non collegata all'essenza dell'oggetto, si disaliena il linguaggio e lo si riduce a puro elemento visuale, spogliato da ogni sovrastruttura storico-simbolica ... Si sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica di un oggetto, il comportamento di un soggetto"³.

Tutto questo è già previsto nei quadri specchianti, ma sarà sottolineato in "un lavoro tesò alla registrazione "dell'irripetibilità di ogni istante""⁴ quale è quello degli "Oggetti in meno".

Questa esposizione somiglia, più che altro, ad una mostra collettiva, tanto gli oggetti presentati sono diversi fra loro: "un lavoro singolo è un vocabolo di un discorso che potrebbe avere la durata di una vita e, nello stesso tempo, è un linguaggio concluso in sé"⁵; con ciò Pistoletto prende posizione nei confronti dello *Stile* e si pone non solo contro il concetto di stile collettivo, così come farà l'Arte Povera, ma persino contro quello di stile personale, perché "il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, ma alla coerenza 'interiore'"⁶, viene portato alle estreme conseguenze.

La questione degli stili è un argomento complesso che si intreccia al *Tempo* (altro cardine del discorso artistico di Pistoletto), al suo trascorrere e al mutare continuo non solo del gusto e delle idee, ma addirittura del modo di percepire le cose⁷.

1 Michelangelo Pistoletto: *Intervista* (Napoli 12 marzo 1989) in "Michelangelo Pistoletto dal 1955 al 1989" (tesi di R.M. Puglisi da cui è estratto anche il presente saggio), pag. 24

2 Roland Barthes - "La Camera Chiara", Einaudi, Torino, 1980, pag. 7

3 Germano Celant - Arte Povera, (presentazione della mostra "Arte Povera – Im Spazio") in "Arte Povera", Electa, Milano, 1985, pag. 30 – pag. 32

4 Germano Celant - *Arte Povera, appunti per una guerriglia*, in Op. cit., pag. 36 (Celant cita Pistoletto)

5 Michelangelo Pistoletto – *Oggetti in meno* in Op. cit. pag. 12

6 Germano Celant - *Arte Povera, appunti per una guerriglia*, ibidem

7 C.f.r., a questo proposito, Gillo Dorfles - "Le oscillazioni del gusto", Einaudi, Torino, 1979, pag. 72

Scrive Matisse: “Un'opera d'arte muta di significato a seconda dell'epoca in cui la si esamina. Dobbiamo restare attaccati alla nostra epoca e considerare l'opera d'arte con la sensibilità nuova fiammante di oggigiorno? O dobbiamo studiare l'epoca che la vide nascere, ricollocarla nel suo tempo, vederla con gli stessi criteri del periodo esaminato e in un contesto di creazioni parallele (letteratura, musica), in modo da capire cosa significasse al momento in cui è nata e cosa abbia comunicato ai suoi contemporanei?”¹.

La risposta che Matisse ci fornisce a tale dilemma è di una sensibilità affatto moderna e attuale: “Indubbiamente parte del piacere del suo essere presente e della sua azione moderna va perduta se si esamina l'opera d'arte dal punto di vista della sua nascita. In ogni singola epoca, un'opera d'arte offre all'uomo un piacere che deriva dalla comunione tra essa e chi la contempla”².

A tale considerazione si incastra perfettamente il discorso di Pistoletto, che si esplica nella ricerca della contingenza del presente e, di conseguenza, nel continuo mutare, insito nella natura stessa delle sue opere: nei quadri specchianti come possibilità di riflettere gli eventi futuri; in altre opere come possibilità di trasformarsi in previsione di nuove circostanze. Così gli “Oggetti in meno” rimangono opere aperte, e immuni al passare del tempo, perché “vivendo proprio in questo non ripetersi, in questo cambiamento continuo, erano già proiettati nel futuro”³.

Ma il vero nodo della questione è un altro, come ci può suggerire questo brano di George Mathieu: “Si è a lungo creduto che il potere espressivo di un'opera d'arte fosse frutto del rapporto di contiguità che esiste fra il segno significante e il contenuto significato (si affermava che un fatto espressivo è un segno, cioè contiene in sé il riferimento ad un contenuto significato differente dal fatto stesso...)”⁴.

Il problema dunque, ancora una volta, sta nella pretesa necessità che l'arte debba rappresentare, essere segno di altro, fatalmente del proprio tempo.

Negli anni Cinquanta le opere di Mathieu, e di tutta la cosiddetta “astrazione lirica”, negavano già l'obbligo della rappresentazione, facendosi forti delle teorie della *Gestalt*, secondo le quali ogni fatto percepito ha, per la sua stessa struttura, facoltà di agire senza mediazioni razionali sulla psiche; ma, allo stesso tempo e grazie alle medesime teorie, tali opere finivano per rappresentare i propri autori e il loro sentire: esse restavano quindi intimamente e indissolubilmente legate all'artista.

Pistoletto, invece, cerca di spezzare anche questo vincolo: “I lavori che faccio ... non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata”⁵.

Sembra quasi di assistere al taglio di un cordone ombelicale; l'oggetto che era stato concepito nella mente dell'artista nasce, come Atena dalla testa di Zeus, e si separa per diventare un oggetto autonomo. “A differenza dei quadri specchianti, le mie cose di oggi non rappresentano, ma sono”⁶. Dunque proprio con gli “Oggetti in meno” si può dire che Pistoletto abbia varcata definitivamente la porta che con i suoi quadri specchianti aveva aperto: ”Mi pare ... di essere entrato nello specchio, entrato nello specchio, entrato attivamente in quella dimensione di tempo che nei quadri specchianti era rappresentata”⁷.

Questa nova dimensione oltre lo specchio è la realtà, dove il tempo si congela in spazio ed inizia “il cammino dei passi di fianco”. “Dopo ogni azione io faccio un passo di fianco e non procedo nella direzione raffigurata dal mio oggetto... Una direzione prestabilita è contraria alla libertà dell'uomo; prestabilire vuol dire impegnare il domani, attenersi a un'idea prestabilita, vuol dire riflettersi nel passato e privarsi della volontà libera. L'univocità di Linguaggio esige di essere prestabilita ed esige

1 Henri Matisse - “Scritti e pensieri sull'Arte”, Einaudi, Torino, 1979, pag. 72

2 Ibidem

3 Michelangelo Pistoletto: Intervista (Napoli 12 marzo 1989) in Op. cit., pag. 28

4 Brano tratto da un testo scritto a Positano in data 6 gennaio 1951, contenuto in : François Mathey - “Mathieu”, Fabbri, Milano, 1969

5 Michelangelo Pistoletto – *Oggetti in meno* in Op. cit., pag. 14

6 Ibidem

7 Michelangelo Pistoletto – *Oggetti in meno* in Op. cit., pag. 12

di attenervisi”¹; quello che importa, invece, a Pistoletto sono gli stimoli intellettuali e percettivi contingenti, che fanno della sua arte un'esperienza sempre viva, e quindi in continuo mutamento. A prima vista, l'Arte assume nelle sue opere le forme e i contenuti più disparati, ma sullo sfondo possiamo scorgere sempre il *Tempo* e lo *Spazio* che ne è corollario: possiamo avvedercene attraversando lo spazio di un'installazione o guardando i frammenti di memorie passate che si assemblano nelle sue statue di poliuretano; oppure ricordando “Le cento mostre” che si contraevano nel tempo di un mese e nello spazio di “pochi centimetri di carta e inchiostro”; e anche le 365 pagine de “L’Uomo Nero”, tante quanti sono i giorni dell’anno, ma scritte in un mese². Questi non sono che pochi esempi dichiarati, fra i tanti possibili, perché si può dire che l’intera opera di Michelangelo Pistoletto scorre nel fiume del Tempo, dentro al quale l’acqua continua a fluire rinnovando il suo corso e se stessa nella contingenza del presente. Ma “qualunque cosa facciamo, ritorniamo sempre alla cella segreta della conoscenza di se stessi, insieme stretta e profonda, chiusa e traslucida, che è spesso quella dell’edonista, o dell’intellettuale puro”³.

(estratto da: Rosa Maria Puglisi - “Michelangelo Pistoletto dal 1955 al 1989”, *tesi di laurea, Accademia di Belle Arti di Catania, a.a. 1988 – 1989*)

¹ Michelangelo Pistoletto - *Le ultime parole famose (L’Essere)* in Op. cit., pag. 19

² C.f. r. Michelangelo Pistoletto - *Cento Mostre nel mese di Ottobre* in Op. cit. , pag. 190

³ Da: Marguerite Yourcenar - *Presentazione critica di Kostantinos Kavafis* in “Con beneficio d’inventario”