

DOPPIOZERO

Il dispensatore di eternità

[Michele Dantini](#)

20 Febbraio 2012

Michelangelo Pistoletto ha raccontato molte cose; alcune ha adattato, altre ha taciuto. Un'essemplicazione tra le possibili: la serie degli *Oggetti in meno* rimane un cono d'ombra storico-artistico nel contesto di una biografia professionale segnata dall'assiduo esercizio di autocommento e autointerpretazione. Agli *Oggetti in meno* sembra essere stato affidato come il segreto della transizione pre-poveristica e concettuale. In senso lato possiamo affermare che gli *Specchi* sono ancora pittura: del quadro preservano morfologia, tecniche (quantomeno nel primo momento, quando prevedono disegno) e racconto. Gli *Oggetti in meno* si dispiegano invece nello spazio: sono per lo più (non sempre; non necessariamente) installazioni, ambienti. La domanda: costituiscono davvero una serie, cioè lo sono storicamente, nel disegno che ne possiede l'artista sin da subito; o lo diventano retrospettivamente, con propositi sottilmente mitografici e autoritari, nel racconto che di s'ha Pistoletto?

Arrivato alla fine del 1964, ricorda Pistoletto in un'intervista rilasciata a Celant nel 1984, al culmine del successo internazionale della Transavanguardia italiana, Leo Castelli mi dice: sbrigati a fare quadri perché sono stati tutti venduti e piazzati nei musei, voglio fare una tua mostra subito. Allora ho lavorato come un matto, sono partito e arrivato a New York, mi ricordo che nel taxi c'erano, da una parte Solomon e dall'altra Castelli. Quest'ultimo afferma: senti, devi venire negli Stati Uniti oppure per te qui non c'è niente da fare. Stai avendo un grande successo, per o entri nella nostra grande famiglia o non è possibile continuare. Da quella volta non sono più andato per quindici anni negli Stati Uniti. Questo per dire come sia ritornato in Italia a fare gli *Oggetti in meno* e abbia reagito ad una concezione di mercato che rendeva potente un dominio culturale e pratico che ti forzava a sentirti o parte di un clan o solo. Ho scelto di essere solo, perché forte della mia convinzione che quanto avevo sviluppato era un lavoro nato su un territorio culturale non diseredato, ma di profonda eredità (Germano Celant, *Intervista a Pistoletto*, in: *Pistoletto*, cat. esp., a cura di Germano Celant e Ida Gianelli, Firenze, Forte di Belvedere, 24 marzo-27 maggio 1984, Electa, Milano, 1984, pp. 26-29).

L'episodio riferito, di sicura importanza, sembra essere accortamente curvato da Pistoletto in modo da renderlo più eclatante nel contesto artistico-culturale dei primi anni Ottanta. Ricostruiamo. A poco più di un anno dalla chiusura della Biennale americana del 1964, caratterizzata dalle polemiche contro la condotta dell'amministrazione americana (e di Castelli in prima persona) e dall'affermazione di Robert Rauschenberg, Pistoletto apre il proprio studio torinese e presenta a mo' di mostra la collezione degli *Oggetti in meno*. L'iniziativa, che si tiene tra dicembre 1965 e gennaio 1966, accenna a propositi di autogestione ed è documentata da una serie di fotografie di ampia circolazione, autorizzate dall'artista stesso. Nelle immagini dello studio allestito cogliamo un dettaglio particolarmente rilevante: un grande ritratto fotografico di Johns sorridente attende i visitatori con enfasi segnaletica e appare la chiave autopromozionale dell'evento. Se Pistoletto, al tempo, omaggia Johns e si pone sotto la sua egida a stelle e

strisce la determinazione a essere solo?• non deve essere ancora univoca o quantomeno imperiosa.

Ci proponiamo, se non di sfidare, quantomeno di mostrare incongruità della versione normativa, e di differenziare progressivamente (auto)testimonianza e storiografia. Dunque. *Lampada a mercurio*, 1965: assumiamo l'oggetto in meno come case study di metodo (Fig.1). *Lampada a mercurio* sembra collocarsi progettualmente nel punto di intersezione tra i ludi relazionali incoraggiati in ambito New Dada e il purismo esoterico di Yves Klein, di cui costituisce pastiche. Esemplifichiamo. La serie *White Painting* (1951) di Rauschenberg all'origine di una profonda trasformazione del rapporto tra artisti e pubblico (Fig. 2). Consideriamo un monocromo singolo (la serie costituita per lo più da politici). Rauschenberg gioca con il requisito di finitezza (dell'opera) prescritto per l'opera d'arte di tradizione e modifica le geografie dell'autorialità. Il monocromo appare in effetti finito solo se uno spettatore proietta la propria ombra sulla tela: lo stesso spettatore a eseguire (in senso letterale) il tema figurativo e a differenziare primo piano e sfondo. Siamo dunque indotti a riconoscere coautorialità allo spettatore: l'artista sembra solo avviare un dispositivo relazionale che presuppone di essere accolto e rilanciato. L'opera è aperta (molto più banale) e si fa (duchampianamente, o alla maniera di John Cage) beffe delle retoriche del genio, del profeta, del demiurgo. Avviciniamo adesso *The Tower*, un *combine-painting* datato 1957 (Fig. 3). Ci appare come un aggregato di elementi di una scenografia o meglio coreografia ad uso dello spettatore. Gli oggetti di azioni tipiche si raccolgono in un assemblaggio che ha caratteri vistosamente teatrali, e perfino comici: l'intermittenza delle lampadine rimanda ai movimenti a scatto del cinema muto e l'ombrellino nero aperto in alto rende omaggio a Charlie Chaplin. *Do it yourself*: passa di qui, prendi uno qualsiasi degli oggetti del kit e crea, componi a tua discrezione. Questa potrebbe essere la parafrasi semplice, sommaria e immediata di *The Tower*: una sorta di incoraggiante invito rivolto allo spettatore. Il quotidiano di ciascuno può trasformarsi in arte: perché no?

Lampada a mercurio è costruita attorno a un invito rivolto allo spettatore (vieni qui, poniti sotto il fascio di luce e trasfigura), impiega una lampada (di colore giallo, nel progetto originale), un gioco sui significati ultimi. È allora in tutto e per tutto comprensibile in termini New Dada? A questa domanda possiamo senz'altro rispondere no. Al di là degli elementi visibili dell'installazione e della facezia performativa che essa promuove, il profilo autoriale che ne emerge (o meglio, che ne è presupposto) è del tutto diverso da quello down to earth dei monocromi o degli assemblaggi-cabaret di Rauschenberg. Le retoriche che sorreggono *Lampada a mercurio* sono quelle dell'illuminazione e del trapasso in sfere non più quotidiane: sottotesto dell'opera, non importa se motteggiato, il Salto nel vuoto di Klein, o meglio le sale monocrome dell'artista francese, illuminate dalla gelida luce al neon, entro cui il visitatore compie l'esperienza del Vuoto e del Niente, dunque del Supremo (Fig. 4).

Nessun dubbio in proposito: adepto del Manzoni firmatario di corpi nudi, Pistoletto laicizza per così dire gli intransigenti rituali di iniziazione estetica predisposti da Klein, cui rimanda con corrosiva ironia, ma trattiene per ecletticamente e con sottile istrionismo, per l'immagine di artista che evoca, sfiora e costruisce, le apparenze del mago e sacerdote (Fig. 5). In un breve testo del 1966, parafrasando il passaggio più noto di un breve articolo-manifesto di Manzoni, Pistoletto afferma: le mie cose di oggi non rappresentano, ma sono. E conclude: i lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e 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 un'esperienza percettiva definitivamente esternata.

L'annunciazione è chiara. Ma corrisponde anche a quanto teniamo davanti agli occhi? *Lampada a mercurio* non abbatte alcun idolo: preserva invece il culto concedendosi al più impertinente familiarità con quelle che Klee aveva chiamato le "cose ultime". In breve: promette immortalità. Cosa fanno peraltro i *Quadri specchianti* se non conferire forma immutabile e crepuscolare fissità metafisica a amici, conoscenti, comunità della cui fugace esistenza sono disseminate le cronache artistiche e politiche contemporanee? Se considerata in termini storici e ordinata cronologicamente, la serie forse più celebre di Pistoletto sviluppa un racconto via via meno intimo e riservato. I *Quadri specchianti* si aprono al "sociale" attorno al 1965, con le immagini di cortei e folle protestatarie; per poi variare sui temi della fama (da bramare e offrire, attraverso cui lusingare) con particolare insistenza tra 1965 e 1966, forse in coincidenza dei prolungati soggiorni americani dell'artista e dell'esperienza diretta dello "star system" americano. *Lampada a mercurio* registra un importante mutamento di prospettiva: Pistoletto smette di concepire le proprie immagini come momenti o emblemi di un'autobiografia ermetica per concedere più decisamente all'intrattenimento e alle retoriche della socialità (Abbiamo un termine di confronto nella *Lampadina* pistolettiana del 1964 in Fig. 6, appartenuta a Rauschenberg: emblema di "idee" e "intuizioni" che visitano periodicamente la mente dell'artista, l'immagine "a suo modo un'attesa" o un'allusiva "visitazione" di tradizione continentale. Non contiene alcuna offerta di gioco o socialità).

Alla stessa data i *Quadri specchianti* prendono a riformulare più decisamente e in termini contemporanei un'iconografia tra le più longeve, quella della "vanitas" (Fig. 7). Rileviamo per una differenza cruciale rispetto alla tradizione: gli specchi di Pistoletto esaudiscono la *vanitas* (dell'autore e del visitatore assieme) anziché deplorarla. L'ambiguo modello di relazione psicagogica tra artista e attori o attrici consolidatosi attraverso l'affermazione di Warhol registra non un'ininfluenza sulle politiche di immagine e la svolta per cos'è dire pubblicitaria appena delineata. Sospinto da un ambivalente egotismo, l'artista posa come colui che dà celebrità, persistenza e riscatto, predisponendo il set e ponendo di volta in volta sotto il fascio di luce l'ombra dell'eternità (Figg. 8 e 9).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



















