

Vettor Pisani

TOMMASO TRINI

Chi ha visto *Il coniglio non ama Joseph Beuys* di Vettor Pisani può meglio comprendere questo — se un ideologo afferma che « la natura non ama l'uomo » pronuncia soltanto un'accusa che è già una sentenza — se lo dice un artista, lo fa pronunciare dal linguaggio stesso che fa parlare la verità.

L'attrice Karla König, che ha eseguito questa azione scenica prima a Roma e poi alla Biennale di Venezia quest'anno, ripete la frase in tedesco « il coniglio non ama Joseph Beuys » alzando al contempo il braccio con la mano che simula la testa del coniglio per un gioco di ombre cinesi su un improbabile schermo. Le sta davanti sul pavimento una croce, o labirinto, scissa e illuminata lungo un suo braccio, dipinta di rosso. Teatralmente, si può dire che l'iterazione quasi immobile dell'evento è insieme ieratica ed espressionista, epica e rituale — non è questo che conta. Ma piuttosto conta la folgorante espansione del labirinto di riferimenti cui siamo rimandati dalla voce recitante.

Quel che la König esegue è il pronunciamento pubblico della critica di Pisani a Beuys. Via via l'antagonismo rivela tutti i suoi riferimenti, nell'assenza dell'autore e del suo avversario. L'ombra platonica sulla parete della caverna a cui allude il gesto dell'attrice è rovesciata nel mitico dramma del labirinto o croce. L'iterazione della frase ispessisce il presente della critica nell'universalità del tempo e muta l'implicito giudizio in una profezia. Questa è la scena di una lotta simbolizzata mediante e dentro il linguaggio.

Come tutte le azioni di Pisani, anche questa non è affatto una *performance* bensì un lavoro di teatro. Non c'è l'artista che mette in scena il proprio io, c'è la scena senza teatralità della condizione collettiva. Pisani opera nella prosecuzione del teatro politico di Brecht, Piscator ed Artaud — dove per politico s'intenda anche il conflitto che oppone l'ideologia col suo potere all'arte con la sua verità.

Camera

Così come è stata eseguita a Venezia, l'azione de *Il coniglio non ama Joseph Beuys* aveva un livello duplice di straniamento. Il primo consisteva nella compresenza di eventi collaterali, nella presenza di una grande stella rossa di stoffa che potevamo aprire, nel razzolare di una gallina tra numerose uova dorate, nell'affissione di un manifesto politico con la stella rossa sul Campidoglio, nel-

l'esposizione, infine, di alcuni scritti teorici — di Mimma Pisani. Questi testi — « opera di chiarificazione ideologica e politica » — esplicitano il tema dell'azione, scavandolo a fondo, nell'esigenza di rompere l'ermetismo che sostanzia l'opera e che tuttavia Pisani ha sempre straniato per ricondurlo a noi.

Fuori da questa prima camera che è il sapere esoterico, capiamo dunque che Vettor Pisani fa pronunciare al linguaggio questo: il coniglio, che sta per la natura, non ama Beuys, che sta per l'« homo natura » e nonostante ciò. Non solo si afferma che la natura non ama l'uomo, ma si dice — di più — che non ama l'uomo che si crede natura. Col che l'antagonismo è chiaro. Al di là di Beuys, è tutta una cultura rappresa sull'umano come natura che viene ancora una volta sfidata da Pisani. Per lui, la società va progettata.

Il secondo straniamento — che però è primario e decisivo — ha luogo all'interno dell'opera stessa, laddove l'autore cita gli emblemi più noti di Beuys — l'animale lepre, la rossa croce, il simbolo di Eurasia — ma in modo da appropriarsene criticamente per rovesciarli nel proprio discorso, non diversamente appunto dalla tecnica brechtiana. Concessa all'avversario l'arma della sua lingua — Beuys è tedesco, l'autore simbolizza la natura con il coniglio a lui più noto, raddoppia il dente di Eurasia nei due bracci della croce greca, ed estende la croce dipinta in rosso da Beuys a significare l'io religioso sotto il trauma della paura della morte nel nucleo di un labirinto moderno che è anche il nodo della contraddizione. Così trasecola il linguaggio nel visivo.

Se descrivo quest'opera a ritroso e ne metto i temi o « contenuti » per inciso tra i procedimenti, è perché mi sento in dovere di sventare un fatale errore che sull'arte di Pisani, la cui importanza m'è cara, va facendo chi, parlando del più o del meno nell'ideologia, discute dell'io e del noi.

Non è utile né corretto incallirsi a « spostare l'arte da ideologia dell'io a ideologia del Noi », e quel che segue dal collettivo all'alternativo, come leggo. Non ci furono che esiti tragicamente differenti tra il « noi » di Marinetti e il « noi » di Majakowskij. Non c'è nulla dell'ideologia — che è tale perché domina, e domina perché la borghesia rovescia in negativo il pensiero dell'altro — che riguardi il linguaggio. « Noi » è l'ideologia, e ne soffriamo. « Io » è il linguaggio, e la scena in questione ha come protagonista un eroe che l'autore

ha definito negativamente, da camera, ma che è anche in via ineluttabile e partecipe un eroe del linguaggio.

Da tempo l'opera di Pisani — dove troviamo l'opera e i mezzi che essa ci fornisce per comprenderla — ha guadagnato tutto il suo orizzonte e ha, come titolo generale, questo percorso: *L'eroe da camera / tutte le parole / dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys*. Discutiamo dunque di un lavoro che ha conquistato la sua circolarità e finitezza, e propone i suoi mari da solcare e risolvere, e solo più attende di concludere la costruzione di un dedalo ad immagine della sua labirintità. Sarà, secondo i progetti, un moderno labirinto collocato in Eurasia tra occidente e oriente.

È significativo che un artista ancor giovane abbia definito del tutto la struttura e la portata della sua opera d'arte. Ora sappiamo che Vettor Pisani è l'eroe del labirinto che si appresta ad abbattere l'eroe da camera.

Silenzio

Per dieci anni l'opera di Vettor Pisani si è svolta in silenzio. La sua presentazione pubblica è avvenuta nel 1970 sotto forma di un'azione scenica con attori e oggetti intitolata *Maschile Femminile Androgino* e rivolta a porre la critica, allora appena emergente, a Marcel Duchamp.

È lecito dunque domandarsi se e come nel precedente decennio l'attività sconosciuta dell'artista abbia contribuito alla storia dell'arte mediante, appunto, questo silenzio. Sì, si è fatta storia così come una costola adamitica durante il sonno dell'intelligenza può farsi carne di un'altra intelligenza. Ma sarà interessante sapere come.

L'opera che si forma in quel periodo è praticata ma non comunicata secondo la vocazione propria della cultura sotterranea, che è, più propriamente, una vocazione a risalire agli antichi segreti per alimentare la controstrategia del proprio tempo. Si dica pure che è un viaggio attraverso l'ermetismo e le parabole esoteriche. Ma non si dimentichi di aggiungere che è per il nostro giovane artista un viaggio controcorrente lungo gli stessi percorsi dello spirito.

Le ricerche condotte da Vettor Pisani nell'iconografia ermetica, citano Duchamp e lo interrogano, mirando in sostanza a superarlo nell'alveo del pensiero materialistico dialettico.

Agli inizi, verso la fine degli anni Cinquanta, lo vediamo cominciare da

un quadro di Robert Motherwell dedicato alla libertà della Spagna; lo cita riprendendone una figura ad esponente geometrico, un ovulo, un'iterazione armonica dell'ovulo quale icone e quale emblema; così instaura una indagine propriamente iconologica che si oppone in pieno al consumismo iconografico dell'opera pop; sarà, la sua, un'analisi sul divenire di un archetipo, un'analisi che in seguito altri chiameranno arte concettuale; come è visibilmente chiaro in questa serie di lavori ancora inediti, recano in essi l'intera parabola dell'*opus* alchemico.

L'azione scenica *Maschile Femminile Androgino* con cui nel 1970 egli si affaccia alla storia delle cose non viste perché ancora non dette, e si presenta al pubblico in quel corrispettivo della segregazione in *élite* che è forzatamente una mostra in una galleria privata, mette finalmente sul tavolo della discussione il problema dell'ideologia nell'arte di Marcel Duchamp insieme, ciò che più conta, con i passi infelici della sua propria condizione di artista qui e ora.

Citare Duchamp, come egli fa per sottoporlo a critica, e non, come altri artisti, per saccheggiarne i finali di partita sull'obbrobriosa scia delle varie estetiche post-ready-mades, ha questo risultato: ciò che nell'uso responsabile dell'argomentazione scritta non è facile da dirsi senza lo scorno di una banalità di base, l'opera con i suoi oggetti in scena può chiaramente darlo a vedere. E via via l'abbiamo visto.

Intendo riferirmi al fatto che Marcel Duchamp fu e resta un pensatore di destra e che tuttavia ci fa da Confucio.

Nel mentre ripropone il simulacro dell'impiccagione su una fune con scorrevole, Vettor Pisani dichiara la centralità politica della sua opera con un intervento sulla strada a tutti destinato, salvo che al mondo dell'arte, a cui solo più tardi e per via fotografica rimetterà questo documento: una stella rossa a cinque punte che rifonda il Campidoglio.

Duchamp o del Campidoglio, la questione resta immutata — anzi illumina l'intero campo del pensiero di Pisani. Mai un manifesto fu più conscio della scritta *Silenzio Duchamp* che lui fa incidere sul metallo nel 1965 e che lancia, se così osiamo dire in anticipo sulle guardie rosse, quel che, tra la constatazione e l'ingiunzione, è la critica al venerato maestro di molte nostre avanguardie.

Per capire dove para questa critica a Duchamp — non diversamente da come, in ben altro contesto, la critica del radicalismo maoista a Confucio mirerà a colpire il confucianesimo e in pari tempo i nemici del presente — bisogna porla in relazione con un'altra scritta/opera dell'artista, ove si legge: *L'Occidente è nero, l'Oriente è rosso*.

Ciò che non tutti, anche a sinistra, sono disposti a condividere e meno che mai patire è, per gli occidentali, la perdita della centralità dell'Occidente. Que-

sto Occidente che ha elaborato il concetto di libertà dall'illuminismo al marxismo e cooptato la verità all'azione dell'io col freudiano « io la verità, parlo ». È vero, ma è anche questo Occidente che ha partorito la *chose* immonda che sartrianamente fu il nazismo e ancora ripropone e diffonde quel cancro sociale che fa sì che anche le masse popolari si ergano contro se stesse e si chiama fascismo, un processo degenerativo che si stenta ancora a comprendere. « L'Occidente è nero » accusa l'io separato.

L'intelligenza prediletta da Vettor Pisani si volge a considerare il presente storico da posizioni nette; ma non svalca il « lucido pessimismo dell'intelligenza », non s'accontenta di questi conforti intellettuali: prepara un'alternativa che sia ineluttabile come la visione della mitica Eurasia, sulle cui labbra tra Europa e Asia intende alla fine costruire il suo proprio labirinto. Ciò che farà.

Epperò questa costruzione non ancora costruita produce già la sua azione e la sua influenza; è già azione in questi elementi di teatro che l'annunciano quale scena primigenia e finale; è influenza nel suo progettarsi. Sulla sua importanza odierna aggiungerò questo — che la cultura si batte contro il potere costituito non tanto nel suo complesso e nella sua complessità quanto con la semplificazione e l'esemplificazione. È stata una critica teatrale su un giornale di Shanghai a far detonare la rivoluzione culturale tra 800 milioni di cinesi. E qualche frase su un nastro ha fatto saltare un presidente americano.

Trasgressioni

La semplificazione apportata dal lavoro di Pisani all'arte e al dibattito odierno consiste anzitutto nell'aver di fatto sollevato le varie e sparse trasgressioni formali intraprese dalle avanguardie nella sintesi superiore di una trasgressione storica. Perciò si è imposto di « avere la pazienza di ricucire tutto ». Perciò ha indirizzato l'opera verso « uno stato in cui tutto si trasforma in linguaggio ».

Trasgredire è proprio dell'epoca moderna che ha perso la facoltà di rappresentare e il senso dell'identità a favore del proliferare dei simulacri, come afferma Deleuze. Ma con due opzioni del tutto divergenti. Ha scritto lo storico d'arte Burnham: « Le trasgressioni storiche sono per lo più male intese o, peggio, non sono capite affatto. 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, per usare un termine di Marchel Duchamp, "cortocircuitano" l'evoluzione delle trasgressioni formali ». È questo il caso in questione.

In contrasto con l'agitato proliferare delle innovazioni tecnico-procedurali del-

l'arte contemporanea, qui si parte dalla citazione e dalla comunicazione orale: una strategia.

Se quello di Duchamp fu il silenzio dopo il riconoscimento, il silenzio di Pisani è venuto prima che l'opera sia conosciuta. Là, il silenzio ambiguo della celebrità, un atto manifesto e intenzionale il cui modo di sciogliersi consiste nel maggiorarsi col sopravvenire della morte. Qui al contrario una coerente scelta, giacché Pisani si rivolge negli anni '60 all'apprendimento alchemico con la figurazione di un uovo e si prepara a prendere la parola. Il silenzio non è « non dare a vedere » come in Duchamp. Ma equivale a togliere all'arte il primato del visivo per darle, a tempo debito, la voce della comunicazione orale, dell'azione scenica senza teatro.

Lungi dall'essere ermetica — ha ancora scritto qualcuno — l'opera di Pisani è una traduzione visiva dal suo originale esoterico e la sua discussione orale; più precisamente è un'opera *acromatica*, un'opera da ascoltare e non da decifrare, destinata, non a fruitori lontani, ma alla cerchia degli ascoltatori vicini e degli eventuali collaboratori.

Il ricorso alla citazione reiterata ha più funzioni. Citare per « ricucire tutto » vuol dire premettere tutti gli elementi del discorso nella presenza degli altri su cui misurare la propria identità. È il contrario della perdita d'identità che avviene nell'imitazione e va nel senso di riconoscere apertamente che nella convergenza o unità del discorso si aprono le divergenze della critica e delle rispettive posizioni. La citazione è un'arma della precisione della lotta.

Notiamo allora che Pisani cita l'artista tedesco Beuys — di cui è nota l'influenza sulle ultime generazioni di artisti e sul dibattito politico sull'arte — nel cuore stesso dei suoi emblemi e non nelle sue dichiarazioni ideologiche. Si può dire che il contrasto ha questa premessa — il complesso di idee di Beuys è divenuto ideologia di un certo tratto della storia dell'arte, ha i caratteri di un'ideologia dell'arte, e come tale, come asfissia dell'eroe da camera, è combattuta.

Dopo di che, il contrasto si estende certamente al fondo delle opzioni culturali e della loro estensione politica; ma per valutarlo occorre un esame più approfondito di ciò che i due antagonisti realmente affermano e fanno, se non vogliamo farci catturare appunto dall'ideologismo.

Pisani critica sia la solitudine e la separatezza di colui che ha chiamato un « eroe da camera », sia la vacuità di « tutte le parole » che ne costituiscono l'assordante ideologia; e la seconda critica prende il sopravvento oggi, in anni di battaglie ideali e culturali in cui progettare la nuova società non è cosa lontana e un po' astratta, ma esercizio quotidiano e reale che richiede di battersi tra linee giuste e linee sbagliate.

Tommaso Trini



Vettor Pisani, *Il coniglio non ama Joseph Beuys*, 1976. Esecuzione di Karla König alla sezione « Attivo » della Biennale di Venezia, luglio 1976. Foto Nicola Incisetto.

VETTOR PISANI

$$\frac{\mathbf{E}_{\text{ROE}}}{\text{LEPRE}} = \frac{\text{UOMO BANALE}}{\text{CONIGLIO}}$$

L'EROE STA ALLA LEPRE COME L'UOMO STA AL CONIGLIO

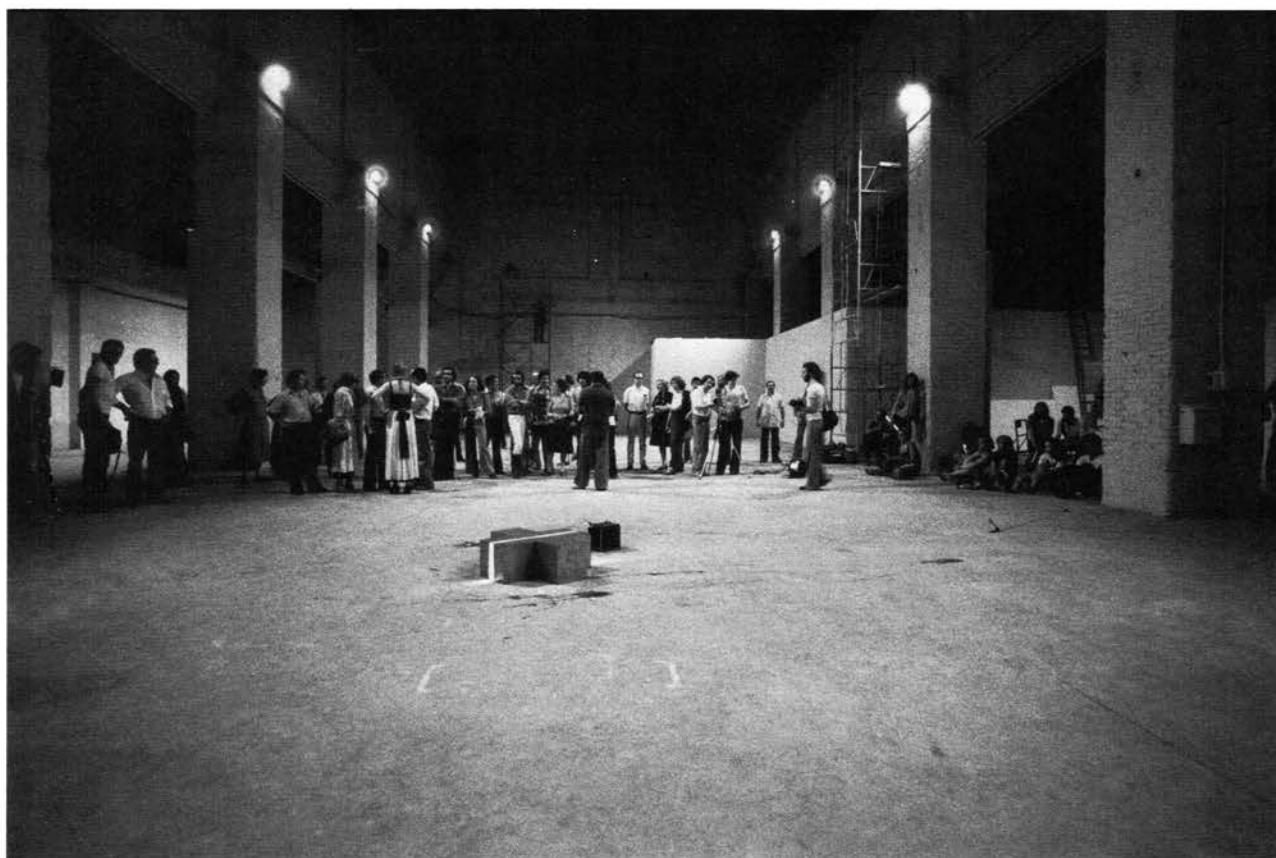
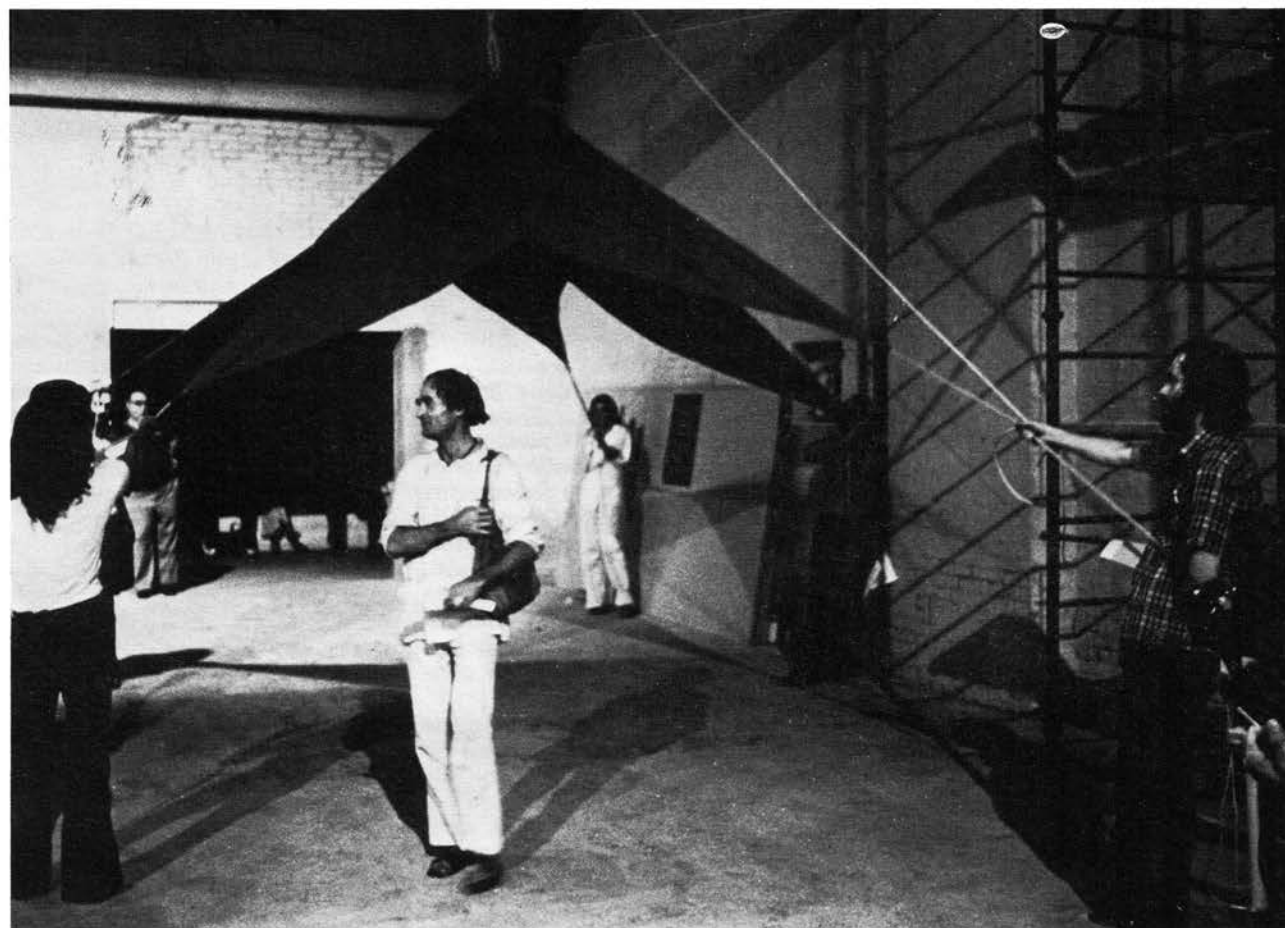
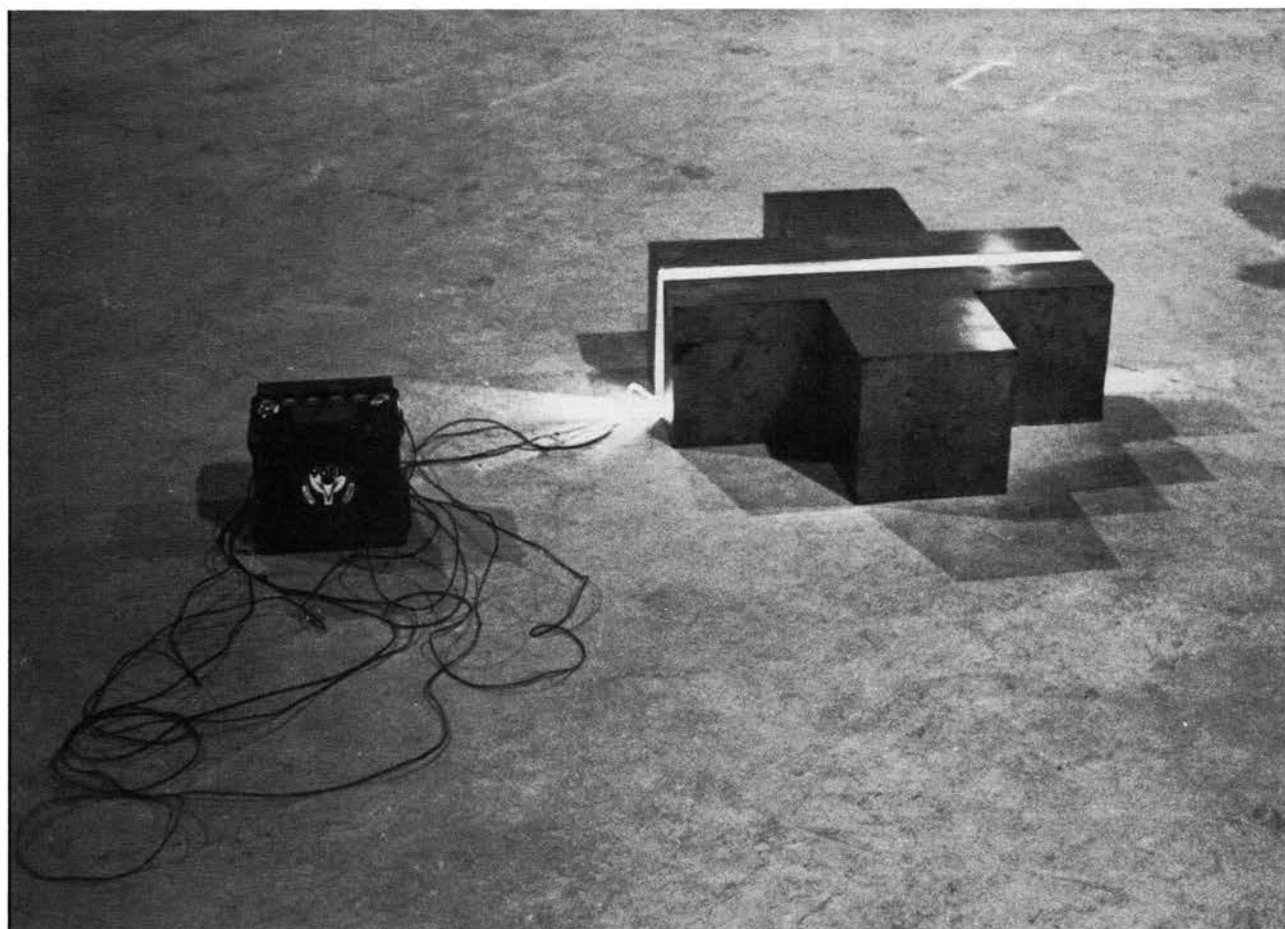


Foto Giorgio Colombo.



Vettor Pisani, *Il coniglio non ama Joseph Beuys*, 1976. « Attivo » alla Biennale di Venezia, luglio 1976. Foto Nicola Inciseto.