

#### 4. L'utopia concreta: Michelangelo Pistoletto

dall'Arte Povera al Terzo Paradiso

*Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovono, è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: [...] o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora.*

Michelangelo Pistoletto, *Le ultime parole famose*, 1967

Prologo.

Interno giorno. Torino. Una bottega da restauratore.

La preistoria dell'opera di Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) si svolge qui, nella bottega gestita da suo padre. Dall'età di quattordici anni il giovane Michelangelo lo aiuta a restaurare quadri antichi, dalle icone a fondo d'oro alle tele ottocentesche. È una formazione quasi rinascimentale, come quella degli artisti che da giovani venivano condotti a bottega ad imparare il mestiere. La lezione che Pistoletto apprende è quella di una storia dell'arte concreta, acquisita con gli strumenti e sui materiali.

La seconda scena si svolge nei primi anni '50 nell'agenzia pubblicitaria di Armando Testa a Milano: dura due anni, in cui il futuro artista frequenta il corso di studi e intraprende l'attività nel campo della grafica pubblicitaria. La pubblicità è il trampolino per «un tuffo nella rivoluzione estetica portata dall'arte moderna e contemporanea»<sup>1</sup>, presa d'atto della radicale svolta nelle arti visive impressa nel XX secolo: l'affrancamento dell'arte dai poteri dominanti, siano essi religiosi, politici o economici. L'avventura in questo campo tuttavia ha breve durata, e lascia presto spazio alla pittura. Viene eletto come terreno di ricerca quello della figurazione, in quanto radicata nella tradizione italiana, che dalla classicità greca e romana attraverso l'arte bizantina arriva al Rinascimento e al Barocco.

L'azione si sposta quindi sulla scena della Torino degli anni '50, bene aggiornata sugli accadimenti internazionali grazie alla presenza di gallerie private (La Bussola, Notizie e Galatea) e istituzioni come la Galleria d'arte Moderna. Oltre a Burri e Fontana, vi vengono rappresentati il repertorio francese (Fautrier, Hartung, Klein, Mathieu) e americano (de Kooning, Gottlieb, Rothko), nonché protagonisti come Bacon, Giacometti, Magritte. L'attenzione per la materia

---

<sup>1</sup> *Michelangelo racconta Pistoletto. Conversazione di Michelangelo Pistoletto con Andrea Bellini*, in *Facing Pistoletto*, a cura di Andrea Bellini, jrp|ringier, Zurich, 2009, p. 212.

che accomuna le ricerche contemporanee interessa anche il giovane Pistoletto, il quale tuttavia sceglie di seguire una direzione opposta: quella della sua negazione, di una «materia antimateria». Risuona in questa definizione la lezione del situazionista Pinot Gallizio, che all'antimateria aveva dedicato uno dei primi *environment* (*Caverna dell'antimateria*, Galleria Drouin, Parigi, 1958-59)<sup>2</sup>. La seconda spinta che indirizza Pistoletto in senso contrario è la necessità di un passaggio dalla dimensione soggettiva a quella oggettiva: più specificamente dal soggettivismo dell'artista all'oggettività della realtà. Negli anni '40 e '50 – il periodo di formazione dell'artista – l'arte era diventata il deposito dell'io dell'autore, la sua massima espressione; e questa concezione unisce le due sponde dell'Atlantico, dal clima informale della vecchia Europa a quello dell'Espressionismo Astratto statunitense. Pistoletto avverte un'esigenza opposta: «Bisognava formare, attraverso l'autonomia dell'arte, un nuovo mondo, passando dal piano soggettivo dell'artista, che fa di sé il centro introverso, al piano estroverso che porta l'autonomia dell'arte al centro della trasformazione del mondo»<sup>3</sup>. L'archetipo è la bussola che orienta la sua ricerca, e indirizza la scelta formale e tematica: l'icona bizantina su fondo oro come archetipo dell'oggettività, l'autoritratto come archetipo dell'immagine. Lo spazio in cui l'artista sceglie di lavorare è l'interstizio tra la figura e il fondo (monocromo). Il consueto rapporto tra i due termini viene progressivamente scardinato dalla sperimentazione di diverse soluzioni per il fondo: vengono utilizzati vari materiali – come vernici dorate, argentate, ramate, fino all'acrilico nero – che lo rendono sempre più riflettente. Nel biennio 1961-1962 questo continuo lavoro precipita in quello che diventerà uno dei maggiori contributi di Pistoletto all'arte contemporanea, i *Quadri specchianti*: una lamina di acciaio inossidabile lucidato a specchio ospita sulla sua superficie riflettente un'immagine fotografica<sup>4</sup> [Fig. 4.1]. È il punto cardinale nell'opera dell'artista, che lo fa esclamare: «In quel momento mi resi conto che l'universo era precipitato nell'opera d'arte»<sup>5</sup>. I *Quadri Specchianti* mettono in campo essenzialmente due ordini di problemi: il primo di tipo spaziale, il secondo di natura temporale. Nel primo caso, essi attuano un ribaltamento della prospettiva rinascimentale, ovvero della concezione albertiana del quadro come finestra aperta sul mondo, che da unidirezionale

---

<sup>2</sup> Giorgina Bertolino, *La Caverna dell'antimateria e il Tempio dei miscredenti*, in Pinot Gallizio. *Catalogo generale delle opere. 1953-1964*, a cura di Maria Teresa Roberto, Mazzotta, Milano, 2001, pp. 129-134.

<sup>3</sup> Michelangelo racconta Pistoletto. *Conversazione di Michelangelo Pistoletto con Andrea Bellini*, op. cit., p. 213.

<sup>4</sup> Inizialmente, l'immagine viene dipinta su carta velina (come nella prima serie di lavori presentati alla prima personale mostra alla galleria Galatea di Torino nel 1963), a partire dagli anni Settanta si opta per la serigrafia.

<sup>5</sup> Michelangelo racconta Pistoletto. *Conversazione di Michelangelo Pistoletto con Andrea Bellini*, op. cit., p. 213.

diventa bidirezionale. Ciò che sta dietro di noi viene portato avanti, implicando metaforicamente la necessità della riflessione sul passato. Tramite la superficie specchiante l'opera ingloba al suo interno lo spettatore, e quindi la società, che ne entra a far parte. Dal punto di vista temporale, poi, con il loro riflesso i *Quadri specchianti* registrano lo scorrere del tempo, innescando una dialettica tra l'immagine sulla superficie (ancorata alla dimensione del passato) e quella del fondo, che riflette il presente continuamente mutevole e si apre al futuro.



**Fig. 4.1** Michelangelo Pistoletto, *Vietnam*, 1962-65, velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, 220x120 cm, The Menil Collection, Houston

Questi problemi sono riassunti con esemplare chiarezza da Giorgio Verzotti, secondo cui questa serie di lavori «ha generato il richiamo all'altro da sé come per un bisogno endogeno, come se l'istanza dell'io non potesse neanche ipotizzarsi senza il confronto con l'Altro. Con i quadri specchianti si origina quella dialettica tra io e Mondo che ha costituito l'asse portante di tutto il lavoro di Pistoletto, da allora fino ad oggi, con coerenza esemplare»<sup>6</sup>. Dal punto di vista semiotico infatti, lo specchio è stato interpretato come rappresentazione dell'alterità, come afferma Lotman: «Nella storia della cultura lo specchio si rivela una macchina semiotica per la descrizione di una struttura 'altrui'»<sup>7</sup>. Sul tema dello specchio, da

questo momento elemento essenziale dell'opera di Pistoletto, si sono esercitate le riflessioni più ampie e dai punti di vista più diversi. Per il nostro discorso è particolarmente significativa la voce di Michel Foucault, che ha messo in relazione i tre termini di specchio, utopia ed eterotopia<sup>8</sup>, tracciando un'interessante connessione. Nella sua riflessione infatti lo specchio viene interpretato in due modi: come luogo dell'utopia e della eterotopia:

<sup>6</sup> Giorgio Verzotti, *Michelangelo Pistoletto come artista*, in *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant, varie sedi, Mondadori Electa, Verona, 2011, pp. 510-511.

<sup>7</sup> Jurij Michajlovič Lotman, *La semiotica dello specchio e della specularità*, in *Il Simbolo e lo Specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di Romeo Galassi e Margherita De Michiel, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1997, p. 129.

<sup>8</sup> Per una definizione dell'eterotopia vedi pp. 31-33.

Lo specchio, dopo tutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi là dove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel luogo in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me, e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attorna ed è al contempo assolutamente irrealmente poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo<sup>9</sup>.

È in questo momento fondamentale della ricerca di Pistoletto che si deve rintracciare l'origine concettuale dell'apertura dell'opera d'arte nei confronti della società, che ha poi accompagnato la sua intera carriera e ne ha determinato le tangenze con la dimensione dell'utopia. Lo conferma lo stesso autore, in occasione di un colloquio avuto con chi scrive:

Il mio processo di inserimento del mondo, della società nell'opera o di mettere l'opera nella società nasce dai quadri specchianti, quando l'individuo artista non è più un essere autocratico (perché quando si faceva l'autoritratto l'artista normalmente era unico e solo sulla tela). Quando la tela diventa specchio l'artista diventa personaggio democratico, perché tutti gli altri entrano nella tela alla sua stessa dimensione. È lì che sono passato dalla soggettività all'oggettività, e quindi all'idea di comunità. La comunità è oggettività rispetto alla condizione autocratica dell'artista genio<sup>10</sup>.

Un analogo spostamento di piano interessa la coeva *Pop Art*, di cui Pistoletto ha una conoscenza di prima mano: nel 1963 infatti ottiene un contratto con la galleria francese di Ileana Sonnabend, maggior centro di diffusione della nuova arte americana in Europa. L'accezione in cui viene intesa questa comune oggettività tuttavia è profondamente diversa: l'arte *Pop* è considerata infatti un'espressione del sistema economico-politico americano che mira all'universalità, e in quanto tale viene rifiutata dal giovane artista.

*Il coinvolgimento è l'anima del mio lavoro*<sup>11</sup>.

M. P.

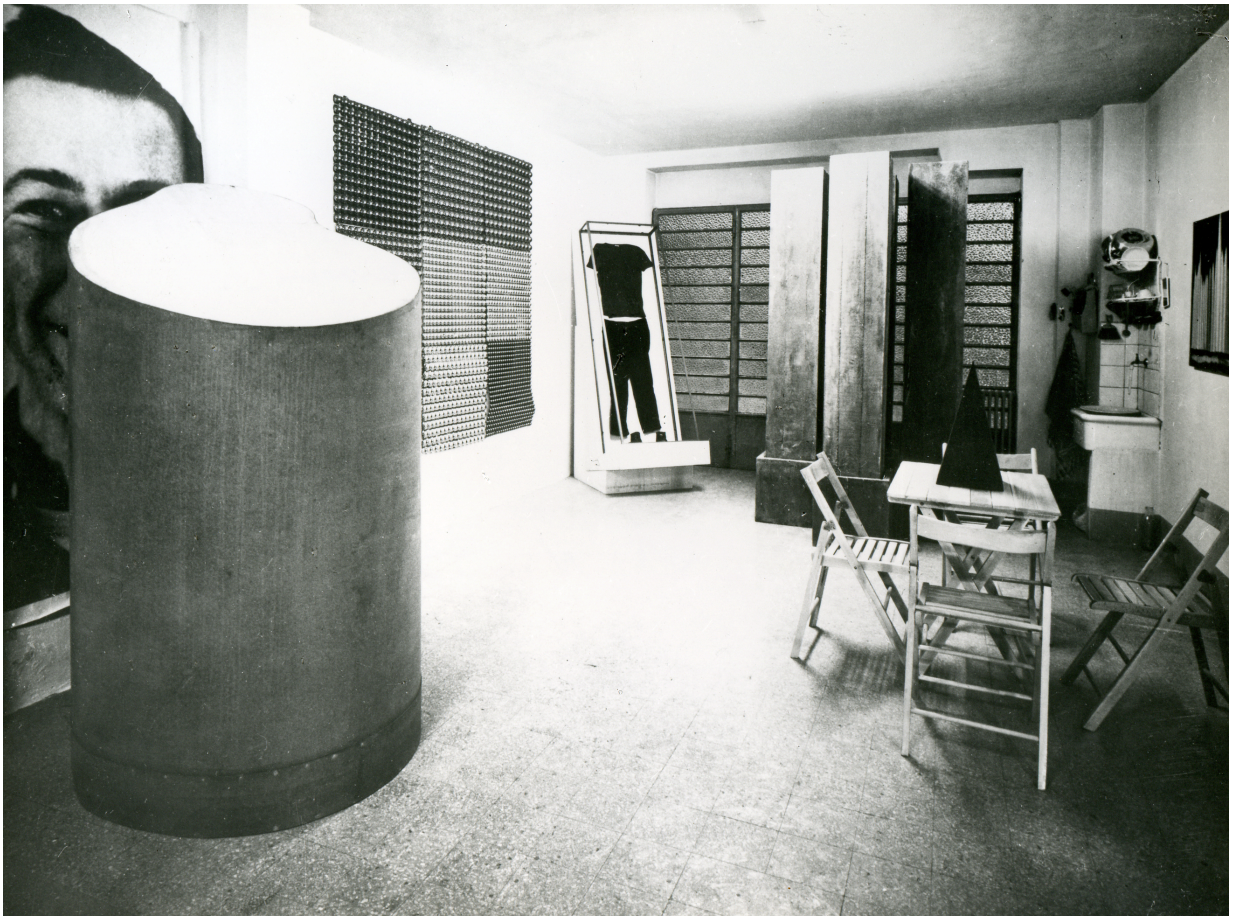
---

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Millepiani, Mimesis, Milano, 1994, p. 14.

<sup>10</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella (per una trascrizione integrale vedi l'appendice di questo capitolo, pp. 236-239).

<sup>11</sup> Giacinto di Pietrantonio, *Michelangelo Pistoletto. Oggi sento la necessità di riformulare l'arte come progetto*, in "Flash Art", n. 189, dicembre 1994-gennaio 1995, p. 23.

Interno sera. 1966. Torino, Via Raymond 13. Studio di Pistoletto.



**Fig. 4.2** Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-66, Studio di Pistoletto, Torino 1966 Foto: P. Bressano Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

Sotto la denominazione di *Oggetti in meno* viene esposta una serie di circa trenta lavori prodotti fra quell'anno e il precedente<sup>12</sup> [Fig. 4.2]: è un incunabolo di quella che dall'anno successivo sarà definita *Arte Povera*. Il principio su cui si basa questo gruppo di opere è quello della differenza, derivato dalla recente introduzione dello specchio con la mutabilità delle sue immagini. Viene rigettato in questo modo l'assunto dell'individualità dello stile artistico e contestata l'uniformità richiesta dai prodotti del mercato. Gli *Oggetti in meno* sono, nelle parole che ci ha consegnato recentemente lo stesso autore, «opere una diversa dall'altra che vanno contro il concetto della monocultura del prodotto personale: diventano esseri diversi della mia stessa persona, attraverso cui si moltiplicano le individualità»<sup>13</sup>. L'apertura dello studio dell'artista come spazio espositivo per l'occasione costituisce un precedente importante

<sup>12</sup> *Oggetti in meno*, studio di Pistoletto, Torino, 1966.

<sup>13</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

nella scelta di luoghi al di fuori di quelli istituzionali dell'arte. In questo luogo, durante il successivo arrivano a coincidere i tre termini dell'abitare, del lavorare e dell' esporre. Per Pistoletto «aprire lo studio era un fatto tecnico. Del resto io ho avuto un rapporto quasi costante con i giovani artisti di Torino. Per me era un modo di procedere. Dato che ho “aperto” il quadro alla presenza e partecipazione di tutti, perché non “aprire” invece uno spazio fisico?»<sup>14</sup>. Lo studio diventa così luogo d'incontro quotidiano, in cui vengono presentate diverse forme di arte, come cinema e poesia.

In quegli stessi anni il critico Germano Celant raccoglie un gruppo di artisti sotto la denominazione di *Arte Povera*<sup>15</sup>. Michelangelo Pistoletto ne entra a far parte dal primo momento, svolgendo un ruolo attivo di collegamento tra l'ala torinese e quella romana della compagine. L'Arte Povera ha coinciso storicamente con le potenti pulsione utopiche che sono deflagrate alla fine degli anni Sessanta, e ne ha partecipato con varie modalità<sup>16</sup>. Nella valutazione della carica utopica presente all'interno del movimento, Pistoletto procede per comparazione, tracciando un parallelo con il Futurismo. Le due tendenze a suo parere hanno rappresentato i poli opposti in cui la modernità si è declinata nell'arte italiana del Novecento: al primo assegna un movimento di crescita, al secondo di decrescita<sup>17</sup>. Interrogato sulla dimensione utopica dell'Arte Povera, l'artista quindi risponde:

Secondo me nell'Arte Povera c'era la considerazione di una necessità reale più che di un'utopia. Forse il Futurismo era utopico, anche perché sentiva di avere ancora uno spazio libero per portare avanti quello che pensava fosse il processo della modernità. L'Arte Povera si è trovata alla fine della modernità, avvertendo le cose in maniera precoce, in quanto abbiamo sentito che l'euforia del progressivismo si stava esaurendo, soprattutto perché avevamo un confronto molto chiaro con l'incoscienza del consumismo che vedevamo nel consumo delle immagini, delle persone con la Pop art; un periodo in cui l'arte non trovava sbocco, era una specie di *status quo* delirante. L'Arte Povera ha cercato di essenzializzare le fenomenologie<sup>18</sup>.

In occasione della Biennale di Venezia del 1968, in cui è invitato ad esporre in una sala personale, Pistoletto pubblica un manifesto nel quale chiama a collaborare alla mostra, intesa come «un rapporto umano non competitivo ma di intesa sensibile e percettiva. Cedere una

---

<sup>14</sup> Michelangelo Pistoletto, intervista con Mirella Bandini, in “NAC”, Bari, novembre 1973.

<sup>15</sup> Impossibile fornire indicazioni bibliografiche anche solo sommarie sull'Arte Povera. Per avere una prima introduzione si vedano i recenti: *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Verona, 2011 e *Arte Povera 2011*, op. cit.

<sup>16</sup> Per delle considerazioni preliminari del rapporto tra Arte Povera e utopia rimando al secondo capitolo, *Artopia. Percorsi dell'arte nell'utopia durante il secondo Novecento*, pp. 62-63.

<sup>17</sup> Quest'ultimo sembra anticipare il concetto economico di “decrescita” teorizzato da Nicholas Georgescu-Roegen nel 1974. Vedi Michelangelo Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Vicenza, pp. 32-33.

<sup>18</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di se stesso è l'opera che mi interessa»<sup>19</sup>. Le contestazioni politiche che si manifestano impediscono successivamente la realizzazione del progetto. Questo episodio tuttavia costituisce un precedente fondamentale poiché segna, nell'opera di Pistoletto, l'apertura a una dimensione collaborativa e multidisciplinare. Essa s'incarna in quello stesso anno nella formazione dello *Zoo*, un gruppo di persone provenienti da diversi ambiti, con cui l'artista realizza fino al 1970 una serie di azioni di carattere teatrale in vari luoghi<sup>20</sup>. La forma del teatro viene scelta in quanto punto di incontro di tutte le arti, secondo l'ideale estetico della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale. Questa concezione totalizzante dell'arte è destinata ad essere ripresa e sviluppata nel corso della produzione successiva, e costituisce un carattere essenziale anche per quanto riguarda la dimensione utopica che il lavoro di Pistoletto acquisterà soprattutto nel corso degli anni Novanta. A partire da questo episodio fondamentale, infatti, la collaborazione creativa diventa una delle principali modalità di elaborazione artistica di Pistoletto, che prosegue per tutto il decennio successivo<sup>21</sup>. La connessione di diverse individualità da cui nasce lo *Zoo* si traduce nell'incontro di differenti linguaggi artistici e si estende quindi fino a includere vari ambiti della vita sociale. Nell'opera dell'autore si assiste così alla creazione di rapporti che si sviluppano con un progressivo e consequenziale aumento di scala: da quella individuale (evidente nel tema dell'autoritratto) si arriva fino all'intera società (nei quadri specchianti, nell'assunzione del principio della differenza nella serie degli *Oggetti in meno*, e nell'attività dello *Zoo*). Secondo l'artista infatti il suo «è un lavoro che si estende non in modo auto-centrico ma in termini di collettività, in un meccanismo in cui ciascuno apporta la sua creatività»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Michelangelo Pistoletto, manifesto, 2 aprile 1968.

<sup>20</sup> Marco Farano, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni. 1967 – 2004*, Edizioni Fondazione Torino Musei, San Mauro Torinese (Torino), 2005.

<sup>21</sup> Della collaborazione creativa di Pistoletto sono significativi gli episodi delle mostre itineranti negli Stati Uniti nel 1979 (ad Houston, Atlanta e Athens), un cui resoconto è disponibile nel catalogo: *Michelangelo Pistoletto, catalogo delle mostre, Mirror-works*, Houston, Texas, Institute for the Arts, Rice University, 16 febbraio – 15 aprile 1979; *Creative Collaborations*, Atlanta, Georgia, The city of Atlanta and The High Museum of Art, 1 marzo – 7 aprile 1979; *Furniture Environment*, Athens, Georgia, Georgia Museum of Art, The University of Georgia, 15 aprile – 13 maggio 1979, The Meridien Gravure Company, Maridien, CT, 1983. Vi prendono parte l'attore Lionello Gennero, il musicista jazz Enrico Rava, e il compositore Morton Feldman.

<sup>22</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

*Io credo che l'arte sia qualcosa che ha a che fare con tutto: azione, spazio, tempo, corpo, spirito, suono*<sup>23</sup>.  
M. P.

Nel precedente prologo sono stati individuati alcuni episodi della produzione di Pistoletto che costituiscono le premesse – sia di teoria che di pratica artistica – necessarie per comprendere la concezione dell'utopia che si delinea nella sua produzione nel corso dell'ultimo ventennio. Il nodo fondamentale in cui s'incontrano i diversi fili tessuti nel suo lavoro è quello della relazione tra artista e società, centrale anche per il rapporto tra arte e utopia.

Con la sua opera Michelangelo Pistoletto s'iscrive nell'eredità della ricca tradizione del pensiero utopico. Ricorre nella lunga storia dell'utopia un'espressione che si è cristallizzata fino a diventare formula, quella di *utopia concreta*: una figura concettuale basata sull'ossimoro, fintantoché si accolga come accezione del termine *utopia* quella più fortunata di *non-luogo*. Con questa ennesima declinazione del tema s'intende porre l'accento sull'effettiva realizzabilità del disegno utopico, divenuto appunto reale, tangibile. Tale formula può essere impiegata con successo anche per sintetizzare la concezione dell'utopia che emerge globalmente dal *corpus* dell'opera di Pistoletto. Il rapporto con questa tematica e la sua articolazione all'interno del lavoro appaiono complessi, e in questo aspetto si riflette la stessa complessità del termine *utopia*. L'artista sostanzialmente colloca la propria produzione al di fuori della dimensione dell'utopia, quantomeno nell'accezione dominante che questo termine ha assunto storicamente, ovvero quella legata al concetto di irrealizzabilità (*non-luogo*)<sup>24</sup>. Al contrario, uno dei principali moventi dell'arte di Pistoletto (in modo particolare dell'ultimo ventennio) è quello di «tradurre l'utopia». L'artista intitola con queste parole un suo breve testo del 2003, in cui compendia in estrema sintesi la sua posizione nei riguardi dell'argomento<sup>25</sup>. Nella sua visione la parola *utopia* ha assunto attualmente nuove connotazioni rispetto a quelle imperanti negli anni Sessanta. Il passaggio fondamentale che registra è quello dal concetto di *avanguardia* (estetica) a quello di *utopia* (etica). L'utopia è diventata così, per l'arte più impegnata, un motore nella ricerca di nuovi valori per la società. Riportando tale discorso al proprio lavoro, Pistoletto vi vede in atto un processo di «uscita della carica utopica dal quadro e dai luoghi deputati all'arte

---

<sup>23</sup> Elisabeth Schweeger, *La ricerca della verità. Conversazione con Michelangelo Pistoletto*, in *Pistoletto. Le porte di Palazzo Fabroni*, catalogo della mostra a cura di Bruno Corà, Pistoia, Palazzo Fabroni, 1995-1996, Charta, Milano, 1995, p. 73.

<sup>24</sup> Per una sommaria trattazione della questione etimologia relativa al termine *utopia* vedi capitolo 1, *Una mappa dell'utopia. Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo*, pp. 13-42.

<sup>25</sup> Michelangelo Pistoletto, *Tradurre l'utopia*, in "Progetto Arte Journal", n. 8, 2003, p. 74.



e la sua diretta immissione nella realtà della vita sociale»<sup>26</sup>. Con una similitudine, si potrebbe affermare che l'utopia funziona all'interno dell'opera dell'artista come un catalizzatore: una sostanza che accelera una reazione chimica senza prendervi apparentemente parte. In occasione di una conversazione con Hans Ulrich Obrist l'artista definisce meglio la propria concezione dell'utopia paragonandola a una molla, «come quella dell'orologio che si carica per far sì che il meccanismo si attivi per muoversi nel tempo». E prosegue, mettendola in relazione con le dimensioni del tempo e dello spazio:

È lo stimolo del movimento... L'azione viene da uno stimolo. L'utopia manifestandosi, o ancor meglio diventando "manifestazione", non si configura in una singola unità temporale e nemmeno nell'infinito, ma nella durata di tempo relativa alla carica che produce. Dunque l'utopia supera lo stato d'inerzia e diventa essa stessa movimento, azionando processi che attraverso il tempo occupano lo spazio. È come l'attrazione sessuale che conduce al coito, nel quale, per via interna, scorrono enormi quantità di spermatozoi e forse uno di essi potrà raggiungere l'ovulo. Così l'utopia è attrazione verso un non luogo, che in certe condizioni può dare origine a un luogo. Certamente l'utopia gioca sul fenomeno "tempo", tra la massima resistenza e la massima spinta. Potremmo anche pensare che il tempo dell'utopia sia come quello del volo migratorio: non sei più in un luogo e non sei ancora in un altro<sup>27</sup>.

Così per Pistoletto l'utopia è un impulso che si situa all'inizio del lavoro: «Per me le utopie sono sempre alla base di una ricerca»<sup>28</sup>. Tuttavia la carica da essa esercitata si esaurisce nell'attimo stesso in cui mette in moto il processo di realizzazione dell'opera: la traduzione sul piano della realtà è infatti un momento imprescindibile. Secondo l'autore così «l'utopia è qualcosa di molto bello in sé perché non ha ancora resistenza. Quando poi essa diventa partito, movimento, progetto, può diventare antiutopica, inizia il suo decadimento, la sua corruzione. La realizzazione è la corruzione dell'utopia»<sup>29</sup>.

È possibile individuare a nostro avviso un impulso utopico che governa il lavoro di Pistoletto, e che definisce in modo particolare il periodo che va dall'inizio degli anni Novanta fino ad oggi. Esso si articola secondo un percorso consequenziale, scandito da diverse tappe, che analizzeremo in senso cronologico: *Segno Arte* (1993), *Progetto Arte* (1994), *Cittadellarte – Fondazione Pistoletto* (dal 1998), *Terzo Paradiso* (dal 2003).

Prima di seguire questo itinerario tuttavia è necessario mettere brevemente a fuoco un altro momento della carriera dell'artista che costituisce una premessa più immediata, e che

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Hans-Ulrich Obrist, *Interviste*, op. cit., p. 771.

<sup>28</sup> *Cittadellarte. Biella. 7 febbraio 2001 (15,30-17,30)*, in *Pistoletto codice inverso*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Serafini, Città di Castello, varie sedi, 2001, Litograf Editor, Città di Castello, 2001, p. 68.

<sup>29</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

contribuisce a imprimere una nuova direzione alla sua opera. Si tratta dell'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, dove per nove anni (dal 1991 al 2000), l'artista detiene la cattedra di scultura. L'attività didattica inizia nel periodo storico immediatamente successivo al crollo del muro di Berlino, che riversa anche tra gli studenti molti giovani provenienti dall'Europa dell'Est, di cui Pistoletto ricorda la grande carica energetica. Parlando delle ragioni che lo hanno spinto ad accettare l'incarico, l'artista le paragona allo «stato d'animo analogo a quello che mi abita quando mi appresto a realizzare una delle mie opere, vale a dire come un lavoro creativo, non quindi per assolvere un compito esteriore o parallelo alla mia personale pratica artistica»<sup>30</sup>. Nell'attività d'insegnamento, Pistoletto attua un rinnovamento nella concezione dei corsi di studio, tradizionalmente impostati su una singola disciplina artistica. Al contrario la sua didattica è informata al superamento dei tradizionali confini delle tecniche artistiche, incorporando all'interno della scultura anche altri *media* come il video e l'installazione. Proprio questo allargamento delle frontiere dei generi artistici si trasferisce anche nell'ambito della propria ricerca, che acquista un'apertura totale.

#### Atto primo. *Segno Arte*

*Il Segno Arte – nomina l'arte. Il Segno Arte significa – arte*<sup>31</sup>.  
M. P.

Nel 1993 si apre un nuovo capitolo nel lavoro di Pistoletto, denominato *Segno Arte* e caratterizzato dal simbolo eponimo. In questo momento l'artista sembra indirizzare la propria ricerca verso un'interrogazione sull'essenza e il ruolo dell'arte, effettuando un recupero della sua funzione simbolica<sup>32</sup>. Questo intento viene attuato tramite l'adozione di strategie che a noi sembrano di tipo pubblicitario, forse memori della scuola di grafica pubblicitaria frequentata negli anni della formazione. Il *Segno Arte* elaborato in questo momento si caratterizza infatti

---

<sup>30</sup> Michelangelo Pistoletto, dal discorso di saluto agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Vienna, 10 ottobre 1992, in *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni. 1967 – 2004*, op. cit., p. 257.

<sup>31</sup> Michelangelo Pistoletto, *Segno Arte – Unlimited*, in *Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000-2001, p. 142.

<sup>32</sup> Sulla funzione simbolica dell'arte nell'opera di Michelangelo Pistoletto vedi: *Simbolo e arte. Conversazione di Massimo Melotti e Michelangelo Pistoletto*, in *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, a cura di Massimo Melotti, Luca Sossella editore, Roma, 2004, pp. 7-29.

alla stregua di un logo, che contrassegna – con la sua ripetizione e l'immediata riconoscibilità – questa fase della produzione.

Il *Segno Arte* è basato su un'idea esposta nel libro *Cento mostre nel mese di ottobre*, pubblicato nel 1976 in occasione di un'esposizione nella galleria Persano di Torino<sup>33</sup>. Nel piccolo volume Pistoletto descrive brevemente 100 progetti artistici ideati nell'arco di un mese, che diventano un serbatoio progettuale cui l'autore attingerà negli anni successivi. Il progetto numero 11 recita:

"Il segno Arte". Questo segno si rivela, cioè si realizza con materiali diversi: dal legno alla terra, al vetro, al neon, al marmo ecc. ecc. Il segno è da me immaginato. Questo segno prima sconosciuto si pubblicizza attraverso diversi medium senza identificarsi con nessuno in particolare<sup>34</sup>.

Dal punto di vista formale il *Segno Arte* è una figura generata dall'intersezione di due triangoli: il primo originato dalla proiezione in pianta delle linee che uniscono idealmente il punto di vista dell'uomo che osserva allo specchio la propria immagine riflessa; il secondo da quelle che congiungono il punto di vista virtuale dell'immagine riflessa all'osservatore. All'interno di questa figura è idealmente iscritto un corpo umano con gli arti superiori e inferiori divaricati, in cui la testa e il sesso sono posizionati in corrispondenza dei due punti di vista opposti e l'ombelico coincide con la linea di superficie dello specchio. Il *Segno Arte* è una rilettura contemporanea dell'uomo vitruviano leonardesco, e in quanto tale si propone come araldo di una nuova classicità, che non vuole tuttavia essere più dipendente dal paradigma occidentale. Come l'immagine rinascimentale, anche quella di Pistoletto ha come punto di partenza il corpo umano. Nella forma di questo segno, com'è stato notato, convergono associazioni di diverso tipo: l'intersezione di due triangoli ai loro vertici ricorda la congiunzione di immanenza e trascendenza presente nella stella di David; allo stesso tempo tale configurazione formale richiama anche il segno matematico di infinito; infine l'ultima analogia evocata è quella con una chiave<sup>35</sup>.

La concezione del *Segno Arte* è complessa, e l'artista si è premurato di esplicitarla in diversi testi teorici. A tal proposito, è necessario sottolineare una notazione importante che riguarda l'elaborazione teorica dell'autore. Questo infatti è soltanto l'ultimo capitolo di una storia letteraria che prende l'avvio insieme alla produzione artistica di Pistoletto e si sviluppa

---

<sup>33</sup> Michelangelo Pistoletto, *Cento Mostre nel mese di ottobre*, Galleria Giorgio Persano, Torino, 1976.

<sup>34</sup> Ibid., p. 11.

<sup>35</sup> Angela Vettese, *Dentro lo specchio*, in *Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, op. cit., pp. 29-30.

parallelamente ad essa<sup>36</sup>. A partire dagli anni Novanta si registra un aumento degli interventi scritti dell'autore, a testimonianza di sempre maggiori interessi speculativi. In parallelo anche la sua produzione artistica sembra assumere una dimensione teorica sempre più avvertita.

Dal punto di vista concettuale il *Segno Arte* si caratterizza come polisemico e polifunzionale, e il suo statuto sembra rimanere fondamentalmente ambiguo. In uno dei testi principali a esso dedicati, viene definito come segue: «Il *Segno Arte* è concepito come chiave di ingresso all'arte. Esso si intende come il concetto dell'arte stessa»<sup>37</sup>. A partire da questa definizione il *Segno Arte* può essere interpretato quindi come uno simbolo autoriflessivo dell'arte: «Davanti al *Segno Arte* c'è l'arte. Il *Segno Arte* – nomina l'arte. Il *Segno Arte* significa – arte». Soggetto del lavoro dell'artista diventa l'arte stessa, coinvolta come termine intermedio in una dialettica di concetto e materia: «L'arte concettualizza la materia e materializza il concetto». Per spiegare tale idea, l'autore fa riferimento a una sua serie di opere del 1964, i *Plexiglass*: lì – echeggiando il processo del *ready-made* duchampiano – alcuni oggetti comuni venivano trasformati in arte in virtù della loro collocazione dietro «una materia di consistenza preminentemente concettuale», come appunto il plexiglass. In questo caso invece il processo messo in atto è di segno inverso: «il *Segno Arte* fa trasparire l'arte come se dietro al suo concetto anch'essa fosse un comune oggetto»<sup>38</sup>. Pistoletto intende questo segno quale emblema dell'autonomia da qualsiasi forma di potere che l'arte ha acquisito nel corso del XX secolo. Esso tuttavia trascende i limiti dell'ambito artistico per sconfinare in quelli più ampi della sfera sociale. Già all'atto di nascita (come si è detto nel 1976) era prevista infatti la possibilità che ciascuna persona potesse concepire e realizzare il proprio *Segno Arte*: un segno che ne identificasse l'individualità, ancora più autonomo del nome e cognome. Il progetto 54 di *Cento Mostre nel mese di ottobre* infatti afferma:

“Inchiesta sul segno”. Alcuni libretti da disegno. Far fare ad un certo numero di persone, tre segni diversi su una pagina per ciascuno. Questi segni, va detto loro, non devono avere relazioni con altri segni che possono venir in mente al momento. Questa inchiesta oltre ad una mostra autonoma, può chiarire le ragioni della mia scelta di un particolare segno<sup>39</sup>.

L'intento di tale operazione è spiegato dall'artista in un altro testo dello stesso anno:

---

<sup>36</sup> Gli scritti di Michelangelo Pistoletto fino al 1989 sono raccolti nel libro Michelangelo Pistoletto, *Un artista in meno*, hopefulmonster, Firenze, 1989.

<sup>37</sup> Michelangelo Pistoletto, *Segno Arte – Unlimited*, in *Io sono l'altro*. Michelangelo Pistoletto, op. cit., p. 142.

<sup>38</sup> Ibid., p. 144.

<sup>39</sup> Michelangelo Pistoletto, *Cento Mostre nel mese di ottobre*, op. cit., p. 54.

Ogni persona traccia un suo *Segno Arte*. Esso diventa la propria autocertificazione di identità. Il segno è individuale, unico, centrale, differente da tutti gli altri segni ed è autonomo rispetto a ogni simbolo di gruppo, che sia economico, politico, religioso o tecnico. L'individuo autore del segno si rende direttamente partecipe del concetto fondamentale di Arte<sup>40</sup>.

Il *Segno Arte* inoltre può rimanere allo stato virtuale di mero punto di riferimento oppure può trovare concreta attuazione all'interno di prodotti artistici. In quest'ultima accezione, Pistoletto lo impiega all'interno del proprio lavoro per realizzare, con diversi materiali, oggetti di uso comune. L'autore ne delinea poi anche un altro utilizzo, legato all'ambito della socialità: esso diventa «una specie di passpartout, cioè un utile strumento per identificare i metodi chiave che aprono e chiudono le porte dei sistemi di potere (religione, economia, politica) e ne fa trasparire il funzionamento complessivo»<sup>41</sup>. Insomma, tale segno trasferisce l'autonomia di cui gode l'artista anche agli altri, affinché la utilizzino: «È la chiave che apre ad ognuno la porta dell'arte e della coscienza necessarie per entrare nel mondo»<sup>42</sup>.

La nuova fase del *Segno Arte* prende avvio con tre mostre simultanee in Francia: a Rochechouart, Thiers e Vassivière<sup>43</sup>. Questo nuovo indirizzo si sviluppa secondo due direzioni: come abbiamo precedentemente accennato, da un lato il *Segno Arte* viene utilizzato come motivo formale in una nuova serie di opere di Pistoletto, estremamente differenziate per qualità formali (materiali, dimensioni) e funzionali; dall'altro lato esso apre nuovamente a una dimensione collaborativa, in cui l'iniziativa viene affidata anche ad altre persone, invitate a realizzare il proprio *Segno Arte*. Per quanto riguarda la prima formula autoriale, il segno è impiegato principalmente come un modulo base delle misure 210x120x160 cm, corrispondenti all'estensione massima del corpo dell'artista. La serie di lavori principali in questo ambito è quella denominata *Segno Arte – Unlimited* (*Segno Arte – Illimitato*) (1976-1997): essa comprende oggetti quotidiani (soprattutto di ambito domestico) – come porte, finestre, lavandini, termosifoni, zerbini, panchette, cassonetti, casse da imballaggio – realizzati nelle

---

<sup>40</sup> Michelangelo Pistoletto, 1976, cit. in *Habitus, abito, abitare. Progetto Arte*, catalogo della mostra a cura di Bruno Corà e Michelangelo Pistoletto, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci / Museo d'Arte contemporanea, 1996-1997 (nell'ambito della Biennale di Firenze. Il Tempo e la Moda), p. 4.

<sup>41</sup> Michelangelo Pistoletto, *Segno Arte – Unlimited*, op. cit., p. 147.

<sup>42</sup> Ibid., p. 151.

<sup>43</sup> Le tre mostre sono raccolte in un unico catalogo: *Michelangelo Pistoletto. "Il Segno Arte"*, catalogo della mostra, Rochechouart, Musée Départemental; Thiers, Le Creux de l'Enfer; Vassivière, Centre d'art contemporain; 1993, G. de Bussac s.a., Clermont-Ferrand, 1994.

forme del *Segno Arte*<sup>44</sup>. Il termine *Unlimited (Illimitato)* incluso nel titolo si riferisce al fatto che ciascun pezzo della serie è prodotto in un grande numero di varianti, che riguardano caratteristiche come le dimensioni o il colore. Con questa serie Pistoletto torna su quello che è uno dei discorsi fondativi dell'avanguardia e che assume centralità anche nella questione dell'articolazione dell'utopia nella sfera artistica, ovvero quello della fusione tra arte e vita. A questo proposito infatti egli afferma:

In questi oggetti è difficile, anzi impossibile stabilire dove finisce l'arte e dove comincia la realtà pratica (o viceversa). L'arte e la vita s'incontrano e si fondono pur mantenendo ciascuno la propria identificabilità, ma contemporaneamente, in questo caso, la vita conduce l'arte attraverso i passaggi che portano ai diversi campi della struttura sociale<sup>45</sup>.

La dialettica tra oggetto e arte, tra oggetto comune e oggetto artistico, d'altro canto, ha fondato la sua opera anche in precedenza. A caratterizzare questo particolare caso è l'estensione della sfera d'intervento dell'artista, che diventa programmaticamente onnicomprensiva, riguardando tutti i campi dell'esistenza umana. In un primo momento è soprattutto l'ambito più quotidiano, quello domestico, a essere interessato: gli oggetti realizzati nelle forme del *Segno Arte* infatti sono quelli che si trovano all'interno di qualunque abitazione. La scala dell'intervento si estende quindi a dimensione ambientale: nel 1999 vengono realizzati i *Nuclei Abitativi – Segno Arte*, in cui gli stessi oggetti vengono collocati all'interno di una installazione che allude ad una abitazione<sup>46</sup>. Si giunge poi alla progettazione su scala urbana, con la realizzazione di strutture *Segno Arte* con collocazione pubblica<sup>47</sup>.

La seconda tipologia d'intervento nella serie del *Segno Arte* prevede che la delega dell'autorialità sia affidata al pubblico. A partire dal 1995 infatti l'invito a realizzare il proprio *Segno Arte* viene esteso ai partecipanti di *workshop*, ai visitatori delle mostre, e a semplici cittadini. Rappresentativo di quest'ultimo caso è il progetto realizzato nella cittadina austriaca di Krems nel 1997, denominato *L'ala di Krems*. Si tratta di una scultura permanente formata di

---

<sup>44</sup> La doppia datazione della serie allude alla concezione dell'opera (1976) e alla sua effettiva realizzazione. Fanno parte della serie le opere: *Tele per belle arti*, *Lavandini* (acciaio inox, 70x120x210 cm), *Porta* (legno e laminato plastico, 230x140 cm), *Termosifone* (acciaio verniciato, 210x120x10 cm), *Finestra* (alluminio verniciato a fuoco, 210x120 cm), *Zerbini* (saggina, 3x110x200 cm), *Cassa da imballaggio* (legno grezzo, 60x130x220 cm), *Cassonetto* (acciaio verniciato, 80x120x210 cm), *Pallets* (legno grezzo, 12x120x210 cm), *Termosifone* (acciaio inox lucidato, 250x120x20 cm), *Panchetta. Io sono l'altro* (alluminio verniciato, 90x80x140 cm). *Nuclei abitativi, Segno Arte*. Vedi: *Io sono l'altro*. Michelangelo Pistoletto, op. cit., pp. 142-157.

<sup>45</sup> Michelangelo Pistoletto, *Segno Arte – Unlimited*, op. cit., p. 146.

<sup>46</sup> Michelangelo Pistoletto. *Shifting Perspective*, Halifax, Henry Moore Foundation, 1999.

<sup>47</sup> A Bregenz, di fronte al Museo di Arte Contemporanea, vengono realizzate due strutture: la prima temporanea (*Arena-Segno Arte*, Bregenz, KUB, 1997), la seconda permanente (*Segno Arte*, Bregenz, KUB Piazza della Kunsthau, 1976-1999).

24 pannelli luminosi, ciascuno dei quali raffigura il *Segno Arte* di un abitante della città, cui si aggiunge quello di Pistoletto stesso. Un'operazione analoga è realizzata tre anni dopo a Biella<sup>48</sup>. Contemporaneamente a queste manifestazioni viene creato anche un archivio Internet all'interno del quale sono raccolti tutti i segni finora realizzati<sup>49</sup>. Questa operazione rappresenta un tentativo di estendere la creatività – solitamente prerogativa dell'artista – anche alla collettività, rispecchiando il disegno di una società come opera d'arte. Dice l'artista a questo proposito:

Normalmente viene imposto per tradizione un segno per tutti, un segno religioso, un segno politico, un segno pubblicitario, il segno di un prodotto, i segni invadono il mondo, ma soltanto l'artista ha creato il segno personale. Adesso è ora che anche gli altri siano autoresponsabili (...) Ognuno avendo un proprio segno ha la chiave per entrare nella porta dell'arte, una porta che immette sia nello spazio riservato, intimo, personale, sia nello spazio degli incontri sociali<sup>50</sup>.

Tale processo resta tuttavia confinato al solo momento della produzione del segno, e quindi a una dimensione puramente simbolica, che non genera una ricaduta effettiva nell'agone sociale. Da questa dimensione meramente rappresentativa l'artista cercherà di allontanarsi progressivamente, per spostarsi su un piano di fattualità.

#### Atto secondo. *Progetto Arte*

*Come mai alla fine di questo secolo, dopo che [...] i Futuristi dicevano di voler distruggere tutto quello che era il passato – addirittura ce l'avevano con il chiaro di luna e giustamente, in quanto metafora di ciò che era esageratamente romantico – come mai, mi domando altresì, dopo una esperienza così complessa e grande per la quantità di menti e geni costituita dalla Bauhaus, che aveva cercato – come anche il costruttivismo – il rapporto tra artista e società, come mai, mi domando nuovamente, Pistoletto torna a calcare questo terreno, da taluno ritenuto osceno, e da tal altro ritenuto utopico, del rapporto tra arte e società, comunque sempre schernito, quasi impraticabile?*<sup>51</sup>

Bruno Corà

La ripresa di una linea analitica dell'arte enunciata nel *Segno Arte* genera una nuova riflessione teorica, che si formalizza l'anno successivo nella redazione di un manifesto. Nel 1994

---

<sup>48</sup> L'installazione di Biella è collocata nella rotonda prospiciente l'ospedale.

<sup>49</sup> In occasione della mostra *Get Together-Art as a teamwork*, Vienna, 1999. L'archivio era consultabile all'indirizzo: [www.cittadellarte.it/virtual/index.html](http://www.cittadellarte.it/virtual/index.html) (ora non più esistente). In collaborazione con il gruppo CALC.

<sup>50</sup> Michelangelo Pistoletto, in *La porta dello specchio*, catalogo della mostra a cura di Asja Mandic, Sarajevo, Umjetnicka Galerija, 2001; Budapest, Ludwig Museum, 2001; Ars Aevi, Sarajevo, 2001, p. 78.

<sup>51</sup> Bruno Corà, in "Journal", n. 1, Edizione Fondazione Mudima, Milano, 1995, s.p.

Pistoletto diffonde infatti *Progetto Arte*<sup>52</sup>, in cui recupera il *format* avanguardistico del manifesto artistico insieme alla cultura modernista del progetto. Il testo diventa uno dei capisaldi teorici dell'artista, destinato a guidare la sua attività da allora in avanti. Al suo interno viene assegnato all'arte il compito di connettere tutti gli aspetti dell'esistenza umana, al fine di produrre un cambiamento sociale. Il manifesto prende l'avvio da un'analisi del contesto storico, con l'adozione di uno sguardo retrospettivo dettato dalla coincidenza cronologica della fine del secolo e quella del millennio. Nella premessa l'autore registra le profonde contraddizioni della contemporaneità, in cui convivono da un lato il progresso scientifico-tecnologico e dall'altro le più profonde disuguaglianze sociali. Di fronte a tale situazione di enorme sperequazione su scala mondiale, si ripropone l'interrogativo sul ruolo dell'artista, argomento su cui l'autore ha ragionato fin dagli esordi. A questo stadio, la proposta di Pistoletto consiste nel ridare universalità all'arte e renderla strumento di connessione di tutto ciò che appare contrapposto. A tale scopo viene concepito il *Progetto Arte*, basato sull'idea che

l'arte è l'espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale<sup>53</sup>.

Pistoletto parte dalla constatazione del fenomeno della globalizzazione e pertanto adegua il proprio disegno d'intervento a questa scala, guidato dal motto «eliminare le distanze mantenendo le differenze». Nel suo intento universalistico di congiunzione fra opposte polarità, l'artista assegna una funzione fondamentale all'incontro tra arte e architettura, richiamando l'antica unione delle due discipline nella figura dell'artista-architetto. L'autore propone quindi di ristabilire la connessione tra arte e potere, e a tal fine riconosce come interlocutore il sistema economico, che nel contesto attuale governa il potere globale. L'altro ordine del giorno che viene stabilito nel manifesto è quello riassunto sotto il motto «amare le differenze». Quest'ultima espressione dichiara il rifiuto di qualsiasi uniformità ed uguaglianza (tra i motivi principali di critica, tra l'altro, dei disegni utopici), in favore piuttosto di una «articolazione estensiva delle diversità». Il *Progetto Arte* ricusa infatti qualsiasi dogmatismo (caratteristico

---

<sup>52</sup> Per il testo integrale del manifesto *Progetto Arte* vedi in appendice a questo capitolo (pp. 230-232). Il manifesto viene pubblicato sul quotidiano austriaco "Der Standard" il 30 maggio 1995, nell'ambito del programma *Museum in Progress*.

<sup>53</sup> Michelangelo Pistoletto, *Progetto Arte*.



invece delle religioni), e perciò non intende tradursi in «un disegno prestabilito e formalizzato; ma in un segno libero e dinamico, fluido e flessuoso»<sup>54</sup>.

In un altro manifesto coevo – *Responsabilità dell'arte*<sup>55</sup> – Pistoletto definisce maggiormente le funzioni che l'arte a suo parere deve assolvere nella società contemporanea. L'autore esordisce con un nuovo slogan che descrive la figura dell'artista: «l'artista come sponsor del pensiero». La responsabilità dell'arte di cui parla Pistoletto «è quella di fondare i nuovi principi di un'armonia che coinvolge l'estetica e l'etica comune; un'armonia in grado di ricondurre a una proporzione "classica" tutti gli elementi che compongono la struttura sociale». Nella sua visione l'arte si qualifica come proposizione del pensiero, e svolge una funzione di bilanciamento fra opposte polarità. L'attività artistica trascende in tal modo la mera realizzazione di un prodotto, per esplicitarsi piuttosto nelle attività umane di qualsiasi natura (culturale, economica e sociale), in quanto manifestazione principale della creatività umana: «L'artista dev'essere lo sponsor del pensiero nelle diverse imprese umane, a tutti i livelli, da quelli operativi a quelli decisionali». L'arte deve quindi uscire fuori dai luoghi deputati della galleria e del museo per entrare nella società. Questa concezione viene riferita in primo luogo all'attività dell'autore stesso, nella quale si è cercato di condurre l'atto estetico negli spazi della vita («Il quadro è uscito dalla cornice, la statua è scesa dal piedistallo»<sup>56</sup>).

Il *Progetto Arte* nasce dalla constatazione da parte dell'artista della frattura che nel corso del XX secolo si è prodotta fra l'arte e la vita. Da questa deriva l'esigenza di un nuovo passo dell'arte sul mondo, un'assunzione di responsabilità che le affidi il nuovo *status* di autorità di fondo. Siffatta concezione appare anacronistica rispetto al clima dominante nella cultura postmoderna, e sembra costituire una reazione allo spodestamento dell'arte dall'agone sociale. Essa recupera piuttosto la cultura del progetto di matrice avanguardistica e modernista, ed è proprio in questo aspetto che risiede essenzialmente la componente utopica del lavoro di Pistoletto. Il modello cui l'artista sembra maggiormente guardare – pur senza nominarlo mai direttamente – è quello della Bauhaus. Come in quel caso, è l'intero ambito del reale a essere considerato come pertinente alla ricerca artistica. Il progetto si proietta infatti nelle dimensioni dello spazio e del tempo, che sono state oggetto di una progressiva appropriazione all'interno

---

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Michelangelo Pistoletto, *Responsabilità dell'arte* (vedi appendice pp. 231-232).

<sup>56</sup> Tutte le citazioni sono tratte da: Michelangelo Pistoletto, *Responsabilità dell'arte*.

dell'opera dell'autore<sup>57</sup>. La misura individuale, caratteristica della ricerca artistica, viene abbandonata in favore di quella sociale e collettiva. Il dettato delle avanguardie della fusione tra arte e vita ottiene qui un nuovo tentativo di realizzazione<sup>58</sup>.

*Progetto Arte* ha una premessa nella manifestazione *Tempo-Tag-Theater* (Ritmo-Giorno-Teatro), dodici giorni di avvenimenti nel febbraio 1994 al teatro Marstall di Monaco<sup>59</sup>. In questa occasione s'inaugura la collaborazione con il teatro monacense diretto da Elisabeth Schweeger, dedicato alla produzione sperimentale e all'incontro tra diverse discipline artistiche. Nell'ambito di questo festival, Pistoletto sperimenta una modalità operativa che caratterizzerà successivamente l'intero *Progetto Arte*: affida la cura dei singoli eventi a collaboratori, mentre attribuisce a sé stesso la funzione di coordinamento. Si delineano in tal modo due indirizzi operativi principali, adottati dall'autore d'ora in avanti: da un lato egli prosegue la propria attività artistica individualmente; dall'altro mette in atto in misura sempre crescente una pratica collaborativa, nella quale l'ideazione e l'esecuzione sono affidate ad altri soggetti, ritagliando per sé un ruolo direttivo. Il programma della manifestazione si conclude con un altro evento che diventerà una delle modalità preferite di discussione e presentazione del proprio lavoro: una conferenza, cui prendono parte personalità provenienti dai più diversi settori della società, dalla sociologia alla filosofia alla finanza<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Il tempo è stato al centro delle preoccupazioni di Pistoletto in una serie di opere soprattutto a partire dagli anni Settanta. *Le Stanze* (1975) è un ciclo di dodici mostre realizzate nel corso di un intero anno nello stesso luogo espositivo (la Galleria Persano di Torino). Con la successiva operazione *Anno Bianco* (1989), Pistoletto assume all'interno della propria opera gli avvenimenti di un anno. All'inizio del 1989 spedisce un invito nel quale si annuncia che esso contiene come un seme l'intero anno: gli avvenimenti che sarebbero accaduti nel corso di quell'anno sarebbero stati parte del progetto dell'artista. Il 1989 si è rivelato un anno di grandi rivolgimenti, con eventi simbolo come la caduta del muro di Berlino.

<sup>58</sup> *Intervista a Michelangelo Pistoletto*, in *Pistoletto*, catalogo della mostra a cura di Chiara Bertola, Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 1998, Electa, Martellago (Venezia), 1998.

<sup>59</sup> *Tempo, Tag, Theater*, Marstall, München, 14-26 febbraio 1994. Il festival si articola in diverse sezioni che vedono la partecipazione di diversi autori. Gli eventi più significativi sono: *Anno Uno – Anno Bianco* (Michelangelo Pistoletto, 15-16 febbraio); *Konzert für 7 Klaviere (Concerto per 7 pianoforti)*, Giorgio Taricco, 18-19 febbraio); *Rotkäppchen (Cappuccetto rosso)*, Cristina Pistoletto, 22-23 febbraio); *Destruktion – Konstruktion (Distruzione – Costruzione)*, Michelangelo Pistoletto, 24 febbraio); *Der Wert des Gewissens (Il valore della conoscenza)*, Marek Kozera, 26 febbraio).

<sup>60</sup> *Der Wert des Gewissens, 5 Jahre nach dem großen Umbruch (Il valore della conoscenza. 5 anni dopo il grande rivolgimento)*, Conferenza, Marek Kozera, 1994, München, Marstall. Con Henrik Kreutz, Professore di Sociologia e Socioantropologia; Ekkehard Wenger, Dottore di Staatwissenschaften (Scienze dello Stato), Dr. rer. pol. Habil. München; Leszek Balcerowicz, ex ministro delle finanze e sostituto Presidente dei Ministri nel governo Mazowiecki, al momento Presidente della Banca Mondiale; Hannes Androsch, già Vicecancelliere austriaco, già Direttore Generale del Creditanstalt-Bankverein (Istituto di credito-Associazione delle Banche), socio amministratore delegato, AIC; Jacek Brzezinski (Moderatore), Direttore per L'Europa centrale e orientale Creditanstalt-Bankverein, Wien; Boris Groys, Professore di Filosofia, membro dell'Associazione Internazionale di Critici d'Arte.

Il mese successivo il *Progetto Arte* ha il vero e proprio inizio come *workshop* nell'ambito dell'insegnamento di Pistoletto presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Allo stadio iniziale il progetto prevede la durata complessiva di un anno. La presentazione in Italia avviene nell'ottobre 1994, con un "Incontro-Manifesto" a Palazzo Fabroni di Pistoia. Riproponendo la multidisciplinarietà del precedente incontro monacense, anche questo vede la partecipazione di esponenti delle più varie istanze sociali: oltre agli artisti, sono presenti politici, economisti, scrittori, musicisti<sup>61</sup>. La presentazione suscita un dibattito nel corso del quale più volte è chiamato in causa il tema dell'utopia<sup>62</sup>. Da più parti infatti viene individuata all'interno del progetto una «proiezione utopica» dell'artista. A sollevare l'argomento con maggior forza è in particolare il collega Pier Paolo Calzolari, che interpella direttamente Pistoletto. Nel suo intervento Calzolari si sofferma sul termine *progetto* utilizzato, e proprio in questa scelta lessicale legge una «forte paura del termine utopia». A suo parere tuttavia l'utopia è una componente essenziale all'esistenza stessa del progetto, una «forza eidetica progettante» che appare necessaria per non farlo scadere a un mero «agglomerato», ovvero «una congregazione di fatti senza possibilità evolutiva»<sup>63</sup>. La questione centrale della discussione fra i due artisti verte sulla realizzabilità del progetto, ed è destinata a rimanere sostanzialmente irrisolta. Un certo grado di apertura viene infatti lasciato anche nell'intervento dello stesso Pistoletto. L'artista prospetta inizialmente una contrapposizione tra *utopia* e *progetto*: soltanto a quest'ultimo viene attribuita la capacità di produrre esiti nel campo del reale. A tale proposito egli afferma:

Proprio nel termine 'progetto' si intende qualcosa di concreto. Si pensa ad un progetto, non nel senso utopico – infatti non c'è nessun architetto che va dal suo committente e dice: "ecco qui ho disegnato la mia utopia" ma dice: "ho disegnato il mio progetto" – bene, io non ho usato mai il termine utopia, lo dico perché non ci siano fraintendimenti subito, ma il termine progetto, che vuol dire lavorare<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> *I Incontro-Manifesto di Michelangelo Pistoletto. Progetto Arte*, Pistoia, Palazzo Fabroni Arti Visive contemporanee, 22 ottobre 1994, a cura di Bruno Corà, organizzazione di Chiara D'Afflitto. Sono intervenuti: Bruno Corà (Curatore di Palazzo Fabroni), Elisabeth Schweeger (Direttrice del Marstall), Pier Luigi Sacco (economista), Giuliano Gori (collezionista), Carlo Crivelli (compositore), Marcello Bucci (Presidente Associazione Comuni Italiani), Lando Landini (artista), Toni Maraini (scrittrice), Roberto Agnoletti (architetto), Federico Maschietto (editore), Franco Ionda (artista), Pierpaolo Calzolari (artista).

<sup>62</sup> La trascrizione del dibattito viene poi pubblicata in una rivista edita l'anno successivo ("*Progetto Arte Journal*", n. 1, edizioni Fondazione Mudima, Milano, 1995). Per una sua lettura vedi anche: Chiara D'Afflitto, *Progetto Arte a Palazzo Fabroni*, in *Le porte di Palazzo Fabroni*, op. cit., pp. 21-28.

<sup>63</sup> Intervento di P. Calzolari, in "*Progetto Arte Journal*", n. 1, op. cit., s.p.

<sup>64</sup> Intervento di M. Pistoletto, in "*Progetto Arte Journal*", n. 1, op. cit., s.p.

Pistoletto ricusa quindi la nozione di utopia (intesa nella sua accezione d'irrealizzabilità) per descrivere il *Progetto Arte*:

Io non ho niente contro nulla, quindi nemmeno contro l'utopia. Solo che io non voglio pormi in un atteggiamento utopico. Qui stiamo parlando di certe cose, però se dietro a queste parole non ci fosse un progetto, sarebbero un'utopia, e io ho tanta paura dell'utopia, perché l'ho anche vista negli anni attorno al '68, ho visto quel pensare ad un mondo migliore. Quello che io ho fatto in quegli anni esiste, dunque, anche se il mondo non è migliore i fatti esistono e adesso ne esisteranno altri<sup>65</sup>.

Successivamente ribadisce: «Il mio movimento non è utopistico, è assolutamente reale e non porta all'idea di avanzamento modernistico che sosteneva il Futurismo»<sup>66</sup>. Alla fine del suo intervento tuttavia l'ambiguità viene ripristinata, quando l'artista afferma che «con tutto questo, il progetto attuale può anche identificarsi con l'utopia, l'utopia che c'è in ogni progetto. Ma penso di trovarmi davanti a una tale realtà, che sarà la realtà stessa a rispondere»<sup>67</sup>.

Pistoletto colloca il suo «progetto di civiltà» in una precisa genealogia storica che ha nell'idea di classicità la sua matrice principale, una nozione di classico guidata dalla ricerca dell'equilibrio e delle proporzioni. Come sottolinea Chiara D'Afflitto, non si deve tuttavia intendere quest'affermazione come accademica e conservatrice<sup>68</sup>. L'origine del progetto viene individuata nella constatazione di uno stato di crisi che interessa la civiltà contemporanea, che da sempre è stato anche lo stimolo principale per l'elaborazione di disegni utopici. La critica della società coeva infatti soggiace – con vari gradi di trasparenza – a tutta la vasta produzione letteraria di questo genere. Non sembra estranea peraltro al momento storico della redazione del *Progetto Arte* la coincidenza cronologica con la fine del secolo e del millennio. Anche riguardo a questo aspetto, il millenarismo ha spesso fornito la cornice per la formulazione di utopie, cui spesso è stato messo in relazione. Il *Progetto Arte* appare mosso in primo luogo da un'istanza etica, o piuttosto da una congiunzione di etica ed estetica. Per Pistoletto infatti «[...] l'arte è responsabile dell'estetica, ma non può fare a meno dell'etica perché l'etica e l'estetica sono due cose che sono sì diverse, sono distinte, ma non possono fare a meno l'una dell'altra»<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Ibid., s.p.

<sup>66</sup> Ibid., s.p.

<sup>67</sup> Ibid., s.p.

<sup>68</sup> Chiara D'Afflitto, op. cit., p. 22.

<sup>69</sup> Intervento di M. Pistoletto, in "Progetto Arte Journal", n. 1, op. cit., s.p.

Lo specchio – come dispositivo formale e allo stesso tempo concettuale – torna ad assumere la sua centralità anche all'interno di questa nuova fase dell'opera di Pistoletto. Il riflesso dell'altro e del mondo all'interno del quadro equivale infatti per l'artista alla proiezione della propria persona all'esterno del quadro, in mezzo al mondo. Lo specchio si trova così ad essere il luogo di congiunzione di elementi contrapposti: «ciò che sta davanti e ciò che sta dietro, io e gli altri, l'uno e il mondo»<sup>70</sup>. Conseguentemente l'artista avverte la necessità di lavorare sull'incontro degli opposti, che nella contemporaneità sono individuati nelle due polarità umanistica e tecnologica, in contrasto tra loro. La struttura speculare dello specchio sembra offrire la dimensione in cui si sviluppa anche il suo pensiero filosofico, caratterizzato da una natura che potremmo definire dualistica. Da tale qualità deriva anche il procedere in modo dialettico, la ricerca di una sintesi tra una tesi e un'antitesi.

Nel corso degli anni Novanta i principi enunciati nel manifesto *Progetto Arte* ricevono una traduzione reale in una serie diversificata di attività: incontri pubblici, mostre ed eventi, cui prendono parte esponenti di diverse discipline e settori sociali. Per la messa in atto viene privilegiata dal punto di vista operativo la formula del laboratorio, in cui si verifica l'incontro di una pluralità di soggetti: per l'autore infatti «nel laboratorio non c'è la risposta e sempre la scoperta è completamente diversa da tutto quello che si aveva sottomano durante il periodo della ricerca. La scoperta è sempre diversa dalla ricerca è quindi di un cogliere questo salto immaginativo»<sup>71</sup>. Contestualmente alla presentazione italiana nel 1994, si aprono una serie di laboratori che durante tutto l'anno successivo costituiscono i tre principali centri di irradiazione del *Progetto Arte* in Europa: Monaco (all'Accademia di Teatro e all'Accademia Musicale), Vienna (all'Akademie der Bildende Künste, con il laboratorio *Vestito, Cibo, Oggetto*), Torino (dov'è avviata una collaborazione con lo studio di architettura Dardano-Marenco e un laboratorio teatrale con la compagnia Stalker Teatro) e Biella. A questi si affiancano, con attività diverse, anche altri luoghi (Roma, Paliano, Linz, Kerguehenec, Praga, Venezia, Berlino, Varsavia, Parigi). Come mezzo di diffusione e comunicazione del progetto viene scelta la forma della rivista: a luglio esce il primo numero di *Progetto Arte-Journal*, che con cadenza annuale registra le attività relative. Prosegue anche l'attività di discussione, con il dibattito-tavola rotonda

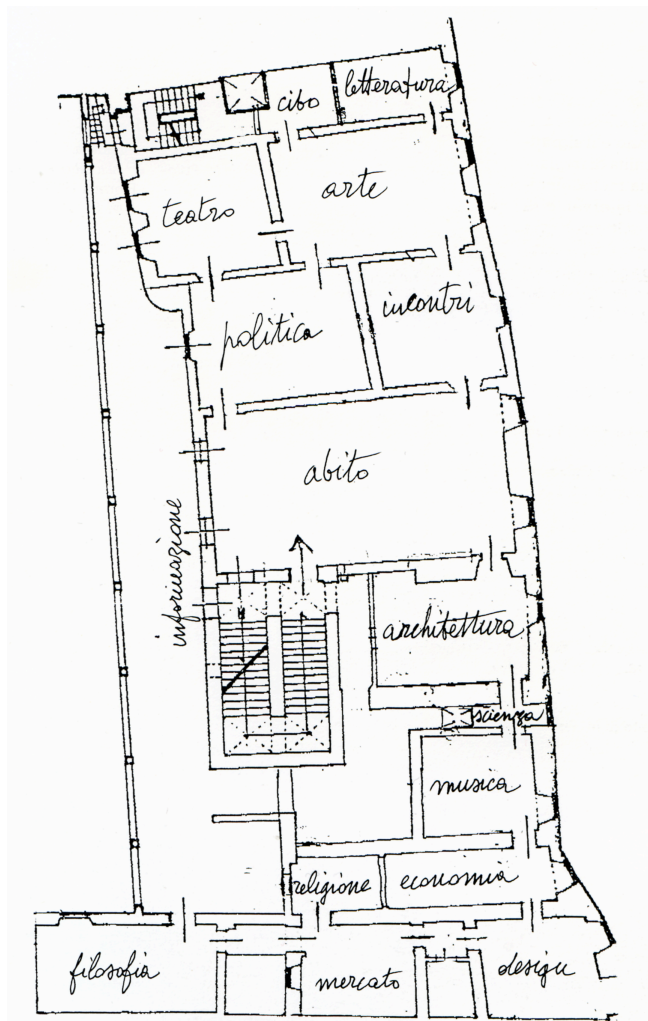
---

<sup>70</sup> Ibid., s.p.

<sup>71</sup> Michelangelo Pistoletto, in *Il concetto e lo spirito. Torino 30 ottobre 1995*, in "Progetto Arte Journal", n. 2, settembre 1996, s. p.

*Progetto Arte - Il Concetto e lo Spirito* alla Galleria Persano di Torino<sup>72</sup>, incentrato sul tema del rapporto fra arte e religione, concettualità e spiritualità.

Per celebrare il primo anno di attività nel novembre del 1995 viene organizzato il dibattito *Un anno Progetto Arte*, nella stessa sede di Palazzo Fabroni a Pistoia in cui era stato presentato l'anno precedente. In questa occasione viene allestita la mostra *Le porte di Palazzo Fabroni*<sup>73</sup>. L'esposizione assume il taglio di un'antologica, in cui l'intera produzione dell'artista viene riletta



**Fig. 4.3** Michelangelo Pistoletto, *Le Porte di Palazzo Fabroni*, Pianta della mostra, Palazzo Fabroni, Pistoia, 18 novembre 1995 – 11 febbraio 1996 Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

– non senza qualche forzatura – alla luce del *Progetto Arte*. Utilizzando la planimetria del luogo espositivo, ciascuna delle sedici stanze è dedicata a uno degli ambiti in cui si articola il progetto: Abito, Politica, Incontri, Architettura, Teatro, Arte, Informazione, Musica, Scienza, Design, Religione, Mercato, Economia, Letteratura, Cibo, Filosofia [Fig. 4.3]. All'interno di ognuna viene presentata un'opera emblematica della tematica, il cui nome campeggia in lettere maiuscole sopra ogni porta. Dall'ingresso si accede per prima alla stanza dell'Abito, che ospita *Guardaroba* (1968-95). Da qui si aprono due accessi: quello a sinistra conduce alla stanza della Politica (*La caduta del muro di Berlino*, 1989), quello a destra agli Incontri (con una delle opere appartenenti alla serie degli *Oggetti in meno*, la *Struttura per parlare in piedi*, 1965-66). Da entrambe si arriva alla stanza dell'Arte (*La caduta*, 1983) [Fig. 4.4].

<sup>72</sup> *Progetto Arte, il Concetto e lo Spirito*, Torino, Galleria Giorgio Persano, 30 ottobre 1995 (in collaborazione con il Goethe Institut di Torino). Partecipano Bruno Corà (allora direttore del Museo Pecci di Prato), Franca D'Agostini (filosofo), Nico Orengo (scrittore), Davide Gatto (teologo), Enrico Pedrini (collezionista e critico), Erich Witschke (rappresentante artistico dell'Unione Chiese Evangeliche di Colonia) e Michelangelo Pistoletto. La trascrizione della discussione è riportata sul secondo numero del "Journal".

<sup>73</sup> *Le porte di Palazzo Fabroni*, Pistoia, Palazzo Fabroni, 18 novembre 1995 – 11 febbraio 1996.

Quest'ultima è quella che ha maggiori passaggi, poiché consente l'accesso alla stanza del Cibo (*Mouthpiece*, 1992, video, Cristina Pistoletto, Documenta, Kassel 1992), della Letteratura (*Arte dello squallore*, 1985), e del Teatro (*Anno Uno*, 1981). Dal lato opposto della stanza dell'Abito si prosegue per quella dell'Architettura (con un altro degli *Oggetti in meno*, la *Casa a misura d'uomo*, 1965-66 [Fig. 4.6]). Da qui si passa attraverso la Scienza (*Autoritratto di stelle*, 1973-75) per arrivare alla Musica (*Megafoni*, 1968; audio *Concerto per megafoni*, Cristina Pistoletto, 1992). L'Economia (*Tempio a dondolo*, 1982) è l'argomento della stanza successiva, cui segue quella dedicata al Design (*Segno Arte-Panca*, 1976-93). Da quest'ultima si passa al Mercato (*Mercato*, 1978-95) e quindi alla Religione (*C'è Dio? Sì, ci sono!*, 1976-95). Successivamente si torna indietro verso la Filosofia (*Porta dello specchio*, 1993; *Porta dello specchio (nero)*, 1993; *Libro*, M. Pistoletto, Fama & Fortune Bulletin, P&S n. 14, 1993, Wien). Si giunge infine alla lunga stanza dell'Informazione (*Mappamondo-Progetto Arte*, 1966-1995).



Figg. 4.4, 4.5, 4.6 Michelangelo Pistoletto, *Le porte di Palazzo Fabroni*, vedute della mostra, Pistoia, Palazzo Fabroni, 18 novembre 1995-11 febbraio 1996, foto: A. Amendola Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

In contemporanea anche il luogo in cui il *Progetto Arte* aveva debuttato – il Marstall di Monaco – ospita una serie di eventi di teatro, musica, opera, alimentazione, mercato, sotto il titolo *Prologo Progetto Arte*<sup>74</sup>. Pistoletto inizia poi in questo periodo l'impiego di un nuovo strumento operativo, quello del *workshop*. Ne offre un esempio *Progetto Arte. Habitus, Abito, Abitare*, svolto al museo Luigi Pecci di Prato con gli studenti della Facoltà di Architettura (guidati

<sup>74</sup> *Progetto Arte. Prologo*, München, Marstall, 28 novembre – 3 dicembre 1995. L'evento si articola in quattro serate: *O – Odissea – Homonero* (28 novembre); *Kurze Kompositionen – Mercato – Senatus Prologo* (30 novembre); *Laboratorio – La strada – La cena* (2 dicembre); *Sinfonia Specchiante* (3 dicembre).

dal prof. Gianni Pettena) e dell'Accademia di Belle Arti di Firenze<sup>75</sup>. L'artista accoglie in questo momento una tendenza che si afferma soprattutto nel corso degli anni Novanta, nella quale il *format* della mostra diventa il contenitore ideale per ospitare tutte le arti. Il *workshop* di Prato si conclude quindi con una esposizione che oltrepassa il contenitore dello spazio museale per interessare luoghi disparati della città, con iniziative che prevedono anche il coinvolgimento degli abitanti<sup>76</sup>. Adottando la medesima scrittura espositiva di Pistoia, anche in questo caso all'interno delle diverse stanze vengono rappresentati altrettanti settori in cui si articola il *Progetto Arte*. Tuttavia in questa occasione non è Pistoletto l'autore delle opere esposte, ma altri artisti, sia giovani studenti d'arte sia autori già affermati, attivi in diversi ambiti. L'esposizione si trasferisce successivamente a Vienna, e in tale sede si aggiungono i contributi di alcuni studenti della locale Accademia di Belle Arti e della Facoltà di Architettura<sup>77</sup>. In questa occasione il *Progetto Arte* inizia a subire un mutamento verso una struttura più stabile, che si realizzerà poi effettivamente a partire dall'anno successivo. Pistoletto infatti dichiara che lo scopo dell'evento è quello di cercare di trasformare l'usuale concetto di mostra in «qualcosa che assomigli a un pezzo di vita, come un villaggio»<sup>78</sup>. Invece di assegnare a ciascuno studente uno studio, viene collettivamente affidato un grande spazio vuoto, all'interno del quale ognuno contribuisce nella costruzione di questo metaforico villaggio. La mostra diventa così uno spazio in cui è possibile soggiornare per una determinata quantità di tempo.

Accentuando il carattere multidisciplinare già *in nuce* nell'opera di Pistoletto negli anni Sessanta, all'interno del *Progetto Arte* trovano cittadinanza tutte le arti. L'attività dell'artista si frammenta così in una miriade di iniziative nei campi più diversi<sup>79</sup>. La musica ad esempio vede

---

<sup>75</sup> 13 gennaio 1996.

<sup>76</sup> *Habitus, Abito, Abitare. Progetto Arte*, Prato, Museo Luigi Pecci, 20 settembre 1996 – 10 febbraio 1997. La cornice istituzionale è quella della Biennale di Firenze *Il Tempo e la Moda*. In questa occasione vengono realizzati: *La vestizione delle mura; Parcheggio 2; Segno Arte; Mercato; Rava Electric Five*.

<sup>77</sup> *Habitus, Abito, Abitare*, Vienna, Semperdepot/Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste, aprile-maggio 1997.

<sup>78</sup> Michelangelo Pistoletto in "Metronome", n. 3, Basel, 1998, p. 271.

<sup>79</sup> Elenchiamo alcuni degli altri eventi svolti nell'ambito del *Progetto Arte*: Settembre 1995, inizio riprese di un film *Progetto Arte*, lungometraggio a 35 mm, regia di Enzo Mercuri; 25 aprile 1996 primo incontro all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi in relazione alla partecipazione di *Progetto Arte* come *Cento giorni a Documenta X Kassel*; 4 giugno 1996 Köln, Trinitatis Kirche, azione, tavola rotonda e mostra *Pistoletto – Progetto Arte*; 21 giugno 1996 *Progetto Arte in progress*, film e documenti video degli avvenimenti precedenti, discussioni e prospettive, Marstall Monaco; dicembre 1996 *Progetto Arte Artista sponsor del pensiero*, creazione di 5 manifesti sul tema della provincia di Biella, partecipano 60 scuole del territorio; 29 aprile – 10 maggio 1998 mostra *Progetto Arte* alla Zolkay University of Arts and Design di Tokyo, con professori e studenti giapponesi ed europei, una iniziativa con il supporto dell'Accademia di Vienna.



la prima realizzazione mondiale di un concerto in videoconferenza – la *Sinfonia Specchiante* di Carlo Crivelli e Michelangelo Pistoletto – tra Monaco, Londra, Paliano (Roma), Pescara<sup>80</sup>. L'interesse per l'architettura si sostanzia nella partecipazione al *6th Seminar for the architecture*, organizzato dall'Architektur Zentrum, Vienna<sup>81</sup>, in seguito al quale l'anno successivo nasce il gruppo SNODO, formato da giovani architetti di Torino<sup>82</sup>. L'attenzione per l'abbigliamento trova espressione nella realizzazione della serie *Abiti* di Pietra Pistoletto (figlia dell'artista), realizzati con il marchio del *Progetto Arte*<sup>83</sup>. Recuperando la precedente esperienza dello *Zoo*, il teatro ottiene un ruolo centrale all'interno del programma in cui il *Progetto Arte* si articola, grazie alle sue caratteristiche di «spazio pubblico per la comunicazione in un contesto urbano» e punto di incontro di diverse manifestazioni artistiche (opera lirica e drammatica, architettura, cinema, moda, arte culinaria, musica) e altre discipline (scienza, filosofia, sociologia, economia, religione). La sezione teatrale del *Progetto Arte* vede la collaborazione con il gruppo Stalker Teatro: nel giugno 1996 vengono svolti un primo *workshop* ed eventi teatrali presso l'A.F.P. (Associazione per una Fondazione Pistoletto)–Cittadellarte Biella. L'esperienza è ripetuta l'anno successivo (giugno 1997) nella stessa sede.

#### Atto terzo. Cittadellarte – Fondazione Pistoletto

*“Cittadellarte” non è più utopia, è diventata una realtà. Ho trasformato un non-luogo in luogo*<sup>84</sup>.  
M. P.

Quattro anni dopo la sua presentazione, il *Progetto Arte* viene istituzionalizzato con la costituzione di una sede fissa: nel 1998 viene infatti fondata la *Cittadellarte-Fondazione Pistoletto*. Il processo messo in atto è così riassunto nelle parole dell'autore: «Il 'non-luogo' dell'utopia diventa 'luogo effettivo' nel passaggio dal *Progetto Arte* alla fondazione della Cittadellarte (in Biella) laboratorio di un'arte socialmente impegnata»<sup>85</sup>. Nella costante oscillazione in cui si è storicamente trovata l'utopia – quella tra *non-luogo* e *buon-luogo* – Pistoletto rifiuta la prima accezione e opta risolutamente per la seconda, decidendo di dare vita

---

<sup>80</sup> 3 dicembre 1995, organizzata da Zerynthia (Roma), Marstall e Reietrschule (Monaco) e Italian Academy (Londra).

<sup>81</sup> Agosto – settembre 1995.

<sup>82</sup> Febbraio 1996.

<sup>83</sup> *Abiti* di Pietra, presentazione presso la Fondazione Mudima, Milano, 1 marzo 1996.

<sup>84</sup> *Cittadellarte. Biella. 7 febbraio 2001 (15,30-17,30)*, op. cit., p. 68.

<sup>85</sup> Michelangelo Pistoletto, *Tradurre l'utopia*, op. cit., p. 74.

ad un luogo fisico. La sede è quella di un complesso di archeologia industriale nella città di Biella, l'ex lanificio Trombetta, da lui acquistato nel 1991. L'edificio sorge sulla sponda destra del torrente Cervo, e deve la sua configurazione attuale all'ultimo quarto dell'Ottocento, a partire dal nucleo originario di un mulino medievale<sup>86</sup> [Fig. 4.7].



**Fig. 4.7** La sede di Cittadellarte a Biella

Con la fondazione di Cittadellarte, Pistoletto sceglie di tornare nella città in cui è nato: inizialmente infatti denomina questo complesso *Dal Primo Luogo al Luogo d'Origine*.

La *mission* dichiarata da *Cittadellarte* è quella «di ispirare e produrre un cambiamento responsabile nella società attraverso idee e progetti creativi». Essa si definisce come un laboratorio, che intende operare nei diversi settori del tessuto sociale. Le modalità attraverso cui realizzare tale cambiamento prevedono di «portare operativamente l'intervento artistico in ogni ambito della società civile, per contribuire a indirizzare responsabilmente e proficuamente

---

<sup>86</sup> Sulla storia del lanificio e le caratteristiche del territorio circostante vedi: Luigi Spina, *Luogo*, in *cittadellarte. Fondazione Pistoletto*, Incontri internazionali d'arte, Roma, 1999, pp. 31-43.

le profonde mutazioni epocali in atto»<sup>87</sup>. Il totalitarismo livellatore – che rappresenta l'accusa più comune rivolta all'utopia – viene rigettato a favore del pluralismo, un dichiarato amore per le differenze. La stessa struttura organizzativa scelta dalla fondazione è di tipo cellulare: *Cittadellarte* si articola in Uffizi, ciascuno dei quali si occupa di un ambito specifico (arte, educazione, ecologia, economia, politica, spiritualità, produzione, lavoro, comunicazione, architettura, nutrimento, moda). Per ognuno viene adottato uno slogan:

Arte – al centro di una trasformazione sociale responsabile.

Comunicazione – io sono l'altro.

Diritto – alla sopravvivenza e pratica della comparazione internazionale.

Ecologia – bonifica planetaria.

Economia – traduzione dei valori, da monetari a umani.

Educazione – conoscenza tecnica ed esercizio immaginativo.

Filosofia – un pensiero basato sull'incontro degli opposti.

Lavoro – motivazione.

Nutrimento – fisico e mentale.

Politica – amare le differenze.

Produzione – ogni prodotto assume responsabilità sociale.

Religione – eliminare le distanze mantenendo le differenze.

Scienza – conoscenza.

Sport – la guerra pacifica.

In tale organigramma viene rifiutato ogni principio accentratore caratteristico delle utopie classiche, nelle quali un'unica figura presiede dal centro al funzionamento dell'intera società. L'artista considera *Cittadellarte* «un tentativo, che non vuole nemmeno sopravvivere a tutti i costi, può diventare un passaggio per qualcos'altro. L'utopia è un fatto giusto, una cosa che serve per creare molti percorsi»<sup>88</sup>.

Di seguito si offre una sommaria ricognizione di *Cittadellarte* secondo i diversi Uffizi<sup>89</sup>.

Arte. A questo ufficio spetta un ruolo primario, dato che l'arte rappresenta il comune denominatore dell'intero complesso di attività di *Cittadellarte*. Esso si occupa quindi

---

<sup>87</sup> [www.cittadellarte.it](http://www.cittadellarte.it) (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>88</sup> Intervista di Simone Ciglia a Michelangelo Pistoletto, 13 gennaio 2010, Biella.

<sup>89</sup> Per avere notizie più dettagliate e continuamente aggiornate rimando al sito dell'istituzione: [www.cittadellarte.it](http://www.cittadellarte.it) (ultimo accesso 8/10/2012).

dell'organizzazione di «progetti, opere, installazioni, rassegne di arti visive, incontri, performance teatrali, concerti e festival, partecipando a eventi nazionali ed internazionali»<sup>90</sup>. Il principale appuntamento è costituito dalla mostra *Arte al centro di una trasformazione sociale responsabile*, che si tiene con cadenza annuale dal 1998. Essa si articola secondo la consueta formula multidisciplinare in simposi, mostre e *performance* e prevede il coinvolgimento di artisti, rappresentanti d'istituzioni internazionali pubbliche e private, accademie e università italiane e straniere. In occasione della seconda edizione viene avviato un programma di residenze per artisti che tuttora costituisce uno dei punti qualificanti della Fondazione. Alla mostra è collegato il *Minimum Prize* (che si svolge a partire dal 2001)<sup>91</sup>, un riconoscimento che premia annualmente progetti che generano un processo di trasformazione responsabile della società.

Educazione. In occasione dell'edizione 2000 di *Arte al centro* viene inaugurata *UNIDEE-Università delle idee*. Questa nuova struttura rappresenta un'evoluzione del precedente programma di *artist in residence* e si configura come una residenza all'interno di Cittadellarte di durata variabile aperta a giovani laureati. Il corso è finalizzato alla formazione di una nuova figura professionale denominata "attivatore", nella quale sono associate le qualità e le competenze dell'artista, del curatore, dell'imprenditore e del progettista sociale. L'apertura rappresenta il principio base di questa università, che si esplica nei criteri di selezione sia dei docenti che degli studenti, provenienti da diversi ambiti disciplinari: non solo artistici, ma anche umanistici, scientifici e sociali. Ricalcando il titolo di una precedente mostra di Pistoletto, il programma si articola in tre direzioni: "Habitus" – tutto ciò che concerne il pensiero e le sue manifestazioni; "Abito" – tutto quello che riguarda il corpo, il suo rapporto con la realtà circostante e la sua rappresentazione; "Abitare" attinente l'architettura e l'ambiente.

L'Ufficio Educazione si occupa anche dell'organizzazione di laboratori didattici nelle scuole, nei quartieri e presso diversi enti.

Ecologia. La questione ecologica viene riconosciuta come il principale elemento della crisi globale. La creazione artistica assume in quest'ambito la funzione di sensibilizzare sulle tematiche della sostenibilità ambientale. Alla luce di questi principi l'ufficio associa la propria

---

<sup>90</sup> <http://www.cittadellarte.it/uffici.php?uff=2> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>91</sup> Tra i vincitori si ricordano: Sislej Xhafa (progetto *Jamila*), 2001; Tal Adler (progetto *Pettek*), 2002; progetto *zingonia*, 2003; Jamil Hilal e Ilan Pappé (progetto *Parlare con il nemico*), 2004; Richard Stallmann (progetto *GNU/Linux*), 2005.

attività a quella del “Centro di Riuso Creativo ReMidaBIELLA”, che propone il riutilizzo degli scarti industriali a fini creativi.

Economia. L’attività di questo ufficio mira a ridisegnare le premesse della disciplina economica: esse dovrebbero fondarsi sul concetto di “valore umano”. Per perseguire tale scopo è istituita la *Banca dei Valori Umani*, che considera tali valori oggetti di attenzione economica. Nella sua presentazione si legge: «La Banca dei Valori Umani è uno schema di sviluppo basato sul diritto al consumo e l’istituzione di regole che abbattano le barriere economiche tra nazioni, società, individui»<sup>92</sup>.

Politica. L’attività dell’Ufficio Politica si espleta soprattutto nell’ambito di *Love Difference-Movimento artistico per una politica intermediterranea*, fondato nel 2002. Il nome deriva dal motto «amare le differenze» contenuto nel manifesto di *Progetto Arte*. La finalità di questo movimento – che intende agire sia sul piano del pensiero che dell’azione – è quella di creare una rete di individui ed istituzioni che cooperino per il superamento dei contrasti culturali. Come zona d’interesse viene scelta l’area del Mediterraneo, che nel passato è stata luogo di incontro fra differenti etnie, religioni, culture, ed che ora si ritiene rifletta le problematiche della società globale. Lo spazio creativo dell’arte viene inteso quale luogo di elaborazione di un nuovo pensiero economico-politico, necessario per superare l’attuale quadro geo-politico globale, governato dal solo gioco economico. La politica è pertanto considerata una dimensione essenziale dell’arte: *Love Difference* così «unisce l’universalità dell’arte all’idea di transnazionalità politica»<sup>93</sup>. Nello scenario attuale, che emerge dalla conclusione della Guerra Fredda, i punti di massimo conflitto sono riconosciuti nei due termini contrapposti dell’*uniformità* e della *differenza*. La sintesi che si propone è costituita appunto dall’amore per le differenze, che costituisce il nucleo fondante del movimento. Questo intende così superare il concetto di *tolleranza* per approdare a una visione di stampo essenzialmente umanistico. Anche nell’ambito di questo movimento l’artista produce un logo visivo, costituito dalla forma del bacino mediterraneo. Questa si traduce in una serie di opere, la più rilevante delle quali è un grande tavolo specchiante sede delle riunioni (*Tavolo Mediterraneo Love Difference*, 2003-2007) [Fig. 4.8].

---

<sup>92</sup> <http://www.cittadellarte.it/uffici.php?uff=6> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>93</sup> Michelangelo Pistoletto, *Manifesto Love Difference* (vedi appendice, pp. 234-235).



**Fig. 4.8** Michelangelo Pistoletto, *Love Difference - Mar Mediterraneo*, 2003-2005, Specchio e legno, cm 738x320x50, Fondazione Pistoletto, Biella Foto: P. Terzi Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

*Love Difference* viene presentato in occasione della 50° Biennale di Venezia del 2003, in cui l'artista viene insignito del Leone d'oro alla carriera. In questa circostanza Hans Ulrich Obrist, curatore della sezione *Utopia Station* della medesima Biennale, riconduce la figura di Pistoletto a quella lunga tradizione di artisti che operano sulle dimensioni spazio-temporali al fine di creare un luogo d'incontro per il proprio lavoro al di fuori del sistema dell'arte ufficiale. Obrist fa risalire quest'eredità a Gustave Courbet, che nel 1855 costruì il Padiglione del Realismo per esporre in maniera indipendente i propri lavori al di fuori del sistema ufficiale del *Salon*. Secondo il critico svizzero il progetto di Pistoletto «si oppone agli aspetti normativi e prescrittivi che accompagnano molte utopie più recenti»,

rientrando dunque nel novero delle «concrete utopie che ci indicano dei modi per colmare il vuoto tra immaginabile e reale», presentando così «nuove possibilità e speranza»<sup>94</sup>. Nel 2008 l'attività di *Love Difference* ha portato alla fondazione del Parlamento Culturale Mediterraneo, con sede a Strasburgo.

Spiritualità. Fin dalla presentazione del *Progetto Arte*, la spiritualità è stata considerata una dimensione importante all'interno del fenomeno artistico. Il riferimento principale riguardo questa tematica è costituita dall'opera *Lieu de recueillement et de prière (Luogo di raccoglimento e di preghiera)* che Pistoletto ha realizzato nel 2000 nell'Istituto Oncologico Paoli-Calmettes di Marsiglia. Si tratta di una sorta di cappella multiconfessionale nella quale viene celebrato l'incontro tra diverse religioni e credo. Lo spazio è diviso in sei aree, separate da grate metalliche trasparenti. Le cinque esterne sono dedicate alle quattro religioni principali

<sup>94</sup> Hans Ulrich Obrist, *Da Anno Bianco a Love Difference. L'utopia concreta di Michelangelo Pistoletto*, in "Journal", n. 7, p. 60.

(Giudaismo, Cristianesimo, Islam, Buddismo, rappresentate rispettivamente dai simboli delle Tavole della Legge, della croce, del tappeto rivolto alla Mecca e dal fiore di loto) e al credo agnostico e ateo (simboleggiata da una serie di libri); quella centrale ospita invece al centro dello spazio l'opera di Pistoletto *Metro cubo d'infinito* (1966).

Nell'ambito di questo ufficio opera il Centro di Spiritualità, fondato nel 2006, che si occupa dell'organizzazione di incontri e discussioni sull'argomento.

Produzione. L'Ufficio Produzione è finalizzato alla realizzazione di prodotti con sostenibilità sociale e ambientale, ed ha come referenti il mondo dell'impresa e dell'artigianato. L'attenzione per la sfera della produzione è testimoniata da numerose iniziative in questo campo, come l'organizzazione della *Fiera Internazionale di arte e produzione* (2001, 2002, 2003), o la collaborazione con grandi aziende come Illy o Ermenegildo Zegna. I principi teorici che guidano l'attività di Pistoletto in questo settore sono raccolti nel *Manifesto dell'arte e dell'Impresa*, redatto in collaborazione con il Club dei distretti Industriali.

Lavoro. La finalità cui si basa questo Ufficio è quella di introdurre la creatività nei luoghi di produzione, allo scopo di «trasformare il modo in cui viene percepita la dimensione lavorativa» attraverso «progetti creativi volti a riscoprire la componente motivazionale e individuale nei luoghi di lavoro»<sup>95</sup>.

Comunicazione. L'Ufficio comunicazione si occupa della redazione del *Journal – Progetto Arte*, una rivista con cadenza annuale che raccoglie tutte le attività svolte nel corso dell'anno da Cittadellarte.

Architettura. In questo settore è stata fondata nel 2008 *n.o.v.a. civitas* (Nuovi Organismi di Vita abitativa), un'impresa guidata dal criterio dell'ecosostenibilità. Essa è dedicata infatti alla produzione e vendita di materiali di origine naturale o riciclati, nonché alla progettazione architettonica. Anche in questo caso è ampio lo spettro di attività, e si manifesta nella promozione di mostre ed eventi dedicati sia agli specialisti del settore che ai comuni cittadini.

Nutritimento. L'Ufficio s'identifica con la Cafeteria Glocal Restaurant che si trova all'interno di Cittadellarte. La sua attività si basa sulla filosofia del chilometro zero e della filiera corta.

Moda. Questo ufficio lavora nei settori della ricerca, produzione, distribuzione e comunicazione. Anche in questo campo i criteri guida sono quelli della sostenibilità e

---

<sup>95</sup> <http://www.cittadellarte.it/uffici.php?uff=10> (ultimo accesso 8/10/2012).

dell'ecologia. Il suo strumento operativo è rappresentato dalla piattaforma *Cittadellarte Fashion B.E.S.T. Bio Ethical Sustainable Trend*<sup>96</sup>.

A partire dalla fondazione di Cittadellarte, l'opera di Pistoletto si svolge su un doppio binario: da un lato egli prosegue la sua ricerca artistica individuale, dall'altro opera contemporaneamente come direttore artistico all'interno della fondazione. Non c'è tuttavia una separazione tra questi due ambiti d'intervento, in quanto sono continui i punti d'incontro e le intersezioni. Questa nuova identità autoriale è riassunta da Achille Bonito Oliva con una formula icastica: «Pistoletto accetta di assumere una nuova identità, passando da soggetto individuale a soggetto collettivo della creazione artistica»<sup>97</sup>.

Pistoletto intende *Cittadellarte* come un luogo nel quale tutti gli elementi della società si riattivano, al fine di attuare quella che chiama una «trasformazione enzimatica della società»: un'assimilazione dell'esistente e la sua restituzione modificato, in un processo che l'artista paragona a quello dello yogurt. Dal punto di vista organizzativo Cittadellarte richiede una *governance* analoga a quella di tutte le comunità, affrontando le stesse questioni. A parere del fondatore il progetto non è animato da un atto di volontà, ma dalla constatazione della realtà e dalla necessità di un cambiamento che essa richiede. La finalità che Cittadellarte si prefigge è quella della trasformazione della società, e per conseguirla si deve scontrare contro le resistenze interessate a mantenere lo *status quo*. Secondo l'artista infatti «le cose, appena esistono, resistono»<sup>98</sup>. A suo parere lo stesso processo interessa l'utopia: quando dallo stato d'inconsistenza essa si concretizza, diventa immediatamente resistenza e si oppone al cambiamento:

più le strutture diventano resistenti e complesse più vanno in senso contrario all'utopia, in quanto sono giustificazioni dell'idea ma non sono più la sua emanazione, perché resistono a qualsiasi modificazione e quindi a qualsiasi utopia; alla fine si allontanano talmente dall'idea iniziale – che è quella utopica – da diventare antiutopia. Forse è qui la vera distopia: il cristallizzarsi di quello che era uno slancio iniziale, per cui tutto ciò che non riguarda quello slancio è quello che poi serve per giustificarlo. Quindi abbiamo una realizzazione che è il contrario dell'utopia<sup>99</sup>.

Da questa dichiarazione dell'artista emerge una personale concezione della distopia come di una *resistenza*. A questo proposito viene addotto come esempio quello delle utopie religiose,

---

<sup>96</sup> La sua attività è documentata in: *Cittadellarte fashion. Bio Ethical Sustainable Trend*, catalogo della mostra, Biella, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, 2009-2010, Torino, 2009.

<sup>97</sup> Achille Bonito Oliva, cit. in [http://www.lovedifference.org/it/community/ldn/news17\\_1.htm](http://www.lovedifference.org/it/community/ldn/news17_1.htm) (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>98</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

<sup>99</sup> Ibid.



che diventano assolute nel momento in cui instaurano un proprio sistema burocratico. Le religioni rappresentano per l'autore la condizione più antiutopica possibile.

Cittadellarte si colloca nell'eredità del modernismo, la cui concezione dell'arte era primariamente quella di strumento di trasformazione sociale. Il rapporto con il modernismo è stato in particolare oggetto della riflessione di Robert Hopper. Egli definisce Pistoletto come «un uomo del suo tempo. È un artista 'dopo-modernista', uno che probabilmente non sarebbe potuto esistere senza modernismo. La sua relazione con il modernismo come una sorta di avventura utopica è presente, ma egli è un uomo che mette in questione e non accetta alla lettera lo *status quo*»<sup>100</sup>. La componente utopica insita nel modernismo viene tuttavia a cadere nella sua opera:

Pistoletto suggerisce la possibilità che la codificazione di corpi di sapere in specialisti e altri tipi di demarcazioni procedurali o professionali producono distinzioni e differenze il cui effetto è di mascherare le sovrapposizioni e connessioni che esistono in realtà tra loro. Penso che egli proponga un futuro in cui tutte queste discipline e corpi di sapere possano essere nuovamente riunite e le barriere e apparenti differenze tra loro ridotte. E questa non è una posizione filosofica utopistica: è una posizione pratica<sup>101</sup>.

Pistoletto osserva che nel XX secolo l'arte ha attraversato un momento di crisi dettato dalla perdita delle sue funzioni storiche, soprattutto quelle relative alla mimesi, sottratte dalle nuove invenzioni tecniche come la fotografia e il cinema. La sua nuova condizione ha indotto l'arte a sottoporsi a un processo di «auto-riflessione, a chiedersi cosa in fondo è sempre stata e cosa potrà sempre essere»<sup>102</sup>. Ciò ha condotto a una ricerca di tutte le possibilità interne che ha caratterizzato la fase delle avanguardie storiche, fino ad arrivare all'essenzialità del fenomeno artistico al centro delle correnti dell'immediato secondo dopoguerra: l'Informale e l'Espressionismo Astratto, fondate sull'espressione individuale. Il risultato di tale processo è stato quello di aver raggiunto una «coscienza dell'arte» prima inesistente. Proprio nell'autonomia acquistata l'arte deve trovare, secondo l'autore, le proprie ragioni, senza essere elemento staccato dal mondo, ma diventando piuttosto alimento del mondo. Di nuovo Pistoletto:

---

<sup>100</sup> Robert Hopper, *Pistoletto and Dean Clough*, in *Michelangelo Pistoletto. Shifting Perspective ('I am the Other')*. *Commentaries on the exhibitions*, catalogo delle mostre *Mirror Work 1962-1992*, Oxford, Museum of Modern Art 17 ottobre – 30 dicembre 1999; *New Work*, Dean Clough, Halifax, Henry Moore Foundation Studio, 19 ottobre 1999 – 19 marzo 2000; Holywell Press, 1999, p. 8.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>102</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

Arrivati all'assoluta singolarità dell'individuo, all'assoluto soggettivismo, si è dovuto ribaltare il soggettivismo nell'oggettività. Allora – mantenendo il soggettivismo come centralità e l'oggettivismo come rapporto – nasce la *Cittadellarte*, in cui l'arte è il nucleo centrale, l'elemento dinamico che può cambiare le cose<sup>103</sup>.

La concezione dell'arte alla base dell'opera di Pistoletto così non è più quella di «un'arte che guarda solo verso sé stessa o è al servizio di una concezione esterna», ma piuttosto quella di «un'arte che, partendo da sé stessa, cambia la concezione esterna». *Cittadellarte* si propone di far uscire l'arte da una condizione puramente rappresentativa e simbolica, per arrivare a incidere sulle condizioni esterne. Tuttavia, e questo la distingue dai progetti utopici intesi in senso classico, essa intende sfuggire a qualsiasi prescrittività e dogmatismo: «è un fenomeno che rimane sospeso, non dogmatico, perché il lavoro di trasformazione è così vasto che devi trovare sempre nuove idee, è un lavoro dinamico»<sup>104</sup>. Pistoletto appare consapevole del cambiamento del quadro storico e della mutata concezione dell'utopia che esso impone. Infatti all'atto di nascita di *Cittadellarte* alla fine degli anni Novanta ha sottolineato la differenza con quelli che ha definito «gli anni utopistici» intorno al 1968, in cui si riteneva possibile un cambiamento in termini rivoluzionari. L'artista ricorda tuttavia la sua affermazione di allora in cui proclamava che «la rivoluzione è dovunque e costante». A suo parere il termine rivoluzione non è applicabile al contesto artistico, e non è corretto parlare di fallimento di idealità artistiche (l'artista fa riferimento in particolare a Beuys). Ciò che conta infatti secondo lui è il desiderio di cambiamento che si rinnova continuamente: «Il non-fallimento è la capacità dinamica continua»<sup>105</sup>.

Nel corso di numerose interviste Pistoletto viene sollecitato ad affrontare la questione dell'utopia all'interno di *Cittadellarte*. Come già ricordato, nelle sue risposte l'artista esprime un rifiuto del termine *utopia* – inteso nella sua accezione primaria di *non-luogo* – per enfatizzare invece la dimensione concreta del progetto. L'operazione che dichiara di compiere con l'attività di *Cittadellarte* è quella di tradurre l'utopia nella realtà, di concretizzarla. In un'intervista con Barbara Casavecchia dichiara:

Instillare un po' di utopia nella realtà è più che mai necessario. Nulla nasce da nulla, le cose proseguono per estensione in base a necessità collettive che gli artisti possono individuare prima di altri, fungendo da dinamo di una trasformazione. *Cittadellarte* non è solo un'utopia, una parola che significa "non-luogo". Un progetto così lo fai per un luogo reale, entra nel mondo del fare, e ci

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Michelangelo Pistoletto, *Intervista*, in *cittadellarte*. Fondazione Pistoletto, op. cit., p. 81.

lavori molto concretamente. È una piattaforma che vuole sviluppare il concetto di civiltà dell'arte, intesa come attività che si assume una responsabilità verso il mondo. Su questo pianeta, siamo arrivati a un punto di verifica. Non si può più andare avanti a caso, ma solo a ragion veduta, cambiando mentalità e cercando soluzioni. Il fatto è che non c'è alternativa. Il vaso del progresso è pieno: più ne metti e più trabocca<sup>106</sup>.

In un'altra occasione afferma:

Tentiamo di creare dei laboratori, delle zone operative che si muovono nel possibile. Passare dall'immaginare al fare, dall'ideale al pratico – così come è possibile trasformare l'utopia in luogo reale. E poiché la "Cittadella" è un luogo nel quale è elencato tutto il programma utopico, un "progetto arte" abbiamo pensato ad un laboratorio per la costruzione di un luogo come tale. Fu presentato per la prima volta a Pistoia nel 1994, ricordo di questo progetto "Utopia" che provocò sorpresa e interesse. Oggi la ricerca è quella di fare penetrare la responsabilità creativa nelle connessioni della società<sup>107</sup>.

La dimensione utopica di Cittadellarte non passa tuttavia inosservata dalla critica coeva. Achille Bonito Oliva (che in particolare dal 2005 segue in maniera più ravvicinata il percorso dell'artista) ne parla infatti in questi termini:

Pistoletto nella coerenza della sua poetica è approdato ormai in un luogo non più romanticamente segnato da un immaginario solitario, ma ospitale e virtualmente sconfinato, capace di far posto a molteplici soggetti produttivi che insieme possono costruire nuovi modelli di comportamento e indicare [...] la possibilità di un futuro migliore. Per Pistoletto l'arte è la pratica utopica di un profetico ossimoro interdisciplinare (immagine, economia, politica, ecologia), iconograficamente lampante nell'assetto di una comunicazione allargata per questo, divenuta azione che scavalca il presente e cavalca il futuro<sup>108</sup>.

Altre interpretazioni di *Cittadellarte* l'hanno invece classificata nell'ambito della categoria foucaultiana di *eterotopia*. Una siffatta lettura proviene dal sociologo della cultura Pascal Gielen, che constata la dismissione dell'utopia nella società globalizzata contemporanea in favore di quella che definisce una *cripto-utopia*, in cui percezioni, valori e credo sono ridotti a realtà sostanziali<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Barbara Casavecchia, *Istruzioni per aspiranti egoisti perfetti*, in "D. La Repubblica", n. 708, agosto 2010, p. 74.

<sup>107</sup> Michelangelo Pistoletto, *Incontro*, in <http://www.artext.it/Michelangelo-Pistoletto.html> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>108</sup> Achille Bonito Oliva, *azione-comunicazione "Allontanati più vicino": gli ossimori dell'arte*, in *azione-comunicazione*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Oredaria, 2005, Skira, 2005, p. 9.

<sup>109</sup> Pascal Gielen, *Welcome to Heterotopia*, in *Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte &*, catalogo della mostra, Antwerpen, MuHKA, 2003, MuHKASnoeck Publishers, Antwerpen-Gent, 2003.

Atto quarto. *Terzo Paradiso*

*Il Terzo Paradiso è il nuovo mondo. Il simbolo del Terzo Paradiso unisce la comunità umana<sup>110</sup>.*  
M. P.

Sotto la denominazione *Terzo Paradiso* è raccolta la fase più recente del lavoro di Michelangelo Pistoletto, avviata nel 2003. Il suo annuncio pubblico avviene in occasione del conferimento all'artista della laurea *honoris causa* in Scienze Politiche da parte dell'Università di Torino nel 2004<sup>111</sup>.

Con l'espressione *Terzo Paradiso*, l'autore intende l'«accoppiamento fertile» del primo e del secondo Paradiso. Il primo è il Paradiso Terrestre, ovvero quello naturale, in cui «tutto è regolato dall'intelligenza dalla natura stessa». Il secondo invece è quello che viene definito il Paradiso Artificiale, prodotto dall'intelligenza umana – «fatto di bisogni artificiali, di comodità artificiali, di piaceri artificiali e di ogni altra forma di artificio» – e responsabile del depauperamento delle risorse naturali. La necessità di scongiurare la minaccia dello scontro tra queste due sfere è all'origine del progetto globale del *Terzo Paradiso*. Esso deve concretizzarsi «nella ricerca di sintonia tra l'artificio e la natura», che implica «un passaggio evolutivo attraverso cui l'intelligenza umana trova i modi per convivere con l'intelligenza della natura». Nella presentazione del *Terzo Paradiso* l'artista ribadisce il concetto di trasformazione sociale responsabile già al centro dell'attività di Cittadellarte, definendolo come un «grande ideale» che unisce tutti i campi del sociale («l'arte, la scienza, l'economia, la spiritualità e la politica»<sup>112</sup>). L'intera attività di Cittadellarte viene così considerata un principio attivo per la sostanziale formazione del Terzo Paradiso.

L'adozione di strategie di tipo pubblicitario – che abbiamo già visto caratterizzare la serie del *Segno Arte* – si esplica anche in questo caso nella creazione di un simbolo, una sorta di logo: il *Nuovo segno di infinito*. Esso nasce a partire dal segno tradizionale dell'infinito, costituito da una linea continua che si interseca in un punto formando due anse uguali. Nel nuovo segno la linea s'incontra invece per tre volte, generando altrettanti cerchi – quello centrale (paragonato

---

<sup>110</sup> Michelangelo Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, op. cit., pp. 10-11.

<sup>111</sup> L'annuncio è stato ripetuto in occasione della Lectio Magistralis per l'inaugurazione del nuovo anno accademico della Facoltà di Architettura dell'Università Gabriele D'Annunzio di Pescara il 17 novembre 2004.

<sup>112</sup> Michelangelo Pistoletto, *Editoriale. Il Terzo Paradiso*, in "Journal", n. 8, p. 5.

dall'autore a un ventre gravido) maggiore dei due laterali. L'artista afferma di aver tracciato il nuovo segno dell'infinito come «una guida nel cammino verso un nuovo stadio di civiltà, [...] come una bussola che indichi la direzione da seguire»<sup>113</sup>. Il *Nuovo Segno d'Infinito* diventa così il fulcro visivo della sua più recente produzione. Viene tracciato per la prima volta sulla sabbia (2003) [Fig. 4.9], e presentato ufficialmente in occasione di un evento nell'ambito della 51°



**Fig. 4.9** Michelangelo Pistoletto, *Il nuovo segno di infinito, simbolo del Terzo Paradiso*, tracciato sulla sabbia da Michelangelo Pistoletto, 2003, foto: J.E.S. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

Biennale di Venezia all'Isola di San Servolo nel 2005, quando viene scavato nella terra [4.10]<sup>114</sup>. Come già in precedenza il *Segno Arte*, il *Nuovo Segno d'Infinito* viene realizzato con l'utilizzo dei materiali e dei procedimenti più diversi: riproponendo gli elementi fondamentali del vocabolario artistico di Pistoletto, esso viene composto di stracci o serigrafato su un supporto in acciaio (Milano, 2007), costruito come un muretto a secco (Bari, 2008), formato come un giardino con diverse piante (Pettinengo, 2008), di nuovo come un solco nella terra (nel bosco di San Francesco ad Assisi, 2010), tracciato con l'impiego di tubi passacavi (Scolacium, 2010). Il processo di realizzazione del segno poi diventa il momento centrale di laboratori didattici realizzati da *Cittadellarte*, con l'utilizzo di materiali riciclabili come l'alluminio o

le stoffe (Mantova, 2005; Salerno, 2005; Biella, 2006; Udine, 2006).

Sulla funzione di questo simbolo, l'artista ha dichiarato:

Ho creato il Terzo Paradiso perché ho intuito che il mondo necessitava di riconoscersi in un simbolo che indicasse la soluzione a contrasti giunti a un livello di globale insostenibilità. Dopo aver individuato il simbolo, mi sono attivato per tradurlo in realtà il significato, coinvolgendo direttamente la società; è ovvio che il mio impegno creativo non possa che rivolgersi sia al simbolo che alla sua reificazione in senso pratico<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> Michelangelo Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, op. cit., p. 16.

<sup>114</sup> *Il solco del Terzo Paradiso*, Venezia, Isola di San Servolo, 51 Esposizione Internazionale d'arte, 2005. Nell'ambito di *L'isola interiore: l'arte della sopravvivenza*, a cura di Achille Bonito Oliva, Venezia, 8 giugno – 30 settembre 2005.

<sup>115</sup> Michelangelo Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, op. cit., p. 56.



**Fig. 4.10** Michelangelo Pistoletto, *Il nuovo segno di infinito*, simbolo del Terzo Paradiso, tracciato sulla terra, 51. Biennale di Venezia, Isola di San Servolo, 2005, foto: L. Ogryzko Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto

Oltre che per ovvie ragioni formali, il *Nuovo Segno d'Infinito* si distingue dal precedente *Segno Arte* soprattutto per la sua valenza: individuale in questo, collettiva in quello.

Anche questa nuova pagina dell'opera di Pistoletto nasce da considerazioni in merito alla situazione storica attuale, in cui viene riconosciuta una fisionomia del tutto peculiare. L'uomo ha infatti invaso con la scienza lo spazio naturale, e la distruzione perpetrata ai suoi danni ha portato alla considerazione che la nuova conquista oggi sia rappresentata dalla conservazione. Si è così giunti a un punto di saturazione tale che il benessere si è ribaltato nel suo contrario. Questa condizione umana senza precedenti porta alla necessaria riconsiderazione di ogni aspetto dell'esistenza umana sulla terra. Anche l'utopia ne appare interessata: per l'artista infatti «l'utopia oggi deve arrivare a delle realizzazioni che creano un modo di agire e di esistere che fino ad ora non è mai stato necessario, proprio da un punto di vista umano, non soltanto artistico, politico o di ambizione personale». Secondo Pistoletto l'uomo si trova a vivere in una condizione contraddittoria e paradossale: il progresso tecnico-scientifico, che per l'essere umano è stato strumento di adattamento all'ambiente (darwinianamente inteso), si è ribaltato di segno fino a creare l'opposta condizione di disadattamento. Come riassume con una formula paradossale: «Meglio stiamo e peggio stiamo, insomma»<sup>116</sup>.

Il riferimento biblico contenuto nella denominazione del *Terzo Paradiso*, spiega l'artista, non dev'essere inteso in senso religioso. Esso vuole caratterizzarsi piuttosto come progetto di trasformazione sociale che coinvolge l'intero campo della cultura umana. Anche in questo caso, l'autore rifiuta la definizione di *utopia* per descriverlo, a favore piuttosto di quella di *mito*, come ha dichiarato in una conversazione avuta con chi scrive:

---

<sup>116</sup> Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia, 13 gennaio 2010, Biella.

[il Terzo Paradiso] preferisco considerarlo come un mito. C'è bisogno di un mito. I miti sono sempre stati delle regole imperfette, non codificate. Penso che l'idea del mito sia molto importante, perché crea empatia. Ci vuole una situazione empatica verso il *Terzo Paradiso*: si condivide una visione, un andare che nasce da una necessità. La necessità diventa così prepotente che fa sì che tutti si chiedano «che si fa?». E allora siccome questo non basta, bisogna guardarsi intorno e dire: «Ah, questo sta già facendo una cosa, questo un'altra. Ecco, tento anch'io di far qualcosa». Diventa un'attività empatica verso un cambiamento. Si può usare il termine utopia però...

...con l'avvertenza che l'utopia deve rimanere la tensione progettuale la quale poi però deve avere uno sbocco reale.

Certo. Prima ho parlato del pericolo che l'utopia caschi nel suo contrario, la distopia. Quest'ultima può essere concepita in maniera diversa. Io la concepisco così: nel fare qualcosa che poi diventa il consumo negativo dell'utopia<sup>117</sup>.

Nella preferenza accordata dall'autore al termine *mito*, si ripropone quell'antinomia *utopia/mito* già centrale nell'opera del pensatore politico francese Georges Sorel<sup>118</sup>. Bersaglio polemico della riflessione di quest'ultimo è nello specifico il marxismo, accusato di aver cristallizzato un mito in un'utopia. A quest'ultima viene assegnata una valutazione negativa: l'utopia infatti secondo la concezione soreliana è il risultato di un'elaborazione speculativa e intellettuale, prodotta da una classe sociale che è aliena alle masse e al loro spontaneismo. L'artificialità e l'astrattezza sono i capi d'imputazione che vengono mossi nei confronti del paradigma utopico, e che lo rendono strumento di manipolazione delle masse. Il mito inteso in senso politico invece è dotato di caratteristiche esattamente contrarie: la dimensione cui esso appartiene è quella delle masse, e la sua espressione è quella della coscienza collettiva.

Nonostante siano negate dell'autore, nel concetto di *Terzo Paradiso* tuttavia è possibile rintracciare alcune tangenze e caratteristiche condivise con la categoria utopica. Il primo segnale riguarda la scelta lessicale: il paradiso infatti è un archetipo presente in molte culture, che ha rappresentato allo stesso tempo il primo modello per l'utopia. In uno scavo etimologico, l'artista recupera l'accezione originaria del termine, derivata dal persiano antico per *giardino protetto*. La dimensione trascendentale insita nella lettura cristiana viene quindi rifiutata a favore di una immanente. Nella sua monumentale storia delle religioni, Mircea Eliade ha individuato nel Paradiso perduto, e nella nostalgia per esso, l'origine dell'utopia<sup>119</sup>. Quest'ultima non sarebbe quindi che una trasfigurazione del desiderio umano di risalire ai

---

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Georges Sorel, *Reflexion sur la violence*, Pages Libres, Paris; ed. Rivière, Paris, 1923 (trad. it. *Riflessioni sulla violenza*, traduzione di Maria Grazia Meriggi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997).

<sup>119</sup> Su questo aspetto vedi in particolare: Mircea Eliade, *The Quest. History and meaning in Religion*, Chicago, 1969 (trad. It. *La nostalgia delle origini. Storia e significato nella religione*, Morcelliana, Brescia, 2000).

«cominciamenti assoluti», alla storia primordiale. Tale tendenza accomuna molte e diverse culture e si esprime in quella che l'autore definisce una vera e propria «sindrome paradisiaca», la quale trova le espressioni più disparate in fenomeni come quello del millenarismo o in ambiti come quelli dell'escatologia o del mito. La dimensione trascendentale non appare come esclusiva di questo Paradiso, che spesso viene ubicato sulla terra. Il processo di secolarizzazione in atto nella cultura occidentale ha coinvolto secondo Eliade anche questo desiderio paradisiaco, ed ha avuto come risultato più considerevole proprio lo sviluppo dell'utopia.

Pistoletto avverte l'esigenza di affidare il disegno del *Terzo Paradiso* anche alla parola scritta, e pubblica nel 2010 il libro omonimo<sup>120</sup>. L'artista sceglie la forma del saggio, rifiutando quella narrativa, che ha costituito l'opzione più praticata nella scrittura utopica. La sua è una prosa piana e distesa, che fa della chiarezza il movente principale. Lo dimostra il frequente ricorso a esempi concreti e a immagini, per scolpire in maniera vivida i concetti nella mente del lettore. Nello spazio di nove capitoli – che nell'economia dello scritto funzionano come brevi saggi indipendenti e allo stesso tempo come tasselli di un mosaico più vasto – l'autore effettua una diagnosi dei mali della società contemporanea e prescrive la propria cura. Ad essere toccati dalla sua disamina sono i più diversi ambiti della sfera umana: economia, demografia, educazione, politica, spiritualità, per ciascuno dei quali viene rintracciata una connessione con la propria opera di artista. Pistoletto condivide con l'utopia intesa in senso classico la dimensione del progetto, che è su scala globale. Tuttavia se ne distanzia per l'assenza di absolutezza («È una ricerca di proposte mai assolute, ma sempre verificabili nella bontà dei loro risultati»<sup>121</sup>). In questo aspetto l'autore sembra piuttosto affiancarsi a quella nuova declinazione del tema utopico che è stata definita *utopismo critico*.

La dimensione economica è la prima ad essere presa in considerazione, in quanto «sintomatica di tutte le disfunzioni che l'umanità accusa»<sup>122</sup>. La proposta in questo campo è quella di una economia basata sulla condivisione (*Ricchezza come condivisione*). Questo principio sociale viene ricondotto a un'opera di Pistoletto (*Divisione e moltiplicazione dello specchio*, 1978) nella quale due metà di uno specchio diviso si riflettono tra loro, producendo appunto la moltiplicazione a partire dalla divisione: «Nella condivisione la ricchezza di ciascuno

---

<sup>120</sup> Michelangelo Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, op. cit.

<sup>121</sup> Ibid., p. 26.

<sup>122</sup> Ibid., p. 71.



è la ricchezza di tutti e la ricchezza di tutti è godibile da ciascuno»<sup>123</sup>. La forma di governo cui viene espressa la propria preferenza è quella della repubblica democratica vigente nei paesi occidentali, in quanto mira a una ricomposizione delle opposizioni. In campo economico Pistoletto auspica una trasformazione del capitalismo in favore di un regime rispondente alle esigenze umane fondamentali, che riassume nella formula: *Sostentamento come produzione e scambio a dimensione globale*. Tra gli esempi virtuosi di economia minima, l'autore cita il microcredito di Muhammed Yunus e la filiera corta. Al problema dell'approvvigionamento energetico viene prospettata una duplice soluzione: da un lato il ricorso a forme di energia alternativa e pulita (come ad esempio il solare, l'eolico, il geotermico, sulla scorta delle teorie di Carlo Rubbia); dall'altro il criterio della sostenibilità. Anche nei riguardi di questo argomento sono proposti degli esempi concreti – come la *PassivHaus* (in Germania), o le case *carbon neutral* (in Nord Europa) – in cui la progettazione è finalizzata ad un ridotto consumo energetico. La dimensione auspicata va nella direzione di un rapporto sinergico tra locale e globale, che Zygmunt Bauman ha descritto con il termine *glocalizzazione*.

Nell'affrontare la questione demografica (*Sopravvivenza come contenimento demografico*), l'autore ritiene indispensabile mettere in atto politiche mirate a una doppia azione di contenimento delle nascite e dei consumi e contemporaneamente di riduzione dello sfruttamento di risorse naturali. Per compensare i costi derivanti dall'aumento dell'età media in atto nel mondo Occidentale, Pistoletto propone l'istituzione di un sussidio formativo per i giovani, il cui pagamento spetterebbe agli anziani. La necessità di ristabilire un rapporto tra persone di età diversa, come avveniva nelle famiglie prima della Rivoluzione Industriale, conduce alla proposta di attività di utilità sociale. L'esempio portato in questo caso è quello del *cohousing*, ovvero della coabitazione di più persone o famiglie all'interno della stessa comunità residenziale.

All'educazione è affidato il compito fondamentale di «mezzo primario di trasformazione sociale». Secondo l'artista «Per costruire finalmente una società adulta bisogna infatti procedere partendo dall'infanzia di una nuova coscienza collettiva»<sup>124</sup>. In questo campo si propone un rinnovamento dei metodi didattici, seguendo l'esempio del metodo Montessori. Per quanto riguarda il riferimento all'esperienza dell'autore, viene citata la docenza presso

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 25.

<sup>124</sup> Ibid., p. 51.

l'Accademia di Belle Arti di Vienna, improntata all'impiego dei media più diversi e all'interazione dell'arte con ogni altro ambito della vita sociale. L'impegno formativo è anche al centro di Cittadellarte, e si concretizza in particolare nella cellula di *UNIDEE (Università delle idee)*.

Nell'ambito politico – al centro del capitolo *Democrazia come equilibrio tra le differenze* – viene richiamata l'esperienza di *Love difference-Movimento artistico per una politica intermediterranea*, sempre scaturita all'interno di Cittadellarte. Partendo dall'analisi del fenomeno della creatività, l'artista constata nell'intera vicenda umana una tensione tra lo sviluppo tecnico-strumentale e quello intellettuale, che egli propone di risolvere attraverso una rinnovata intesa tra arte e scienza. Il progetto di Pistoletto aspira dichiaratamente a una dimensione di classicità, anche se di tipo nuovo: non nel senso che questo termine assume all'interno della cultura occidentale ma piuttosto «come pratica di equilibrio e di proporzione, condivisa dall'intero genere umano»<sup>125</sup>. Alla libertà che l'arte ha acquistato nel corso del XX secolo corrisponde, secondo l'artista, altrettanta responsabilità (*Libertà come generatrice di responsabilità*).

Pur se estranea a qualsiasi confessionalità, la dimensione spirituale non è assente nel disegno del Terzo Paradiso. La spiritualità infatti viene ritenuta dall'autore legata in maniera diretta all'arte (*Arte come spiritualità*). La sua concezione di spiritualità tuttavia non si caratterizza in senso trascendente, ma piuttosto immanente. «Con il *Terzo Paradiso* non sono più l'unico autore, la responsabilità autoriale si estende a ogni altra persona»<sup>126</sup>. In conclusione:

Il Terzo Paradiso non vuole profetizzare un futuro imbevuto di speranze metafisiche, ma una trasformazione responsabile che riguardi ogni ambito della vita umana e convogli le energie mentali e pratiche di tutti per realizzare l'equilibrio tra natura e artificio, ragione e sentimento, individuo e società, pubblico e privato, globale e locale<sup>127</sup>.

Nell'ambito del progetto del *Terzo Paradiso*, Pistoletto inizia nel 2007 una collaborazione con la cantante Gianna Nannini, con cui realizza una serie di mostre a quattro mani<sup>128</sup>. La questione dell'utopia viene chiamata in causa anche dalla critica che accompagna l'artista in questa più recente attività. Angelo Capasso rintraccia l'origine di questa nuova fase «nella presa

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 67.

<sup>126</sup> Ibid., p. 80.

<sup>127</sup> Ibid., p. 81.

<sup>128</sup> Michelangelo Pistoletto / Gianna Nannini, *Il Terzo Paradiso*, Milano, bunKerart, 8 febbraio-28 aprile 2007; Michelangelo Pistoletto / Gianna Nannini, *Il Terzo Paradiso*, Mosca, NCCA, 19 novembre-16 dicembre 2007; Michelangelo Pistoletto, Gianna Nannini, *Il Terzo Paradiso*, Minsk, Scuola Nazionale di Bellezza, 10-31 aprile 2008.

di coscienza di una necessità di svolta attiva e il rifiuto del principio metafisico della delega e dell'utopia fantastica». A suo parere l'utopia all'interno dell'opera di Pistoletto

è la fonte di un progetto che si fa luogo e fonda città nuove, più vicine ai nodi di scambio Internet che alle roccaforti medievali, assorbendo anche linfa dall'utopia dal principio di libertà dai confini (di cui era permeata l'avanguardia estetica e politica negli anni '60/'70) per confluire in un'idea di città aperta e libera che non "inquina" anzi entra bonifica il suo circondario<sup>129</sup>.

Anche Viktor Misiano sottolinea la presenza della dimensione utopica, cui tuttavia si sposa quella della pragmatica. Egli riconosce nel Terzo Paradiso «una prospettiva efficace», in quanto porta in equilibrio una serie di istanze diverse:

Salva per l'arte contemporanea una dimensione utopica, senza uscire però dalla dimensione umanistica. Indica un campo di lavoro molto preciso, concreto e costruttivo, senza però cadere nel pragmatismo limitante. È carica delle risorse poetiche ed emotive, senza contraddire però la sua missione sociale. Nasce dalla volontà politica che si realizza però nella ricerca formale. Ci porta nel paradiso che non è per niente un nirvana rilassato e irresponsabile, dato che conserva in sé la memoria dell'Inferno<sup>130</sup>.

Con il mito del *Terzo Paradiso* insomma Michelangelo Pistoletto ha fornito una cornice che inquadra la filosofia e la pratica della sua arte, in una dimensione unificante che riassume le sue precedenti posizioni e colloca la sua opera su quel confine continuamente mobile tra utopia e realtà.

---

<sup>129</sup> Angelo Capasso, *Il Terzo Paradiso al Centro dell'Infinito*, in *Il Terzo Paradiso. Michelangelo Pistoletto & Gianna Nannini*, catalogo della mostra, Mosca, National Center for Contemporary Arts, 2007, p. 27.

<sup>130</sup> Viktor Misiano, in *Ibid.*, p. 59.

## Appendice

### Testi dell'artista

#### **La distanza senza ritardo**

L'allargamento ottico delle frontiere nell'arte visiva fino alla misura reale delle cose e degli avvenimenti nel mondo, porta nuovamente ad una autoconsiderazione dell'artista sul suo proprio ruolo.

Può egli continuare a professarsi produttore di opere specificamente chiamate «beni» all'interno di determinate società, lasciando che siano i sistemi delle stesse a determinare in toto le condizioni del genere umano?

Oppure deve l'artista agire adesso in modo da porre direttamente segnali di trasformazione nella cultura schizofrenica prodotta dall'incontro tra le maniere incredibilmente primitive in cui la mentalità comune ancora si muove e l'utilizzo delle tecnologie così avanzate ed in crescente progresso, come quelle attuali? La contraddizione è ormai troppo profonda, c'è un rischio che sta prendendo le proporzioni della realtà ed è quello del moderno annegamento di Narciso. Il protagonismo non è più limitato a dimensione suicidio d'artista.

Per ignara e incontrollata passione questo, più che drammatico avvenimento, può verificarsi oggi ovunque nel mondo, un attimo prima che il razionismo (che ha creato lo sviluppo tecnologico) si combini con i sentimenti (rimasti primitivi) e riesca a creare un equilibrio, cioè il distacco indispensabile a formare il nuovo pensiero e la nuova condizione di vita sul pianeta.

È necessario che l'arte, dopo l'apertura del varco specchiante che mostra l'alternativa alla vecchia prospettiva, elevi un braccio e tenda l'indice della mano per indicare, nello specchio, la strada che porta al di là del muro su cui l'umana individualità si sta sfracellando: muro altissimo in qualità progressiva dei mezzi moderni impastato di vetuste credenze, metodi associativi antiquati e aberranti, regole devastanti.

La lunghezza di un braccio è già la prima distanza che si può prendere rispetto al punto tragico dell'impatto finale.

Questo è nel lavoro che alla IX Documenta di Kassel, ho presentato al culmine ed inizio di una «strada».

Vienna, gennaio 1993

Michelangelo Pistoletto, *Libro*, in "Fame&Fortune Bulletin", P&S n.14, 1993, Wien

#### **Il Segno Arte-Untitled**

Il *Segno Arte* nasce all'interno del libretto giallo che, come un ricettario, descrive cento mostre da me ideate durante il mese di ottobre 1976 (pagina 11 del piccolo volume pubblicato alla fine dello stesso mese di ottobre dalla galleria Persano di Torino).

Il *Segno Arte* è concepito come chiave di ingresso all'arte. Esso s'intende come il concetto dell'arte stessa.

L'arte vive di relazione e corrispondenza con gli oggetti esistenti sia nell'immaginario che nel concreto.

L'arte concettualizza la materia e materializza il concetto.

L'arte guarda ed interpreta il mondo, ne scompone e ricompone i livelli attraverso manifestazioni percettive. Di fronte all'arte c'è l'universo interiore ed esteriore.

Davanti al *Segno Arte* c'è l'arte.

Il *Segno Arte* – nomina l'arte.

Il *Segno Arte* significa – arte. Attraverso questo segno il fenomeno arte traspare nel suo intero come qualsiasi elemento naturale, cioè come corpo reale tra le materie che costellano il mondo.

“Una cosa non è arte, l’idea espressa dalla stessa cosa può esserlo” scrivevo nel 1964 accompagnando il lavoro dei *Plexiglass*. Praticamente in quel gruppo di opere si evidenziava il fatto che un muro non è arte al di fuori dello spazio precisamente definito da un rettangolo di materiale trasparente (plexiglass) che gli conferisce la proprietà di soggetto. In quello spazio specifico si delimita l’opera intitolata “Muro”. Lì il muro diventa arte.

Se i *Plexiglass* trasformano in arte gli oggetti facendoli apparire dietro una materia di consistenza preminentemente concettuale, il *Segno Arte* fa trasparire l’arte come se dietro al suo concetto anch’essa fosse un comune oggetto.

È un filtro del pensiero, è una presa di distanza dalle cose che permette di osservarle e di percepirle con lucida definizione.

Il *Segno Arte* non indulge a quelle tentazioni narcisistiche e edonistiche che possono portare i valori autonomi dell’arte a naufragare nella spirale mondana. In questo senso il *Segno Arte* serve anche da simbolo emblematico dell’indipendenza assunta nel XX secolo dall’arte (visiva in particolare) rispetto a ogni sistema o forma di potere.

Il *Segno Arte* può tuttavia estendere il suo significato oltre i confini del circuito artistico e toccare i più vasti ambiti della collettività.

In un tempo di trapassi epocali, come quello attuale, è molto importante riconsiderare i paradigmi artistici quanto rifondare gli indirizzi culturali che abbracciano l’intero quadro sociale.

Nel libretto giallo delle Cento Mostre alla pagina 54 è descritta l’idea di raccogliere i segni individuali della gente. Questo progetto si sta realizzando adesso anche con l’uso di Internet attraverso cui ognuno può creare e comunicare il proprio Segno.

Oltre a mostrare come io realizzo e uso il mio *Segno Arte*, propongo a tutti di realizzare il segno della propria identità, il timbro personale, il marchio distintivo come riferimento alla centralità individuale, ancor più autonomo del nome e del cognome.

Questo prima di scegliere i simboli della religione, del partito o di qualsiasi altro gruppo sociale a cui aderire e inserirsi.

Ognuno potrà, naturalmente, sviluppare o meno il suo segno in prodotti artistici o mantenerlo come puro punto di riferimento.

Io realizzo il *Segno Arte* con materiali diversi e produco oggetti di uso comune, tutti formati con questo segno: porte, letti, termosifoni, finestre, scrivanie ecc.

In questi oggetti è difficile, anzi impossibile stabilire dove finisce l’arte e dove comincia la realtà pratica (o viceversa). L’arte e la vita si incontrano e si fondono pur mantenendo ciascuno la propria identificabilità, ma contemporaneamente, in questo caso, la vita conduce l’arte attraverso i passaggi che portano ai diversi campi della struttura sociale.

Infatti a seguito di ciò che ho già detto va messo in evidenza il fatto che il *Segno Arte* non solo rappresenta la soglia dell’arte, ma svela e rende palese il sistema concettuale che dà accesso e governa ogni settore della vita comune. Procedendo poi nell’esplorazione delle relazioni che formano la compagine sociale il *Segno Arte* diviene una specie di passpartout, cioè un utile strumento per identificare i metodi chiave che aprono e chiudono le porte dei sistemi di potere (religione, economia, politica) e ne fa trasparire il funzionamento complessivo. L’indagine approda poi ai livelli in cui le problematiche diventano vistose e rivela la drammatica situazione della cosiddetta “massa” in cui la coscienza umana e sociale è intrappolata nell’impasto delle verità artificiali e pretestuose.

Nel regno dell’irrazionale (da non confondersi con la sfera della percezione creativa) troviamo ancorate quelle regole che sono primariamente responsabili di una vasta oscurità mentale. Non è questione di vittoria o di sconfitta delle teorie razionali e illuministiche.

Il problema non è questo.

Esso è invece quello della perdurante mistificazione che confonde la mente della gente fondendo saldamente il dominio dell’irrazionalità su radici sotterranee e nascoste, ma di ordine totalmente razionale.

I sistemi che per la loro massima misura si fanno garanti dei valori trascendenti della metafisica sono strutturati con minuzioso rigore razionale. Essi disegnano tutti i perimetri e i passaggi che formano i loro territori con linee nettamente concettuali destinate a determinare e controllare ogni movimento e ogni atto di ciascun individuo che abiti dentro o fuori dai palazzi del comando.

La gente vive così in universi umorali ed irrazionali formati da labirinti di cellule artificiali e si muove attraverso soglie definite da concetti predeterminati che guidano momento per momento, punto per punto la volontà di ognuno, e di ognuno determinano pezzo per pezzo la vita pratica.

Simili tra loro, nei metodi, sono i poteri dominanti: grandi spugne concettuali, amebe mentali assorbenti che si nutrono e crescono fisicamente succhiando ed assimilando tutto ciò che possono raggiungere e toccare.

Senza considerare un impegno nella trasformazione delle leggi che limitano o distorcono le potenzialità del pensiero comune, non si può parlare né di dignità umana né di nuove prospettive di civiltà.

Io penso che l'arte debba oggi offrire nuove visioni e nuove dimensioni di vita, non alle masse, ma agli individui che compongono la massa; per questo servono segni di identificazione che portino alla responsabilità individuale.

Nel lavoro che ho fatto a Pistoia nel 1994 intitolato "Le Porte di Palazzo Fabroni" ciascuna porta è diventata una soglia dell'arte che mette in comunicazione i diversi ambiti del mondo sociale.

Il manifesto di "Progetto Arte" che ho reso pubblico in una conferenza anch'essa tenuta a Pistoia nel 1994 è basata sull'idea che "L'arte è l'espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento in breve tutte le istanze del tessuto sociale".

Il Segno Arte, infine, è un lavoro che trasmette i principi dell'autonomia dall'artista agli altri individui perché ne possano essi stessi fare uso. È la chiave che apre ad ognuno la porta dell'arte e della coscienza necessarie per entrare nel mondo.

Michelangelo Pistoletto, *Il Segno Arte. Unlimited in Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 18 novembre 2000, 4 febbraio 2001, Edizioni GAM, Torino, 2000, pp. 142- 151.

## **Progetto Arte**

1994

Premessa

Il XX Secolo ha segnato la crescita del corso scientifico e tecnologico con una progressione esponenziale. Sono cambiate le nozioni di spazio e di tempo, siamo entrati in una nuova dimensione spinti dall'immaginazione e dall'ingegno umano.

Contemporaneamente registriamo una curva contraria che ha portato gran parte degli esseri viventi ad uno stato di degrado sociale ed esistenziale aberrante.

Sul nostro pianeta si è creato uno squilibrio "civile" di macroscopiche proporzioni. Un estremo contrasto si è manifestato nel rapporto tra la rapidità dei mezzi di comunicazione che avvicinano gli abitanti della terra e le distanze millenarie che si interpongono tra le etnie, allontanando irrimediabilmente gli individui.

È una terribile disfunzione di cui non può non rendersi conto l'artista e non chiedersi quale sia il suo ruolo in questo momento, di fronte a questo mondo.

L'argomento è stato per me fondamentale fin dagli anni '50, e da allora ho portato il mio lavoro verso un indirizzo di coscienza individuale e responsabilità interpersonale.

Ora sulla soglia di un nuovo millennio penso all'arte come progetto di avvicinamento e congiunzione di tutto ciò che è reciso e spinto verso distanze contrapposte, e penso che l'arte debba ritrovare la sua compresenza universale.

Il progetto

*Progetto Arte* si fonda sull'idea che l'arte è l'espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale.

Si parte constatando che la civiltà non può più essere intesa in termini di territorio circoscritto, quindi si pensa ad una filosofia che stimoli l'espressione di una "civiltà globale".

Un motto in questo senso è "eliminare le distanze mantenendo le differenze".

Si apre un laboratorio il cui proposito è quello di formare un nucleo embrionale di energia che possa essere comunicata al di fuori di un ristretto campo. Cioè raccogliere le pulsioni creative che cercano il contatto tra le innumerevoli potenzialità esistenti benché inesprese: per creare in conseguenza dei canali di collegamento che debbono formare la struttura sferica della società umana sul pianeta.

*Progetto Arte* è il segnale indicativo di un principio possibile, quello della congiunzione dei poli opposti, applicabile ad ogni ceto sociale, in senso ideale e pratico.

Il passato ed il futuro sono due poli che si congiungono nel presente.

Per progettare il futuro è ormai necessario procedere contemporaneamente nella visione del passato. In questo senso il progetto assegna un ruolo fondamentale all'incontro tra arte ed architettura.

Guardando indietro vediamo che l'artista e l'architetto si fondevano in una sola persona quando si trattava di immaginare e prospettare le grandi civiltà, in sintonia con l'impegno dei personaggi che conducevano il pubblico potere. Attualmente il potere globale è gestito dal cosiddetto "sistema economico". Un sistema in cui non c'è spazio per l'offerta gratuita del pensiero umano, quindi non c'è spazio per il polo opposto alle norme del giuoco di profitto; dunque non ci può essere iniziativa progettuale di una integrale configurazione di civiltà. Tuttavia non possiamo non riconoscere che l'organismo economico, responsabile di mantenere ed alimentare lo squilibrio mondiale, è l'interlocutore principale dell'artista-architetto e che il nuovo corso deve condurre a ritrovare l'antica connessione tra arte e potere.

Un altro motto di *Progetto Arte* è: "artista sponsor del pensiero", esso esprime un proposito di scambio tra i diversi mezzi, atto a dare una reversibilità al senso remunerativo.

Ma, detto ciò, dobbiamo prendere atto che anche, e forse soprattutto, i principi che formano e dividono le religioni contengono i germi profondi del conflitto estetico e morale nel mondo. La durezza dei metodi dogmatici non corrisponde più alle esigenze interpretative che attualmente devono collegare le differenze particolari delle culture con l'idea di un concetto universale. Per questo io diffido di tutte le posizioni che definiscono esclusivamente positiva la propria parte perpetrando la primitiva suggestione che consegna ad un nemico frontale il segno negativo, da combattere.

Nella storia delle grandi civiltà anche i templi sono stati progettati dagli artisti-architetti in sintonia con il pensiero mitologico e religioso, dunque l'arte, nuovamente oggi, deve assumersi la responsabilità del raccordo spirituale tra ieri e domani, sapendo bene che le "chiese" sono anch'esse, anacronisticamente, motivo di un disastroso squilibrio sociale.

Sapendo anche che queste "chiese", quasi ovunque, porgono alla macchina economica il supporto dell'antico credo sacrificale, inevitabilmente complice del meccanismo bellico moderno, sommamente redditizio.

"Amare le differenze", può essere un altro slogan di *Progetto Arte*, il che non significa pensare a regole rigide di uniformità ed eguaglianza, ma all'articolazione estensiva delle diversità. Infatti il progetto non consiste in un disegno prestabilito e formalizzato, ma in un segno libero e dinamico, fluido e flessuoso che si inserisce tra le vecchie trincee come capillare connessione del tessuto di un corpo nuovo che si disegna da sé nella molteplicità delle sue cellule.

Michelangelo Pistoletto, *Progetto Arte in Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 18 novembre 2000, 4 febbraio 2001, Edizioni GAM, Torino, 2000, pp. 36-38.

## **Responsabilità dell'arte**

Artista sponsor del pensiero

La responsabilità dell'arte è quella di fondare i nuovi principi di un'armonia che coinvolge l'estetica e l'etica comune; un'armonia in grado di ricondurre a una proporzione "classica" tutti gli elementi che compongono la struttura sociale.

L'arte, alla fine della lunga avventura "romantica" del progressismo, deve rendere evidente la possibilità di determinare i valori d'un vasto equilibrio.

L'arte è responsabile di una nuova filosofia basata sull'incontro dei poli opposti, come l'assoluto e il relativo. A questa filosofia corrisponde una diversa maniera di concepire la dinamica dei fenomeni così come l'immobilità fideista.

La responsabilità dell'arte consiste nell'assumere il ruolo di una fondamentale proposizione del pensiero. O meglio, nel costituire la base spirituale la cui forma si trasmette alla vita comune attraverso una concezione globale dell'essere.

La responsabilità dell'arte è di mettere in evidenza il contrasto tra il progresso tecnologico e i sistemi dogmatici vetusti, offrendo alla coscienza un nuovo modo di vedere.

L'arte è l'espressione primaria della creatività umana e, di conseguenza, il riferimento costante di ogni attività culturale economica, sociale.

Gli artisti devono superare il limite dell'oggetto, di ciò che chiamiamo il "prodotto artistico" (pur tenendo conto della sua importanza fondamentale), per essere attivi in tutte le situazioni e in tutti i luoghi della vita planetaria.

L'arte deve introdurre la sensibilità percettiva che le è propria all'interno di tutti i sistemi – che si tratti di produzione, di organizzazione o di politica – per realizzare la "composizione" delle diverse parti concepite come elementi armonici del concerto civile. Là dove questa sensibilità viene a mancare, l'organismo si sclerotizza.

L'artista deve essere ovunque, non soltanto nelle gallerie e nei musei; deve essere presente in tutte le attività possibili. L'artista deve essere lo sponsor del pensiero nelle diverse attività umane, a tutti i livelli, da quelli operativi a quelli decisionali.

Parlando della mia attività personale, dopo che nel 1961 ho trasformato la pittura, cioè lo specchio metaforico, in una vera e propria superficie specchiante, le immagini dell'arte sono diventate "oggettive" e sono entrate nella vita.

Il quadro è uscito dalla cornice, la statua è scesa dal piedistallo. Da allora il mio lavoro, cioè l'atto estetico, ha cominciato a penetrare negli spazi della vita stessa. Non si tratta di un esercizio multimediale destinato a concludersi in un breve lasso di tempo, ma piuttosto del lavoro di una prospettiva a 360 gradi destinata ad un lungo sviluppo e aperta al divenire.

(1994)

Michelangelo Pistoletto, *Responsabilità dell'arte in Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 18 novembre 2000, 4 febbraio 2001, Edizioni GAM, Torino, 2000, pp. 34-35.



## Cittadellarte e i suoi Uffici

2002

Cittadellarte trae principio dal lavoro da me condotto, come artista, sullo specchio e con lo specchio a partire dal 1961. Il riferimento più significativo, a supporto dell'impegno assunto di *trasformazione sociale responsabile*, Cittadellarte lo trova nelle opere intitolate "Divisione – Moltiplicazione dello Specchio" che ho realizzato negli anni '70.

In quei lavori lo specchio è concepito come simbolo della totalità, per la sua facoltà di riprodurre, in modo identico, l'immagine di ogni cosa esistente.

La divisione a metà di uno specchio, preso a campione emblematico di contenitore universale, dà origine a due singoli specchi che riflettendosi l'uno nell'altro avviano, al loro interno, un'infinita serie di rimandi speculari.

Allo stesso modo, in matematica, la divisione di zero produce uno e uno che insieme fanno due. I due specchi, poi, danno seguito alla proliferazione dei numeri in quanto generano al loro interno, nel vicendevole rispecchiamento, l'immagine di un terzo specchio, di un quarto e così via fino all'infinito.

Passando dal virtuale al concreto, diremo che, per analogia, il contenitore primigenio di tutte le cose, concentrato nello zero, cioè nel nulla, si divide per creare materia, spazio e tempo nel proprio stesso seno.

A convalida ulteriore di quanto detto possiamo anche portare la testimonianza del sistema organico che in natura divide una cellula per formare due cellule che si dividono a loro volta fino al prodursi di un corpo.

La divisione dello specchio prova, così, che all'origine non esiste la moltiplicazione bensì la divisione. La moltiplicazione è stata concepita seguendo un'interpretazione inversa della realtà, in quanto si è chiamata moltiplicazione la suddivisione interna (progressivamente crescente) del nucleo universale.

Cittadellarte si è attivata nel processo di *trasformazione sociale responsabile*, che rappresenta la linea guida di tutte le sue attività, proprio attenendosi a quelle specifiche cognizioni. Il suo impegno ad apportare nuovi significati e nuovi valori alla formazione di una civiltà globale fa leva, dunque, sul principio della *divisione* quale accadimento germinale della creazione.

Da questo principio nasce infatti il concetto di *condivisione* che assumiamo a matrice di una concezione dei rapporti umani radicalmente differente dalla logica della moltiplicazione che regge il sistema dell'accumulazione, dell'accorpamento e dell'occupazione possessiva.

L'atto simbolico di divisione dello specchio non solo ci conduce direttamente ad assumere il valore della condivisione come principale riferimento in ogni campo della pratica sociale, ma forma e guida la stessa organizzazione strutturale di Cittadellarte. Porta cioè le regole che riflettono l'intelligenza della natura a definire l'articolazione complessiva dell'impianto che contiene l'attività di questo centro.

Cittadellarte nasce, dunque, come spazio zero, cioè svuotato di tutti i fatti e i fenomeni che riguardano il contesto umano e sociale. Un vuoto però riempito magneticamente poiché, come lo specchio, riflette tutti quanti quei fatti e quei fenomeni.

Come specchio, o zero matematico, Cittadellarte è un nucleo primario.

Questo nucleo si divide in nuclei diversi che condividono l'impegno di *trasformazione sociale responsabile*. I nuclei, separati all'interno del contenitore originario, prendono il nome delle differenti parti che compongono la compagine sociale.

L'insieme dei nuclei, denominato *Uffizi*, dà forma organica all'intera attività di Cittadellarte. Ogni nucleo costituisce un ufficio autonomo, ma interconnesso con tutti gli altri.

Gli uffici attualmente operanti sono dedicati specificamente all'arte, alla politica, all'economia, all'educazione, alla produzione, alla comunicazione, al lavoro e alla religione. Altri, in formazione, riguardano la scienza, la filosofia, l'ecologia, il nutrimento, il diritto, lo sport.

L'*Ufficio Arte* si occupa soprattutto delle mostre e degli eventi; l'*Ufficio Politica* è principalmente dedicato al progetto "Love Difference – Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea"; l'*Ufficio Economia* esplica un'attività di ricerca denominata "Organicità Economica"; l'*Ufficio Educazione*

è rappresentato da UNIDEE – Università delle Idee; l'*Ufficio Produzione* elabora iniziative in cooperazione con l'industria, il commercio e le istituzioni pubbliche; l'*Ufficio Comunicazione* è attivo nelle diverse forme di interazione, diffusione e informazione, da Internet ai forum, all'ufficio stampa; l'*Ufficio Lavoro* è impegnato in progetti riguardanti la condivisione d'intenti tra imprenditori e dipendenti; l'*Ufficio Religione* apre lo spazio all'arte ai delicati argomenti spirituali e religiosi nell'intento di creare nuovo pensiero.

Il nome riferito a ciascun ufficio, esistente o potenziale, reca un proprio motto indicativo:

Arte – al centro di una trasformazione sociale responsabile.

Comunicazione – io sono l'altro.

Diritto – alla sopravvivenza e pratica della comparazione internazionale.

Ecologia – bonifica planetaria.

Economia – traduzione dei valori, da monetari a umani.

Educazione – conoscenza tecnica ed esercizio immaginativo.

Filosofia – un pensiero basato sull'incontro degli opposti.

Lavoro – motivazione.

Nutrimento – fisico e mentale.

Politica – amare le differenze.

Produzione – ogni prodotto assume responsabilità sociale.

Religione – eliminare le distanze mantenendo le differenze.

Scienza – conoscenza.

Sport – la guerra pacifica.

[http://www.pistoletto.it/it/testi/cittadellarte\\_uffizi.pdf](http://www.pistoletto.it/it/testi/cittadellarte_uffizi.pdf) (ultimo accesso 8/10/2012)

## **Love Difference**

Manifesto Love Difference

**Love Difference - Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea** nasce a Biella nella primavera del 2002 all'interno dell'Ufficio Politica di Cittadellarte - Fondazione Pistoletto con lo scopo di raccogliere attorno alle regioni che si affacciano sul Mar Mediterraneo persone e istituzioni interessate a creare nuove prospettive che portino oltre e al di là del tragico conflitto tra le diversità culturali.

### **Perché un Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea?**

Non si può lasciare alle pure ragioni della speculazione economica la guida della politica mondiale. Un nuovo pensiero deve ispirare l'economia e la politica. Il luogo formativo di questo pensiero può essere il laboratorio creativo di un'arte socialmente impegnata. Love Difference, movimento di idee, nasce in questo laboratorio. I sistemi politici, tradizionalmente intesi, mostrano ormai insufficienti capacità nell'affrontare e risolvere i grandi problemi insiti nella trasformazione culturale in corso che coinvolge la società mondiale e lo stato fisico del pianeta. Adesso il mondo occidentale parla di arte e di creatività come possibile risorsa estrema da sfruttare per ristabilire il controllo sulle cose. Ma l'impegno creativo richiede ora l'assunzione di responsabilità ben più importanti di quanto si creda. Le facoltà effettive della creatività umana sono oggi messe decisamente alla prova in tutti i campi oltre a quello specificatamente artistico.

L'arte, espressione primaria della creatività, assume responsabilità sociale e diventa la bussola che indica la direzione verso cui dirigere la prospettiva della nuova civiltà a dimensione planetaria. I progetti di Cittadellarte mettono in presa diretta l'arte con ogni settore della struttura sociale, tra cui la politica. La politica non è più esterna all'arte ma si integra, condivide con essa una visione ed un sistema operativo responsabile. Nasce così un movimento politico della creatività e dell'arte volto a individuare, discutere e cooperare con ogni altro settore nella ricerca di soluzioni ai grandi e gravi problemi della società.

### **Perché Love Difference?**

Love Difference è un nome, uno slogan, un annuncio programmatico. Il movimento unisce l'universalità dell'arte all'idea di transnazionalità politica e focalizza la sua attività nell'area mediterranea in quanto in essa si rispecchiano i problemi della società globale.

Da una parte la differenza tra etnie, religioni e culture è, oggi, causa di terribili conflitti; dall'altra parte vi è una drammatica situazione prodotta dalla supremazia dei poteri che producono l'uniformità e il livellamento delle diversità. Il sistema dell'omologazione si scontra con le molteplici e differenti entità culturali e politiche che, dopo la guerra fredda tra le due potenze mondiali USA e URSS, sono venute allo scoperto. Uniformità e differenza sono i due termini antagonisti che rappresentano la massima tensione conflittuale nell'attuale realtà planetaria. Una politica che porti ad 'amare le differenze' è vitale per lo sviluppo di nuove prospettive nell'intera compagine sociale. Il nome del movimento Love Difference regge un concetto che supera il senso razionale della 'tolleranza' per il diverso e penetra direttamente nella sfera del sentimento: amare vuol dire provare attrazione, emozione, esprimere affetto e dedizione. Le differenze tra persone e gruppi sociali sono la prima cosa da accettare e accogliere in modo aperto, sensibile e caloroso per dare finalmente senso alla parola 'umanità' in questa società sempre più globalizzata.

### **Perché InterMediterraneo?**

Il Mediterraneo è culla delle differenze originate da moltissime culture che rappresentano espressioni diverse di radici comuni; nel passato è stato un laboratorio delle diversità tra popoli, etnie, religioni, arti e commerci. Il Mediterraneo è un mare che rispecchia la storia di gran parte dell'umanità e riflette anche il futuro, in quanto la società che domani si affaccerà sulle sue sponde darà la misura della civiltà su scala mondiale. Esso è divenuto l'estrema periferia, non solo geografica, delle grandi aree continentali: da quella asiatica a quella americana, da quella africana a quella europea. In questo bacino si scaricano senza sosta le tensioni mondiali. Molte istituzioni sono oggi attive nei paesi mediterranei, ciascuna con un proprio programma che necessita però di una efficace strategia complessiva per arrivare a produrre in quest'area un'importante inversione dell'attuale stato di cose.

Con Love Difference si attiva un movimento di pensiero e di azione destinato a portare, attraverso l'impegno creativo, alla formazione di una rete di collegamento con e tra i diversi paesi dell'area mediterranea. Attraverso questa rete il movimento Love Difference intende mettere le basi per la nascita di un Parlamento Culturale Mediterraneo. Per cambiare l'attuale drammatica situazione è necessario individuare nelle regioni che circondano il Mediterraneo le persone e gli organismi con cui lavorare per una 'trasformazione sociale responsabile'.

<http://www.lovedifference.org/it/aboutus/manifesto.htm> (ultimo accesso 8/10/2012)

### **Tradurre l'utopia**

Il termine utopia assume oggi connotazioni differenti rispetto agli anni '60. Direi che proprio a partire da quel decennio, il concetto di utopia (etica) è venuto man mano a sostituire il concetto di avanguardia (estetica).

Sempre più pressantemente, l'idea utopica ha spinto la parte più 'impegnata' dell'arte, alla ricerca di nuovi valori per la società.

Personalmente, a partire dal rovesciamento prospettico dei quadri specchianti (1961), ho vissuto l'uscita della carica utopica dal quadro e dai luoghi deputati all'arte e la sua diretta immissione nella realtà della vita sociale.

Con il 'Progetto Arte', che ho iniziato nel 1994, il presupposto utopico si traduce funzionalmente in quella fase preliminare che porta al momento effettuale.

Il 'non-luogo' dell'utopia diventa 'luogo effettivo' nel passaggio dal Progetto Arte alla fondazione della Cittadellarte (in Biella) laboratorio di un'arte socialmente impegnata.

Michelangelo Pistoletto, *Tradurre l'utopia*, in "Progetto Arte Journal 8, 2003, p. 74.

### **Il terzo paradiso**

Ho tracciato sulla sabbia il nuovo segno d'infinito che sostituisce il simbolo tradizionale formato da una linea continua che si interseca descrivendo due anse. Il nuovo segno incrocia la linea due volte formando non più soltanto due ma tre cerchi. Quello centrale descrive un ventre gravido, prodotto dall'accoppiamento dei due cerchi che costituivano il vecchio simbolo. Questo ventre rappresenta la generazione del Terzo Paradiso.

Cos'è il Terzo Paradiso? È l'accoppiamento fertile tra il primo ed il secondo paradiso.

Il primo è il Paradiso Terrestre, che precede il morso della mela. È il paradiso naturale dove tutto è regolato dall'intelligenza dalla natura stessa.

Il secondo è il Paradiso Artificiale, quello sviluppato dall'intelligenza umana attraverso un processo lentissimo che ha raggiunto nel corso degli ultimi secoli una dimensione sempre più vasta ed esclusiva. Questo paradiso è fatto di bisogni artificiali, di comodità artificiali, di piaceri artificiali e di ogni altra forma di artificio.

Si è formato un vero e proprio mondo artificiale che continua a crescere consumando e deteriorando in modo sempre più drastico il pianeta naturale. Il pericolo di una sempre più imminente tragica collisione tra queste due sfere è ormai annunciato in ogni modo. Ed è per evitare di proseguire verso questo catastrofico avvenimento che si deve concepire il progetto globale che chiamo Terzo Paradiso.

Questo non può che realizzarsi nella ricerca di sintonia tra l'artificio e la natura. Il che significa un passaggio evolutivo attraverso cui l'intelligenza umana trova i modi per convivere con l'intelligenza della natura.

Il riferimento biblico non ha finalità religiose ma è assunto come messaggio per dare senso e forza al concetto di trasformazione sociale responsabile e motivare un grande ideale che unisce in un solo impegno l'arte, la scienza, l'economia, la spiritualità e la politica.

Michelangelo Pistoletto, *Editoriale. Il Terzo Paradiso*, in "Journal" 8, p. 5

### **Conversazione tra Michelangelo Pistoletto e Simone Ciglia**

Biella, 13 gennaio 2010

Michelangelo Pistoletto: Il lavoro dell'utopia si esaurisce nella partenza. Certamente se penso a Cittadellarte, tutto quello che qui viene a esistere è un luogo in cui tutti gli elementi della società si riattivano, un po' come se fosse lo yogurt. Direi che questa è un'attività di trasformazione enzimatica della società, dove tu hai un recipiente, in questo recipiente hai delle persone che assorbono l'esistente per restituirlo trasformato, quello che noi chiamiamo la trasformazione sociale responsabile. Alla fine, però, i problemi che noi cerchiamo di risolvere sono molto simili a quelli che può avere una qualsiasi comunità, nel senso dell'amministrazione, dell'economia, e dell'organizzazione dei diversi ambiti operativi. Penso anche che un'azienda è un piccolo stato che richiede una *governance*. Nel nostro caso sono proprio gli elementi che poi costituiscono le strutture sociali ad essere l'argomento e quindi non un prodotto specifico, che può essere una fabbrica che produce un certo oggetto. Il nostro prodotto è la trasformazione della società in tutti i suoi ambiti. Questo progetto non nasce da un volontarismo, ma da una constatazione dei fatti, di quanto la società in questo momento storico necessiti di trasformazione. È chiaro che ci sono degli ambiti specifici della società che lavorano non solo per non essere trasformati ma per perseverare nello status quo. Tutto sommato anche quella di mantenere lo status quo è un'idea che ... Le cose appena esistono, resistono. Esiste un'utopia che in un certo senso non ha consistenza, rimane libera in senso pratico; quando questa idea si concretizza, diventa resistente, non vuole

cambiare e più le strutture diventano resistenti e complesse e più in un certi senso vanno in senso contrario all'utopia in quanto sono giustificazioni dell'idea ma non sono più la sua emanazione in quanto resistono a qualsiasi modificazione e quindi a qualsiasi utopia; alla fine si allontanano talmente dall'idea iniziale che è quella utopica, da diventare antiutopia. Forse è qui la vera distopia: il cristallizzarsi di quello che era uno slancio iniziale per cui tutto ciò che non riguarda quello slancio è poi quello che poi serve per giustificare quello slancio. Quindi abbiamo una realizzazione che è il contrario dell'utopia. Parliamo delle utopie religiose, per esempio. I sistemi burocratici che sono creati dalla religione non ammettono modificazioni, devono essere sempre più assoluti, perché diventano strutture sociali che stanno in piedi in quanto un ideale, ma per tenere in piedi quell'ideale ci sono molte persone che hanno delle ragioni economiche, ecc per cui quell'ideale diventa un pretesto di possessione, e quindi diventano corpi resistenti. Penso per esempio che le religioni, così come le conosciamo, rappresentano la condizione più antiutopica che ci possa essere. Infatti sono tantissime le utopie politiche che attraversano la storia, anche quella moderna, però i sistemi dogmatici sono fissi; anche se ci sono delle condizioni di errore, di vizio profondo al loro interno, non possono cambiare perché non si possono permettere nessun tipo di utopia, perché avverrebbe un crollo di tutto quello che è un sistema sociale che sta in piedi su quell'ideale. Penso che se si può parlare di antiutopia è proprio questo di una resistenza.

*Simone Ciglia: Quindi per lei sostanzialmente l'utopia è un impulso, è quello che c'è prima di realizzare l'opera d'arte?*

Sì. L'utopia è qualcosa di molto bello in sé perché non ha ancora resistenza. Quando poi l'utopia diventa partito, movimento, progetto, può diventare antiutopica, inizia il suo decadimento, la sua corruzione. La realizzazione è la corruzione dell'utopia.

*Però è un momento fondamentale, il momento preliminare.*

L'utopia è il momento preliminare, però per quanto mi riguarda è qui che entra in gioco il fenomeno creativo, che nasce con l'arte moderna, quella sensibilità, duttilità, mobilità, che porta al fatto che nella corruzione dell'utopia c'è sempre una sua ricorrezione, un ritorno a quella che chiamiamo immaginazione, fantasia, sensibilità, eccetera. È un modo per risollevarlo quello che è l'indurimento del progetto.

*Quest'idea dell'arte come strumento di trasformazione sociale penso sia un'eredità delle avanguardie, del modernismo. La sua idea è differente da questo? In cosa?*

Prima di tutto, nell'arte moderna si è creata questa ricerca introspettiva dell'arte, non più soltanto tecnico-ideale relativa a delle situazioni politico-religiose, o economiche, sociali predisposte. L'arte nel XX secolo si è trovata spiazzata perché tutti i servizi che forniva prima – soprattutto quello di rappresentazione – sono venuti a mancare, per via della fotografia, cinema, ecc. Sì, c'era il tentativo di riappropriarsi di questi stessi mezzi, però l'entrata in crisi dell'arte avviene non spontaneamente, ma forzatamente. L'arte deve in qualche maniera cominciare a fare un'auto-riflessione, a chiedersi cosa in fondo è sempre stata e cosa potrà sempre essere. Allora si arriva proprio a quella essenzialità del fenomeno artistico che come conseguenza parte dalla espressione individuale portata alla quintessenza, l'*action painting*, l'espressionismo astratto, la soggettivazione totale dell'arte avvenuta negli anni Cinquanta. Ma prima c'è stata una ricerca interna di tutte le possibilità dell'arte attraverso gli -ismi, si è scandagliata ogni possibilità che l'arte poteva avere guardando dentro alle sue proprietà. È venuta fuori una coscienza dell'arte che non c'è mai stata ed è questa possibilità che secondo me ha l'arte di trovare una propria autonomia e in questa autonomia trovare il proprio alimento e comincia ad alimentarsi fino al punto che non può essere più elemento staccato dal mondo, ma deve diventare alimento del mondo perché altrimenti rimane una sfera avulsa. Arrivati all'assoluta singolarità dell'individuo, all'assoluto soggettivismo si è dovuto assolutamente ribaltare il soggettivismo nell'oggettività e allora mantenendo il soggettivismo come centralità e l'oggettivismo come rapporto nasce la Cittadellarte, in cui l'arte è il nucleo centrale, l'elemento dinamico che può cambiare le cose. Non è più un'arte che guarda solo verso sé stessa o è al servizio di una concezione esterna ma è un'arte che partendo da sé stessa, cambia la concezione esterna. Gli esempi che mi hai fatto mettono in evidenza questa necessità di toccare le

condizioni esterne ma rimangono rappresentative, simboliche, come dei segnali. Cittadellarte invece vuole essere attiva in questo senso, sul piano dell'educazione, della produzione, dell'architettura, del vestire. Lavora – anche se in dimensione ridotta perché non è governo ma ha una sua governance. Però è un fenomeno che rimane sospeso dogmatico, perché il lavoro di trasformazione è così vasto che devi trovare sempre nuove idee, è un lavoro dinamico. Nello stesso tempo il problema di oggi è totalmente nuovo rispetto a quello di una volta, quando il progresso lasciava sempre spazio alla conservazione naturale, noi oggi invadiamo lo spazio della conservazione naturale e diventiamo distruttivi verso lo spazio naturale per cui dobbiamo riconsiderare tutti i rapporti tra quello che è il procedere verso nuove conquiste e la conservazione. Stranamente la conservazione diventa una nuova conquista, ma non fine a sé stessa ma per poter fare nuove conquiste perché se la scienza, con la sua caratteristica di andare oltre, di scoprire quello che ancora non si conosce – e in questo senso è anticonservativa – deve diventare anche soprattutto oggi conservativa perché deve conservare quell'uomo, quell'individuo che può fare la scienza, perché senza l'individuo la scienza muore; quindi per salvare la scienza bisogna conservare l'uomo. Noi viviamo oggi in una situazione che non è mai esistita, siamo arrivati ad un punto di saturazione delle condizioni di benessere derivanti da questo concetto di progresso che diventano malessere. In questo malessere noi oggi dobbiamo riconsiderare un po' tutto. Quindi anche l'utopia è più una cosa che fa parte di un andamento, che era quello ancora del progresso per cui ha una sua gratuità tutto sommato. L'utopia oggi deve arrivare a delle realizzazioni che creano un modo di agire e di esistere che fino ad oggi non è mai stato necessario, proprio da un punto di vista umano, non soltanto artistico, politico o di ambizione personale. Penso che oggi ci sia una condizione morale e allora bisogna andare a capire che cosa vuol dire morale, nel senso che quello che è stato il concetto darwiniano di evoluzione – che afferma che chi più si adatta all'ambiente ha migliori possibilità di sopravvivenza – oggi questa condizione di adattarsi è arrivata attraverso la scienza ad un punto tale che non c'è più una situazione di quello che è rimasto indietro perché altri si sono adattati meglio, è una posizione artificiale che non va verso l'adattamento ma per sentirsi adattato deve creare il disadattamento degli altri. Il mondo artificiale crea il disadattamento artificiale mentre invece una volta il disadattamento era naturale e si andava verso un adattarsi. Oggi l'adattamento è talmente in mano a una condizione artificiale che fa sì che la scienza possa essere usata a scapito e non soltanto a favore, e questo cambia tutto, ribalta il concetto stesso. La morale è quella che oggi abbiamo i mezzi per avere un nuovo concetto di adattamento del mondo che però crea il disadattamento ma nello stesso tempo c'è una creazione di super potere – per usare quello che poi nasce dall'idea di adattamento – un potere che crea il disadattamento universale. Meglio stiamo e peggio stiamo insomma. Non c'è più un concetto di progresso dell'umanità verso qualche cosa, ma siamo in un processo di contraddizione.

*È qui che s'inserisce il discorso del Terzo Paradiso.*

Il Terzo Paradiso come noi riusciamo a mettere insieme la natura e l'artificio. Questo artificio che va contro il processo naturale. Con la nostra scienza abbiamo raggiunto un tale potere per cui non è che dobbiamo tornare alle caverne, anzi dobbiamo portare la natura verso quella dimensione di equilibrio per cui artificio e natura diventano un sodalizio forte. Il Terzo Paradiso è questo coesistere, riconsiderare tutto ciò che si è fatto e si sta facendo per entrare in una nuova era, come poteva essere il passaggio dalla prima era quella naturale a quella artificiale. Non è più una cosa di breve durata; o entriamo in un nuovo arco, in cui veramente l'intelligenza umana fa un balzo e riesce a ricombinare le cose in modo diverso oppure non c'è via di uscita.

*Il Terzo Paradiso può essere definito un'utopia?*

Preferisco considerarlo come un mito. C'è bisogno di miti. I miti sono sempre stati delle regole imperfette, non codificate. Io penso che l'idea del mito sia molto importante, perché crea empatia. Ci vuole una situazione empatica verso il terzo paradiso: si condivide una visione, un andare che nasce da una necessità. La necessità diventa così prepotente che fa sì che tutti allora si chiedano: che si fa? E allora siccome non basta dire che si fa bisogna guardarsi intorno e dire: Ah, questo sta già facendo una cosa, questo un'altra. Ecco tento anch'io di far qualcosa. Diventa un'attività empatica verso un cambiamento. Si può usare il termine utopia però...

*... con l'avvertenza di cui parlavamo prima, cioè che l'utopia deve rimanere la tensione progettuale che poi però deve avere uno sbocco reale.*

Sì. Prima ho parlato del pericolo che l'utopia caschi nel suo contrario, la distopia, che può essere concepita in maniera diversa. Io la concepisco così: nel fare qualcosa che poi diventa il consumo negativo dell'utopia.

*Guardando in maniera retrospettiva la sua carriera artistica, ritiene ci fosse utopia nell'Arte Povera?*

Secondo me c'era più la considerazione di una necessità reale più che di un'utopia, forse il futurismo era utopico, anche perché sentiva di avere ancora uno spazio libero per portare avanti quello che pensavano fosse il processo della modernità. L'arte povera si è trovata alla fine della modernità, avvertendo magari le cose in maniera precoce, perché con l'arte povera abbiamo avvertito che l'euforia del progressivismo si stava esaurendo, soprattutto perché avevamo un confronto molto chiaro con quella che era l'incoscienza del consumismo che vedevamo nel consumo delle immagini, delle persone con la Pop art, un periodo in cui l'arte non trovava sbocco, una specie di status quo delirante. L'arte povera ha cercato di essenzializzare le fenomenologie.

*Però ha coinciso storicamente con un momento come il '68 e dintorni...*

Proprio perché non era un fatto esclusivamente artistico, era una realtà della vita, la sensazione che tutta questa euforia – che in America è iniziata prima della guerra, da noi subito dopo – aveva creato delle situazioni non capite, non risolte. Se pensi soltanto al disfacimento del concetto stesso di famiglia dato dalla rivoluzione industriale dove ogni persona, invece di far gruppo diventava autonoma entrando nella fabbrica e quindi avendo la propria personale economia, tutte le relazioni umane si sono disfatte. Il benessere è diventata una cosa sociale ma anche estremamente egoistica. Anche la democrazia si è trovata ad essere implicata in questo fenomeno del consumismo: consumismo e democrazia sono diventati quasi un sinonimo per cui oggi non comprendiamo dove in certi paesi non possano sopravvivere senza la democrazia ma sappiamo che noi quando portiamo la democrazia portiamo anche il consumismo. C'è una sola democrazia possibile, è quella consumistica. Se si vuole, l'arte povera ha portato anche a questa idea di decrescita, un'idea che nasce poco più tardi e un'arte povera è una decrescita rispetto al futurismo.

*La mia indagine parte dopo il 1989, che lei ha definito l'Anno Bianco. Dopo questo passaggio storico, lei ha presentato il Progetto Arte e il suo lavoro ha subito un'evoluzione. Com'è cambiato?*

Non è cambiato, è un processo che è continuato. Il mio processo d'inserimento del mondo, della società nell'opera o di mettere l'opera nella società nasce dai quadri specchianti, quando l'individuo artista non è più un essere autocratico – perché l'artista normalmente quando si faceva l'autoritratto era unico e solo sulla tela. Quando la tela diventa specchio l'artista diventa personaggio democratico perché tutti quanti entrano nella tela alla sua stessa dimensione. È lì che sono passato dalla soggettività all'oggettività e quindi all'idea di comunità. La comunità è oggettività rispetto alla condizione autocratica dell'artista genio. È nata lì la cosa, anche con gli *Oggetti in meno*, facendo opere una diversa dall'altra che vanno contro il concetto della monocultura del prodotto personale: diventano esseri diversi della mia stessa persona, si moltiplicano le individualità attraverso gli oggetti in meno che poi diventa connessione di diverse individualità con lo Zoo, con il teatro fatto con gli altri, l'incontro di diversi linguaggi fino a diventare incontro non più solo di linguaggi artistici ma dei vari ambiti della vita sociale. È uno svilupparsi di rapporti con le differenze sempre più allargate.

*La scala del lavoro è aumentata progressivamente.*

Sì. È un lavoro però che si estende non in modo autocentrico ma in termini di collettività, in un meccanismo in cui ciascuno apporta la propria creatività. È semplicemente un muovere le cose, dando certamente degli input ma sono input che vengono da una necessità pratica, da una necessità diffusa per cui quando senti che c'è l'uragano ti ripari oppure se sei in mezzo al mare nella tempesta cerchi di sopravvivere: finché sei solo ti attacchi a un pezzo di legno, se siete in più fate qualcosa di più. Questa è l'idea di Cittadellarte, è un tentativo, non è nemmeno qualcosa che vuole a tutti i costi sopravvivere, può diventare un passaggio per qualcos'altro. L'utopia è un fatto giusto, una cosa che serve per creare molti percorsi.