

Francesco Pignatelli — Fra il vuoto e la realtà

Kyoko Jimbo

Ciò che è un mistero non è come il mondo sia, ma il fatto che esso sia.

— Ludwig Wittgenstein, *Trattato logico-filosofico*, 6.44

Hozumi Ikan, erudito confuciano del periodo Edo, sostiene che la teoria estetica abbracciata da Chikamatsu Monzaemon potrebbe essere riassunta, usando le parole dello stesso Chikamatsu, come “la membrana fra il vuoto e la realtà”. Secondo questa teoria, la verità dell’arte si trova in una misteriosa posizione di confine fra reale e irreale, in un punto dove i due elementi si intersecano. Mentre osservavo la serie di *Reversed City* di Francesco Pignatelli, immediatamente mi sono venute in mente queste parole. Anche qui, troviamo un artista che cerca di realizzare una nuova prospettiva collocata deliberatamente fra il vuoto e il reale, rendendola concreta nella propria arte. Pignatelli ci mostra in che modo sia possibile attraversare la membrana della realtà con la volontà.

Pignatelli ha vissuto o ha viaggiato per fotografare molte città. Dalla città natale, Milano, le sue peregrinazioni lo hanno portato quasi dappertutto, verso un’ampia serie di destinazioni come Londra, New York, Tokyo, Parigi, Caracas, Berlino e persino Valencia, in Venezuela. L’artista produce scatti a colori di questi paesaggi urbani, ma ce li presenta al contrario, come in negativo. Le lettere sui cartelli e sui tabelloni pubblicitari possono aiutare ad identificare i luoghi, ma le città emanano tutte lo stesso profumo di città, all’interno dello stesso mondo di colori complementari, nell’immagine a colori invertiti. Le metropoli europee, americane e asiatiche emanano tutte lo stesso odore urbano, così da essere legate insieme da un codice che segnala “città”, senza badare al luogo in cui la città è situata.

In un’epoca, come la nostra, traboccante di informazioni, mostrarci semplicemente la città come i nostri occhi sono abituati a vederla è, per un artista, un esercizio privo di significato. Ma quando Pignatelli sfrutta i caratteri distintivi delle immagini negative e positive con la pellicola a colori per mostrarci, come immagine vera, il suo negativo — una fase attraverso la quale ogni fotografo è inconsciamente passato, soprattutto prima dell’era digitale — ecco che entriamo in possesso di un’immagine nuova, sconosciuta.

Quando le fotografie sono invertite, le scene incluse nella memoria di ogni giorno assumono una nuova funzione, un diverso aspetto. Le cose che prima erano evidenti, le immagini convenzionali della città, appaiono ora trasformate: sono stracolme di colori brillanti, come cristallo freddo e lucente. Abbinati ai segni della città, quei colori generano sottili gradazioni cromatiche, a volte più chiare e spoglie, altre più complesse e dettagliate. Le foto delle strade in pieno giorno possono dare l'impressione che gli scatti siano stati fatti al crepuscolo, oppure nella quiete della città prima dell'alba. L'ora in cui le foto sono state scattate diventa difficile da determinare. Veniamo così condotti in un mondo misterioso che trascende il tempo.

Quando le immagini sono in negativo, le scritte al neon, le insegne dei negozi, i graffiti sui muri, i segnali stradali — e tutte le varie forme di testo solitamente ignorate dalla retina, abituata ad osservare immagini positive — appaiono come circondate da colori inaspettati, che evidenziano la loro presenza ed aggiungono enfasi alle informazioni che contengono. L'armonia del paesaggio viene completamente distrutta e tuttavia assume un significato simbolico potente. Ancor più della sequenza di foto in bianco e nero usata per illustrare *Nadja* di André Breton, dove si sostiene il ruolo dell'immagine come documento che affianca la storia, il colore in negativo aggiunge una qualità minacciosa che domina lo spazio ed introduce una nuova presenza nella fotografia. Una spiegazione potrebbe essere quella secondo cui l'artista, stanco di vedere i paesaggi nella loro luce usuale, si fa beffe del pubblico. Ma i nuovi paesaggi creati tramite questo processo aprono possibilità invisibili, che da una prospettiva lineare non sono visibili affatto.

La città è piena di avvenimenti casuali, è uno spazio che trabocca di anticipazioni. Basta girare l'angolo ed ecco apparire una visione inattesa: gli eventi inaspettati sono lì, pronti ad accadere. Quando un filtro negativo viene applicato a scene che sono normalmente proiettate sulla nostra retina, l'effetto è quello di mostrarci un nuovo mondo, costruito nello spazio fra il reale e il vuoto. Una bellezza invisibile che l'artista ci rivela con voluttuoso piacere, in questo spazio marginale.

La serie di *Reversed City*, che rappresenta il punto di partenza per le due serie successive, *Reversed Renaissance* e *Fragile*, allude in modo indiretto agli attacchi terroristici dell'11

settembre 2001. Quel giorno, Pignatelli si trovava in un bosco nel Sud Italia. Mentre era là, si rese conto che qualcosa non andava perché all'improvviso, nel giro di pochi minuti, ricevette sul suo telefono cellulare numerosi messaggi; quindi tornò rapidamente in albergo, dove i suoi occhi vennero trafitti dalle immagini televisive di Ground Zero, a New York. E quando, poco tempo dopo, visitò New York, ebbe l'idea di realizzare immagini in negativo della città. I suoi lavori non contengono nient'altro che vaghi accenni a quell'evento; in sostanza, non vi danno particolare risalto. Fra questi, tuttavia, alcuni sembrano traboccare di una tensione irrisolta, che pare suggerire come contesto proprio gli attacchi terroristici. Ma se anche fosse questa una parte della motivazione profonda che sta dietro i lavori di Pignatelli, le immagini trasformano la catastrofe, suggerendo un rafforzamento e una leggerezza dell'essere. Questa stessa tensione si percepisce in tutta le serie di *Reversed*.

Reversed Renaissance

Reversed suggerisce un paradosso. Il Rinascimento vero e proprio fu, naturalmente, un'età di paradossi. In Europa occidentale, la tradizione del paradosso risale agli antichi Greci e alla loro arte della retorica, continuata fino ai giorni nostri. Nel corso della storia della letteratura e della filosofia, personaggi importanti hanno prodotto opere paradossali, ma il Rinascimento fu contagiato da una vera e propria epidemia per i paradossi, una *paradoxia epidemica*.¹ In un'epoca come la nostra, riproporre dipinti rinascimentali in negativo, in un ironico contesto retorico, è uno schema sottile che fornisce uno slancio potente alla nostra visione. Se osserviamo le opere di *Reversed* come un gesto, un atto che evoca il paradosso, lo vediamo come se generasse una serie di paradossi, accumulandoli uno sull'altro.

Consideriamo, per esempio, l'*Annunciazione* di Sandro Botticelli. La Vergine Maria indietreggia come se fosse costernata all'annuncio solenne della sua gravidanza fatto dall'Arcangelo Gabriele. La posa arditamente contorta evoca la *figura serpentina* che diventò la cifra stilistica del Manierismo, mentre aggiunge una qualità dinamica al suo gesto. Il dinamismo della posa esprime il timore e l'ansia del momento in cui lei apprende di essere incinta. La presenza potente di Maria al centro della composizione sviluppata a spirale la fa diventare il fulcro del quadro, in modo da incidere sulla globalità dell'immagine.

Ora invertiamo i neri e i bianchi, trasformiamo i colori brillanti nelle loro tonalità complementari, convertendo la luce in ombra. I colori si dissolvono nelle ombre, mentre tutte quelle che prima erano le tonalità più dense e più scure si sono trasformate in luce, aumentando la loro trasparenza e conducendoci in un tempo e uno spazio che va oltre l'immaginazione. Il centro di gravità risulta capovolto, il nostro senso di luce e ombra sovvertito, la nostra coscienza in preda al caos. La confusione produce vertigini, ma offre anche nuove prospettive sul dipinto, accompagnate da una varietà di piaceri profondi. Le parti rese trasparenti dal negativo assumono una maggiore chiarezza. L'immagine vista in questo modo non ha più le gradazioni di colore cui l'Accademia aveva abituato i nostri occhi. Ciò che ora riempie il nostro campo visivo è un'immagine straordinaria e senza precedenti, caratterizzata da una chiarezza e da colori mai visti prima.

Portando alla luce le ombre, l'inversione di colori mette in evidenza i particolari nascosti di questo famoso quadro. Per contro, le aureole, la cui luce sacra è simbolo di santità, vengono trasformate in ombre che suggeriscono oscure profondità nell'immagine. Gli strati del colore e delle pennellate, caratteristici dei dipinti ad olio e degli affreschi, risultano dissezionati, trasformati in ombre misteriosamente vivide. Da questo capolavoro classico, sulla cui superficie si sono aggiunti strati col passare degli anni, emergono un tempo e uno spazio nuovi, avvolti in inediti colori contemporanei.

Quando un nuovo quadro viene dipinto su uno già esistente, vengono cancellate anche le memorie del passato — gli strati di colore risultano colmi di memorie. Le linee e i colori originali appaiono ora come sigillati sotto la superficie del dipinto. E quando, per qualche motivo, il quadro più antico riappare in superficie, il fenomeno viene definito *pentimento*. In esso troviamo le vestigia delle esitazioni e dei tormenti del pittore. In un'immagine resa in negativo, inversione di se stessa, avvertiamo l'illusione di poter vedere persino attraverso quelle tracce del passato, come attraverso gli occhi di un restauratore che sta usando la luce ultravioletta per esaminare l'immagine. La lucentezza della pellicola permette che questa si comporti come ai raggi X. Possiamo vedere l'interno ed avere l'impressione di trovare le tracce del dipinto originario. Tutto questo, comunque, è solo l'effetto della luce riflessa dalla superficie della pellicola, fra gli strati superflat convertiti. Qui percepiamo un adeguato simbolo della qualità pura e semplice che caratterizza la moderna tecnologia.

Attraverso il potere della forza centrifuga derivato dal processo di rotazione dell'asse che trasforma negativo e positivo, si genera una forza sconosciuta che si riversa a raggiera sulle immagini, per essere poi amplificata come valore aggiunto. Può un essere umano sentirsi totalmente libero di fronte ad un quadro con una reputazione storicamente affermata? Un gruppo di opere come queste, purificate dal filtro dell'età, si spoglia della corazza della conoscenza e mette a nudo la valutazione fissa che se ne dà di solito, le visioni preconcepite, azzerando le nostre percezioni attraverso uno schema di colori che assicura la parità. Ciò rappresenta la premessa di una nuova opportunità di porsi di fronte ad un quadro.

Foreste e Fragilità

Nell'Antico Testamento, la memoria delle foreste ha inizio con la foresta intesa come Paradiso dal quale Adamo ed Eva vengono cacciati quando acquisiscono la conoscenza del bene e del male. Questo giardino dell'Eden, con i suoi ruscelli limpidi e zampillanti, con canti di uccelli e fiori sbocciati, rimane un simbolo della felicità umana. Nelle sue profondità, protette da alberi giganteschi, troviamo uno spazio seducente nel quale vive una schiera di stravaganti creature. Ma là è appostato anche l'abile serpente che tenterà Eva. La foresta è un luogo pericoloso: se vaghiamo nelle sue profondità e perdiamo l'orientamento, potremmo persino morire.

Nella Gran Bretagna del XVIII secolo, le montagne coperte di foreste erano oggetto di paura e sgomento, misteriosi campi magnetici che incarnavano l'idea del sublime. La foresta era la soglia sulla quale l'umanità urbana si incontrava con la natura. Ma se da una parte era il luogo dov'era possibile scovare il potere intimidatorio della natura, dall'altra era anche un ambiente nel quale farsi avvolgere dal suo delicato abbraccio, un luogo di consolazione e un punto di riferimento dove imparare ad affrontare le prove della vita. Inoltre, la foresta si trasformò nel luogo in cui i giovani ancora privi di buon senso imparavano le lezioni della vita; divenne così una pratica consueta in Europa, per i figli di buona famiglia, sottoporsi al Grand Tour, una prassi che si ricollega strettamente all'interpretazione di Goethe della *Divina Commedia*. L'immergersi sempre più profondamente nella foresta era un modo per assicurarsi incontri con l'ignoto. Durante

l'età del Romanticismo, la foresta considerata in questa accezione divenne un potente stimolo per l'immaginazione degli artisti.

Ciò che conferisce alle foreste dipinte da Max Ernst un aspetto particolarmente misterioso è il modo in cui le foreste sono costruite, con pesanti blocchi di colore: a prima vista sembrano affollate, con tracce inaspettate di una moltitudine di creature viventi, negli interstizi fra gli alberi e i fiori, anche questi formati di materia rocciosa, inorganica. La qualità pietrificata delle foreste di Ernst, il modo in cui la loro cupezza sembra traboccare di fantasmi e demoni, genera immagini di paura, di luoghi proibiti dove non è consigliabile avventurarsi.

Nelle fotografie di Pignatelli, l'inversione trasforma queste scene di foreste. Le zone scure che pesano su di noi nei quadri di Ernst, si trasformano in esplosioni di luce che interrompono la cupezza delle foreste. Per contro, i rami pieni di dettagli traslucidi e le ombre degli alberi cominciano ad assumere un aspetto spaventoso che genera inquietudine. Ecco che riecheggia di nuovo l'immagine un tempo associata con la foresta, intesa come luogo particolare: foresta come paradiso nel quale vagavano Adamo ed Eva, foresta come luogo per scoprire il sublime, foresta come ambiente dove sono appostate creature terrificanti e pericolose, luogo in cui apprendere le lezioni della vita. Pignatelli ha scelto il titolo *Fragile* per questa serie, sul tema di un universo in cui sono rappresentate tutte queste diverse sfumature di significato.

Se la foresta viene considerata come simbolo di fragilità, può anche essere interpretata come aforisma, come gioco di parole sulla locuzione *memento mori*. L'atto dell'inversione, ovvero, l'invertire negativo e positivo, rivela la relazione tramite la quale superficie e profondità diventano tutt'uno. Ciò rimanda alla discussione di de Saussure sul rapporto fra significante e significato. Se il significato è, per esempio, l'immagine o il concetto di albero, il significante sono le lettere che compongono la parola o il suono con il quale si fa riferimento all'oggetto. I significanti sono importanti solo come segni, il cui significato viene compreso da quelli che parlano la stessa lingua ed è sufficiente a identificare gli oggetti indicati, allo scopo di evocare una determinata immagine astratta. Per pura combinazione, la parola giapponese che indica la foresta è *mori*, che ci riporta alla locuzione latina *memento mori*, giusto per ricordarci che tutte le cose muoiono.

Questo fotografo sembra voler cercare di creare i simboli di questa relazione. Allo scopo di trasformare ulteriormente l'universo creato e catturato su carta fotografica, invertendo i colori, li sgualcisce, restringendoli in immagini tridimensionali per poi espanderli di nuovo. Ora, ogni cosa appare come rappresentazione, come parte della stessa storia. (Il che è vero per la serie di fiori *Handle with Care*.) La foresta e i fiori vengono trasformati in oggetti. Nel trattarli come "fragili", l'artista sembra legarli ad un particolare ruolo. Ma anche in questo contesto percepiamo le dinamiche del paradosso. Attraverso il deperimento e la distruzione di oggetti fragili, Pignatelli ci mostra un nuovo mondo, un ciclo continuo di nascita e rinascita.

La presenza minacciosa della foresta suggerisce un'ossessione, una premonizione della sua distruzione tramite una catastrofe che sta rapidamente avvicinandosi. Ma questo non è un mondo immaginario distante dalla realtà. Il potere distruttivo della natura che minaccia di cancellare le nostre speranze ci assale, a volte, con una concretezza più distante dalla realtà di quanto accada in pittura. La foresta, intesa come ambiente dove la furia della natura si scatena, diventa oggetto di paura e terrore. La foresta è anche *wilderness*, luogo di cose selvagge, dalla quale l'umanità si è ritagliata la civiltà. Eppure, man mano che il territorio si sviluppa e sorgono città e villaggi, la natura viene distrutta. Mentre da una parte è fonte di paura, la foresta stessa è piena di paura, perché anch'essa si trova nella posizione di essere soggetta a distruzione.

La foresta, che allo stesso tempo è fonte dell'essere e della creazione e incarnazione del nostro timore di distruzione, deve riguadagnare la dignità che si addice a questo timore. Aggiungendo la parola "fragile" a queste immagini, il fotografo rivela la fragilità dell'esistenza della natura stessa, natura che era stata meravigliosa e minacciosa insieme. Possiamo, comunque, affermare che questa debolezza, questa fragilità, è nient'altro che una mancanza?

Gianni Vattimo ha criticato il "pensiero forte" che cerca una fonte o un fondamento assoluti, proponendo in alternativa il "pensiero debole", che considera la diversità e la differenza in una luce positiva. Nel mondo anglofono, il pensiero debole è diventato un concetto importante in ambito architettonico. Becker ha costruito un'ontologia dell'arte

scegliendo la transitorietà come oggetto dell'estetica. La transitorietà esiste nella qualità intrinseca all'arte e l'essenza di tale transitorietà — in tedesco, *Fragilität* — è quella di possedere per definizione la caratteristica di rompersi facilmente (in tedesco, *Zerbrechlichkeit*). Debolezza non è semplicemente l'assenza di forza. All'interno di un certo tipo di debolezza egli scopre una duttile flessibilità, oltre che una diversità e una bellezza che non possono essere generate da una forza costruita.

L'estetica giapponese è caratterizzata da una venerazione per la transitorietà. Nulla simboleggia quell'estetica meglio dei ciliegi in fiore. In primavera, i fiori di ciliegio fanno appena in tempo ad irrompere in nuvole di rosa pallido, che già si disperdono e spariscono. L'estrema transitorietà conferisce loro una presenza maggiore rispetto a qualsiasi altro fiore; la loro fioritura annuncia l'inizio di una nuova stagione e sono considerati portatori di una speciale purezza. Il formarsi ed il gonfiarsi dei germogli che preludono alla fioritura, è parte di un ciclo che si chiude con la loro scomparsa, come la vita che avanza verso la sua fine, considerata come immagine che cattura l'essenziale fragilità della vita umana. La terra sotto gli alberi di ciliegio è terra di sepoltura, riempita di cadaveri; non c'è modo di spiegare quanto belli siano i ciliegi in fiore. La loro bellezza è insita nel paradosso che diffonde una nuova luce sull'esistenza delle contraddizioni, quelle stesse contraddizioni che essi incarnano. Sono la dimostrazione vivente/morente del potere della vita e della sua innata fragilità.

“Le cose possono essere fragili e rompersi facilmente; ma, accanto alla loro innata fragilità, accanto al fatto che possono essere rotte o distrutte da forze esterne, c'è qualcosa di solido che non viene mai completamente distrutto.”² C'è una flessibilità celata al loro interno, un'insita duttilità legata alla vita stessa. Tale è la fragilità che Pignatelli ci indica. Mentre i suoi lavori accennano in modo oscuro alla fine del mondo come noi la conosciamo, impiegano una forza ironica, che getta una luce sulle nostre speranze future. Le sue opere sono completamente permeate di questa ambiguità.

Questa impressione ambigua di fragilità domina la serie *Translations* di Pignatelli, la prima delle serie in cui l'artista ha del tutto integrato l'abile utilizzo delle tecnologie digitali. Qui il vocabolario è analizzato nella sua interezza e le lettere stesse sono segni combinati e messi in fila per affermare la loro esistenza individuale. Le lettere vengono ristrette come

molecole per comporre immagini e cominciano ad assumere l'aspetto di granelli raggruppati insieme in una fotografia all'alogenuro d'argento. Incatenate come spazi rettangolari tracciati da fili di segni monotoni cuciti insieme in modo casuale, richiamano alla mente i punti di stoffa su una trapunta o i nodi usati quando si tingono i tessuti giapponesi tradizionali. I fili di lettere cuciti insieme formano un collage, perdendo il loro significato collettivo; le singole lettere proiettano i loro significati individuali, riducendo il loro potere di comunicazione. Soltanto la loro presenza visuale rimane come una ricca ragion d'essere.

Le lettere e le parole non possono essere universalmente condivise in un mondo come il nostro, multiculturale e multietnico. Ma quando, in un'opera d'arte, perdono il loro significato in termini di linguaggio e vengono trasformate in un puro codice, ecco che vengono rivestite di una visibilità condivisibile da tutti, come nei quadri astratti. Le lettere, come forme analoghe, sono stampate in rilievo, così da stimolare sulla trama della carta i nostri nervi ottici, il tatto sulla punta delle dita, il nostro cervello; quando questo accade, la complessa trama generata dalla qualità tattile della carta e dall'irregolarità delle lettere stampate su di essa, diventa un affascinante aspetto che accresce il piacere della lettura. Tuttavia, con la diffusione dei computer e delle tecnologie digitali, le lettere — intese come strumento — stanno perdendo la loro fisicità; soltanto i dati elettronici, resi in codici, funzionano come strati superflat. Questi sono strumenti utili, in grado di collegare in un istante qualsiasi parte del mondo. Ma il computer e i problemi elettronici, oltre alla breve vita del mezzo su cui i dati vengono memorizzati, implicano il rischio di una transitorietà estrema, di dati che possono sparire in un attimo.

Il capitolo finale riguarda *Osservatorio*, il titolo di questo libro e anche della serie più recente di Pignatelli. I cieli presentati in questa serie sono costellati di stelle che brillano nonostante sia giorno, simili a piccoli fiori che si aprono lassù, dando quasi un tocco Pop alle opere. Si tratta, ad ogni modo, di cicatrici lasciate dalle cartucce sparate da un fucile. Le aperture della struttura di supporto, bucate in forma di petali, si aprono in forma radiale verso l'interno. Le cartucce sono state sparate dalla parte posteriore, in direzione frontale rispetto alla persona che sta davanti all'opera.

Chi osserva questo lavoro vede un cielo che richiama alla mente, di primo acchito, i cancelli del paradiso, mentre in realtà sta guardando una superficie colpita in modo implicitamente violento.

L'artista percepisce il cielo come un confine che eternamente ci divide. La Torre di Babele fu costruita da persone che si unirono nel tentativo di avvicinarsi a Dio, ma l'ira divina fece perdere loro il linguaggio comune, rendendo impossibile l'eventualità di rimanere uniti. Coloro che cercano di avvicinarsi al cielo provocano la rabbia di Dio e vengono ricacciati indietro, sulla terra. Se il cielo è l'entrata verso un mondo concepito come infinito e assolutamente proibito a noi, anche all'artista è negato l'eterno ed è confinato su questa terra: egli percepisce i vincoli e le limitazioni come destino. Pignatelli, che riconosce gli straordinari progressi della scienza, riflette nel suo lavoro questi residui bagliori — mentre, allo stesso tempo, mette a fuoco il suo pensiero sullo spirito umano, ciò che rimane dopo che il progresso scientifico ci ha spinti giù.

Pignatelli, inoltre, costruisce il suo lavoro con gli effetti dinamici dell'ambivalenza, creati dal lavoro stesso. Passando dalla parte anteriore a quella posteriore del suo lavoro, lo attraversa per approdare in un terreno sconosciuto rispetto a ciò che l'occhio vede, fino a giungere in un nuovo mondo imprevedibile dal mondo dell'invisibile — in quelle profondità egli scopre il potenziale celato all'interno dell'enigma creativo.

¹ Rosalie Little Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, Princeton, 1966.

² Matsuoka Seigo, *Furajairu yowasa kara no shuppatsu* (Fragile: partendo dalla debolezza), Chikuma Gakugei Bunko, Tokyo, 2005.