

## Prefazione

Il viaggio è uno dei luoghi dell'immaginario che ricorre più spesso nella letteratura e nell'arte. Il viaggio, di per sé, è un momento di parziale e temporanea sospensione del vivere stanziale, che sposta le coordinate del tempo e dello spazio e ci costringe a rimettere in gioco i nostri ritmi biologici, imponendoci paesaggi nuovi, paesaggi rapidi o meditati su panorami sconosciuti che arricchiscono il nostro bagaglio di nuove esperienze. Viaggiare è l'esercizio sublime che libera lo spirito dall'angoscia di perdersi nei meandri del quotidiano e nelle ansie della conservazione immutabile e finale; è un rituale che ci fa rinascere, conduce alla morte ciò che sappiamo per rigenerarlo di nuova vita (di qui il modo di dire francese "*partir est un peu mourir*"). Il viaggio in epoca romantica costituiva la *summa* e l'esemplificazione della formazione culturale, considerato al pari di buone letture, della conoscenza dell'arte e della frequentazione di buoni salotti. Il viaggio in Italia nell'epoca illuminata degli enciclopedisti francesi era il modo per visitare un Museo a cielo aperto che presenta dal vivo, *en plein air*, la cultura dell'uomo direttamente tra gli uomini, un'esperienza empirica che acquistava pari dignità e valore alla cultura libresco. La cultura è essa stessa la rappresentazione di un percorso labirintico effettuato nei meandri della conoscenza e dell'essere. Il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione di tradizione tedesca, che trae la sua consistenza proprio nel viaggio inteso come formazione/trasformazione ed edificazione di un sapere. Dalla ricerca del Sacro Graal, nella letteratura medievale, ai viaggi dei *Beat* americani nel percorso *coast to coast*, fino alle meno temerarie odierne navigazioni via Internet, tutti i viaggi incrociano una rete di scambi che avvicinano la cultura all'essere, l'arte alla vita, lo spazio al pensiero. Maggiore è la capacità di osare, più il viaggio ci porta dentro delle verità profonde. È quanto ci insegnano i grandi viaggiatori, coloro che hanno sfidato finanche la terra delle ombre, come Orfeo, Dante, Enea, Omero, Samuel T. Coleridge, Derek Jarman, per raccontarci quanto di più inenarrabile la mente possa generare: la vita nella morte.

È un viaggio infinito, la storia di Vettor Pisani nell'arte. Un viaggio che parte da molto lontano, da un *exordium* di cui resta celata l'origine, chiusa nelle notti della biografia personale, ma con un trascorso dilatato e sciolto all'interno di una storia comune, quella dell'arte contemporanea, di cui ha ripercorso le origini immergendo le mani nella piccola geografia della *mitteleuropa*, con le sue origini mitiche e le sue vicende storiche. Pisani è dotato di un intelletto visivo che ha dato una nuova vita alla storia del novecento, portandola con sé all'interno di un viaggio che di ogni tappa ha fatto un approdo e una liberazione. Scrostare l'*antico* dal peso della vecchiezza, ricercare il senso di quanto

sembra ormai aver sedimentato valori certi per reimmergerla nel dubbio e produrre così una nuova temperatura calda, è una missione difficile, cui l'artista dell'Isola di Ischia non si è mai sottratto ed ha quasi abbracciato come una missione per l'arte.

Nel corso degli anni Vettor Pisani ha sviluppato un pensiero trasversale sull'arte che riflette (sul)la libertà dell'immaginazione e gli permette una visione della realtà che è già rappresentazione quando è duplicata da un meccanismo di rapimento e riconversione delle immagini (*Edipo bambino e la Sfinge*, *L'Estasi di Santa Teresa*, *La Gioconda di Freud*, per fare alcuni esempi) che ha condotto il suo lavoro nel solco dell'ermetismo simbolico di cui Marcel Duchamp ha ripreso le sorti nel novecento. Vettor Pisani reinterpreta il discorso metalinguistico dell'opera di Duchamp conferendo un valore nuovo all'oggetto d'arte. Pisani non nega ma avvalora la qualità estetica dell'oggetto artistico e presenta all'osservatore un punto di vista, pur sempre soggettivo, ma aperto ad una rosa di scelte e di interpretazioni.

L'arte di Vettor Pisani è democratica, in quanto lo spettatore è indispensabile a realizzarne la concretezza storica che è una parte integrante dell'opera, da considerare secondo un meccanismo di azione e reazione del pensiero (critico) del soggetto che guarda all'installazione come ad una struttura significante in movimento. Il suo microcosmo di citazioni è attraversato da un discorso sempre aperto sull'arte (Arcimboldo, Klinger, Böcklin, Dalì, Bellmer, Beuys), sulle filosofie esoteriche, sulla psicoanalisi (Freud, Weininger), l'estetica dei Rosacroce e i simboli ad essi associati, strappati dal loro contesto originario e ricuciti con un nuovo ordine/disordine assunto da inquietudini collettive, sociali o politiche, che storicamente hanno costituito la struttura portante della cultura moderna. Pisani legge i codici artistici in chiave alchemica, lavorando sulle trasformazioni di ordine fisico e psichico, sui giochi di parole, sulle associazioni incongrue e spiazzanti, sulle immagini decontestualizzate del pubblico con la dimensione educativa del museo. Il suo lavoro vive di pulsazioni animanti la materia autobiografica: il ritratto dell'artista diventa una marionetta dal sorriso ghignante, l'isola dell'infanzia un rubinetto aperto sul mondo esterno che fa da contro altare alla riproduzione dell'isola dei morti di Böcklin, in cui compaiono Edipo e la Sfinge, sottoforma di apparizioni artistiche e di frammenti didascalici. La parola non significa e non spiega l'opera, ha la stessa intonazione enigmatica delle immagini simboliche che si generano l'una nell'altra; le figure si smontano nel pensiero e vengono dislocate nello spazio espositivo per colmare la distanza con lo spettatore in modo tale da farlo coincidere per un istante con l'artista, ma ricontestualizzate nella cultura del presente non fanno altro che (ri)formulare domande sul presente stesso: il labirinto si chiude e l'enigma non viene mai svelato. Il comportamento di Pisani è di natura intellettuale, perché

l'arte è attività conoscitiva, memoria storica e teatro del mondo, citazione e metafora. L'arte (totale) di Pisani rappresenta un viaggio ideale attraverso la follia del vivere quotidiano, i cui 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.

Il viaggio di Vettor Pisani, quindi, ha stagioni diverse ed è fatto d'incontri (culturali) ed affinità elettive molteplici, attraverso quello stupore naturale che si legge attraverso i suoi occhi trasparenti si è arricchito di rivelazioni e di nuove curiosità intellettuali e visive. Mai pago del presente, Vettor ha trasformato le immagini dell'iconografia condivisa sul piano collettivo in calchi della storia sul presente, statue disinstallate dalla loro sede originaria e riportate in piazza, nel calore della festa popolare.

Il viaggio di Vettor parte da Roma, negli anni settanta. Ischia, invece, è il luogo della memoria, una sede antica verso la quale progettare un ritorno attraverso il pensiero, dove la vita d'artista s'incontra con i suoi gemiti, l'infanzia, la storia personale, la biografia sempre discretamente consegnata alla penna degli altri. Ischia è prima vissuta attraverso il mito attraverso una sua trasfigurazione simbolica che l'artista ha rivissuto nel celebre quadro *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin. Negli anni in cui lo spirito d'avanguardia a Roma si sollevava dalle strade e coinvolgeva la cultura su più livelli – la poesia, il teatro, la musica, il cinema, l'arte – attraverso scambi e contaminazioni reciproche che hanno riguardato i sistemi più ampi, estesi in modo generale sul piano internazionale, Vettor Pisani ha tenuto a riparo il valore simbolico dell'arte, proponendolo come alternativa alla stitichezza e alla logica dei *poverismi* e dei *concettualismi*, cui fatalmente si lega ogni ipotesi di "morte dell'arte" (e anche la necessaria resurrezione avutasi poi con il nuovo bagno di senso prodotto della transavanguardia negli anni ottanta). Vettor Pisani ha riaperto temi della cultura individuale occidentale che sembravano destinati ad essere rinchiusi nella prigione del romanticismo, e quindi destinati alle memorie dell'ottocento (essendo il novecento un'epoca delle avanguardie), dimostrando la loro reale attualità con i loro miti e temi del Moderno: l'inconscio, il sublime, l'ignoto, l'angoscia del presente, la follia. È stato quello un primo ritorno, per l'arte stessa, nei suoi confini più ampi. Vettor ha condotto l'arte fuori della folla e dentro la follia.

La follia è il principio termoregolatore che ha ristabilito le sorti dell'arte ed è la medicina alchemica capace di trasformare l'umore nero, la bile nera, in uno stato di creazione dal buio, brancolando nella vertigine del senso. È quella condizione che si trova in bilico tra il silenzio del delirio, che non possiede un linguaggio per esprimere le proprie ragioni, e la parola, che parla invece il linguaggio di

un sapere sommerso, escluso dal dominio del potere e della legittimazione sociale. La figura del buffone, nel teatro che va dal Medioevo fino al Rinascimento, costituiva un'istituzionalizzazione della parola della follia, una parola che non viene ascoltata, una parola irresponsabile, ma che ha il privilegio di una vista acuta e inaudita.

Ma quando la follia ha cominciato ad essere compresa dalla ragione, attraverso la nascita della psichiatria, essa ha subito il pericolo di scomparire sotto il giudizio della razionalità medica. Nella prospettiva della psichiatria gli individui folli non sono più i rappresentanti di un mondo, respinto ai margini della società, ma sono solo dei malati. La letteratura dell'ottocento ha risentito di questo slittamento della follia nella malattia. Il tentativo di grandi artisti e innovatori, come Van Gogh e Nietzsche, di esprimere il loro fascino verso una visione delirante del reale, poiché in assoluta mancanza di sintonia con la visione comune, subisce alla fine lo scacco dell'esclusione nel regno della follia. E l'esclusione della follia, anche indotta dall'uso delle droghe, diventa perciò il simbolo stesso della creatività, come in Baudelaire e in Edgar Allan Poe.

Come tutti i viaggi, anche il viaggio di Vettor Pisani prevede una strategia del ritorno. Ma se la sede di partenza ha una raffigurazione sfumata, e soprattutto ha carattere mitico (considerata Roma come la città della sua nascita artistica e storica), ed è frequentata quotidianamente dal pensiero e dalla creazione in termini simbolici, o attraverso la concretezza del reale simbolico, l'Isola dell'anelato ritorno non è la sede dell'esilio finale, quanto un ravvicinamento ad un luogo geografico, dopo averne percorso in largo e in lungo le sue dimensioni storiche, culturali, psichiche.

Il *Nostos*, ovvero il ritorno alle origini, è uno dei miti fondanti della mitologia greca e dell'immaginario letterario e artistico occidentale. Con il termine *nostoi* si indica la saga dei ritorni degli eroi greci vincitori a Troia. Nostalgia è il termine che combina il *nostos*, ritorno, ad *algos*, il dolore.

La nostalgia di Vettor Pisani è una condizione dell'artista del presente, che sembra poter reinterpretare la *malinconia* rinascimentale, così ben raffigurata nell'incisione su rame del 1514 intitolata *Melancholia* di Albrecht Dürer. Il melanconico, nella scienza delle passioni, è colui che è "nero d'umore", come i figli prediletti di Saturno, creativi ancor più dei sanguigni, dei flemmatici e dei biliosi ma condannati all'infelicità del proprio genio. Nel Rinascimento il temperamento malinconico era ritenuto una caratteristica del genio creativo; era la malattia degli studiosi "che una pallida maschera di pensiero fa sembrare ammalati": un concetto, tuttora ricorrente, secondo cui gli intellettuali brillanti siano malati di procrastinazione amletica, ovvero incapaci, come Amleto, di prendere delle decisioni. Ecco che questa condizione meditativa e inane ci fa dire con Nietzsche "se

la nostra sete di conoscenza e di autoconoscenza non abbia tanto bisogno dell'anima malata quanto di quella sana". Ecco il melanconico, il fascinioso artista creativo, che vive dentro prima che fuori. L'incisione di Dürer potrebbe essere una sorta di autoritratto allegorico in cui l'artista si propone in veste di personificazione del temperamento saturnino.

Il nostalgico è l'addolorato in attesa del ritorno. È bramoso di recuperare lo stato di quiete dopo il viaggio, ma soprattutto di formulare l'ipotesi assoluta che porti a frutto la sua esperienza e la capitalizzi in un risultato, in una Grande Opera. Nella spirale del tempo, il ritorno è il tempo della rivincita, e della vittoria. Anche nella mitologia greca, il viaggio di ritorno non segna l'ultimo atto dell'eroe: è anzi un viaggio iniziatico, di purificazione, che, ad esempio trasforma l'Ulisse omerico da uomo – predone a diventare "uomo", senza aggettivi.

È in questo senso che Vettor Pisano nel suo grande ritorno in volo si misura con la propria arte, in una sede privata, intima, isolata, dove (ri)trova il tempo per confrontarsi con la propria storia ed aprire a stagioni nuove.