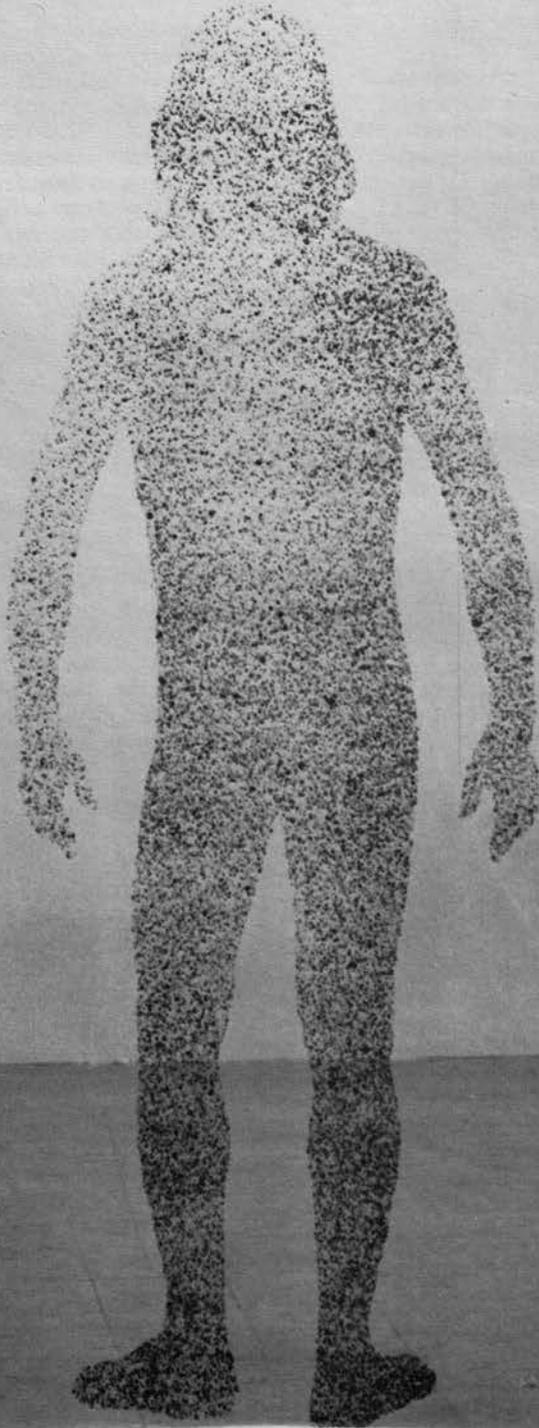


# Michelangelo Pistoletto

DATA # 22



M.P.: **Dialogo con le stelle**, 1973/75. Foto Paolo Pellion. Immagine telescopica su pellicola trasparente. Essa mostra una porzione di cielo stellare nella forma del corpo di Pistoletto. Le luci stellari si arrestano colpendo la figura di Pistoletto che è riconoscibile nelle stelle e queste sono riconoscibili in Pistoletto. Questo lavoro fa parte di una serie di opere articolate sul tema di una frase scritta dall'artista per lo spettacolo de « L'uomo nero » del 1970. Pistoletto diceva: « La luce non sa di esistere o meglio soffre se non trova un corpo su cui posarsi e quindi riconoscersi ».

# Michelangelo Pistoletto

TOMMASO TRINI

## ELEMENTI DI STRATEGIA CREATIVA

Se osservate una superficie specchiante di Pistoletto, spostandovi, poniamo, dall'osservazione di un quadro blu di Yves Klein, capirete meglio il senso dell'affermazione che Pistoletto ha fatto un anno fa. Ha detto: *quando c'è troppa materia in un luogo io vado a cercare il vuoto che questa materia ha lasciato in un altro luogo*. Convenite che questo moto risuona di grandezze d'ordine astronomico.

L'accumulo storico della pittura è quel troppo pieno di materia da cui il nostro artista si è allontanato agli inizi degli anni Sessanta per andare a cercare, insieme con il suo posto, le apparenze dell'arte laddove sembrano assenti. Naturalmente, anche Klein ha elaborato e la materia e il vuoto, ma l'ha fatto in momenti diversi e luoghi separati. Possiamo dire invece che nell'arte di Pistoletto tutto è compresente e simultaneo per effetto del doppio o del riflesso.

Dico però che l'estensione più inquietante delle avventure di spostamento di Pistoletto sta altrove, come la sua frase, al di là dell'affermare che se uno è esploratore va nel deserto, fa sospettare: sta nell'implicita premessa che l'arte non cambia laddove è piena, cambia soltanto quando e dove non c'è ancora o non c'è più.

Non mi è mai capitato, salvo con Pistoletto che frequento da vent'anni, di dovere seguire il pensiero di un artista fino al rischio estremo di una conclusione che in sostanza ammette, se non sbaglia, che nell'universo dell'arte vale la stessa legge dell'universo della materia secondo cui nulla si crea e nulla si distrugge.

Per paradossale che sia, ciò è vero oggettivamente per quanto concerne la evoluzione storica, che noi sappiamo ciclica, dei linguaggi e dei gusti e degli stili; cioè, le apparenze formali così come le determinazioni storiche cambiano nel tempo e ciò basta. Per coloro che di cambiar posizione sul medesimo tapis roulant non s'accontentano, sorge la necessità di emigrare su altri valori, tra altri ordini di problemi, non tanto sconosciuti quanto ignorati, per rigenerare strutture sottostanti alla storia; in breve, per rigenerare il processo creativo che pure in sé non è affatto mutevole, come si sa.

Questa è anche la ragione per cui Pistoletto ha sempre guardato con ritrosia prossima all'avversione ai tentativi critici di commentare in termini storici (si dice « storicizzare ») la sua opera, a parte l'umana debolezza di chi, protagonista, non ama paragoni troppo stretti né disinvolute comunanze con padri e fratelli.

Prima che giunga il tempo degli avvenimenti allori, come sovente finiscono per trasformarsi anche i più generosi esami, l'artista vuole che la verità del suo discorso sia sviluppata appieno e collocata nella sua giusta prospettiva.

Parlerò dunque di strategia. Lo faccio senza remore, sebbene non si usi parlare di strategia per un artista e nonostante quanto di machiavellico e di guerresco v'è nel termine; l'interna strategia di un lavoro creativo dà per scontata, e non per risolta, la dispersione quotidiana nella lotta per vivere e per farsi amare come vincitori.

Nell'arte di Pistoletto — che come intellettuale e soggetto sociale ha più volte rifiutato il modello capitalistico di competizione a profitto della solidarietà di gruppo, chiedendo questa collaborazione con l'apertura del suo studio nel '66, rinnovandola in occasione dell'invito alla Biennale di Venezia nel '68, e praticandola nel collettivo teatrale dello Zoo tra il '67 e il '71, con modi talora ingenui che tenevano poco conto delle regole imposte dall'economia di mercato all'establishment artistico, col risultato di allarmare colleghi e mercanti — nella sua opera, dicevo, sono i conflitti che agiscono in via permanente su oggetti e situazioni con funzioni drammatiche.

Si badi a questo, ossia al fatto che tutti gli oggetti usati dall'artista (e sono molti e svariati) hanno la qualità di protagonisti, di *dramatis personae*, tese a riprodurre dal vivo situazioni conflittuali, con antinomie e contrasti, in termini freddi e calibrati.

Se ciò è evidente fin dall'inizio con i quadri specchianti, è ugualmente vero per gli altri suoi lavori, anche i più recenti. Nell'opera *Cubi* del '71, in cui quattro identici cubi di marmo materializzano ciascuno e scambiano tra di loro quattro diversi significati, c'è un gioco delle parti dove ciascun cubo può « impersonare » uno qualunque degli inconciliabili ruoli o significati: è solo una delle letture possibili di questo lavoro concettuale. Un'altra potrebbe equipararla a un gioco di scacchi dirottato. Un'altra è nel conflitto di cui parla l'artista: « si potrà rilevare che questo lavoro rappresenta inoltre la dinamica universale di esplosione ed implosione ».

Tutte le opposizioni sono comunque assunte all'inizio dalla cognizione e ricognizione del *doppio* che Pistoletto non impone come soggettivo tema a una qualsiasi rappresentazione pittorica, bensì provoca e ottiene, certo perché ne è attratto, allorché nel '62 sostituisce alla tela una superficie di metallo specchiante. Come egli abbia esplorato questi meandri di sdoppiamenti e scambi è conse-

gnato alla storia dai quadri e numerosi scritti, sorvoliamo. La novità conclusiva e nuova è che il tema del *doppio* qui diventa un metodo.

Altrove ho scritto a proposito dei quadri specchianti, dopo averne ridiscusso con l'artista stesso, che « la pittura di Pistoletto accoglie i fenomeni visivi della realtà e li mette a confronto con le nozioni intellettuali dell'arte ». Meglio avrei detto: li fa scontrare. Ed aggiungevo: « Tutto avviene, non secondo un atteggiamento poetico, ma come in una reazione chimica ». L'analogia chimica introduceva l'idea, poi verificata, di un processo continuo che eliminasse salti gratuiti e dotasse l'opera di una struttura circolare di significati. « Così la pittura di Pistoletto ci coinvolge in un'esperienza fenomenologica. Il fenomeno della concentrazione delle antinomie si attua come *processo*, non come struttura rigida che impone l'uno o l'altro dei termini contrari. Questa opera è in processo ogni volta che uno spettatore, anche inconsapevolmente, entra nel suo campo visivo ».

Ecco dunque il catalizzatore, il terzo elemento variamente impegnato tra le forze in campo per la sua presenza o solo per il suo punto di vista: lo spettatore. Per gli spettacoli nella strada o in teatro, tra il '68 e il '71, dopo avere « pensato di creare una Compagnia di Spettatori », l'artista si compenetra nella piccola comunità dello Zoo, « coloro che stanno dietro le sbarre ». Come ho già rilevato, « lo spettatore è il personaggio pistolettiano per eccellenza, colui che è atteso e di cui l'artista prende il posto ». E viceversa, naturalmente. La sua funzione è imponderabile come quella del demiurgo, in realtà è al di fuori di ogni ruolo prestabilito.

L'agente della rappresentazione è anche colui che ne misura tutti i meccanismi visivi e mentali, giacché tutto qui è approntato perché sia appreso in modo oggettivo, valutato con precisione, e quindi abbandonato al desiderio di ciascuno.

Le ricerche di ieri sono oggi patrimonio comune e diffuso. A questo punto, si tratta di sapere se l'arte che oggi è sempre più occupata a indagare su se stessa, ad autoanalizzarsi, debba farlo ancora e solo a profitto della sua autonomia; oppure se invece, spendendo una autonomia conquistata da tanto tempo, debba rivolgere la sua indagine alla lotta contro l'usura sociale della creatività.

Pistoletto sta sicuramente perseguendo questa seconda via inedita, e da tempi non sospetti di demagogia. Sappiamo che la scena primaria della sua immaginazione e delle sue analisi si situa oltre



M.P.: **La fecondazione** (con particolare), 1973/75. Foto Paolo Pellion. Riproduzione su pellicola trasparente. Mentre le due immagini della coppia sono separate e frontali, laddove esse si sovrappongono (vedi particolare delle mani allacciate) danno luogo a un'immagine circolare, a tutto tondo, dove braccia e mani sono simultaneamente viste davanti e dietro.



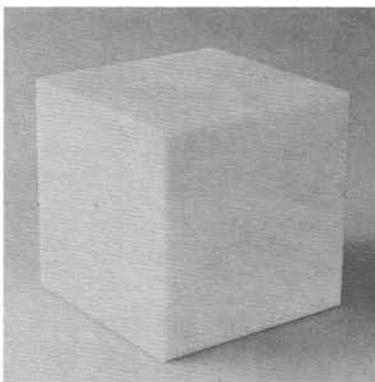
la tela e sul quel limite rappresentato dalla superficie specchiante (e successivamente dai plexiglass trasparenti, dallo schermo trasparente della pellicola fotografica, ecc.) che divide tutte le coppie di opposizione che vanno dalla vita all'arte, dal reale all'irreale e così via. Questo limite praticamente inafferrabile se non dall'immaginazione e dal desiderio, Pistoletto lo chiama la *soglia creativa* e la vede continuamente spostarsi, vuoi nel tempo che nello spazio. La sua strategia converge sostanzialmente nella individuazione di questa soglia creativa, ovunque si trovi.

Ma non solo questo. L'indagine non è statistica né puramente artistica: le soglie bisogna moltiplicarle. Non è un paradosso che l'idea del limite, se si vuole del limitare o del confine, sia identificata da Pistoletto con l'idea stessa di ogni possibilità creativa. Le trasformazioni dei contrari in identità, così come la coincidenza della trasparenza o del rispecchiamento con l'entità che noi chiamiamo coscienza, fanno parte della struttura stessa del processo creativo. Ciò che una strategia può perseguire è, appunto come nel caso di quest'opera, la rigenerazione permanente del processo creativo nel seno stesso di quelle attività che la usurano.

Un ciclo di lavori fotografici ideati anni fa e realizzati nel '75 materializza una poetica immagine mentale (scritta nel libro *L'uomo nero il lato insopportabile* del '69 e ripresa nello spettacolo *Bello e basta* del '70): « non esiste luce se non c'è un posto su cui essa si possa... ». Ancora la ricerca della soglia creativa ma questa volta tra l'essenza e la contingenza. Una metafora d'ordine cosmico che in terra assume l'aspetto del rapporto tra il pensiero e la materia che fonda la filosofia. Ebbene, in questi lavori la riproduzione fotografica tende a riprodurre quasi esclusivamente il processo fotografico; abbandona lo specchio per il diaframma trasparente di una pellicola esposta nell'ambiente; perde i colori della rappresentazione per diventare una mappa delle relazioni tra tutti i punti di vista possibili, assume sostanza granulare propria del materiale fotosensibile ad immagine dell'universo stellare. Sono proiezioni di luce.

Come si vedrà meglio con le mostre de *Le stanze* tuttora in corso, l'artista ora popola di eventi insieme minimi e massimi il quadro strategico che le sue riflessioni sull'arte hanno via via maturato: direi, lo rimette in questione, come sempre, perché non è un sistema.

Seguendo la cronologia della sua opera, avremo la linea di strategia che l'artista consapevole ha puntualmente dichiarato nei vari passaggi, salti, e modificazioni delle ricerche. Sono percorsi che abbiamo fatto e rifaremo perché l'opera è tuttora in progresso e il presente modifica la comprensione del passato. Altrove ho scritto: « Col lavoro fatto fino al 1962, Pistoletto si è posto il problema se la raffigurazione in pittura doveva scomparire oppure poteva diventare lo strumento specifico della sua indagine nei procedimenti materiali e mentali dell'arte ». Aggiungo ora che l'opera di Pistoletto ha per scena una zona posta tra la storia dell'arte e la vita dei mass-media da cui ha tratto il modello della finzione fotografica; per acuta coscienza



M.P.: **Cubi** (con particolare), 1971. Foto Paolo Pellion. Opera presentata per la prima volta alla Galleria Notizie, Torino, nel giugno '71.

Quest'opera è composta da quattro significati. Essi sono l'oggetto di questo multiplo. I significati esistono in tutte le forme della comunicazione, possono essere detti, scritti, stampati, telefonati, radiotrasmessi, ecc. I quattro significati sono:

- 1) In sostituzione di un'opera distrutta;
- 2) Alternativa ad un lavoro non riuscito;
- 3) Azione critica sui miei quadri di mica;
- 4) Il titolo si tramanda soltanto a voce.

Ogni significato propone nella forma e nella sostanza di un cubo la propria immagine materiale per fissarsi in quest'opera. Attraverso l'identità della forma dei quattro cubi prototipi, i significati si riflettono scambievolmente tra loro. Ogni cubo è idealmente suddivisibile fino a livello microscopico in cubi che portino i quattro significati; nello stesso modo come io li ho moltiplicati fino al numero di centoventi.

A sua volta la piramide costruita dai centoventi cubi, con alla sommità i quattro prototipi, è la sesta parte di un cubo-prototipo che rappresenta uno dei significati, ma che dentro di sé contiene i multipli dei quattro significati.

Quest'opera accetta e nega nello stesso tempo la prassi del multiplo in quanto nell'unità propone sia la divisione che la moltiplicazione. In un'indagine scientifica iniziata in collaborazione con Angelo Giuliano si potrà rilevare che questo lavoro rappresenta inoltre la dinamica universale di esplosione ed implosione. (Pistoletto, 1975)

storica, ha lasciato ai mass-media l'evoluzione dei modi visuali della rappresentazione, come oggi si comincia a capire, e si è riservato i concetti e le tecniche dell'arte per indagare nell'arte, non solo, ma anche per portare alla luce il sottostante processo creativo.

E' una strategia diversa dalle analisi della *conceptual art*. Questa procede dall'arte astratta e restringe le sue indagini critiche, anche se approssimativamente marxiste, al linguaggio inteso come modello di comunicazione, tutt'al più come ideologia. Usa strumenti concettuali esterni alla storia dell'arte e guida la pratica sociale degli artisti, ancora una volta, al di fuori dell'arte.

C'è differenza, poiché un lavoro come quello di Pistoletto procede al contrario dalle funzioni che storicamente l'arte ha avuto nel fornire alla società stratificazioni di simboli e modi di rappresentazione; la sua è certamente un'arte analitica, ma non con funzioni astratte e ideologiche; le sue analisi trapassano nella realtà sociale tanto più quanto più svelano i procedimenti visivi e simbolici diffusi nella vita quotidiana.

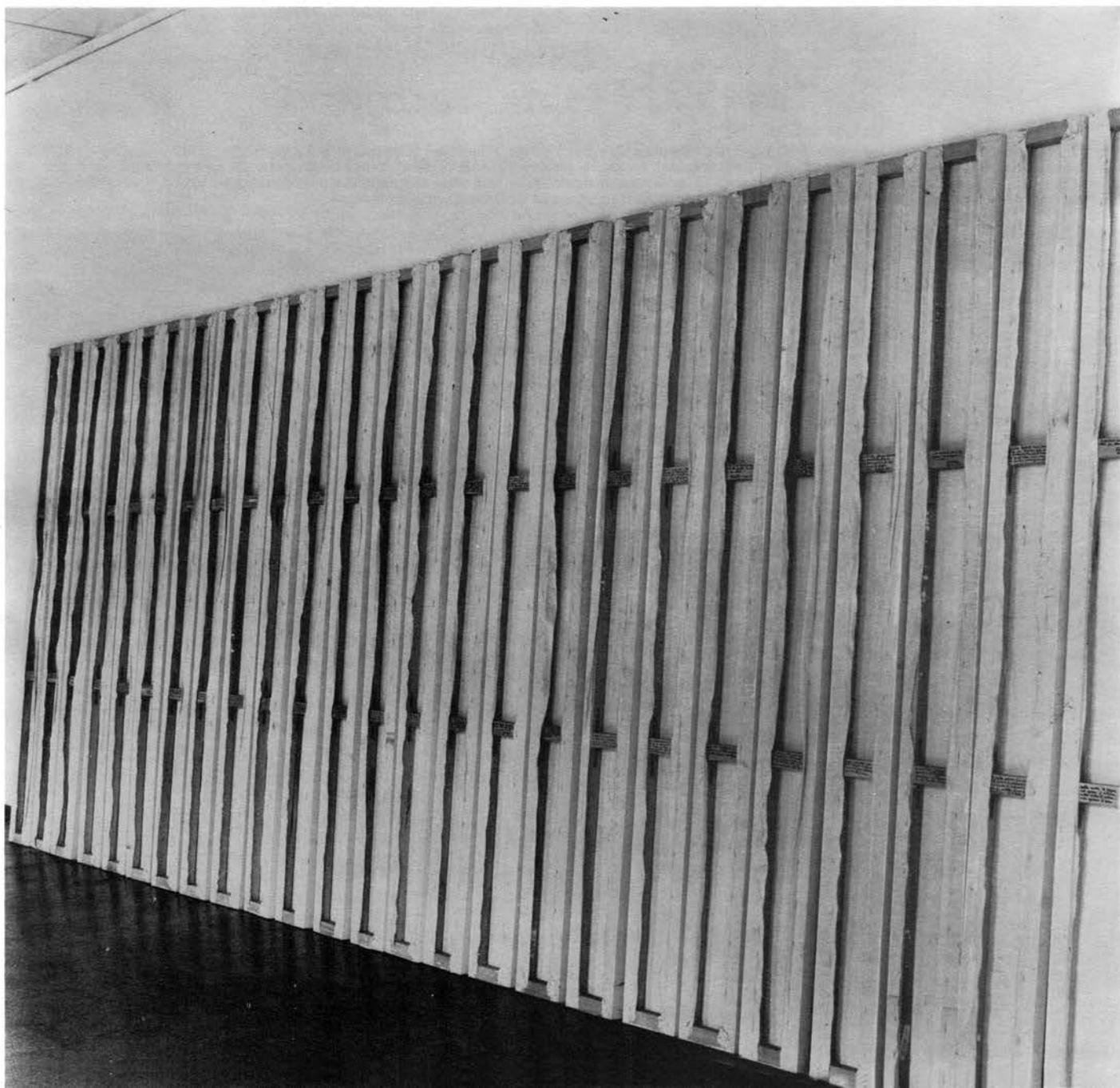
Tommaso Trini

Michelangelo Pistoletto è nato a Biella nel 1932 e vive a San Sicario. Pittore fin dalla metà degli anni '50, crea nel '62 i suoi primi quadri specchianti che ne fanno un protagonista dell'avanguardia in Europa e in America. Invitato alla Biennale veneziana nel '68, non vi partecipa. Oltre ai quadri specchianti, dal '64 estende la sua ricerca in numerose direzioni e settori; partecipa alla formazione a Torino dell'arte povera preannunciandola con gli « oggetti in meno » del '66; tra il '68 e il '71 anima il collettivo teatrale dello Zoo. Dall'autunno scorso sta realizzando un ciclo di 12 mostre mensili e consecutive intitolate « Le stanze » alla galleria Christian Stein di Torino. In questa estate '76 partecipa ad alcune mostre della Biennale veneziana. Nel contempo ha allestito un'ampia mostra antologica a Palazzo Grassi di Venezia (16 giugno-26 luglio). Su Pistoletto vedi la copertina di *Data 9* e un articolo su *Data 13*.



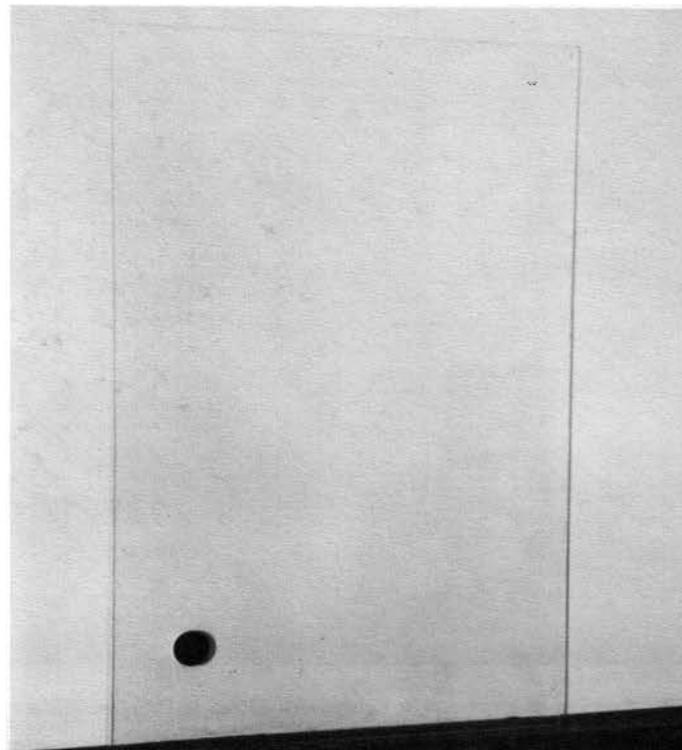
M.P.: **Pericolo di Morte**, 1974. Courtesy GianEnzo Sperone. Serigrafia su acciaio inox lucidato a specchio, cm. 120x230. Foto Paolo Mussat Sartor.

M.P.: **Un libro** (Il lato letterario del quadro), particolare, 1970. L'opera si compone di 31 pannelli. Foto Paolo Pellion.



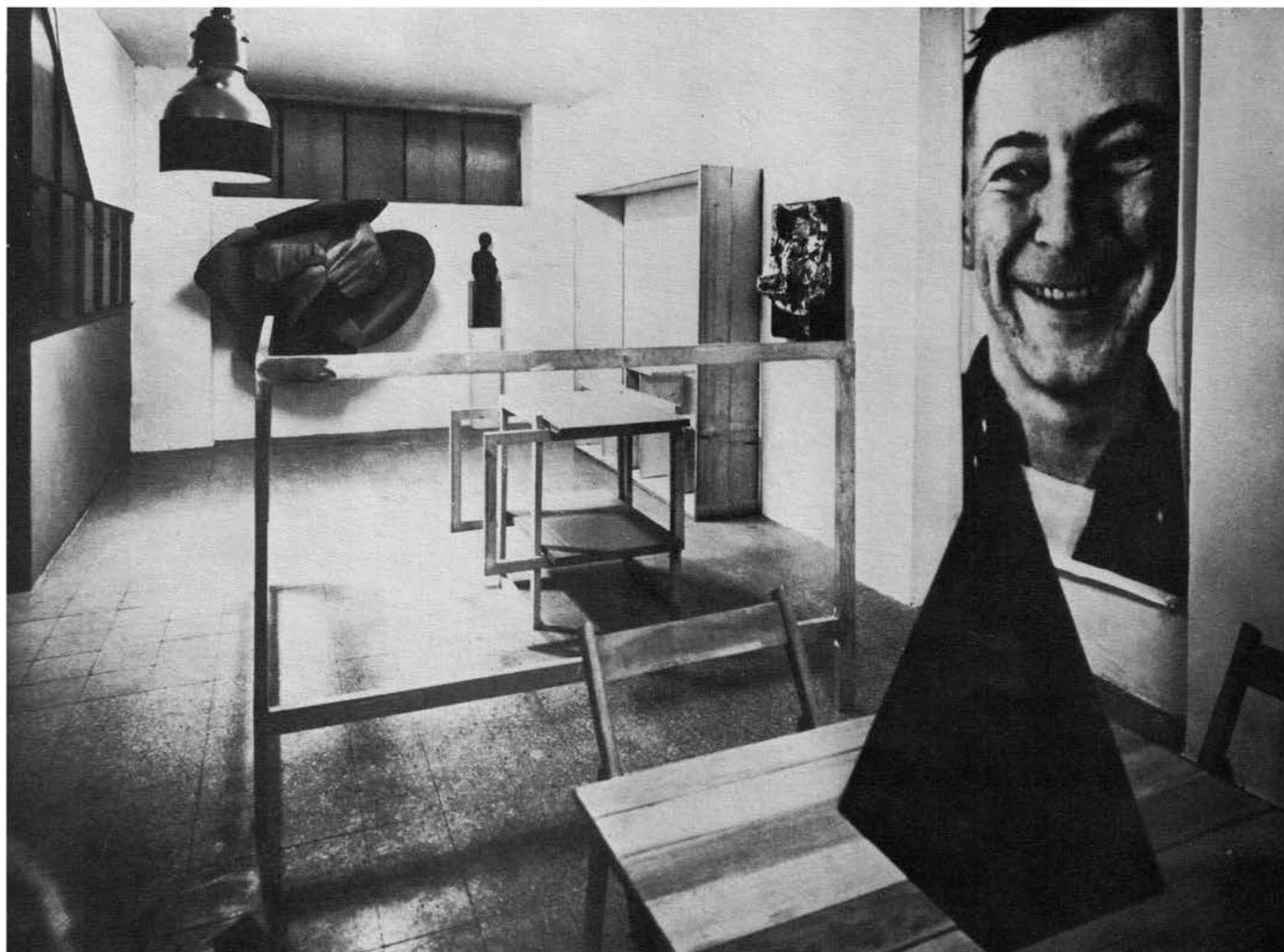


M.P.: **Plexiglass: tavolino con disco, giornale e dischetto rosso**, 1964.

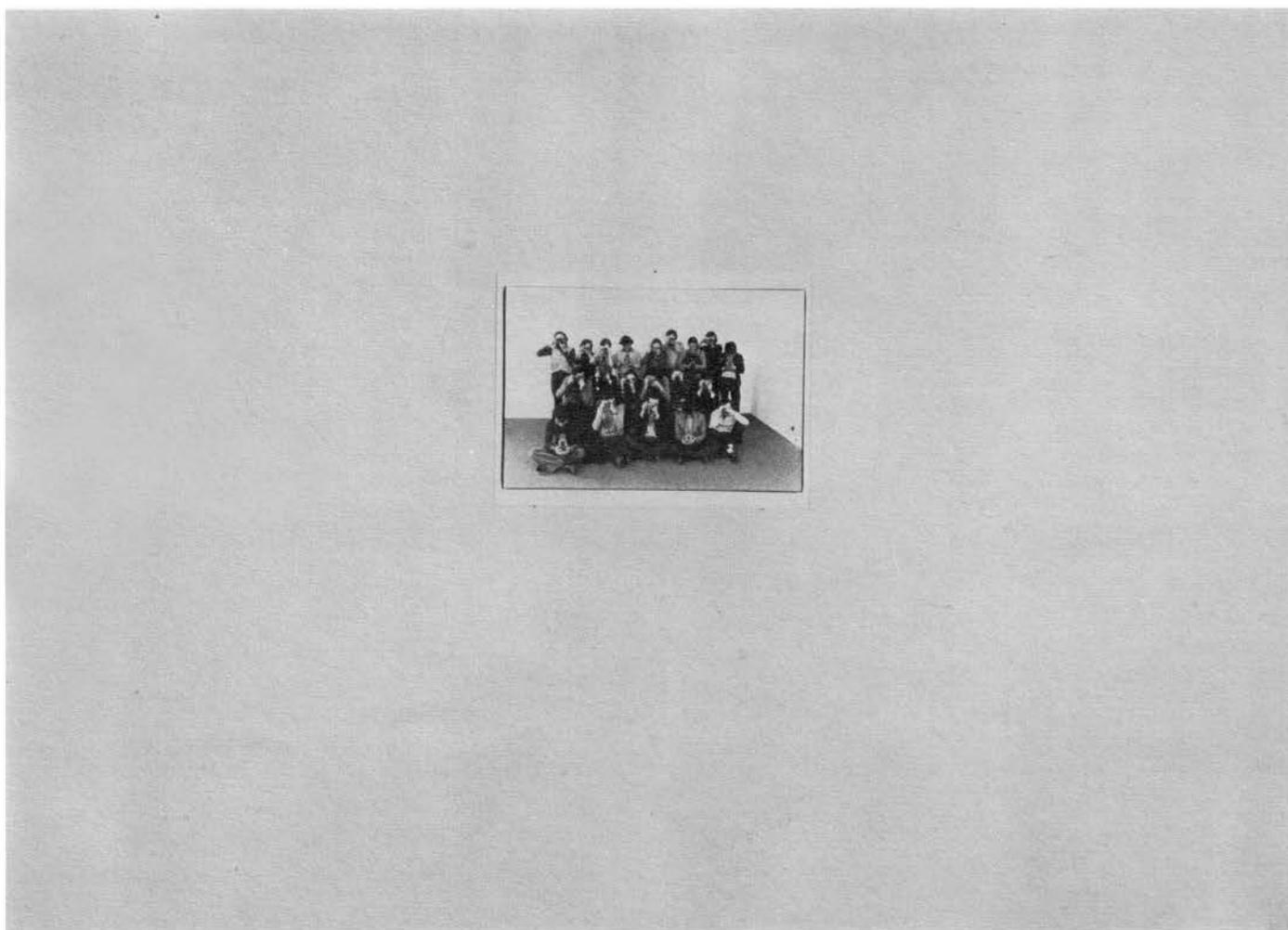
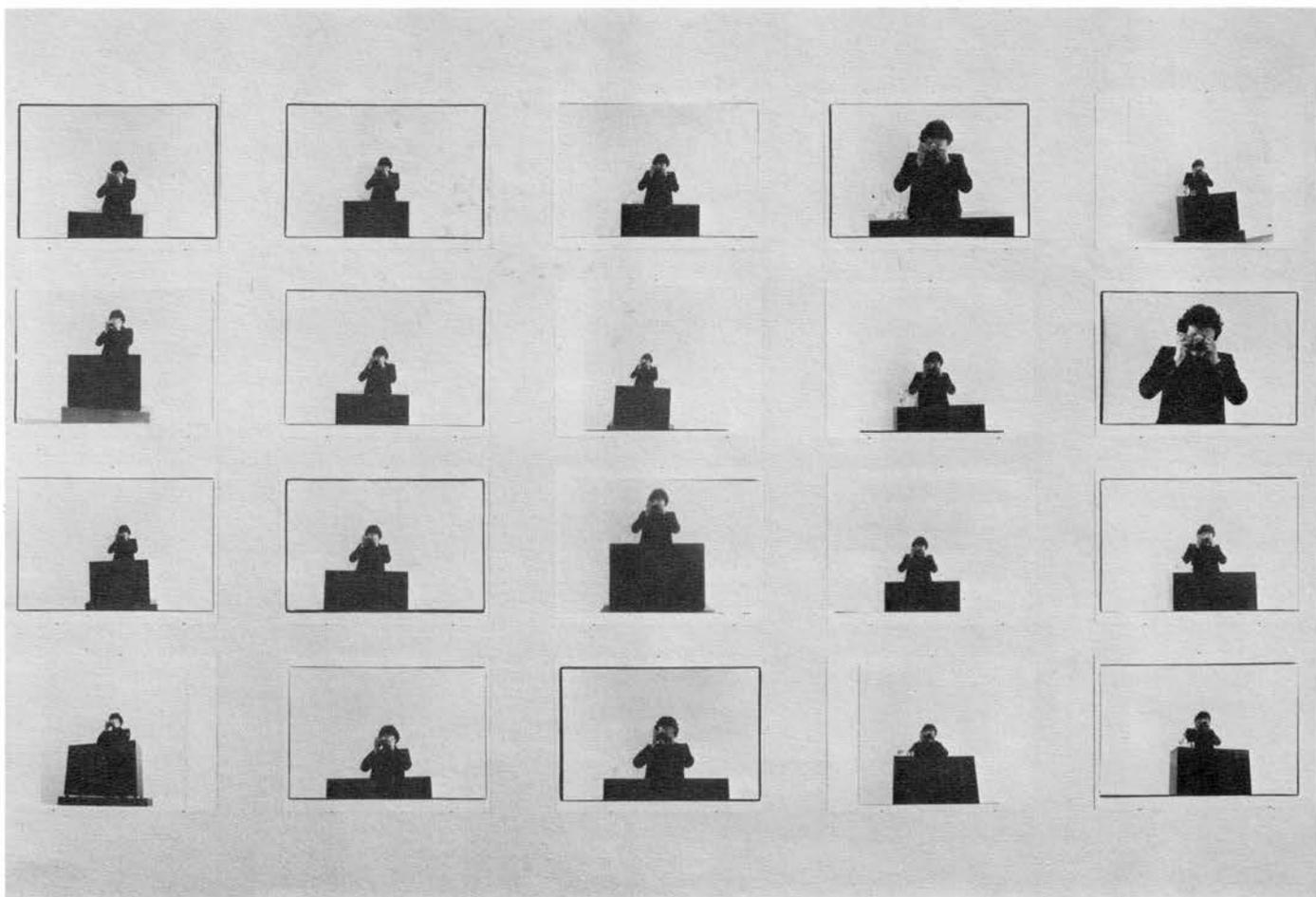


M.P.: **Plexiglass: lastra con disco rosso**, 1964. Uno dei lavori esposti nel '64 alla Galleria Sperone, Torino, con cui Pistoletto approfondiva dialetticamente la problematica dei « quadri specchianti » iniziati nel '62.

M.P.: **Oggetti in meno**, 1966. Una parte degli oggetti e costruzioni, esposti in quell'anno nel suo studio, per i quali Pistoletto scriverà — « I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentano, da imporre o per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io 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 ».



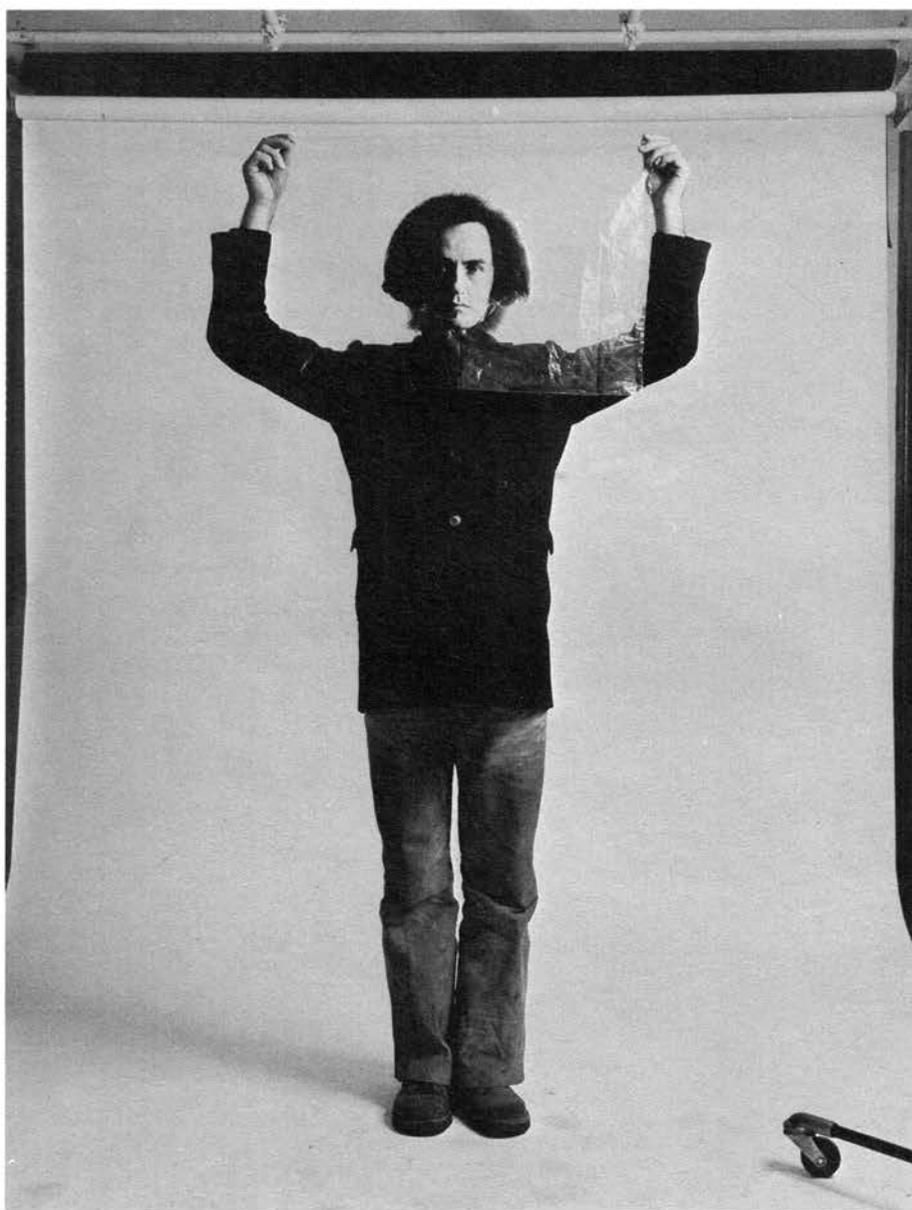
M.P.: **La conferenza**, 1973/75. Foto Paolo Pellion. L'opera si compone di due parti, installate l'una di fronte all'altra: su una parete l'immagine del pubblico che fotografa il conferenziere (il punto di vista del pubblico): sulla parete di fronte, le diverse immagini del conferenziere che fotografa il pubblico (il suo punto di vista) così come è visto da ciascun componente del pubblico.





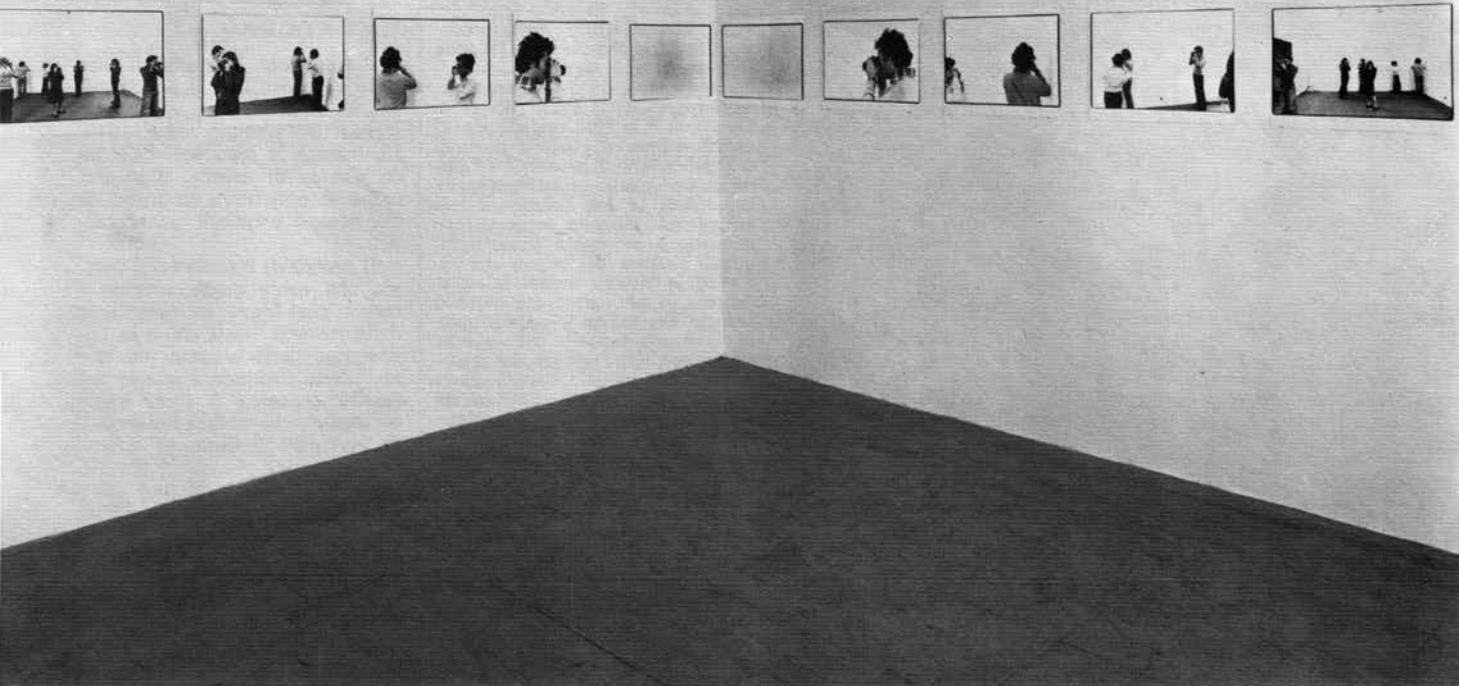
M.P.: **Raggi di persone**, 1973/75. Foto Paolo Pellion. L'opera si allinea lungo le quattro pareti della sala, documentando con le diverse fotografie lo sguardo di un attimo e di tutti i partecipanti contemporaneamente. Mentre un partecipante fotografa l'angolo della galleria e un altro l'angolo

M. P. plagia Vettor Pisani, azione, 1971. La testa di Pisani sul corpo di Pistoletto. Con un altro noto « plagio », il ritratto del volto di V. Pisani era stato sovrapposto al ritratto del volto di Pistoletto.



**Plagio** di Michelangelo Pistoletto, con Vettor Pisani e Franco Summa, per una mostra e una performance alla Biennale di Venezia, luglio 1976.





opposto, tutti gli altri riprendono la scena dalle diverse posizioni, stabilendo i raggi di una visione circolare e simultanea, che le varie foto ripercorrono e ricollocano lungo il perimetro.

M.P.: **Ritratto di Giorgio Persano**, cm. 50x60, fotografia più lente, 1975. L'osservazione attraverso la lente d'ingrandimento restituisce a scala reale l'inezia del ritratto.



Michelangelo Pistoletto partecipa alla Biennale di Venezia con l'opera il "Plagio" realizzata finora con Vettor Pisani.

Pisani aveva inciso nel 1971 una targa metallica con la scritta "Silenzio, Marcel Duchamp".

Pistoletto, ha inciso adesso, su di una targa analoga, la scritta "Silenzio, Vettor Pisani". Forse qualcuno inciderà un giorno una targa con la scritta "Silenzio, Michelangelo Pistoletto".

Continuando l'opera, Vettor Pisani e Michelangelo Pistoletto invitano Franco Summa a partecipare al "Plagio".

La collaborazione di un terzo artista sviluppa il "Plagio", che si definiva operativamente in un incontro-scambio a direzione lineare, verso una dimensione circolare del rapporto creativo.



M.P.: **Il contadino**, otto riproduzioni fotografiche cm. 105x210, con coltello, pittura, acrilica, lente di ingrandimento, 1975. Collaborazione fotografica di Paolo Bressano. La prima è la foto preliminare di un contadino ed è quella dopo di cui cominciano le azioni: l'infissione di un coltello sulla riproduzione, quindi la foto-ricordo di tale azione nel pannello seguente ove la mano è cancellata con pittura, quindi l'azione del pugno che nasconde la pittura, quindi la riproduzione di tale azione con un altro braccio che indica il pugno, quindi un nuovo pannello che riproduce l'azione con l'assenza del secondo braccio, quindi l'applicazione di una lente d'ingrandimento sul pannello precedente, cui segue una azione di bruciatura nella progressiva sfocatura dell'immagine originaria, infine nell'ultima foto l'intervento della bruciatura — sempre nel luogo dov'era la mano — « elimina sia l'oggetto che il ricordo, lasciando solo frammenti di una difficile testimonianza ».

## IL CONTADINO

Questo lavoro fa parte di una serie di opere che si articolano sul tema di una frase che ho scritto ne "L'uomo nero" 1970. La frase è la seguente: "La luce non sa di esistere o meglio soffre se non trova un corpo su cui posarsi e quindi riconoscersi".

Il problema è quello dell'energia che cerca continuamente i mezzi per avere la tangibilità della propria esistenza e la conoscenza della propria immagine. L'arte risponde a questa necessità organica o direi quasi biologica della natura universale di inventare o di usare qualsivoglia tecnica per conoscere ciò che esiste fino alla verifica della verifica stessa. L'arte presume una continua serie di allontanamenti, di distacchi o meglio di arretramenti di un corpo rispetto a se stesso di modo che l'immagine, l'azione o il frammento che questo corpo lascia davanti a sé, possa essere elemento di osservazione e di riconoscimento. Lo sviluppo delle tecniche in genere pone gli elementi utili per questo riconoscimento; ma queste tecniche e questi elementi sono di per sé ciechi. E' l'arte che li raccoglie e li usa dandogli la propria vista. Parlando di arte figurativa, l'artista si sente come l'occhio di quel corpo che è la società.

I metodi per porre la propria immagine davanti a sé sono innumerevoli e risalgono ai primordi, cioè alla primitiva visione della propria immagine nello stagno d'acqua. La macchina fotografica è una riproduzione del sistema occhio-cervello-memoria. Infatti non è soltanto la fotografia l'oggetto che riproduce la natura, dandocene un'immagine piatta, ma è la macchina fotografica stessa un oggetto che riproduce la natura, perché ricostruisce il funzionamento di una parte dell'organismo umano.

A me il sistema fotografico serve proprio a mettere il mio occhio e una parte del mio stesso cervello dietro a un occhio e a una parte di cervello per cercare di risolvere le possibilità di conoscenza che in questa operazione posso individuare. (...)

Infatti io come artista ho concentrato tutto il mio lavoro proprio sulla fenomenologia e la struttura organica dei fatti e non soltanto sul loro aspetto formale. Io tendo costantemente a porre l'uomo intero, inteso nelle sue azioni e nei suoi strumenti, in una luce che rifletta i fenomeni in cui egli stesso è strumento.

"Il contadino" tratta di otto pannelli che dividono e nello stesso tempo collegano otto azioni di riproduzione fotografica ad otto diversi tipi di intervento fisico sulla fotografia.

La scelta del contadino che tiene in mano la vanga ha la sua ragione: egli rappresenta un fenomeno antico le cui tracce sono tutt'ora evidenti, anche se innumerevoli nuovi avvenimenti hanno cambiato le culture.

Cioè il contadino è il residuo di una cultura che vede nella vanga l'estensione del braccio e della mano, come il pittore vedeva nel quadro l'estensione del

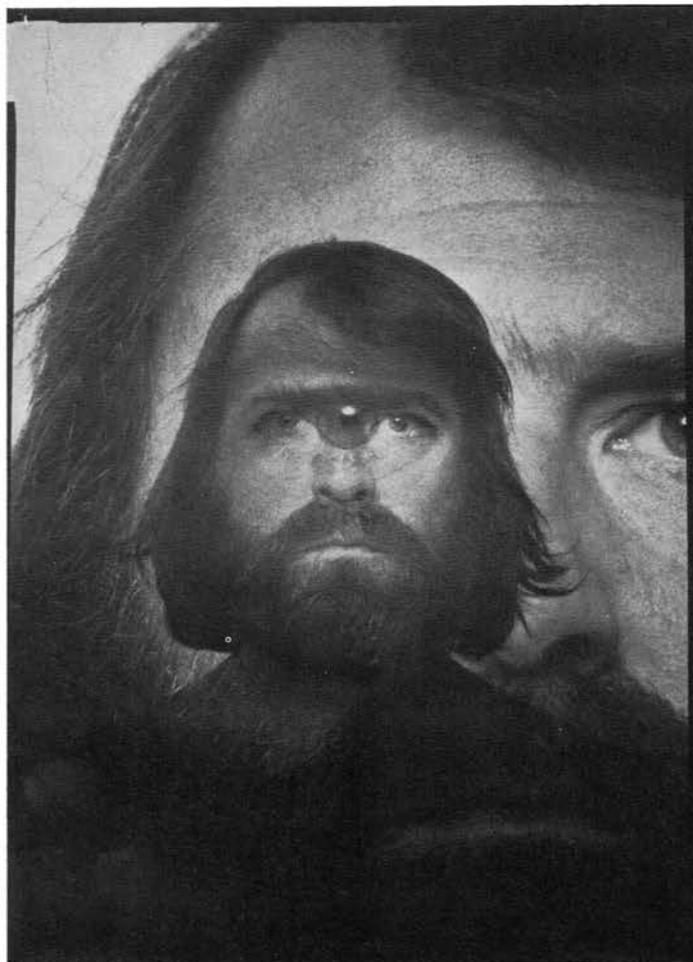


proprio occhio, ma oggi la civiltà offre il trattore e la macchina fotografica.

Il mio intervento si centra sulla mano che tiene la vanga perché quello è il punto d'incontro tra il corpo dell'uomo, la sua azione e il suo strumento.

Un coltello impugnato dalla mia mano, come estensione di violenza, rimane infisso sull'immagine della mano che impugnava la vanga. Questa stessa azione diventa ricordo-fotografia nel pannello seguente su cui la mia mano, tenendo un pennello, compie una vera e propria cancellazione della mano precedente apponendo pennellate di pittura, che viene a sua volta riprodotta. La serie degli interventi si sussegue sia nel momento della ripresa fotografica che durante l'ingrandimento e la stampa. Nell'ultima fotografia l'intervento della bruciatura, sempre nel luogo dov'era la mano, elimina sia l'oggetto che il ricordo, lasciando solo frammenti di una difficile testimonianza.

In questa parabola di immagini la cosa che possiamo fisicamente constatare è l'indebolimento sistematico delle capacità memorizzative del procedimento fotografico. Ogni riproduzione di un nuovo avvenimento porta con sé le riproduzioni di quelli precedenti. Così possiamo



M.P.: **I tre occhi**, fotocolor cm. 12x18 sopra fotocolor cm. 30x40, 1976. Questo lavoro fa parte di una serie di opere sul numero 3 realizzate in concomitanza con la Stanza numero 3, gennaio '76, galleria Stein, Torino. Foto Paolo Mussat Sartor.

vedere il lento allontanarsi e distruggersi delle immagini meno recenti seguite da quelle più recenti. E le azioni che da un lato sembrano sommarsi finiscono per esibire una chiara e continua sottrazione.

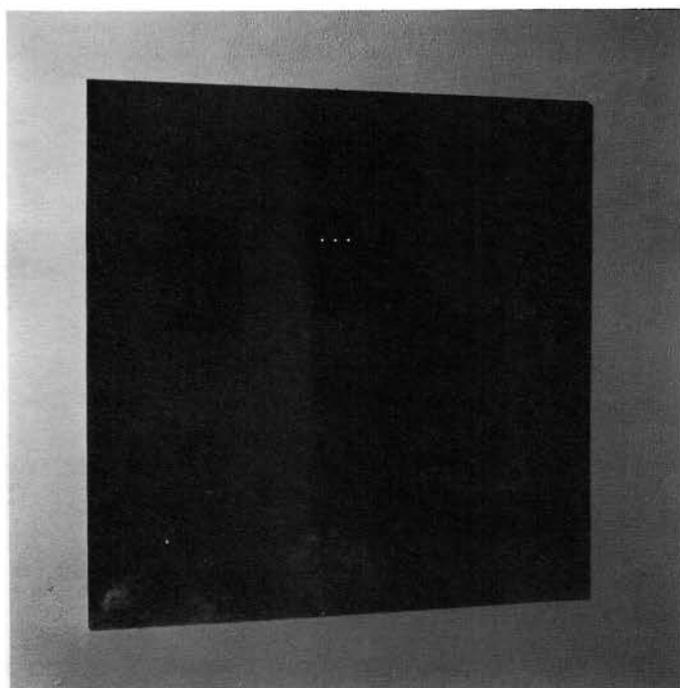
Quindi in questo lavoro il concetto di arretramento corrispondente alla mia opera di indagine può essere verificato dal pubblico come un allontanamento continuo e inesorabile di ogni immagine rispetto alla successiva.

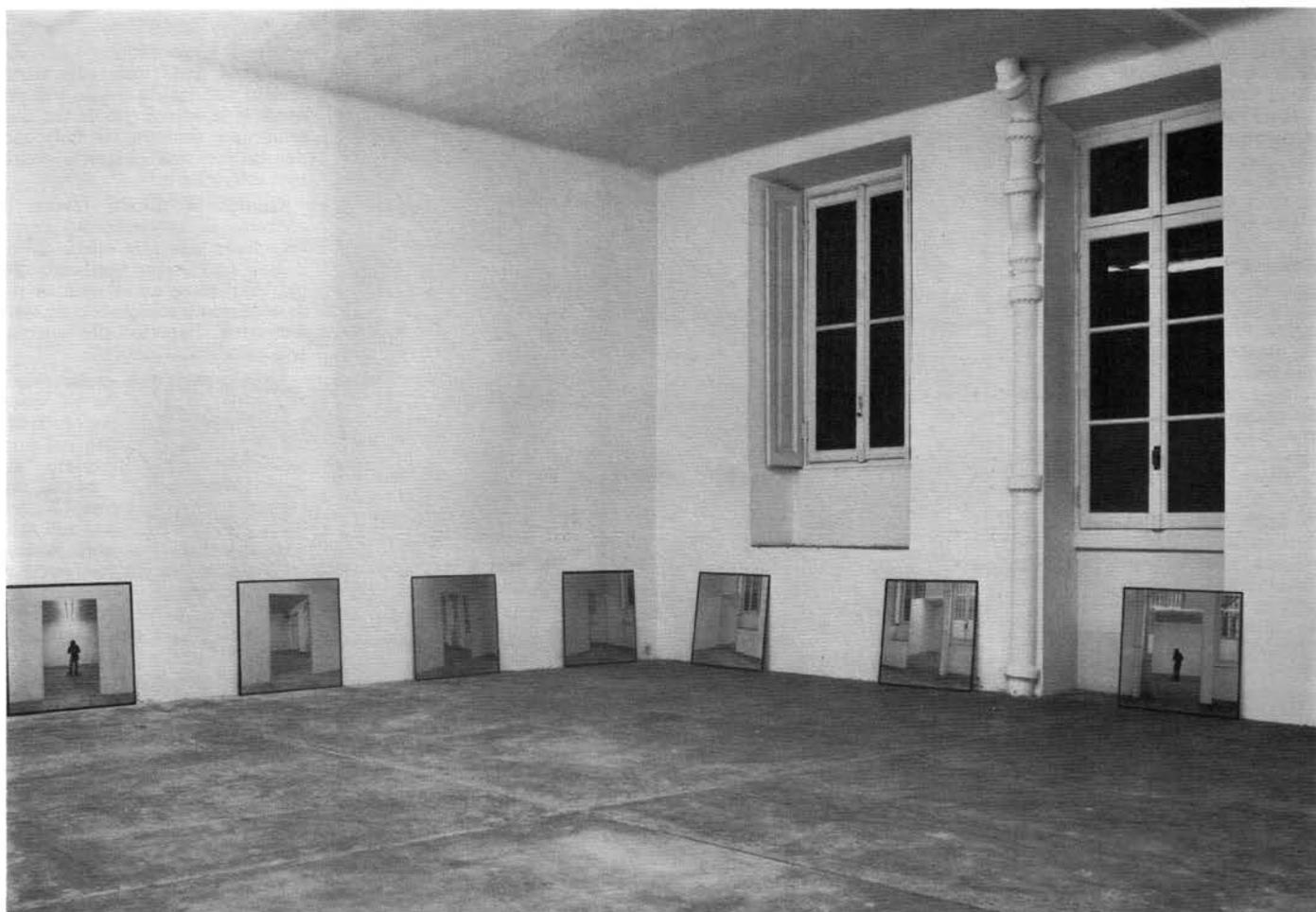
Questo lavoro è anche esemplificativo rispetto alla più vasta operazione che avevo iniziato nel 1966 con la mostra nel mio studio, che avevo intitolato "gli oggetti in meno". In questa occasione avevo teorizzato il concetto che ogni mio lavoro di arte deve essere inteso come sottrazione, cioè come azione esternata, come energia ormai espressa, che va a diminuire le probabilità che quella stessa azione si ripresenti.

Io non intendo una mia opera come aggiunta di nuove immagini a quelle preesistenti ma come il passaggio di una immagine attraverso lo stato conscio della memoria che la trattiene nei suoi limiti e nei limiti degli strumenti di memorizzazione eventualmente fabbricati.

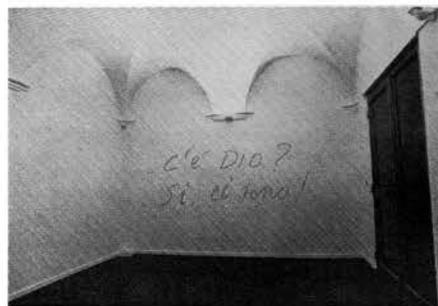
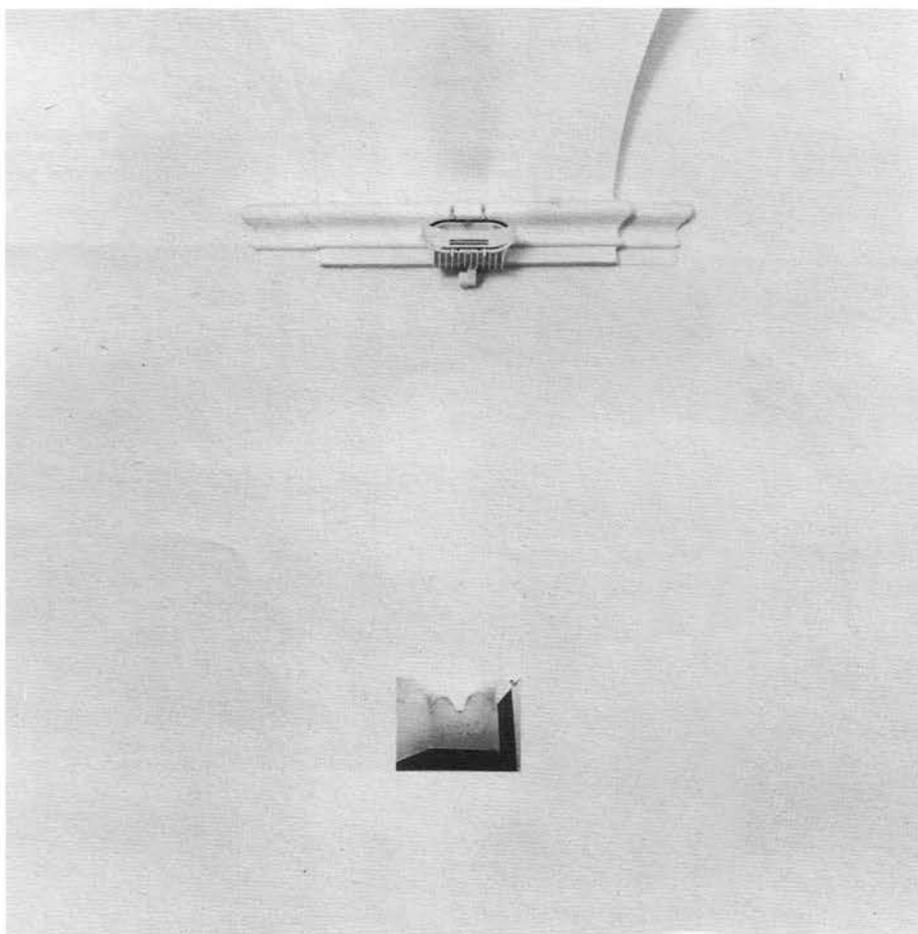
Pistoletto, 1975

M.P.: **Il terzo occhio** (con particolare), cm. 125x125, acciaio inox lucidato a specchio e smalto, 1976. Foto Paolo Pellion. Notare i tre punti a smalto posti dall'artista sulla superficie specchiante. Fra i due punti esterni corre la stessa distanza reale che c'è tra gli occhi dell'uomo. Il punto centrale fissa invece, in rapporto all'uno o all'altro punto, quella che è la distanza speculare tra gli occhi. Si veda infatti l'esemplificazione (nel particolare): nel riflesso, la distanza speculare tra gli occhi corrisponde esattamente alla metà della distanza reale.





M.P.: **Perimetro speculare**, fotografie, allestimento nella galleria di Salvatore Ala, Milano, febbraio 1976. Foto Paolo Mussat Sartor. « Il mio intervento nella galleria Ala consiste nel pormi al centro, esattamente sotto il punto d'incrocio delle travi che finiscono alla metà della linea che congiunge ognuna delle quattro pareti con il soffitto. Faccio correre uno specchio lungo le pareti che delineano il perimetro della galleria e ne fotografo continuamente lo spostamento, ruotando la macchina fotografica sull'asse del centro cruciale in cui mi trovo. Ogni fotografia stampata va a prendere il posto che aveva lo specchio in ogni suo spostamento. Così nella mostra tutte le pareti riflettono ora tre punti: primo, il punto centrale della croce; secondo, il piano speculare; terzo, l'immagine specchiata ».



M.P.: **C'è Dio?**, foto, allestimento alla Saman-Gallery, Genova, aprile 1976. Foto Paolo Pelion. Sulla fotografia di una delle pareti della galleria Pistoletto ha scritto la frase: « C'è Dio? Sì, ci sono! ». E ha posto questa fotografia — che riproduce la sua grafia a grandezza naturale — sulla stessa parete.

## LE STANZE

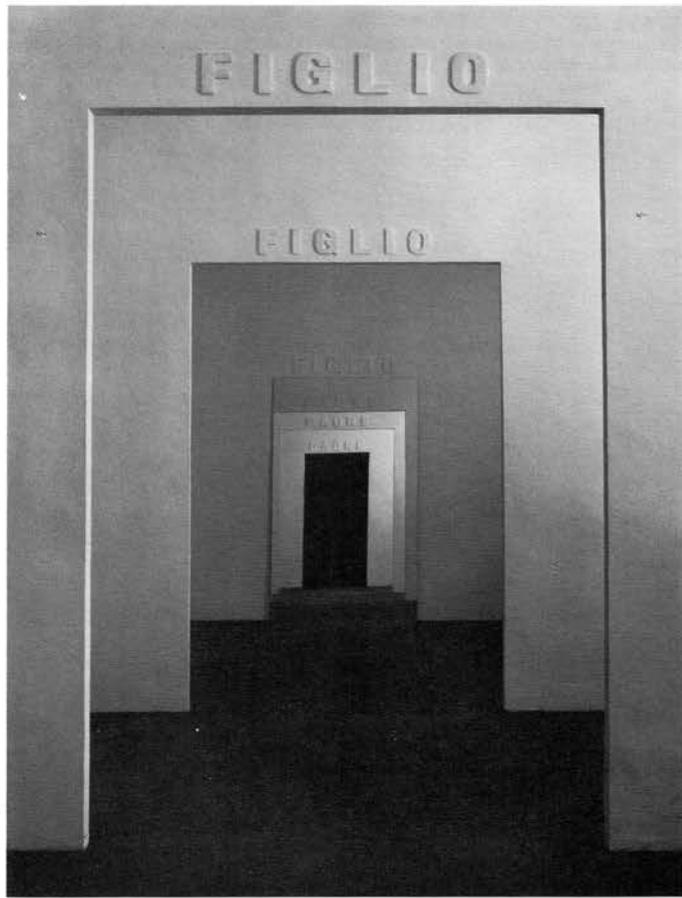
Michelangelo Pistoletto ha avviato nell'ottobre 1975 una serie di dodici mostre — tuttora in corso — che si susseguono per la durata di un anno alla galleria Christian Stein di Torino. Il titolo generale del ciclo è « Le Stanze ». Ne documentiamo qui sette con i relativi scritti dell'artista.



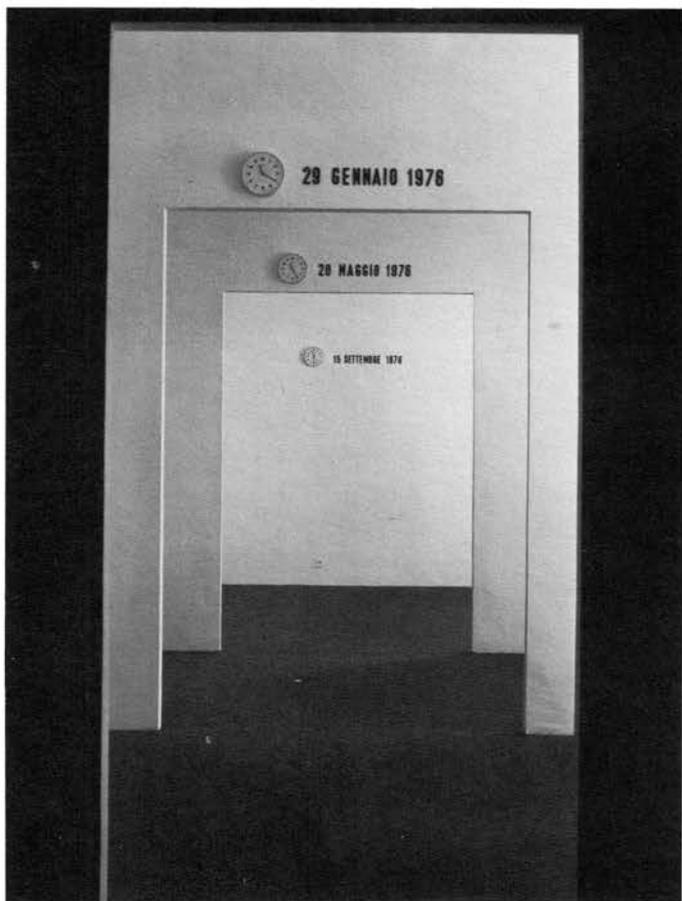
M.P.: **Le Stanze**, 16 ottobre 1975, galleria Christian Stein, Torino. Foto Mario Sarotto. La mostra consiste in una superficie specchiante — « ho visto in una di queste aperture che immettono nei tre locali della galleria la tipica dimensione dei miei quadri specchianti » — la quale è posta sulla parete di fondo di una sequenza di stanze e fa continuare, virtualmente, l'infilata delle aperture. « Ma io vorrei focalizzare l'attenzione su questo fatto particolare: le porte sono tre, il riflesso le raddoppia e sono sette ».



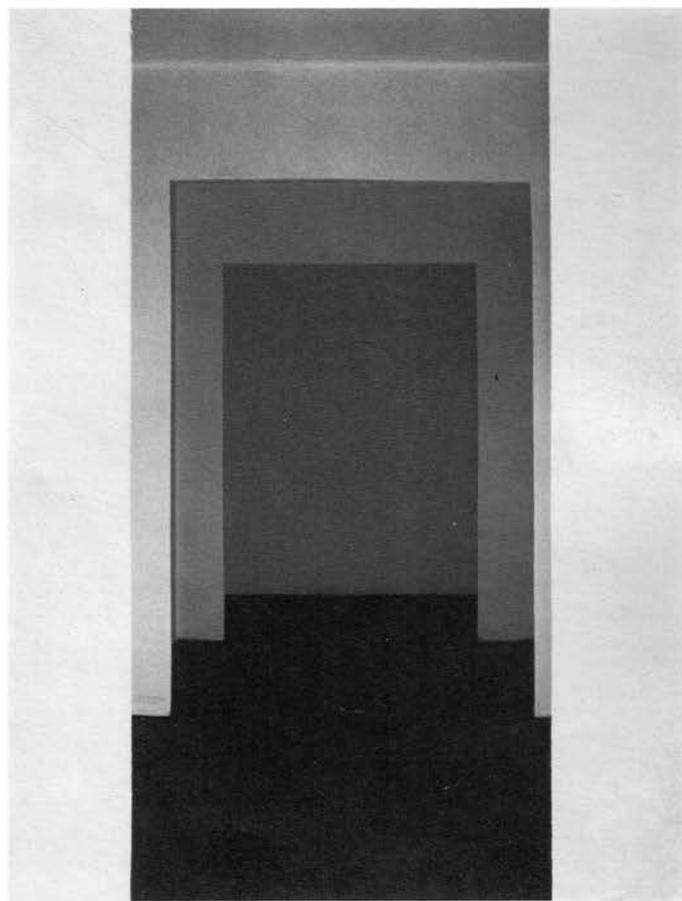
M.P.: **Le Stanze, parte seconda**, 20 novembre 1975, galleria Christian Stein, Torino. Questa fotografia riproduce l'allestimento della prima mostra, è ingrandita a scala naturale, e chiude l'ingresso alle stanze ponendosi come la loro rappresentazione. Infine, questa stessa fotografia, riprodotta in stampa, prosegue la dinamica riproduttiva, e documenta allo stesso tempo la prima e la seconda mostra.



M.P.: **Le Stanze, numero tre**, 14 dicembre 1975, galleria Christian Stein, Torino. Foto Paolo Mussat Sartor. « Padre, figlio e creatività. Ogni uomo è figlio del figlio, del figlio, del figlio, del figlio, e reca in sé il padre del padre, del padre, del padre, del padre ».



M.P.: **Le Stanze, atto quarto**, 29 gennaio 1976, galleria Christian Stein, Torino. Foto Paolo Mussat Sartor. Tema di questa stanza è il tempo che noi impieghiamo — o che impiegano i nostri strumenti — per giungere da un punto a un altro de « le stanze ».



M.P.: **Le Stanze, quinta mostra**, 26 febbraio 1976, galleria Christian Stein, Torino. Foto Paolo Mussat Sartor. « Nella quinta mostra la singolarità e la centralità sono protagoniste... Così come un cubo può avere qualsiasi dimensione, mentre ha sempre lo stesso centro, le stanze ora si contraggono e si espandono fisicamente intorno al loro punto centrale ». Oltre la terza porta, la stanza riproduce esattamente la totalità della galleria reale.

## LE STANZE

La primavera scorsa ho espresso il desiderio di fare questa mostra vedendo i tre nuovi ambienti della galleria Stein di Torino, appena ultimati.

Le aperture che immettono successivamente nei tre locali, sono centrate sulla stessa dirittura, creando una sequenza prospettica.

Ho visto in una di queste aperture la tipica dimensione dei miei quadri specchianti, cioè cm. 125x230 e ho immaginato una superficie specchiante posta sulla parete della stanza di fondo, in modo tale da continuare, virtualmente, la sfilata di aperture e di stanze. Prima di ora non avevo mai trovato il motivo per esporre una lamiera specchiante sola e senza altro intervento. Questa opportunità la trovo qui, proprio per la particolare sequenza di ambienti e di aperture.

Nei miei quadri specchianti c'è un fenomeno costante: il rapporto tra l'immagine statica, fissata da me, e le immagini dinamiche del rispecchiamento. In questo caso l'immagine statica è spinta fino ai bordi del quadro, dove il perimetro rappresenta la sagoma delle aperture che lo precedono fisicamente, e che proseguono nel riflesso.

Ora, su questa realizzazione potrei dire tante cose, come ad esempio che questo quadro non può essere trasportato altrove senza ritornare ad essere un banale specchio; che questo quadro magnetizza tutto lo spazio della galleria immobilizzandolo, ma in virtù del fatto che la galleria immobilizza lo specchio per la durata di un mese di mostra. Potrei continuare parlando dello spettatore e ipotizzare un concetto sulla immobilità in cui egli stesso si verrebbe a trovare, anche muovendosi, quando si rendesse conto che la sua relazione col fenomeno in cui è immerso è solo di registrazione. Che il suo punto di vista, rispetto al quadro non conta, perché ogni punto degli ambienti è già stato considerato in prospettiva.

Ma io vorrei focalizzare l'attenzione su questo particolare: le porte sono tre, il riflesso le raddoppia e sono sette.

È recente la scoperta scientifica che: tutti i fenomeni si possono verificare nella loro specularità eccetto uno, che non rispetta questa legge.

Se con gli strumenti dell'arte si realizza una scoperta, questa non è mai a dimensione microscopica o macroscopica, questa è sempre a dimensione umana.

## LE STANZE, PARTE SECONDA

Ho già scritto in altre occasioni che i miei quadri specchianti sono irriproducibili. Cioè non sono trasferibili in altro mezzo che il loro stesso, infatti la riproduzione ne annulla la dinamica che è la loro essenza. Lo stesso direi per questa mostra de LE STANZE in cui ritengo che il solo mezzo esatto di registrazione e di documentazione sia l'occhio vivo di chi la percorre fisicamente. Lo spettatore avanza camminando e venendo dalla luce che penetra dall'ingresso e che procede attenuandosi di stanza in stanza.

L'esperienza del visitatore consiste nel giungere ad un passo dallo specchio, nella stanza più buia e scoprirsi in esso così piatto contro la luce dell'uscita da cui era entrato, quasi che l'ultimo passo potesse vederlo appiattito sulla superficie specchiante, senza più corpo né riflesso. Ma l'irriproducibilità di questa esperienza sarà evidenziata ne LE STANZE,

PARTE SECONDA in cui lo spettatore vedrà la mostra proprio sotto forma di riproduzione.

Infatti attraverso la prima apertura, ora stampata a grandezza naturale in una fotografia posta sull'apertura stessa, noi vediamo la riproduzione dello spazio che avevamo percorso precedentemente.

L'osservatore si renderà conto che adesso lo specchio è stato preso in trappola dalla macchina fotografica, la quale lo ha costretto a riprodurre definitivamente LE STANZE. Che le stanze vere sono passate ora nella virtualità, poiché sono divenute impercettibili, dietro alla loro immagine fotografica che si presenta adesso come l'unico dato tangibile. Che l'impatto contro la piattezza attuale del soggetto in cui eravamo entrati prima, liberi di percorrerne una metà, ci rende forse più sensibili alla nostra precedente esperienza. Ma io oltre a qualsiasi osservazione o suggestione vorrei indicare un terzo momento: quello seguente le mostre: cioè la pubblicazione.

Volendo divulgare col mezzo della stampa l'immagine delle operazioni fatte, ci accorgiamo che una medesima fotografia può documentare indifferentemente tanto la prima che la seconda mostra.

In una ricerca ogni dato è prezioso.

Perciò non deve sfuggire che, rivoltando un « media » ad uso dell'espressione creativa esso, oltre a rendersi utile, dichiara anche la sua limitatezza, la sua fragilità e la sua precarietà.

Dal 1964 mi muovo tra mezzi diversi, operando sempre una modificazione dell'uso convenzionale di essi. Ognuno di questi, nella mia ricerca, viene rivolto a determinare e definire il peso e la forza del concetto artistico. Io non faccio coincidere la mia ambizione con l'adesione smisurata alle voci che solo i « massmedia » sono il messaggio di oggi.

E questo è sufficiente per riuscire ad usare anche questi stessi « media » come motori di altri messaggi.

## LE STANZE NUMERO TRE

Padre, figlio e creatività

Ogni uomo è figlio del figlio, del figlio, del figlio, del figlio e reca in sé il padre del padre, del padre, del padre, del padre.

Su ogni porzione di muro che sovrasta ciascuna apertura tra le « Stanze » ho posto innanzi tutto la parola figlio poiché è dal punto di vista del figlio che io guardo l'opera. Essa si realizza qui, come abbiamo già potuto verificare, a partire dalla prima soglia.

La parola figlio sta scritta al di sopra di ogni entrata ripetendosi fino alla soglia che porta oltre l'ultima stanza. Ma questa volta cade l'illusione che il riflesso dello specchio prosegua semplicemente la sfilata di aperture e di stanze, perché nel riflesso sarà la parola padre a proseguire di stanza in stanza.

Il riflesso non ci dà mai la sua stessa parte, ma la parte opposta.

Così noi abbiamo, in virtù di quella settima soglia, che io chiamo il punto creativo, la possibilità di vedere sia la nostra andata, che il nostro ritorno.

Ma io direi ancora, a proposito di questa mostra, che non possiamo considerarci interamente padri, prima di aver percorso fino in fondo la strada di figli.

## LE STANZE, ATTO QUARTO.

Lo sviluppo di questa ricerca all'interno de « Le Stanze » e delle dodici mostre previste, si delinea secondo una logica

propria dello spazio, del tempo e della mia presenza verificatrice.

Il momento in cui sto scrivendo, ore 16 del 16-1-76, segna il trapasso dalla terza alla quarta mostra, nella tradizionale sequenza dei numeri.

Il tre è composto dalla parità del due (padre e figlio) che si riflettono nel punto dispari, centrale (specchio).

Il quattro è pari e non rivela la disparità, nel quattro il punto centrale in cui si verificano i punti opposti dà origine ad una croce, poiché attraversato non più da una linea di proiezione, ma da due, che formano quattro angoli uguali.

I quattro punti si trovano ora come alle estremità di due specchi che si intersecano, ogni punto si proietta di striscio sulla linea della superficie specchiante, anziché batterci sopra.

Non è utile in questa mostra lasciare esposto lo specchio, poiché semmai non basterebbe una sola superficie.

Inoltre questa simmetria della parità ci impedirebbe la verifica ottica del nostro doppio deviando lo sguardo sui due punti laterali che rappresentano la larghezza dello specchio che ci sta di fronte, mentre la nostra immagine riflessa si configurerebbe all'estremità opposta di un altro specchio, che vedremmo soltanto di coltello e che avrebbe il nostro stesso spessore, così come ha lo spessore di un punto.

Quindi otticamente vedremmo solo le due dimensioni. Ma dopo l'esperienza della terza, possiamo immaginare la quarta.

Lo spostamento che noi compiamo da un punto all'altro, tra le estremità della croce, disegna un quadrato i cui lati diventano più o meno lunghi a seconda che noi arriviamo con maggiore o minore velocità da un punto all'altro.

Col minimo di velocità abbiamo il massimo di spazio e con il massimo di velocità arriviamo ai quattro punti che aderiscono fisicamente a quello centrale, ancora nascondendolo.

Per questa ragione la mostra numero 4 non può che essere « Il tempo » che noi impieghiamo, o che impieghiamo i nostri strumenti per giungere da un punto all'altro de « Le stanze ».

Nella mostra, i termini di tempo sono esasperati, cioè spinti oltre la dinamica senza immaginazione che riveste il luogo. Ma l'immaginazione qui si presenta contemporaneamente alla sua spiegazione.

Ho caricato di memoria il futuro e questa memoria si scarica automaticamente ad ogni attimo che entra nel passato, mentre gli strumenti che segnano meccanicamente il tempo non muovono oltre il loro stesso meccanismo.

## LE STANZE, QUINTA MOSTRA.

I quattro mesi di mostra già realizzati, sono il tratto di viaggio nel tempo che io ho percorso fin'ora a bordo del veicolo «Le stanze» dall'ottobre dell'anno scorso.

Come per un missile che viaggi nel vuoto interstellare, ogni mostra si materializza similmente ad un getto di gas contro cui si appoggia un secondo, un terzo getto di gas e così via per consentire lo spostamento della macchina.

Così l'indagine continua anche nei meccanismi che fanno procedere il pensiero. Infatti ognuno di questi scritti precede la realizzazione fisica della mostra di cui parla e segue il momento in cui è stata immaginata e decisa. Ogni

scritto entra funzionalmente a far parte dell'opera, poiché le sue parole correggono la rotta dell'immaginazione, mentre ogni mostra corregge la rotta di ogni scritto.

Io parlai a proposito della mostra precedente, dell'immagine di una croce composta dalle diagonali di un quadrato che configurerebbe uno spazio le cui dimensioni sarebbero percepibili relativamente alla dinamica del tempo. Legai la quarta mostra alla quarta dimensione, ma non descrissi il lavoro perché trattandosi di un'esperienza d'immaginazione, spiegata nel ribaltamento della memoria, non volevo che proprio l'immaginazione si manifestasse nello spettatore fuori dal luogo e dal contesto che io avevo previsto per l'operazione.

Questo lo dico perché ci si renda conto che per me la pagina scritta non è che una parte del motore e che non può sostituire nessun'altro ingranaggio. Nella quinta mostra la singolarità e la centralità sono protagoniste. Le dimensioni variano a seconda dell'espansione o della contrazione dei volumi da o verso quel centro in cui convergono tutte le diagonali. Così come un cubo può avere qualsiasi dimensione, mentre ha sempre lo stesso centro, le stanze ora si contraggono e si espandono fisicamente intorno al loro punto centrale.

#### LA SESTA MOSTRA DELLE STANZE

La sesta mostra delle STANZE potrebbe essere detta delle « GEMELLE ». Questa mostra è vista dalla parte del padre, il quale produce nei figli la dilatazione del suo raggio espressivo. Le GEMELLE infatti raddoppiano il numero tre di « PADRE, FIGLIO E CREATIVITA' ». Ma il vero titolo di questa mostra dovrebbe essere « L'ALLONTANAMENTO ».

Il padre si allontana dai figli quanto essi si allontanano da lui.

Il saluto è il simbolo di questo distacco.

Il padre allontanandosi vede l'immagine dei figli rimpicciolire ed oltre un certo punto, scomparire. Ma in realtà i figli non rimpiccioliscono e non scompaiono, essi mantengono altrove, la propria naturale dimensione.

Una cellula si divide in due occhi che si guardano, essi si allontanano dal punto centrale che li univa. L'occhio che sta di fronte, allontanandosi, si trasforma da oggetto in immagine e comincia a rimpicciolire per lasciar posto all'intero universo delle immagini. Mentre un occhio rimane da questa parte, l'altro occhio dall'altra parte, gli proietta l'universo.

Questi due occhi sono ora, uno all'ingresso e l'altro al fondo delle stanze.

Il numero due è la parità che raddoppia la disparità delle tre stanze, per giungere al sei. La mostra numero due capovolgeva la realtà in virtuale, e la virtualità in reale. Ora nella sesta mostra il raddoppio delle stanze avviene dividendo i due fenomeni, reale e virtuale, come se anche loro entrassero nel meccanismo della nostra prospettiva ottica. Così la riproduzione rinuncia alla sostituzione totale della galleria, come lo spazio vero accoglie in sé la riproduzione.

In questa operazione le gemelle che salutano, dal fondo della galleria, sono portate in primo piano alla misura che l'occhio fotografico ha registrato in distanza. Attraverso queste misure noi vediamo le gemelle riprodotte a grandezza naturale in fondo alla galleria vera e propria. Così sarà ora il nostro occhio a ridurre le loro dimensioni alle stesse misure del primo piano fotografico.

La prospettiva percorrendo l'andata e il ritorno delle tre stanze, mantiene costanti le dimensioni ai due poli opposti.

#### IL NUMERO SETTE DELLE STANZE

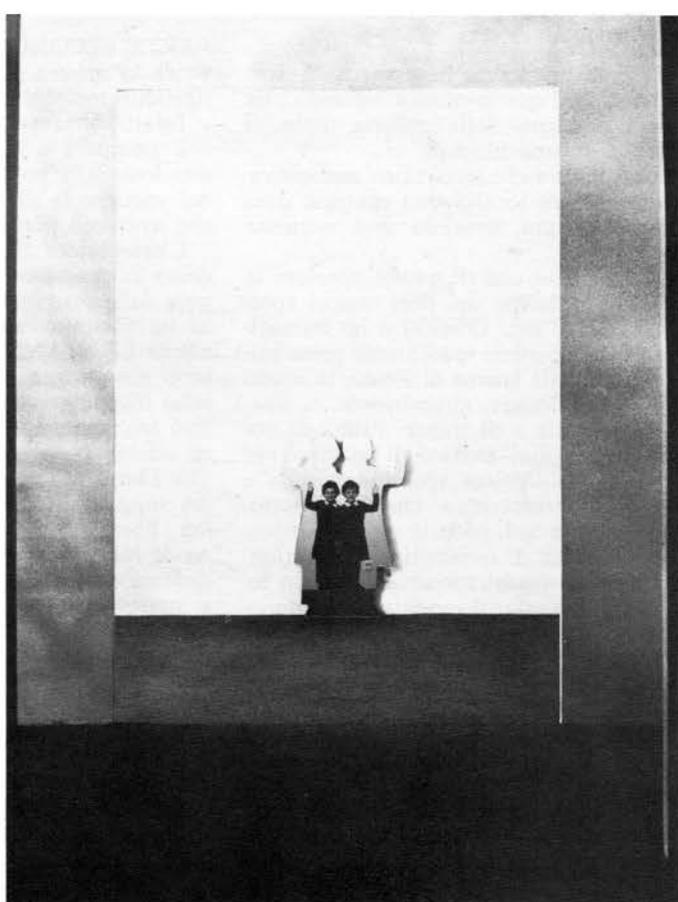
Il numero sette lo leggiamo per la seconda volta.

L'avevamo già trovato nella prima mostra quando era servito all'individuazione dell'uno, cioè del singolare, del non sdoppiato. Nella storia delle stanze, superando la sesta mostra, si supera il limite intermedio delle dodici parti che suddividono questa esperienza. Il numero sette significa che io sto scrivendo la prima di quelle altre sei pagine che si poseranno, idealmente, sulle corrispettive precedenti per chiudere il mio testo de « Le stanze ».

Qual'è la differenza tra la prima e la settima mostra? La settima è come la prima, ma intesa nel suo rispecchiamento. Nella prima lo specchio era disposto ad imitare le sei aperture delle stanze, tre reali e tre riflesse, nella settima mostra saranno le sei aperture delle stanze sia reali che riflesse ad imitare lo specchio.

Io, tra queste due mostre che si rispecchiano, mi riconosco come punto creativo. Realizzerò questa settima mostra rompendo un'angolo dello specchio che avrò messo di nuovo in fondo alle stanze. Applicherò del materiale murario alle aperture in modo da dare al loro vuoto la forma attuale dello specchio. Così queste aperture si presenteranno finte sia di qua che di là dallo specchio, mentre esso si presenterà nella forma reale.

**Michelangelo Pistoletto**



M.P.: La sesta mostra delle Stanze, 31 marzo 1976. Mostra detta delle « Gemelle » oppure de « L'allontanamento ». Le gemelle (figlie dell'artista) che salutano dal fondo delle stanze, sono riportate in primo piano nella misura registrata dall'obbiettivo fotografico. Attraverso questa misura ritagliata sull'ingresso, vediamo le gemelle riprodotte a grandezza naturale in fondo alla Galleria. Sarà ora il nostro occhio a ridurne le loro dimensioni alle stesse misure del primo piano fotografico.

M.P.: Il numero sette delle stanze, 28 aprile 1976, galleria Christian Stein, Torino. Foto Paolo Mussat Sartor. « La settima è come la prima mostra, ma intesa nel suo rispecchiamento. Nella prima lo specchio era disposto ad imitare le sei aperture delle stanze, tre reali e tre riflesse, nella settima mostra saranno le sei aperture delle stanze sia reali che riflesse ad imitare lo specchio ».

