



Vettor Pisani
Maschile Femminile e Androgino:
Incesto e Cannibalismo in Marcel Duchamp 1970
Foto Claudio Abate

Per dieci anni l'opera di Vettor Pisani si è svolta in silenzio. La sua presentazione pubblica è avvenuta praticamente nel 1970 con un intervento basato sul lavoro di Marcel Duchamp/Rose Selavy. Una domanda lecita è se e come, in quegli anni, l'opera di Pisani ha contribuito alla storia dell'arte mediante il silenzio, come una costola adamitica durante il sonno. L'opera si svolge in quel periodo nella prospettiva di una attività basata sulla non comunicazione, sull'informazione a senso unico e sul privato; la sua è la vocazione per una cultura sotterranea, e come tale è praticata ma non comunicata. C'è l'opera ma non lo spettatore, e se il creatore si sdoppia in spettatore nasce un dissidio che solo può essere composto o aumentando il silenzio o rompendolo. La scelta è anche questione di tempi: dipende dall'essere già riconosciuto come artista o dal non esserlo ancora. Vettor Pisani, che nel 1965 scrive su una placca metallica le parole *Silenzio Duchamp*, si muove evidentemente nel secondo caso e attraverso questa scritta definisce il problema che ha di fronte.

Se quello di Duchamp è il silenzio dopo il riconoscimento, quello di Pisani sarà il silenzio prima dell'opera; là il silenzio ambiguo della celebrità, un atto manifesto e dunque intenzionale quali che siano le sue ragioni, e il cui modo di sciogliersi, come ha mostrato la segretezza a cui è stata affidata l'ultima opera, consiste nel maggiorarsi col silenzio della morte; qui, al contrario, un semplice star zitti prima del rumore del mondo, dove però l'opera esiste solo nella misura in cui viene riconosciuta e dove pertanto il silenzio va rotto. A questo punto, Pisani deve integrare l'arte che fa lui con una cultura pronta a fare della sua arte un'esperienza e un modello da veicolare secondo modi di comunicazione in chiaro e di massa. Nel caso di Duchamp tutto è facile, poiché i segni apparecchiati in precedenza rivelano le strutture mitiche sulle quali si fonda la sua opera, e ciò è notorio, per cui il silenzio verrà decifrato nel senso di apportare ulteriore mito, come difatti avviene. Non così per Pisani, il cui impatto con la cultura del suo tempo, e non solo artistica, può voler dire sradicamento dell'opera dalla sua stessa vocazione e impossibilità di praticarla. Si porrà allora un'altra domanda sollevata dalla presenza precaria di questo lavoro. Si tratta ora di sapere se può darsi una cultura esoterica con funzione di opposizione e alternativa contro la cultura borghese dominante, se può darsi una vera controcultura, sotterranea ma non elitaria, entro l'orizzonte tecnocratico da abbattere. Per verificare che è proprio questo il problema principale posto da Pisani è forse utile ricordare che in arte, secondo Jack Burnham, ci sono due tipi di trasgressione: la trasgressione formale e la trasgressione storica. « Le trasgressioni storiche sono per gran parte intese male o, più precisamente, non sono capite affatto — scrive Burnham — Le trasgressioni formali si basano su innovazioni letterarie e plastiche che perpetuano l'illusione del mutamento storico; le trasgressioni storiche sono essenzialmente rotture strutturali che sovvertono il mito temporale dell'arte; cioè, distruggono l'illusione che l'arte progredisca da uno stadio all'altro attraverso il tempo. Le trasgressioni storiche,

TRADUZIONE DA VETTOR PISANI

per usare un termine di Marcel Duchamp, 'cortocircuitano' l'evoluzione delle trasgressioni formali ». Oggi si ammette con relativa facilità che non sono state le sue innovazioni d'ordine linguistico a fare di Duchamp un rivoluzionario, ma la cultura artistica degli anni '60 si è essenzialmente imbevuta di queste innovazioni. Nell'attuale consapevolezza che solo una rivoluzione culturale, da portare avanti mediante una critica radicale della cultura tardo-capitalistica, può fondare la rivoluzione delle strutture sociali, l'arte può liberarsi definitivamente dai suoi particolarismi linguistici ammassati in un tecnicismo ormai sterile. E' nel dadaismo e nel surrealismo, in particolare in Duchamp e in Breton, che più si è fatta radicale la critica della cultura; ma non, come credevamo, per mezzo di un estroso nichilismo o di ipnotiche crociate contro il razionale. Duchamp e Breton hanno praticato la strategia della trasgressione storica con l'immergersi in quei sistemi logici che noi sappiamo ritrovare oggi nei miti. Le relazioni stabilite da Vettor Pisani tra la sua opera e certi temi duchampiani, quali le figure alchemiche del maschile e femminile, dall'androgino, o i vari stadi alchemici della materia, si rifanno dunque ai valori esoterici di Dada e del surrealismo. Se negli anni '60 Pisani ha scelto il silenzio, ciò si deve al fatto che non ha intrapreso trasgressioni formali bensì ha ripreso la strategia della trasgressione storica, a cui il presente, di evidenza, non può prestare subito orecchio. Non ancora riconosciuta, ma presente e attiva, tale azione ha comunque effetto per così dire retroattivo allorché entra nelle comunicazioni in chiaro e di massa; in arte, ad esempio, illumina il formalismo di cambiamenti

ancorati al linguaggio. Nei tre anni in cui Vettor Pisani crea l'opera dopo il silenzio nell'anonimato, assistiamo a un paziente lavoro di decifrazione da lui condotto su opere ermetiche di altri artisti. Considera a priori la fine dell'arte come avvenuta, e lo mostra con la *Tavolozza col guanto insanguinato* (una tavolozza di ferro, pesante, tagliente) che è l'altra sola opera del '65, insieme con *Silenzio Duchamp*, che giunge fino a noi. L'affinità elettiva con Duchamp resta intensa, anche dopo la prima mostra, ciò che gli non impedisce di dichiarare Duchamp « un eroe da camera » — il mito convive con la critica del mito. Più recentemente, lo vediamo intervenire sulla tipica croce di color rosso usata da Joseph Beuys in modo da farle spuntare due uncini. In genere, il suo lavoro consiste non soltanto nel decifrare i segni, in attesa, di mondi ermetici, ma anche nel far partecipare gli altri a questa decifrazione; e se il coinvolgimento nell'altrui rete di segni è eminentemente intellettuale, è necessario talvolta un coinvolgimento anche fisico, come non di rado gli accade, specie se i nuovi segni da decifrare sono apparecchiati da lui. Se si rivolge prevalentemente alle mitografie più illustrate dall'arte (come ancora di recente, riprendendo la *Gioconda*), è perché sono queste il passato dell'arte, e per lui il passato coincide con l'avvenire che è il già fatto storia. In tale coincidenza si situa la possibilità di partecipare a innumerevoli universi di segni in attesa, la possibilità di continuarli e di aggiungere loro il proprio contributo. In una privata conversazione con Pisani questo sentimento di globalità si è espresso con la volontà di « avere la pazienza di ricucire tutto » e con la esperienza di « uno stato in cui tutto si trasforma in linguaggio », dove la globalità nasce nella fluidificazione dall'uno al tutto e viceversa. Una delle difficoltà, causa di equivoci, procurate dall'opera di Pisani sta evidentemente nell'apporto formalmente inedito sul piano visivo al linguaggio codificato del mito in cui di volta in volta s'immerge. La realizzazione visiva ha tuttavia l'accortezza di non irrigidirsi mai in un singolo pezzo, ma procede per opere/mostre, per sculture/interventi e modalità simili di azione. Di più, si può dire che il lavoro di Pisani ha luogo fuori dalla traduzione in termini artistici che materializza l'oggetto o l'azione, ha luogo prima e riprende dopo. E' un tratto tipico di questo artista la sua disponibilità a illustrare, spiegare, commentare i suoi lavori ogni qualvolta vengono esposti. Ciò che è inconsueto nella maggioranza degli artisti e ancora più nei cultori dell'ermetismo. Lungi dall'essere ermetica, l'opera di Pisani è una traduzione visiva dal suo originale esoterico, più precisamente è un'opera acroamatica, un'opera da ascoltare più che decifrare, un'opera destinata, non a fruitori lontani, bensì alla cerchia degli ascoltatori vicini e degli eventuali collaboratori. Essa coltiva lo stesso « spazio dell'amicizia » che una foto di Meret Oppenheim fatta molto tempo fa da Man Ray ha rivelato all'artista unitamente alla sua trappola di simboli in attesa, e che ha dato luogo, con *Plagio*, allo scambio/fusione con Michelangelo Pistoletto. Nella comunicazione orale che fa da completamente al lavoro visivo trovano spazio e verifica le domande che, come abbiamo accennato, quest'arte pone.



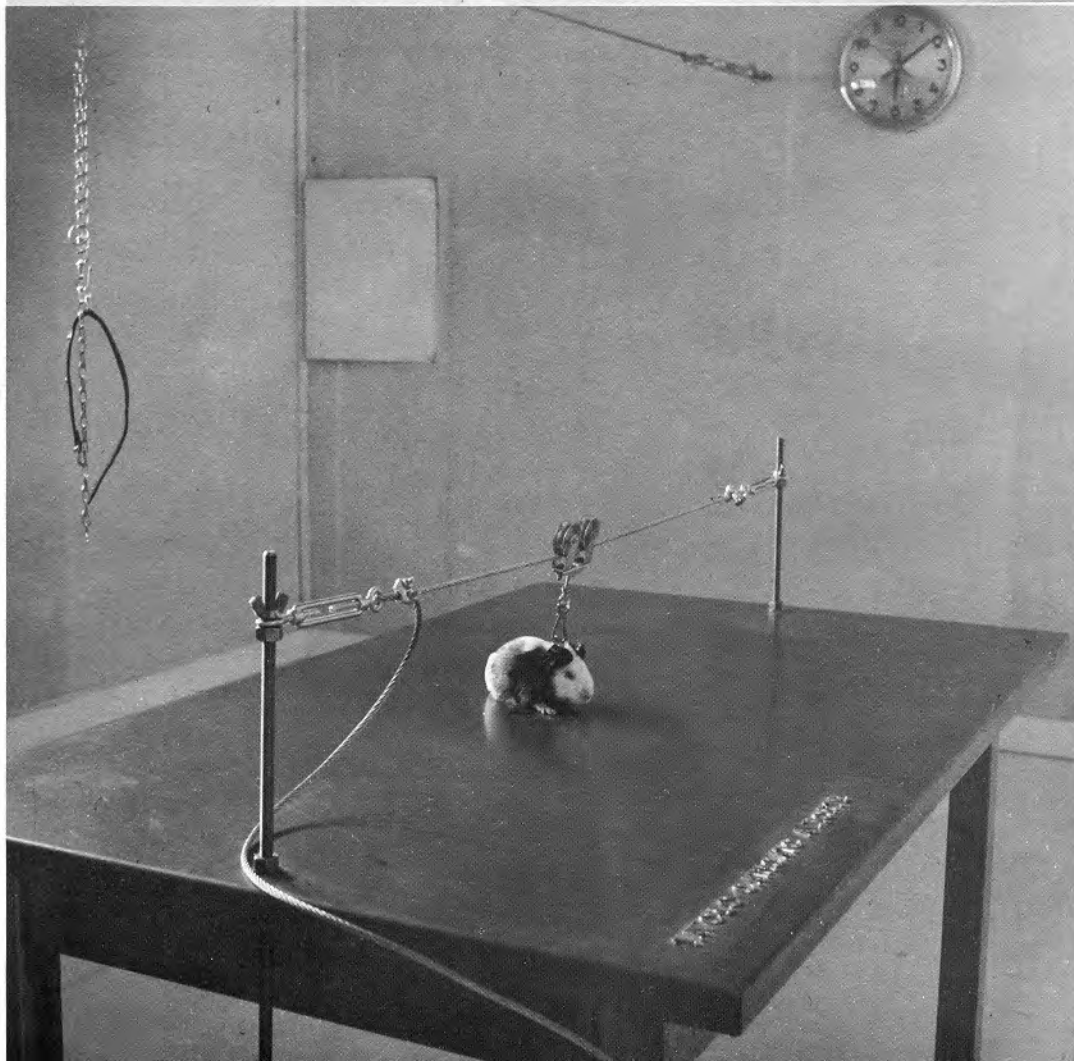


Vettor Pisani
Carne umana e oro 1971
 Foto Claudio Abate



Vettor Pisani
Carne umana e oro 1971
 Lynn Ruby
 Gianni Macchia

Vettor Pisani
Incesto e cannibalismo
in Marcel Duchamp 1970
Galleria La Salita, Roma



Vettor Pisani
Michelangelo Pistoletto
*Plagio: Suonata
a cinque dita
per Meret Oppenheim
(10 quintetto) - 1971*
Foto Pino Abbrescia

