

Francesco Pignatelli – (In)Visibile

Paola Bonini

Trovandosi di fronte a *Reversed Cities*, qualche anno fa, chiunque conoscesse Francesco Pignatelli ha vissuto almeno un istante di (corroborante, sia detto) disorientamento. Con quel lavoro, e con il successivo *Reversed Renaissance*, l'artista slittava all'improvviso dal rigore del bianco e nero frequentato per anni a una teoria quasi violenta di colori, dalla sospensione positiva del reale all'impressione della visione in negativo fotografico, dal paesaggio del corpo a un corpo simbolico urbano e culturale, e dalla contemporaneità alla storia – stravolgendo, in quest'apertura, la relazione fra fotografia e pittura.

Poi è arrivato *Translations*, e, altrettanto all'improvviso, è parso un segnale luminoso che si accendeva sulla coerenza del percorso, la tessera che svelava il disegno complessivo, dimostrando come le vie imboccate in precedenza rappresentassero un'evoluzione dirompente ma continua, più che un gesto di rottura.

Perché da ormai quasi 20 anni, Pignatelli insegue, semplicemente, una sintesi. Pratica l'atto conoscitivo della luce, avvicinandosi con un ordine preciso all'essenza di oggetti e concetti. Per arrivarci, procede per scomposizione, alla ricerca di un'origine, di un comune denominatore ideale che gli consenta di ricostruire la materia (del mondo, dell'immaginario, dell'arte) con un'inedita *visibilità*; con interventi sottili, ne rinnova ogni volta la capacità di trasmettere significato, devitalizzata dall'abitudine e dall'accumulazione. Sta in questa ricerca, prima che nelle sue manifestazioni, il suo viaggio dello sguardo, che è scaturito dalla pelle della città, l'asfalto, per transitare per l'estro nei gesti umani (la "visione privata" dell'uomo dietro il capolavoro artistico) e approdare alla disciplina delle arti e alle categorie del pensiero. Sempre con una sottrazione metodica, secondo il principio della massima efficienza che discende dall'armonia del gesto e della mente – e che sistematicamente gli fa definire "semplice" la sua arte.

Nei progetti delle serie *Reversed*, l'impatto è ottenuto attraverso l'inversione della luce dell'immagine – un ribaltamento che tecnicamente è il suo contrario, perché prevede l'omissione del passaggio in cui la pellicola, sviluppata, torna ad assomigliare alla realtà. Questa doppia negazione basta per sciogliere il vizio della convenzione e stimolare a rivedere: crea un'antitesi, come ha scritto Kyoko Jimbo¹, mettendo "in discussione lo status di un dipinto in quanto immagine vera".

In *Translations*, il lavoro sulla dimensione fisica va oltre. La luce, qui, non viene mostrata (e magnificata) in un rovesciamento, ma è addirittura scissa nella complessità delle sue informazioni numeriche: per la prima volta, infatti, Pignatelli si ritaglia una pausa dalla fotografia analogica per lavorare non *in*, ma *sul* digitale, partendo dal modo in cui l'entità luminosa si può rappresentare in un codice. Più corretto, forse, sarebbe dire che si ritaglia una pausa dalla fotografia tout court (che gli stava un po' stretta anche prima di sperimentare la tridimensionalità di *Fragile*, *Handle with care*, *Homeless*, evidentemente): perché l'accento di *Translations* è posto sull'elaborazione, sul linguaggio in senso più lato.

Per inciso, le immagini alla base dell'estrazione del codice non sono nemmeno di Pignatelli; e non ha alcuna importanza che lo siano, perché gli scatti, qui, sono solo l'elemento da cui prendere spunto. Sono pixel; sono *indifferenti*. In origine ritraevano le icone che Francesco associa ai diciotto principi sondati nel progetto; chi siano queste icone, e in virtù di quali riflessioni incarnino le categorie indagate, potrebbe rilevare per capire la persona, ma non conta affatto per l'opera. Nella loro trasposizione in chiave esadecimale, quelle immagini si sbriciolano invece nelle particelle elementari di un linguaggio universale e ugualitario, poiché comprensibile e ricostruibile da parte di chiunque, senza confini; un sistema di segni uguale e contrario a quello dei geroglifici, come piace ricordare all'autore, che contrae un messaggio visivo nella scrittura invece che la scrittura in un messaggio visivo.

La riduzione a codice, però, è solo il primo passo: fermarsi qui, in fondo, sarebbe stato solo un esercizio di stile. In passato Pignatelli ha usato la luce (prima naturale, poi invertita) per restituire senso, e qui – ecco la continuità – porta all'estremo l'operazione: di quella stessa luce fa un vocabolario globale, una sorta di esperanto digitale, ed è sulla base di questo che inizia a creare davvero. La *traduzione* del titolo non si riferisce al frazionamento

dell'immagine nel valore dei suoi pixel (sarebbe come pretendere di rendere un romanzo in un'altra lingua mettendo uno dopo l'altro gli equivalenti dei singoli termini dell'originale), ma all'uso che di quel vocabolario viene fatto per restituire un concetto mantenendolo fedele a se stesso. Perché tradurre è dire *la stessa cosa* con altre parole: ed è con i lemmi esadecimali della lingua della luce che Pignatelli sceglie di raccontare i concetti di *Translations*.

Il digitale è lo strumento linguistico, non il punto d'arrivo. Se la conoscenza passa attraverso il linguaggio, insomma, Pignatelli ne assimila uno nuovo - uno del presente, e ormai universale - e lo reinventa per dischiudere la portata dei principi che battezzano le opere della serie. La continuità lineare del codice è un dispositivo da cui quindi si distacca immediatamente, plasmandolo fino a farlo tornare immagine: una figura *altra*, essenziale, intima, astratta, che porta in sé la memoria dell'originale, latente ma irriconoscibile. L'aspetto più significativo, se proprio si vuol ragionare su *Translations* dal punto di vista della cultura digitale, non è tanto il ricorso alla classificazione cromatica dei pixel, quanto l'applicazione del concetto di *remix* di Lawrence Lessig² (a ben vedere già sperimentato con i progetti *Reversed*), che vede nella manipolazione cosciente di materiali esistenti la forma di linguaggio più rilevante della *digital generation*.

Il codice in sé, invece, Pignatelli lo fa germinare nella combinazione esclusiva dei suoi estremi - bianco e nero, o se si preferisce #FFFFFF e #000000 - piegandolo, rovesciandolo, sovrapponendolo, interrompendolo, forgiandolo in forme geometriche basilari. Si riserva, sulle stringhe alfanumeriche, il diritto alla licenza poetica, come componesse versi (di un haiku, probabilmente: lampi di significato incisivi, privi di orpelli). Così, per esempio, la Pace diventa armonia degli opposti e la Guerra il loro disordinato urtarsi, il Mistero il punto di intersezione di due tesi, l'Amore un sentiero ininterrotto, la Speranza una concentrazione equilibrata e centrale, e via dicendo.

O via immaginando: perché cruciale, nella ricerca, è la soggettività dell'osservatore. Non c'è, nell'opera, alcuna verità imposta dall'artista, ma una visione personale che suscita l'urgenza di un confronto - innanzitutto con se stessi e con le proprie percezioni. In questo senso, *Translations* è forse il più aperto degli spazi mentali creati nella carriera di Pignatelli, perché ancor più dei precedenti accorda all'osservatore il diritto alla digressione, stimola

(obbliga, quasi) a fermarsi, sospendere giudizi e nozioni, e *sentire*. L'opera di maggior apparente cerebralismo finisce dunque per essere (ancora una volta) in prima battuta *viscerale*: le geometrie in cui il codice viene adattato e rappresentato la rendono immediata, istintiva, assolutamente diretta nel flusso invisibile della comunicazione che si instaura con chi guarda. La ragione interviene, certo: ma un attimo dopo, quando le domande su cosa Amore, Maternità, Sacrificio, Giustizia e quant'altro significhino per ciascuno di noi si sono già insinuate sottopelle, con insistenza.

Translations naviga il senso dell'orientamento affettivo, il mare delle dimensioni umane. È espresso in una lingua diversa dal solito, ma come ogni immagine, ci parla. Subito dopo questo lavoro, tornando all'analogico, Pignatelli chiude idealmente il cerchio: con i cieli violentemente squarciati dai colpi d'arma da fuoco del recentissimo *Osservatorio*, ci ricorda che le grandezze esistenziali messe in gioco hanno un confine che è bene non sfidare. Lancia un monito: questo è il cielo, questa è la luce - fin qui, e non oltre, si estende il visibile, quello che si può conoscere. Oltre, c'è altro - e sta a ognuno scegliere di credere che cosa sia.

Impetuosi e fantastici, i cieli di *Osservatorio* sembrano l'eterea risposta alla terrena, seppure onirica, distesa di boschi di *Fragile*: la completano, e, avviando un ulteriore percorso, la compiono, incidendo con una visione personale sull'inconscio collettivo che da secoli si deposita intorno al primo sistema dualistico dell'universo.

Non c'è praticamente lingua al mondo in cui il termine *cielo* non indichi sia uno spazio fisico, sia un fenomeno spirituale: in qualunque cultura presente o passata, la volta celeste è ciò che avvolge il pianeta e lo spazio al di fuori, con la sua teoria di stelle ed eventi cosmici, ma anche il luogo in cui dimorano le divinità, ascendono le anime, scorre il destino. Vi aspirano, rivolgendovi i rami, gli alberi, le cui radici, per nutrirsi, affondano invece nella terra (ed è scontato il parallelo con l'architettura del corpo umano): nei vocabolari, anche a quest'ultima vengono attribuiti sistematicamente significati molteplici, che spaziano dal riferimento al nostro pianeta e alla sostanza di cui è composto fino alla

metafora del ciclo di vita finito di ogni creatura, che abbraccia la fertilità, lo sbocciare dell'esistenza, la trasformazione e il decadimento, la morte carnale.

Nelle parole del cielo e della terra si dispiegano e contrappongono l'eterno e la mortalità: la lingua della luce fotografica di Pignatelli non fa eccezione a questa prospettiva etica, ma si concentra in particolare sul suo punto di intersezione con la fotografia - il confine del visibile. Decisive, in questo senso, sono le modalità scelte per la rappresentazione. I boschi di *Fragile* sono *reversed*: essendo manifestazioni terrene, nella logica dell'autore appartengono infatti alla sfera di ciò che non si può più guardare allo stesso modo di sempre, ma deve saper risvegliare l'occhio per essere nuovamente percepito. La tecnica dell'inversione, qui, celebra la portata simbolica del luogo: il bosco chiama, come nelle fiabe, e lo fa in maniera ancor più stentorea grazie ai sentieri brillanti che il negativo incide nelle ombre; allo stesso tempo spaventa, perché più è fitto e rigoglioso, più abbaglia e nasconde, facendosi intimidatorio. Il meccanismo di attrazione e repulsione punta all'ignoto: a ciò che non si può afferrare, o anche solo intuire, perché al suo cospetto l'uomo è cieco.

Lo stesso effetto di barriera letteralmente accesa a tutela del mistero (o almeno del mistero che *pensiamo esista*) scaturisce dai drammatici scorci celesti di *Osservatorio* – che però sono resi in positivo, perché il cielo non assorbe o riflette la luce: è la luce. Gonfi di nuvole e di colori che mutano in spazi di tempo infinitesimali, a dispetto della loro profondità infinita sono ideati come una cortina drammatica, che ci preclude qualunque ipotesi di verità. Chiedono di essere sfidati, e alla sfida reagiscono entrando in subbuglio: furiosi, gridano talmente forte da esplodere, come armi, per bucare una superficie che non esiste, se non nel nostro immaginario.

Il visibile, insomma, segna i limiti verticali della conoscenza: cielo e terra sono gli estremi margini della massima *inquadratura* possibile, le soglie di quel che si può sondare. Al di sopra e al di sotto (in sintesi: *aldilà*, comunque inteso), può vagare la mente, ma non l'occhio, tantomeno quello fotografico: ricordarlo, per Pignatelli, è un appunto d'umiltà. Ciò che crediamo *senza vedere* è fede, religiosa o laica; ma nessun dogma, nello spazio di quel che è dato sapere, è superiore a un altro, perché l'ideale non è percettibile. Alla superbia umana (il più grave dei vizi capitali, nella cultura cristiana), queste immagini

contrappongono quindi l'efficacia di una sana paura: l'atavico arcano dei boschi, il fuoco del rimprovero che squarcia i cieli, rendono sensibili i vincoli imposti ai mortali.

[Un'illazione: volendo seguire l'autore nel gioco di ribaltamento delle prospettive, verrebbe da dire che in questo tracciare limiti non si voglia entrare nella (solita) logica della (presunta) vacuità dei valori mondani: questi scatti di cielo e di terra non potrebbero in effetti essere più lontani dal simbolismo delle *vanitas* pittoriche, concepite con quella morale. Non è invece alla transitorietà, non alla morte che si allude nei lavori, che sono, al contrario, estremamente vitali. Dei confini, a Pignatelli sembra interessare il *dentro*, più che il *fuori*: il timore reale o reverenziale dell'ignoto, col corollario del richiamo a starne alla larga, si potrebbe ribaltare in un principio di ragione, in virtù del quale ciò che si materializza, in alto come in basso, più che una barriera insormontabile è un invito a concentrarsi – di più, e meglio – sulla vita che incede nell'abbraccio degli estremi.]

Quasi prepotente, nel carattere della natura ritratta, è proprio questa vitalità a condurre al secondo livello di lettura. Il racconto sprigionato dalle immagini, in entrambi i lavori, acquista una voce autonoma – che si allontana dal dualismo etico, mettendo in primo piano l'energia degli elementi - attraverso il trattamento: la manipolazione della carta fotografica, che ha regalato ai boschi la svolta ulteriore di *+Fragile*, e l'apertura di fori da pallottola in *Osservatorio*.

Nella totale assenza di esseri umani (una solitudine che sprofonda ancora nel confronto con se stessi, con l'io bambino proiettato nella favola), fra i ricami intricati dello scenario, le pieghe della carta non solo moltiplicano le luci, ma trasmettono il movimento, la vivacità

che lo scatto fotografico cristallizza. Animano i rami, interagiscono con l'albero, l'emblema stesso del ciclo delle stagioni, della morte e della resurrezione: lo torcono, lo caricano di un peso insostenibile, che invoca una liberazione. All'altro capo dell'universo, gli spari dal cielo generano altre forme, piccole sculture fatte di sfoghi: assomigliano a dei fiori (ai *fiori di fuoco* di Hana-bi³, forse, col loro messaggio morale di rinascita), o a delle stelle.

Increspature di carta, firmamenti irregolari. Tensioni improvvise e dirette che dicono, nel disegno di Pignatelli, la scintilla di ogni processo creativo: un accumulo di energia individuale che liberandosi lascia il suo segno indelebile sulla sostanza del creato, e cambia, nel minimo gesto, lo scorrere della vita. Fra cielo e terra, si formano così tracciati

luminosi, fugaci, inattesi: la somma confusa e sorprendentemente armonica delle personalità che si dischiudono nello sforzo di esprimersi.

L'universo, con i suoi confini morali e il fermento instancabile che racchiude, è l'archetipo della creazione. Della sua materia, secondo Margherita Hack, siamo composti tutti noi: "il calcio, il magnesio, il silicio che formano il nostro corpo sono stati costruiti all'interno di grandi stelle, che arrivano alla fine della loro vita con un'immane esplosione". Da questa citazione, Pignatelli è affascinato. Comporre, scattare, suonare, partorire, sono atti di creazione, sfiati di energia scagliati contro un infinito ignoto, nei limiti dell'unica inquadratura consentita. Ma sono, insieme, individuali e universali: perché quell'infinito, con il DNA della sua potenza, l'uomo, in fondo, ce l'ha scritto dentro di sé.

¹ Kyoko Jimbo, *Francesco Pignatelli - Reversed Universe*

² Lawrence Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Penguin Press, New York, 2008; *Remix, il futuro del copyright e delle nuove generazioni* Etas, Milano, 2009.

³ *Hana-bi*, Takeshi Kitano, 1997.

Paola Bonini si occupa di fotografia, letteratura e media, temi su cui ha pubblicato diversi saggi. Curatrice di mostre, in veste redazionale ha collaborato con varie testate, fra cui Photo e l'Unità, oltre che con la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, il Torino Film Festival e la Cineteca di Milano. È stata docente per i Master IED e tiene regolarmente corsi sulla nuova cultura digitale. Collabora con il Museo di Fotografia Contemporanea di Milano.