Vettor Pisani

Meglio un asino vivo che un artista morto

Trevi Flash Art Museum

Of Contemporary Art

Trevi Flash Art Museum

Of CoNtEmPoRaRy ArT

Vettor Pisani

"Meglio un asino vivo che un artista morto"

a cura di Angelo Capasso

un saggio di Maya Pacifico

una poesia di Mimma Pisani

marzo 2002

Pio Monti Roma

C'È L'ARTISTA

C'è l'artista, c'è una volta
c'è mille volte l'artista
nella sua favola, nella sua storia.

Accende stelle spente
Frammenta e ricompone
Sottrae alloro all'oblio
Abita il mondo multiforme
di stralunati animali e manichini.

Un demone lo sorveglia
nel suo sfogliare Margherite.
Ha la fatalità dello sguardo
ben allenato a ciò che coincide.

Tanti i padri chiamati dalla memoria
tante le madri potenti da rappresentare.
Con dignità ritornano
nella corrente della creativa mente.

C'è l'artista che ha serbatoi, container
dell'immaginazione, Musei della Catastrofe
luoghi di proiezione, di illuminazione
che certo non si confrontano con il nulla
della artistica consorteria mondiale.

C'è l'artista che si frammenta
si scinde, viaggia dall'algido Nord
terra di leggi e di silenzi, al Sud
squinternatore beffardo. Niente
cerchietti aurei per luoghi eletti
steccati di ferro attorno al proprio stato
ma un andare sbandato, blasfemo
senza fiato tra i paeselli e mete
rispettate anche dal codino reame.

Per il pellegrinaggio c'è l'artista
che indossa le variegate maschere
di Sfingi, di Edipi, di scandalosi ibridi.
Maschere di anonimato, di identificazione
maschere di forte ribellione per idee
che passano, lievi entità, passano
con ironia dalla storia alla geografia.
Oltre le cancellazioni
Oltre le legiferazioni
Oltre le sopraffazioni.

C'è l'artista delle provocatorie storie
delle assurde contaminazioni:
un manichino indossa un grembiulino
con su stampato un Michelangiolesco
nudo di Davide ben fornito.
Ebbrezza di alabastro
per sogni di grandezza.
Trasmutazioni androgine.
Dinamica surrealtà
dal kitsch al pulp
al trash della quotidianità.

Sul volto di Cartesio
spunta il muso dell'asino.
Il labirinto è servito
Cartesio e l'asinello
il saggio e il pazzerello
la scienza e lo sberleffo.
Asino di Dalì, Asino di Fussli
Asino di Bruno, Asino di Apuleio.
D'altronde Vettor dice:
"MEGLIO UN ASINO VIVO
CHE UN ARTISTA MORTO".
A! SI NO
Rapido zig zag
tra nuovo e tradizione
tra realtà e finzione.
Per l'artista Argonauta
il doppio è la vera finzione.
L'artista è un fingitore
Di finzione in finzione
Cancella le differenze
Tra "VERO FALSO D'AUTORE".

Mimma Pisani

del tragico legata alla perdita del 'centro', dell'integrità culturale, dell'identità individuale, a cui attribuiamo la condizione di inconciliabilità a cui si legano le prime guerre mondiali del novecento e i recenti scontri etnici della ex-Jugoslavia (fino alle contrapposizioni religiose degli ultimi attentati internazionali).

In ogni inizio, Vettor Pisani mette in scena l'Occidente e il suo teatrino della follia: una fusione di termini - follia e teatro - che nasce da una simile e originaria corruzione dello spirito: da una parte la frammentazione dell'identità, dall'altra la teatralità atta a ricomporla.

Pur non essendo delimitabile, la Grande Opera è contenibile in un luogo della memoria, a cui lui stesso ha inteso dar forma: il Museo della Catastrofe. E' significativo che questo nuovo evento espositivo prenda forma proprio in un Museo di Arte Contemporanea: il Trevi Flash Art Museum of Contemporary Art[1] . Si tratta, nel caso di Pisani, dell'unico caso in cui i termini "museo" e "contemporaneità" si conciliano perfettamente in una dicotomia di condizioni sostanziali: il vuoto (il museo, spazio panico della storia), la vertigine (la contemporaneità del fare arte davanti alla storia).

L' Opera corale

La Grande Opera di Vettor Pisani si sostanzia in frammenti che affiorano dal quotidiano (immagini, oggetti, luoghi della cultura e del dibattito culturale in atto) e costruiscono un grande epos con l'ausilio di loro referenti mitologici più remoti. Pisani opera attraverso un metodo di composizione novecentista che ricorda l'operare di T.S. Eliot, Joyce, Ezra Pound. Per tutti questi scrittori l'interpretazione personale lascia il posto ad una costruzione storica e teleologica di luoghi della cultura, della letteratura, dell'arte.

Eliot fu il primo ad intendere la scrittura poetica non solo come frutto di creazione individuale, secondo quelli che erano i dettami delle tradizionali *artes poeticae* , ma soprattutto come ri-creazione, riscrittura *ironica* dei testi più che semplice spiegazione degli stessi. Joyce, con il suo Ulisse, ha costruito il metodo fondante del romanzo moderno, fatto di illuminazioni temporanee, di "epifanie" e rapide rivelazioni. I due grandi scrittori hanno opposto alla struttura lineare dei sistemi poetici classici un dinamismo eclettico, che svincola la scrittura dai rapporti simmetrici e scardina i tempi della sintassi per offrire un'immagine più compiuta del mondo. La disgregazione dell'ordine è diretta alla creazione di un ordine alternativo, quello del mito, inteso nella duplice accezione di mitologia –retaggio del passato– e mitografia: del presente, del quotidiano. L'io dilatato e dilaniato in un "cumulo d'immagini infrante"[2] e nella autoconsapevolezza tragica della sua follia endemica, nella dilatazione dell'io che Vettor Pisani getta nell'Opera, decretando la scomparsa dell'autore, lasciandoci traccia di sé solo in briciole disperse da recuperare con la lente d'ingrandimento: un ritratto ironico dell'artista fatto con una marionetta di legno, l'*Isola dell'infanzia* riprodotta in un opera, che ricorda i suoi primi anni trascorsi a Ischia; oppure, secondo un intreccio tra biografia e arte (consueto per Pisani), nel ricorso al supporto creativo della compagna Mimma, sia per la scrittura di testi poetici, che per la partecipazione diretta a numerose performance. Oltre a questi frammenti di sé esistono soltanto Edipo e la Sfinge, due personaggi ed intepretazioni dell'essere filiale e materno: l'enigma della

Sfinge è metafora del labirinto; l'accecamento di Edipo per aver troppo visto, per aver realizzato l'aspirazione dell'inconscio collettivo al regressum in utero, è il passaggio dalla luce alle tenebre e viceversa; la Sfinge stessa allude alla madre, infatti da Gea nasce Echidna e da questa la Sfinge, terribile animale derivato dalla madre.

Questo nuovo essere caotico dell'Opera (che ha affinità con il 'correlativo oggettivo' elittiano e il 'flusso di coscienza' joyciano), oggi trova fatalmente riscontro nel magma culturale che caoticamente circola e ribolle su Internet, in uno spazio senza tempo e senza luogo; e ancora: la paternità plurima delle opere di Vettor Pisani, ha già dato risposta alle questioni relative alla proprietà intellettuale dell'opera, su cui si dibatte con maggiore insistenza con l'avvento dei musei e degli archivi multimediali. Ed ancora, la composizione cinica e fredda con cui Pisani determina l'ibridazione delle forme, ci consente di capire il ritorno alla Natura di ipotesi prodotte dalla Cultura: come dimostrano le possibilità di modificazione del dna, la scoperta del genoma, le ipotesi di clonazione.

Il tutto secondo un'ottica empirica, che si fregia soltanto di un simbiotico lavoro di recupero archeologico della memoria collettiva condiviso con il mondo sulla base di strumenti elementari, dove anche la psicologia, una scienza di retaggio positivistico, perde il proprio significato esclusivamente scientifico e ne assume uno mitologico, antistorico, scontrandosi con la mutevolezza dell'io moderno. Il recupero della psicologia avviene nel crocevia tra arte e filosofia e segna, come indica Otto Weininger, nella prefazione al suo libro "Sesso e carattere", la differenza tra l'artista e il filosofo: "Uno opera con i simboli, l'altro attraverso le idee. L'arte e la filosofia si pongono uno rispetto all'altra come l'espressione al significato."[3] Sia per Vettor Pisani che per Otto Weininger la psicologia è utilizzata in un'accezione puramente filosofica ed antistorica, proprio come Joyce sostiene attraverso il suo personaggio e alter ego principale Dedalus : "La storia è un incubo da cui cerco di destarmi"[4].

I cavalli in galleria - L'asino nel museo

Joseph Beuys durante una performance del 1969 (ad Experimenta, Francoforte) dal titolo "Iphigenie" ha realizzato una congiunzione alquanto inedita: ha portato un cavallo bianco in galleria e lo ha inserito in un'azione durante la quale l'artista interrompe il flusso sonoro del silenzio con il suono percussivo di due piatti da orchestra - in uno dei suoi più efficaci rituali sciamanici. Il cavallo, nelle sue rappresentazioni simboliche è un animale psicopompo, ovvero uno spirito guida delle anime dei defunti. In quel rituale sacro messo in atto da Beuys, la galleria, uno spazio in cui si consuma l'attualità dell'arte, si trasformava in spazio rituale. L'asino, che nella mostra di Vettor Pisani invade gli spazi di un Museo del presente (il Trevi Flash Art Museum), con una identità più definita e meno romantica del cavallo (il romanticismo tedesco e la tradizione euroasiatica della Germania sono due degli elementi che destano maggiore interesse in Vettor Pisani nel lavoro di Beuys), oltre ad una medesima funzione di

Francisco Goya

Tu que no puedes

Vettor Pisani: la follia e l'arte

La vertigine e il vuoto sono i due termini limite entro i quali negli anni si è mossa tutta l'opera di Vettor Pisani. Sono i confini che hanno delimitato quel suo germogliare di idee coagulate in una sostanza ibrida che non trova nell'arte il suo referente unico, ma s'insinua nel teatro, condivide esperienze della poesia, si nutre di filosofia, teosofia, storiografia e scienza, e trova affinità nel cinema d'avanguardia. Gli unici punti cardine sono la vertigine (il senso panico) e il vuoto (lo spazio del panico); quindi, più che ricercare un inizio, la sua opera ci impone la ricerca di un'origine. Ogni mostra, o evento espositivo, è un inizio. L'origine è invece l'affinità sostanziale del suo operare con il lavoro quotidiano del mondo; è il comporsi e disfarsi continuo di stessi gesti e medesime ipotesi di lavoro; è la fatica intellettuale di ipotizzare una nuova partenza.

Su un piano biografico, un primo inizio di Vettor Pisani è datato 1970 (quando si è trasferito definitivamente a Roma) con la mostra alla Galleria La Salita dal titolo *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*. E' il primo segno chiaro che contiene alcuni degli elementi sostanziali che hanno attraversato l'opera nel suo prodursi: la dottrina dei Rosacroce, i riti alchemici e le filosofie esoteriche, la Sfinge ed Edipo come miti del moderno e dell'antichità, l'iconismo anoressico di Marcel Duchamp, la tensione etica e didattica di Joseph Beuys. In quell'evento del 1970, Vettor Pisani presentava *Suzanne in uno stampo di cioccolato*, una testa femminile di cioccolato sulla quale pende un peso per esercizi ginnici. E' un inizio.

Sono un inizio tutti i riferimenti culturali e i rimandi intertestuali delle sue opere: Khnopff, Klinger, Böcklin, Rops, Redon, Dalì, Ernst, Breton, Freud, Leonardo (attraverso Freud) e poi l'Arcimboldo, Beuys, Klein e Duchamp. Si tratta di affinità che Vettor Pisani assume dalla storia ed ostenta attraverso una modalità personale, cucendole in un tessuto iconografico neutro, onde evitare la trappola dell'interpretazione, per lasciarne assurgere la freschezza e l'attualità. In altre parole, i suoi riferimenti ad artisti e personaggi della storia sono i dadi di una cultura, quella Occidentale, che l'artista lancia per ricomporne il senso in ogni opera, ponendosi in questo modo alla fine di una tradizione che si è costruita su base teleologica ed è diventata teologica per caso proprio nella fase storica a cui Vettor Pisani fa più spesso riferimento: la fine dell'ottocento e quella corrente di pensiero artistico-letteraria che ha segnato il passo evolutivo dell'arte prima delle avanguardie storiche: il Simbolismo. La morte di Dio proclamata da Nietzsche nel 1880 è l'apice di un percorso della filosofia che dal razionalismo di Cartesio, Spinoza e Leibniz, attraverso l'empirismo di Bacon e Locke, lo scetticismo di Hume, il tentativo di conciliazione di Kant e la sintesi di Hegel, si è attestato come rivelazione dell'essere individuale come testimone dell'essere collettivo. La "teologia dell'individualità" per eccellenza è la psicoanalisi (a cui Pisani fa spesso riferimento). Questa nuova scienza della realtà e teologia dell'individualità ha ripreso una condizione rimossa dall'arte, il Sacro, e l'ha posta in un ambito esterno a quello della religione, non tanto per confinarlo in un ghetto, quanto perché nella modernità, il senso del sacro si sposta verso luoghi geografici lontani, verso territori mentali esoterici, come nella teosofia. In questa nuova ampiezza di confini, delimitabili solo dalla vertigine e dal vuoto, si distende tutta la mitologia di Pisani, che ha aggiunto al bagaglio del modernismo simboli nuovi della modernità: *L'avvoltoio di Freud*, le diverse versioni di *Apollo*, *Hermes*, gli autoritratti di Böcklin (realizzati come ready made aiutati), ed altre figure della cultura mitteleuropea e del suo centro d'origine che ha segnato, nel novecento, i destini dell'Europa attuale. Il mito di origine è la caduta di Vienna e del suo proficuo e profondo legame con l'Oriente, dei suoi intellettuali e scrittori (Freud, Wittgenstein, Krauss, Musil) ed gli artisti che ne hanno segnato il passaggio verso il vuoto (Klimt, Kokoschka, Schiele, Schönberg, Webern, Berg) e, conseguentemente, hanno anticipato l'esperienza

psicopompo, è anche la rappresentazione più attuale della realtà democratizzata nel Moderno, alla fine del dispostismo dei grandi miti.

Nella rappresentazione simbolica, la figura dell'asino ha assunto nei secoli connotazioni diverse, positive o negative a seconda delle tradizioni culturali di riferimento. Eccone un breve paesaggio[1].

Nella Bibbia, l'asino ha una funzione positiva nel presepe e nell'ingresso di Cristo in Gerusalemme. Ma secondo un'intepretazione diversa (quella di Guénon) nel primo caso però l'asino si contrappone al bue, come le tendenze malefiche si oppongono a quelle benefiche, e che nel secondo caso interpreta il ruolo delle forze malefiche stesse vinte dal Redentore.

In Cina, l'asino bianco è talvolta la cavalcatura degli Immortali. Nel mito del falso profeta Balam il ruolo dell'asina è nettamente benefico ed in alcune interpretazioni diviene addirittura il simbolo della conoscenza, della scienza tradizionale, con un completo rovesciamento del simbolo iniziale.

Un simbolismo iniziatico è attribuito all'asino negli onori tributatigli in occasione della "festa dei folli medievali".

In generale, l'asino rappresenta l'elemento istintivo dell'uomo, una vita che si svolge tutta sul piano terrestere e sensuale. Cavalcare l'asino, è quindi l'emblema dello spirito che cavalca la materia che gli deve essere sottoposta, ma che talvolta si sottrae alla sua direzione.

Nell'Asino d'Oro di Apuleio si raccontano le trasformazioni di Lucio dalla camera profumata di una cortigiana sensuale alla contemplazione mistica dinanzi alla statua di Iside. Una successione di metamorfosi illustra l'evoluzione spirituale di Lucio. La sua trasformazione in asino è la manifestazione concreta, l'effetto visibile e il castigo del suo abbandono ai piaceri della carne. La seconda metamorfosi, che gli restituisce la sua figura e la sua personalità umane, non è solo una clamorosa manifestazione del potere salvifico di Iside ma una rappresentazione del passaggio dalla sventura delle basse voluttà, dalla schiavitù subita tra le mani della cieca fortuna alla felicità sovrannaturale e al servizio della divinità onnipotente e provvidenziale; è una vera resurrezione, la resurrezione interiore. Ridiventato umano, Lucio può seguire la via della salvezza, impegnarsi sul cammino della purezza, accedere alle più sublimi iniziazioni. Egli entra nella intimità della conoscenza divina, solo dopo essersi spogliato dell'asino e aver rivestito i panni umani.

L'arte del Rinascimento ha dipinto diversi stati d'animo sotto i tratti dell'asino: lo scoraggiamento spirituale dell'asino, la depressione morale, la pigrizia, il piacere della pigrizia, la stupidità, l'incompetenza, la testardaggine, l'obbedienza ottusa.

Gli alchimisti vedono nell'asino il demonio a tre teste, una delle quali rappresenta il mercurio, l'altra il sale, la terza lo zolfo, cioé i tre principali elementi della natura, l'essere testardo nella sua tenacia.

L'asino in certe tradizioni è però un animale sacro. Ha un ruolo importante nei culti apollinei: a Delfi degli asini venivano offerti in sacrificio. Un asino portava il cofano che serviva da culla a Dioniso e tale animale apparteneva al suo culto. Secondo un'altra tradizione il sacrificio dell'asino è di origine nordica: "Nessuno potrebbe, né per mare né per terra, trovare la via meravigliosa che conduce alle feste degli Iperborei. Un giorno Perseo, capo dei popoli, si sedette alla loro tavola ed entrò nelle loro dimore e li trovò mentre sacrificavano al Dio magnifiche ecatombi di asini; i loro banchetti e i loro omaggi erano per Apollo la gioia più viva ed egli sorrise vedendo erigersi la lubricità dei bruti che essi immolano" (Pindaro, Decima Pitica).

Nelle Rane di Aristofane lo schiavo Dioniso dice al suo padrone che gli pone un fardello sulle spalle: "ed io sono l'asino che porta i misteri".

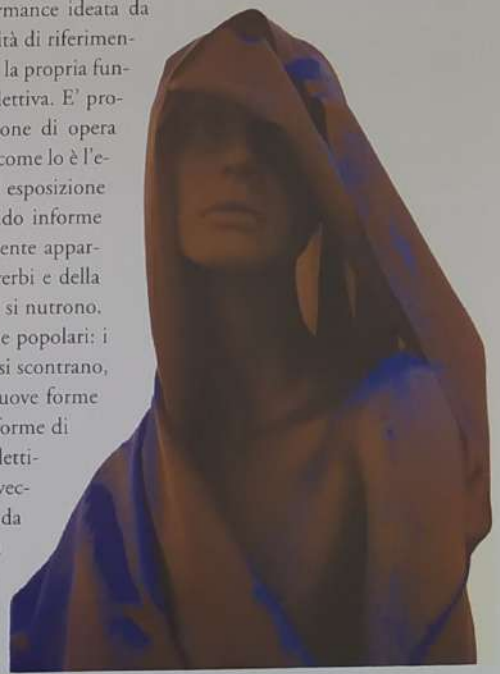
L'asino selvatico, l'onagro, rappresenta gli asceti del deserto, i solitari. La ragione è probabilmente in relazione al fatto che la mascella d'asino è ritenuta molto dura: con una mandibola d'asino Sansone poté uccidere mille nemici.

L'asino è legato a Saturno, il secondo sole che è la stella d'Israele. E' probabile che in alcune tradizione Saturno a sua volta si identifica con Jahvè. Ciò spiegherebbe anche, perché essendo il Cristo figlio di Israele, alcune caricature abbiano rappresentato un crocifisso con la testa d'asino.

"Il Cristo ha voluto montare simili cavalcature per dimostrare la necessità dell'umiltà: su chi dunque riposa il mio spirito, dice il profeta, se non sull'umile, sul mite, su colui che trema alle mie parole (Proverbi, 16, 18). Monta l'asina colui che esercita nelle pratiche dell'umiltà vera, interiormente, dinanzi a Dio; ma montare il piccolo dell'asina significa mostrarsi attenti ai doveri dell'umiliazione vera, esteriormente, davanti al prossimo" (Id. Opuscules et sermons, p. 95)

L'asina quindi è il simbolo della pace, della povertà, di umiltà, di pazienza e di coraggio e in generale è favorevolmente presentata nella Bibbia: Samuele parte alla ricerca delle asine che ha perduto, Balam è avvertito dall'asina della presenza di un angelo mandato da Jahvè, Giuseppe conduce Maria e Gesù sul dorso di un'asina in Egitto, per sfuggire dalle persecuzioni di Erode; prima della Passione, nella Domenica delle Palme, il Cristo fa il suo ingresso trionfale in Gerusalemme a dorso di un'asina.

La simbologia dell'asino attraversa la performance ideata da Vettor Pisani e la pone al centro di una coralità di riferimenti culturali. L'asino, in questo senso, aggiunge la propria funzione di elemento del folclore, della festa collettiva. E' proprio il folclore la più efficace rappresentazione di opera senza autore, espressione di una coralità, così come lo è l'epica. Nella festa collettiva che ogni azione ed esposizione di Vettor Pisani presuppone, rivive quell'ibrido informe di voci singole e autonome che tradizionalmente appartiene alla tradizione orale (dei detti, dei proverbi e della saggezza popolare), di cui i rituali folcloristici si nutrono. Da quell'ibrido nascono le più fervide fantasie popolari: i cavalli alati, i pifferi magici, le montagne che si scontrano, i ciclopi. Il folclore e la storia orale creano nuove forme di vita, nuove conquiste economiche, nuove forme di rapporti sociali, e soprattutto un rapporto dialettico tra il presente e il passato in cui ciò che è vecchio non muore e non sempre è soppiantato da ciò che è nuovo. Ciò che è vecchio continua a coesistere con ciò che è nuovo, o in senso parallelo, o dando luogo con esso a varie associazioni di carattere ibrido, che non sono possibili né nella natura né nella storia. Nel



saggio "Edipo alla luce del folclore" il semiologo Vladimir Propp attraverso il mito di Edipo (uno dei topos centrali dell'arte di Pisani) ricostruisce la sensibilità diversa al mito della paternità nelle culture in cui questo è conosciuto: si tratta, dice Propp di un mito noto "presso tutti i popoli europei, nonché in Africa (zulù) e tra i mongoli."[6] Attraverso questo nostro riferimento al folclore, giungiamo quindi a quel sommovimento universale della cultura che è interno alle opere di Pisani: l'artista si rifiuta di cristallizzare il fluosso dell'arte in una soluzione definita, e come la lingua (che è alla base della letteratura), il suo lavoro nasce e muta in modo del tutto logico e indipendente da una volontà rigida, assorbendo in sé l'io dell'artista secondo piani diversi, con la lentezza dei processi geologici, ma soprattutto assorbendo a sé l'esperienza di ogni spettatore, ogni astante, ogni fruitore o lettore dell'opera, sulla base di una ricerca estenuante di una possibilità di simbiosi con il mondo.

In *Un Chien Andalou* (1928), il film di Luis Buñuel e Salvador Dalì, nel collage di immagini legate da un montaggio serrato che compongono la trama del film, scorre una scena in cui due asini, presumibilmente morti, sono sdraiati su due pianoforti e ne aggravano il peso. Sdraiati lì, sopra le corde del pianoforte, rendendo lo strumento perfettamente inutile (capace di produrre solo suoni 'sordi' e 'ottusi', proprie come un asino), i due animali sembrano il prodotto di un'allucinazione improvvisa (una versione paradossale dell' "epifania"). Potrebbero essere la trasmutazione alchemica (o genetica) di altre due figure equine appartenenti alla cultura spagnola, a cui sia il regista che l'artista iberici hanno guardato spesso: il cavallo e dell'asino che condussero Don Chisciotte e Sancio Panza nelle loro avventure eroico-picaresche intraprese in un viaggio che congiunge la realtà e la fantasia sull'orlo tra la vita e la morte.

Alle soglie del Moderno, tramontati gli eroi e le loro gesta, la letteratura e l'arte si prendono gioco del mondo e s'impognono come il teatro delle meraviglie barocche, la celebrazione della metafora e della mente. Nell'apice del Moderno, con Dalì, ma soprattutto con l'io disperso di Vettor Pisani, l'arte ha preso coscienza che quel 'teatro della mente' è metafora esso stesso del tragico teatro della follia.

[1] E' necessario sottolineare l'indispensabile supporto per la realizzazione del progetto fornito da Pio Monti, Roma.

[2] T.S. Eliot "La Terra Desolata" trad. it. Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1985.

[3] Otto Weininger, "Sesso e carattere", Feltrinelli, Milano 1976.

[4] James Joyce, "Ulisse", trad. it. G. de Angelis, Milano 1985, p. 47.

[5] Il brano che segue è un excursus delle più significative rappresentazioni simboliche sull'asino liberamente tratto dal "Dizionario dei simboli", Rizzoli, Milano 1986.

[6] Vladimir ja. Propp "Edipo alla luce del folclore", Einaudi, Torino 1975, pag. 87.

Che cosa è il Moderno?

Una conversazione con Vettor Pisani e Angelo Capasso

L'ISOLA DI KANT
La Ragione è una piccola isola nell'oceano
sterminato dell'irrazionale,
nel mare infinito della nostra follia.
Vettor Pisani

Nel tuo "Museo della Catastrofe" hai messo a fuoco due accezioni diverse del termini "catastrofe" che appartengono entrambe, seppure in modo radicalmente opposto, al territorio dell'arte: da un lato, sul piano prettamente storico, l'idea di Catastrofe, con il suo senso di irreversibilità trova un drammatico riscontro nella Shoah, e nella benjaminiana possibilità di fare arte dopo tale affronto all'Umanità; dall'altro, la Catastrofe, e la sua irridimibilità, è un principio proprio del fare arte, ovvero dei suoi continui smottamenti nel linguaggio. Come interpreti questi due aspetti nel tuo lavoro?

Prima di parlare dell'Olocausto, vorrei chiarire cosa s'intende per "arte moderna": l'arte moderna, che include le avanguardie storiche, come sua espressione apicale, è un'arte della "Catastrofe" nel senso che gli artisti moderni operano un'indagine sull'Immagine a partire dai frammenti di questa. Le origini di questo tipo di indagine sono diverse: non so, penso ad esempio dalle *Ragazze d'Avignone* di Picasso, e a tutto il Cubismo, con la sua frantumazione catastrofica e defragazione dell'oggetto; anche il Futurismo ha rappresentato una sua interpretazione di esplosione dell'oggetto, del luogo della visione; questa vertigine catastrofica dell'immagine poi è presente in modi diversi nelle combustioni di Burri, nel taglio di Fontana, o in tutta la Pop arte americana, da Rauschenberg, a Jim Dine, a Andy Warhol. Potrei dire che tutto il pensiero occidentale è fondato sull'idea della catastrofe: l'origine più lontana è già nella cacciata dell'Uomo dal Paradiso; l'avventura dell'Uomo ha un destino di catastrofe, che include in sé i principi e le rappresentazioni dell'esilio, del viandante, dello straniero: tutti punti centrali della natura del viaggio umano. Questo luogo della Toscana, Serre di Rapolano, vicino Siena, dove ha preso forma il Museo della Catastrofe è un luogo straordinario perché si trova in un insediamento naturale singolare per la Toscana, che normalmente presenta un paesaggio levigato, addomesticato, lirico: l'ambiente dove sorge il Museo invece è immerso in una voragine, che assume la forma di cava di marmo di travertino, quindi una forma traumatica all'interno di un paesaggio che tradizionalmente ha più un sapore rinascimentale. La cosa affascinante di questo luogo è che si tratta di un luogo del panico, un luogo ancestrale, dove esistono ancora gli dei. Io penso che nella 'modernità' e e nel tentativo continuo dell'uomo moderno di considerarsi laico, razionalista, cartesiano, kantiano (eccetera), lo stia portando progressivamente al di fuori di quella dimensione del tragico, dell'assurdo, dell'onirico che, invece, rappre-

senta il suo destino generale, cosmico. Non raggiungerà mai quel luogo della tranquillità e della razionalità: un mondo che è fra il minimale astratto e il non figurativo, una specie di vuoto orientale Zen. Per questo mi è sembrato affascinante creare all'interno di questo edificio sospeso su una voragine, su un abisso sulla vertigine, un luogo dell'arte moderna. Questo luogo è diventato una specie di scatola-contenitore del mio io personale ed artistico, una discarica dove vengono abbandonati o ammucchiati tutti quei frammenti dei miei lavori nell'arte che trovano una precisa collocazione all'interno del reale della società nel Museo. Il Museo della Catastrofe quindi è una specie di inconscio dell'artista reso visibile, che è possibile visitare. Naturalmente non vorrei dare a questo luogo una connotazione troppo personale, troppo autobiografica, vorrei anzi che fosse un luogo di tutti, e per questo può essere considerato un Museo e non una casa di artista, anche se esiste all'interno di una cultura di case iniziatiche filosofiche, quali la casa di Wittgestein a Vienna, la casa di Cursio Malaparte a Capri, i castelli di Ludwig, ad esempio, o la casa di D'Annunzio.

Si tratta di luoghi dove arte e vita trovano la loro perfetta integrazione, coincidono direi...

Sono d'accordo. Si tratta di luoghi dove arte e vita coincidono: la vita come destino dell'essere artista. Il destino dell'artista oggi, secondo me, non è semplicemente quello di 'fare arte', ma di capire che 'cos'è l'arte' in una società come la nostra: democratica, totale, dove, come diceva Beuys, "siamo tutti artisti". Anche Socrate pensava che tutti erano filosofi, poi però creava una distinzione netta fra i filosofi veri e quelli che semplicemente somigliavano ai filosofi: fra l'essere e lo spettacolo dell'essere. L'arte moderna è incomprensibile se non in questa angolazione: un tentativo di fare arte, una ricerca che nasce già con Michelangelo Buonarroti, il quale cercava di capire cos'era una scultura. Il non finito di Michelangelo ha questo significato: era il dubbio che Michelangelo Buonarroti lasciava all'interno dell'opera come domanda sull'incapacità dell'artista di essere certo del proprio fare arte.

Oltre a questa domanda generale sul 'fare arte', potrei dire che esistono dei periodi particolari della Storia dell'arte che ti interessano di più: il Simbolismo, ad esempio, che tu hai ripreso e rielaborato secondo un immaginario molto complesso. Cosa significa questo: che esiste comunque un percorso al di là del presente da raggiungere attraverso una ricerca nella storia, e che questo viaggio va inevitabilmente intrapreso come un viaggio iniziatico che parte dalla Storia?

Certamente. Credo che essere artista significa porsi davanti alle questioni poste dalla Storia dell'arte e del Museo. L'artista è un mattone nell'edificio dell'arte. Caravaggio è certamente stato un genio, un'artista di grande originalità, ma chi lo studia con attenzione lo riconosce come il discepolo e l'ammiratore di Michelangelo Buonarroti. Se guardiamo attentamente alcune delle sue rappresentazioni, il San Giovannino, ad esempio, in realtà si tratta di una citazione diretta da una figura della Cappella Sistina di Michelangelo.

In questo modo, si comprende il desiderio dell'artista di non essere totalmente isolato e autonomo... questo è un aspetto dell'arte secondo me molto interessante. La morte di Marat di David, per indicare un altro caso, non è altro che il frammento di un quadro di Caravaggio; l'"Isola dei Morti" di Böcklin, potremmo definirlo il primo collage dell'arte moderna, perché è un'opera composta da frammenti e luoghi molteplici: l'acqua oltre ad essere l'acqua naturale di un lago, potrebbe rappresentare l'inconscio freudiano, oppure essere una rappresentazione di un luogo concreto, ad esempio, un lago svizzero, uno specchio dell'acqua del Golfo di Napoli; i cipressi, invece, sono della Toscana ... si tratta di un insieme fatto di frammenti...

Quindi è molto chiaro che con l'Isola dei Morti ci troviamo davanti ad un quadro della memoria... Nel caso delle tue opere però la memoria storica e la memoria dell'arte si coagulano e si fondono in alcuni punti cruciali, come nel caso dell'Olocausto, per tornare alla mia prima domanda, del quale hai anche fornito una lettura alchemica...

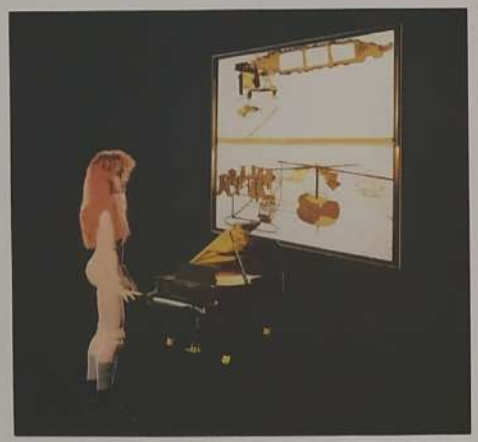
...il lager di Auschwitz ha una sua valenza alchemica, può essere il luogo dove si trasforma la materia pesante in oro. Alcuni significati e valori, anche cromatici, ci riportano all'Alchimia: ad esempio il gas utilizzato ha un colore blu, si chiamava infatti "zyklon blu", ed era effettivamente una sostanza dal vapore azzurrino. Questo vapore azzurrino è uno dei colori dell'alchimia, e contemporaneamente è un veleno... tutta l'opera di Auschwitz può essere considerata l'opera di un alchimista... raramente si tiene conto che Hitler era un artista, prima di ogni altra cosa, un'artista perverso, un assassino, un uomo micidiale, ma per capire l'insieme di ciò che è avvenuto con la strage degli ebrei è necessario avvicinare Hitler a quelle figure esemplari della mitteleuropea, quali Wittgestein, Freud, Nietzsche... Ci sono molti elementi simbolici in quella triste e tragica vicenda. Anche la nostra idea di Eurasia, ad esempio, che normalmente è raffigurata in una semicroce (che poi è lo scatolo di Beuys) ed ha una forma a 'T', ritorna nella vicenda della Shoah: l'ingresso di Auschwitz ha questa forma. La stessa forma simbolica la ritroviamo ad esempio anche nella casa di Wittgestein, e in altre architetture simboliche...[1]

Questo piano simbolico fatto di un meticciato di elementi prelevati dalla Storia e all'Arte che si ritrovano nel tuo lavoro, trovano anche un confronto lampante in campo scientifico con gli studi sul Genoma, dove è l'essere Umano stesso ad essere interpretato una cartina geografica di elementi riproducibili in laboratorio... Ma anche la realtà socioculturale attuale si presenta ormai come un'ibridazione di voci e di culture che hanno origine in territori distanti, ma che attraverso un viaggio continuo si sono spostate, mescolate e riprodotte in nuove forme e realtà sociali. Cosa ne pensi?

Io credo che, i recenti conflitti che hanno seguito la seconda guerra mondiale (la questione

Jugoslavia, quella del Kuwait, quella dell'Afghanistan, ecc.), ci hanno dimostrato quanto sia ancora attuale il problema dell'intolleranza e della nostra incapacità di accettare il 'diverso': la tragedia più grave che non siamo riusciti a risolvere è quella che ci lega ad un mito del sangue, del culto, della razza. L'arte moderna invece ha sempre ricercato l'ibridazione delle forme, non è interessata alla forma pura. E' curioso vedere come la scienza stessa stia seguendo la direzione indicata dall'arte moderna, realizzando ciò che storicamente abbiamo relegato alla mitologia. Da quel che vedo, in futuro sarà possibile produrre una Sirena, oppure un Centauro, assistiamo già ad esperimenti paradossali, quali un topolino con innestato un orecchio umano, che ricordano le raffigurazioni composite dell'Arciboldo. La Bibbia dice che l'uomo fu fatto a immagine e somiglianza di Dio; io credo che essere fatti a immagine e somiglianza di Dio non implichi soltanto una somiglianza fisica, ma anche nell'abilità ad essere creatori.

Oltre alle citazioni dall'arte e dalla storia, nei tuoi lavori si ritrovano anche dei 'prelievi' diretti dal quotidiano. Soprattutto negli ultimi collage: immagini tratte da quotidiani o da magazine di ogni tipo si mescolano in opere composte dal caso o dalla fantasia. Nella strage dell'11 settembre scorso però ci mette davanti ad un problema più radicale, che va anche oltre il meticciato, anzi ripropone un fondamentalismo ortodosso completamente opposto a quelli che abbiamo conosciuto fino ad oggi in quanto anche iconoclasta. In che modo sarà possibile il dialogo tra la civiltà musulmana e la nostra, ormai completamente immersa nell'immagine e nel laicismo dell'arte?



L'uomo moderno deve capire che è impossibile sfuggire al tragico, al dolore. La figura del 'Cristo in croce' ha anche questo significato. In questo senso del tragico è necessario ritrovare la tolleranza e la possibilità di una convivenza pacifica. Il nostro problema è che ci accaniamo contro tutto, se pensiamo agli animali, ad esempio, continuiamo a sterminarne razze intere. Nel suo libro "Gli animali del sogno" James Hillman spiega bene questo nostra propensione a diventare degli sterminatori; con gli insetticidi, ci accaniamo anche contro gli insetti, che in definitiva non sono nemmeno pericolosi. La globalizzazione è una nuova forma di imperialismo, pensare che tutto il mondo debba somigliare a noi è una dichiarazione di sterminio. Ci stiamo inventando di tutto per imporre la nostra cultura, senza tener conto che esistono immaginari diversi, realtà diverse dalla nostra, ad esempio, l'immaginario di popoli come l'Afghanistan. La distruzione dei due Buddha da parte dei Talebani è stato già un messaggio chiaro per l'Occidente: quelle due sculture alte come una montagna, sono la rappresentazione e l'anticipazione perfetta di ciò che sarebbe successo poi a New York con i due grattacieli. Dobbiamo avere la capacità di accettare l'immaginazione di ogni altra cultura, perché è il nostro imperialismo culturale a generare le irritazioni e le contestazioni di altre culture, che pure hanno il diritto di esistere. Ognuno deve essere libero di essere come vuole con la propria immaginazione, questo per me determinante.

Per tornare al tuo lavoro, con il "Vero falso d'autore" hai fatto con un collage di opere e ritratti di Böklin che si pone come un ready made aiutato, ovvero un'opera che forse sarebbe piaciuta molto a Böcklin...

Io credo che l'artista sia uno straniero, un viaggiatore, un uomo che vive in una dimensione onirica, notturna, in una realtà del sogno, da cui compie la sua passeggiata in un museo. I musei, così come li abbiamo realizzati, sono dei luoghi impossibili, nessuno può viverli come parte della realtà. Un museo va percorso e poi rivisitato attraverso la memoria. Nessuno può pensare, ad esempio, di visitare i musei Vaticani e di mantenere dentro di sé tutto quello che ha visto, per questo interviene un criterio selettivo necessario. Non si va al Louvre per vedere tutto, ma per vedere la Gioconda o solo per altre opere, per affinità culturali, diciamo così. Dalì ha fatto il suo viaggio in un Museo, con la sua fantasia straordinaria. Ha creato un universo dietro l'altro; una infinità di universi che nascono a partire da quelle opere della storia dell'arte che lo hanno affascinato. La cultura della società moderna, anche attraverso la psicanalisi, ci ha dimostrato come non esiste l'idea di un artista, di un io creativo isolato a sé, ma di un io danzante che non ci consente di definire dove finisce e dove inizia l'altro; ognuno di noi è fatto da ciò che ha letto sentito, ascoltato, visto, dai libri, alla musica, all'arte visiva: quello è il contenuto, qualcosa di fluttuante che ci proviene dall'esterno. Per questo motivo trovo assurdo il concetto di *copyright* ad esempio, addirittura anche sulle scoperte scientifiche: non possiamo trovare dei medicinali e poi andare dagli africani a dire non potete copiarceli perché dovete pagare i diritti di autore. Credo che nella modernità questi principi vadano rivisti completamente.

Questa è un'altra caratteristica del tuo lavoro: a parte alcune opere più propriamente legate alla sua intimità creativa, quali il disegno ad esempio, generalmente si ha la sensazione di trovarsi davanti ad una molteplicità creatrice, come se il tuo desiderio più profondo fosse quello che ogni tua opera non fosse una tua creazione esclusiva, ma l'emanazione di un pensiero collettivo...

E' vero. Anzi potrei dirti che la mia opera non mi appartiene quasi per niente. Io considero il mio fare arte come un tentativo, molto approssimativo, di diventare un artista: di tutto ciò che riesco a fare soltanto una piccolissima parte appartiene a me, il resto appartiene all'insieme dell'umanità. Non esiste un'immaginazione del singolo: esiste un'immaginazione generale, quindi non ha senso firmare la propria opera. Leonardo da Vinci, da quanto ne so, non ha mai firmato un quadro. Neanche Caravaggio.
Ci sarà un motivo, non credo che non sapessero scrivere.

[1] Per una lettura approfondita di quest'interpretazione alchemica dell'Olocausto si rimanda al testo Vettor Pisani, Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe), Edizioni Charta, Milano 1998, e il testo di Giorgio Galli "Nazismo magico".

Meglio un asino vivo che un artista morto

Il Visibile

Primo grado

Per Vettor Pisani tutto il mondo del visibile si attiene al problema della fenomenologia del rapporto tra accidente ed essenza: Ding an sich (la cosa in sé) kantiana. "Questa fragile apparenza".
Il primo grado dell'iniziazione è andare oltre l'apparenza e il mondo del visibile. Intorno a questo processo è costruito tutto un percorso per l'intelletto e l'immaginazione in cui "ogni cosa", anzitutto ciò che in arte viene definito come materia, forma, immagine del mondo, viene cancellata e ridisegnata dal nostro sapere: da quella che per ogni iniziato è la sua seconda vista.
Il primo grado di ogni percorso parte dall'uno, in questo caso l'essenza," ciò che è". Il numero uno per la tradizione magico pitagorica rappresenta il concetto stesso dell'unità (il generatore, la madre di tutti i numeri) ed è quindi completamente diverso da tutte le altre cifre che esprimono per loro natura qualcosa di molteplice.Vettor Pisani si serve del numero per rielaborare quadrati magici e teorie scaramantiche legate a certi numeri come il 7, composto dal 3 e dal 4 sommati tra loro. Sette come i gradi della massoneria e come la settima lettera dell'alfabeto la "G" lettera sacra e divina della massoneria.. I greci ritenevano che la realtà fosse velata (dal dokos, o illusione, falsa opinione, apparenza). Anche gli induisti credevano che la realtà fosse un'illusione (velata da maya, illusione dei sensi che noi stessi produciamo ma alla cui tessitura anche Kalì contribuisce).
Uno dei nostri più grandi scrittori, Calvino, riteneva che fossimo accecati: un tempo eravamo in grado di cogliere ciò che è reale, ma poi siamo stati puniti (e ciò si accorda in parte con Empedocle e Castaneda, con lo sciamanesimo in genere e con le religioni misteriche in particolare il dionisismo).