

la rivista di **en**gramma
dicembre **2022**

197

Angeli & altri pennuti

La Rivista di Engramma
197

La Rivista di
Engramma

197

dicembre 2022

Angeli & altri pennuti

a cura di Maria Bergamo, Delphine Lauritzen
e Massimo Stella

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

197 dicembre 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-96-0

ISBN digitale 978-88-31494-97-7

finito di stampare febbraio 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=197> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Angeli & altri pennuti. Editoriale di Engramma 197*
Maria Bergamo, Delphine Lauritzen e Massimo Stella
- 13 *Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?*
Plasticité symbolique de l'anthropomorphisme
sur les mosaïques de Ravenne
Delphine Lauritzen
- 27 *Fabula angelica, l'ombelico del sacro*
Caccia, volo, ferimento, estasi e caduta tra Balzac e Apuleio:
Séraphîta e Metamorfofi, V, 22-25
Massimo Stella
- 51 *Putti e fiamme aggettivi dell'angelo*
O della libertà della forma nella regola del ruolo
dell'ornamento, nell'arte fiorentina del Quattrocento
Filippo Perfetti
- 71 *OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila*
Angeli apocalittici e demoni sconfitti nella iscrizione greca
(integrata) della Natività mistica di Botticelli
Monica Centanni e Paolo B. Cipolla
- 83 *Dove tu passi è Samarcanda*
Sull'Angelo come purificazione dello spazio
Tommaso Scarponi
- 95 *Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau*
Giorgiomaria Cornelio
- 105 *Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli*
Adagia di Erasmo
Concetta Cataldo
- 133 *Immagini in volo*
Nachleben visiva della falconeria
Yannis Hadjinicolaou
- 161 *Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani*
Asia Benedetti
- 185 *Icaro, l'ascesa, la caduta*
The Suffering of Light di Alex Webb
Ilaria Grippa

- 195 *Ali di Massimo Scolari*
A proposito di Aliante 1991
a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna
- 203 *Angeli e altri pennuti*
Una lettura della mostra Recycling Beauty a cura
di Salvatore Settis (novembre 2022 / febbraio 2023,
Milano, Fondazione Prada)
Filippo Perfetti
- 209 *Quando la storia canta*
Presentazione di The Venetian Bride. Bloodlines
and Blood Feuds in Venice and its Empire
di Patricia Fortini Brown, Oxford 2019
a cura di Maria Bergamo
- 213 *Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della*
Pala d'Oro di San Marco
A Presentation of the book by Maria Bergamo, published by
L'Erma di Bretschneider, collana Venetia / Venezia

Angeli, ali e pennuti dal *Theatrum mundi* di Vettor Pisani

Asia Benedetti

L'eterno volo di ritorno nella pratica rituale di Vettor: tra sacro e sacrificio



1 | Vettor Pisani, *Memorie*, "Eroica / Antieroaica: una retrospettiva", Museo Madre, Napoli 2013. Foto Amedeo Benestante.

La visione di Vettor Pisani e la *mise-en-scène* della sua opera d'arte totale intraprende un tortuoso processo esplorativo disseminato di vertiginosi viaggi al passato e voli di ritorno nel sottosuolo della tradizione storico-artistica. Vettor tesse una fitta trama di relazioni intellettuali e visive attingendo dal serbatoio iconografico condiviso, e costruisce una via conoscitiva attraverso la memoria, sulle fondamenta instabili e folli del teatro della realtà del presente, alla ricerca di un'origine (Capasso 2005, 12).

Il comportamento che assume è intellettuale nel senso che procede fluidamente ad attraversare una varietà di forme espressive, in un *continuum* tra linguaggi, in cui dispositivi figurativi si sovrappongono a generi narrativo-performativi (Capasso 2005, 12). L'iter spazio-temporale, che si materializza nella regia della sua "Grande Opera", prende corpo in una serie di *nostoi* nei quali si materializzano operazioni di fagocitazione di preesistenze visive, artistiche, mitiche o simboliche, e di successivi ri-*assemblage* riconcettualizzanti nuove esistenze semantiche. I riferimenti sono dettati da una ricerca in cui storia dell'arte, mito, psicanalisi, religione fungono da infiniti serbatoi di materiali. Quello

di Pisani è un approccio quasi da archeologo, con lo sguardo rivolto al passato, che scava, ma sempre proiettato ad una visionarietà futura, un futuro distopico e catastrofico. Il lavoro di Pisani si incupirà sempre di più, diventerà sempre più paranoico, fino a sfociare, come esito più tragico di quello stringente rapporto arte-vita, nel tragico e inesorabile suicidio (Cherubini 2020, 132).

Il suo operare enciclopedico e labirintico oscilla tra eversive evasioni al passato e riattivazioni al futuro, che prendono corpo in immaginifiche visioni in cui la nostalgia funge sempre da controparte assoluta al volo di ritorno (Capasso 2005). Come scrive Mimma Pisani:

L'avventura estetica ha inizio al di fuori delle consorte locali. Vettor Pisani si apre un varco solitario, difficoltoso, contrastato, elaborando un percorso atipico nel labirinto dei musei dell'Arte dove sceglie e squinterna con sapiente arroganza ed ironia, le più segrete icone di quel mondo. Si associa a partner del passato: M. Duchamp, Y. Klein, J. Beuys, nella Grande Opera, formata da un quartetto virtuale, alchemico-esoterico che stravolge percorsi prestabiliti e mode dell'avanguardia italiana (Pisani 2003, 345).

Vettor dà vita a un suo vocabolario plastico, a una ricca grammatica espressiva che edifica il suo *mundus imaginalis* attraverso una pratica artistico-rituale formulata, attraverso provocazioni linguistiche e stimoli estetico-figurativi. Pisani smonta le illusioni e mette in luce il lato oscuro dell'arte e dell'uomo; Vettor procede per furti e sottrazioni, nel senso che struttura la sua pratica su un'economia di immagini, verifica e avanza ipotesi sulla cultura artistica, proponendo di pari passo di sondare antropologicamente l'inconscio umano (Menna 1970, 23).

L'atteggiamento paranoico spinge Pisani a fagocitare l'altro, in particolare si ricongiunge con l'opera di Duchamp, Klein e Beuys, ma anche a Böcklin e Khnopff, per un'analisi e un disvelamento dei meccanismi linguistici e simbolici dell'arte. Le citazioni di figure altre non vengono mai introdotte nelle sue opere come indicazioni pure e filologicamente esatte. I riferimenti artistici sono trasversali e rivivono, destrutturati in nuove esistenze semantiche, nel *theatrum* pisaniano, informate dalla filosofia ermetica rosacrociiana e dalla scienza alchemica (De Bellis 2016, 251). La struttura linguistica di Pisani ricostruisce le citazioni in negativo,

in un discorso critico che mostra il lato oscuro dell'arte, attraverso inversioni di segno e operazioni di spiazzamento indirizzate a verificare le radici linguistiche, e quindi esistenziali, di partenza (Menna 1970, 58). L'arte di Pisani si fonda su un metodo e su una pratica che si divide tra lo scavo archeologico e la proiezione distopica verso il futuro, sempre consapevole del presente.

La passione di Pisani per l'alchimia nasce durante il suo primo periodo trascorso a Roma negli anni '70, quando entra in contatto con l'arte del "grande alchimista" Marcel Duchamp (Cherubini 2020, 142). "L'alchimia è, in sostanza, un sistema di conoscenza e di spiegazione del mondo basato sulla verifica di una serie di corrispondenze" (Calvesi 1978, 192-197). L'alchimia offre quindi a Pisani un serbatoio di elementi cui attingere per istaurare collegamenti deliberati nel corso di una ricerca cosciente, ma non rigidamente prestabilita. La via dell'indagine attraversa il territorio del sogno e dell'inconscio, dagli indefiniti e visionari confini, e procede stabilendo man mano dei collegamenti, nello spazio attivo e creatore della mente, tra la chimica e la fisica, indirizzati ad aprire una via d'accesso alla comprensione del segreto nascosto della realtà (Cherubini 2020, 143). Vettor come un'alchimista procede sia per sperimentazioni materiali che per incursioni nei territori più reconditi della mente, attraverso un iter immaginativo cosciente che intesse relazioni materiali e mentali indirizzate al disvelamento dell'enigma della materia.

Pisani svela attraverso miti e simboli verità eterne, alla luce dei tempi che vive. Annettendoli al *theatrum*, riavvolge e svela le fila dei riferimenti culturali cui si sente di appartenere. In particolare Duchamp, Klein e Beuys sono i nomi tutelari che Pisani riconosce come appartenenti alla stessa linea esoterica della sua arte (Cherubini 2020, 146): Vettor dà vita a un microcosmo di figure costruito sulla base di un'affinità alchemico-elettiva (Capasso 2005, 11-12).

Nel sistema simbolico pisaniano gli elementi figurativi e le citazioni estetiche intrecciano complesse relazioni anche con la dimensione del tempo della storia e della memoria. Il dialogo procede negli spazi di confine tra mondi e genera figure ibride, proliferando in una temporalità fatta di contrattempi, inversioni tra presente e passato e visionarietà future.

Il repertorio di immagini generato da Vettor accoglie al suo interno i segni dolorosi del tempo passato, la bruma della memoria, il fardello della storia, le incrinature del sapere e i bagliori della coscienza. Le opere si stagliano sulla soglia tra la necessità materiale, il desiderio carnale dell'espressione formale e il fulgido balenio della pura e sacra idea nata nella mente dell'artista (Pisani 1998, 76).

Simulacri, fantasmi, ibridi, manichini, angeli, sono i personaggi che animano il *theatrum* pisaniano, in scenografie sono disseminate di macchine-labirinto, modelli di mondo e strutture architettoniche, che vivono solo nello spazio della mente, a formare una classificazione, quasi un bestiario, in cui l'insieme di citazioni catastrofiche e spericolate si amalgama in intrecciate fusioni dissonanti, combinanti mondi distanti in paradossi contemporanei.

Le forme del corpo delle figure sono frammentate dalle stranianti operazione di *assemblage*. Le figure pendono, appese a uncini, corde, carrucole, sospese a macchine-sculture "ortopediche". Il sacro, l'*eros* che pende da macchine sacrificali, il *thanatos*. Nell'opera di Vettor l'oscillazione tra poli opposti è movimento strutturale e strutturante della configurazione circolare della dimensione tempo. Quel movimento altalenante, di eterno ritorno, che attraversa in volo passato, presente e futuro, porta alla scoperta di nuove terre, pregne di significati nascosti, quanto oscuri (Cherubini 2020, 179).

La piccola e oscillante gabbietta per uccellini dell'opera *Memorie* [Fig. 1] contiene già *in nuce* il fondamentale tema dell'architettura che funge da filo conduttore dell'intero opus magnum di Vettor. La piccola casa per uccellini è sia conchiuso spazio-prigione, sia dimora protetta, che si lascia attraversare dalle incursioni degli sguardi oscillanti tra esterno e interno; "[...] casalinga struttura che imprigiona la vita [...] gabbia toracica perforata dallo sguardo" (Cherubini 2020, 179).

Nella retrospettiva al Madre di Napoli (*Eroica / Antieroica*) viene rimessa in scena, appesa alla maniera napoletana, come una caiola, che pende di fronte ad una finestra dalla quale entra una luce diafana che trapassa la rigida struttura nera della gabbia [Fig. 1]. Dalla gabbia fuoriescono delle piume nere, strappate, ammassate in un cumulo scomposto, e rinchiuse al

suo interno. In questo caso la sospensione dall'alto attribuisce alla scultura una verticalità, che si iscrive nell'axis mundi e che contiene concentrata in un'unica dimensione un'idea di spazio universale (Cherubini 2020, 179).

Le piume nere sono concretizzazione simbolica di un oscuro presagio di morte e sacrificio (Cherubini 2020, 180). La gabbietta, oltre ad essere dimora delle nere penne, accoglie anche un crocefisso. Nella pratica rituale di Vettor Pisani il tema del sacro si riattiva sempre di fianco a una condizione sacrificale, come il tema dell'Amore accanto a quello della Morte (Cherubini 2020, 155).

Sacro e sacrificio, Amore e Morte si rincorrono in un tempo segnato dall'eterno ritorno e negli interstizi spaziali generati dall'oscillazione tra poli opposti. Pisani performa questa oscillazione in ogni suo lavoro legato a *Lo Scorrevole* [Fig. 5], il suo pensiero è solo apparentemente paradossale, la sua prassi estetica è demiurgica e visionaria, vive di operazioni che rendono proprio l'altro da sé, e si fonda su meccanismo di pensiero coerente e solidamente strutturato.

Allo spreco dell'eros vissuto in rapporto al diverso, Pisani contrappone l'economia dell'incesto, che avviene dentro l'identità come ripetizione (Bonito Oliva 1978, 53-64).

Dalla gabbietta pende un trappola per topi con un topolino che pende incastrato ad essa, intrappolato nella materializzazione del simbolo di un nefasto destino di esistenza. Inoltre dalla sua cima spunta una rosa blu, il cui colore richiama il crocefisso posto al suo interno e la scritta sul muro che pronuncia "freud". Quest'ultima sembra collocare l'azione nuziale nell'ambito del sogno e dell'inconscio, dove, appunto, i confini tra Amore e Morte sfumano. A coronamento della gabbietta si ergono due figurine, una maschile e una femminile, vestite con abiti da matrimonio: sono le figurine poste sulla torta nuziale di Vettor e Mimma (Cherubini 2020, 180). In questo senso va letto il matrimonio come ricongiungimento dei sessi nella ricostruzione del mito dell'androgino; il maschile e il femminile finalmente si riuniscono nella morte, giunti alla bramata condizione dell'androginia. Lo scacco di quell'*unio mystica*, che in *Memorie* viene concretizzata come simbolo di quella reale, provocherebbe lo

sconfinamento dell'abisso dell'altrove nel qui ed ora. Dalla gabbietta pende il topolino morto, quasi come *memento mori* consapevole dell'impossibilità dell'arte e dell'irrealizzabilità dell'integrazione tra i due poli umani.

I trofi pennuti del bestiario pisaniano: l'ibridazione alchemica tra materia umana e sostanza alata

Un'ampia e ricorrente presenza di figure pennute emerge dal bestiario sistematizzato nel labirintico *opus* pisaniano. Queste sembrano occupare ruoli strutturalmente e semanticamente pregnanti nell'*universum* simbolico ed esoterico dell'artista. Le figure si presentano sotto configurazioni spesso ibridate, il concetto di mediazione tra mondi, pertanto, sembra ripresentarsi nelle forme dei corpi e nelle loro rappresentazioni, trofi dell'idea di intercessione tra opposti, tra l'umano e il divino. Scrive Mimma Pisani:

Il fornire all'intreccio della materia, all'intrico dei demoni un paio d'ali, la leggerezza del volo, lo statuto di angelo viaggiatore, sospeso, confuso, vacillante sulle cose come gli 'Hermes', 'le Sfingi', 'le pupazze' e 'le papere' con le ali spiegate in un giro di luce, di libertà (Pisani 1998, 76).

Le ali che appaiono in alcune opere scultoree sembrano appena aver terminato il loro volo, posate sulle configurazioni materiche delle opere di Vettor, conferiscono a queste lo statuto di manifestazioni tra la spiritualità del sacro e il demone del profano, spettacoli tra vita e morte. La presenza delle ali stesse, parti organiche di corpi altri, aventi esistenza a sé stante, difforme ontologicamente, assegna enigmaticità, dubbio, sospensione all'evento artistico, lasciando trapelare una luce traballante al confine con le tenebre della morte. Le ali provengono da mondi altri, da dimensione non-umane, appartengono a dimensioni spazio-temporali estranee, archetipico-mitiche o future. Oltre a far assumere alla fenomenologia dell'opera una valenza profondamente metamorfica, le ali si elevano, quindi, a elemento tropico della stessa dichiarazione di poetica dell'artista:

La trasmutazione sta nell'eccesso della creazione, nel desiderio di attraversamento della forma e della sostanza cari al pellegrino, al viandante, all'artista-alchimista. [...] L'ibridazione tra angelo e animale favorisce l'immersione nelle tenebrose regioni dell'anima. Sgranare gli occhi,

spalancare la bocca e ascoltare il silenzio delle cose (Vettor Pisani in Pisani 2009, 151).

La prassi artistica pisanina si pone infatti nello spazio di confine tra mondi, nella comunicazione e nell'intermediazione tra mondo terreno e ultraterreno, auspicio di una dimensione di ritrovata armonia tra gli opposti, incarnata, come vedremo poi, nella natura dell'androgino e nella alchemica congiunzione tra carne umana e oro (Dalla Chiesa 2009, 6). L'androgino è emblema di una metodologia discorsiva e di una pratica artistica che intende raggiungere l'originaria condizione del processo di creazione artistica e ri-creare quella congiunzione ontologica tra gli opposti (Viola 2016, 126). Il *medium* matrice che genera e intesse la trama delle fondamentali tappe di questo viaggio iniziatico nell'Enigma dell'arte è la re-performance (Viola 2016, 121).

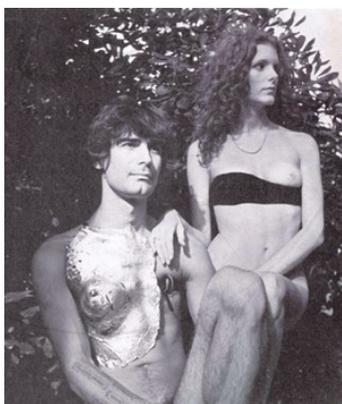
L'artista distrugge la materia, nella sua furia saturnina elimina il perturbante, ma seguendo traiettorie diverse, via d'uscita inimmaginabili, dipanando l'enigma dell'anima, riaffiora da un viaggio nella foresta oscura a nuova vita (Pisani V. 2009, 152).

Le ali conferiscono pregnanza metamorfica all'evento, conseguenza quasi inevitabile della loro presenza, donano una particella mutante all'opera su cui si vanno a posare. L'apparizione dell'opera vive in uno stato di passaggio e di trasformazione, *analogica* della natura del comportamento artistico di Vettor. L'operazione matrice, all'origine della genesi dell'opera stessa, presenta una condizione in cui si materializzano eventi metamorfici e neo-generativi a partire da preesistenze strutturali e semantiche. Le ali concedono nuovo soffio vitale, nuova forza pneumatica alle opere.

L'angelo dell'Occidente: l'androginia come stato di *Coincidentia oppositorum*



2 | Vettor Pisani, *L'angelo dell'Occidente*, 2004, tecnica mista e assemblaggio su tela, 150x83x13 cm.



3 | Performance *Androgino (Carne umana e oro)*, Roma, Villa Borghese, 1971, foto di Caludio Abate

“L'angelo dell'Occidente” è una mostra organizzata da Vettor e Mimma Pisani (ottobre 2004/gennaio 2005) alla Fondazione Morra di Napoli.

L'artista-profeta abita il luogo intermedio dell'utopia, il mondo-miraggio dello svelamento, dove officiare la congiunzione dei contrari, dei sincretismi bizzarri tra forme, ideologie e tempi diversi. Libera il passato oppresso dall'oblio e dalla retorica, attraversandolo e riformandolo con energie irridenti, dissonanti, dissacratorie. Come l'angelo di Klee, guarda all'indietro, spaesato, stupito, forse dalla anomalia del tempo duplice o come “L'angelo della finestra d'occidente” di Meyrink, indica la via della trasmutazione, del ritorno continuo di una stessa realtà nella mutevolezza delle forme. Questo artista, segue indubbiamente la dottrina dell'Androgino spirituale, del *Rebis* (natura duplice) che coniuga saperi, generi, cronologie in un fare illuminante, scandaloso pulsante (Pisani 2003, 138).

Dai riferimenti storico-artistici, simbolici e mitologici, che esplodono e si ricompongono nell'arte di Pisani, si erge quindi il profilo dell'*Angelo dell'Occidente* [Fig. 2], versione scelta come locandina e copertina del catalogo della mostra.

L'iconografia dell'angelo nella versione di Vettor si configura in un soggetto frammentato e dalla forma ibridata, mediatore tra mondo terreno e sfera ultraterrena, tra passato e futuro, tra sapienza e profezia. Il soggetto occidentale è identità scissa, mutilata e poi ricomposta a seguito gli eventi catastrofici della storia (Verzotti, 1998, 32). È l'angelo della catastrofe dell'Occidente, che assume su di sé le cicatrici della storia

dell'Europa Moderna. L'opera si staglia sulle macerie di un'epoca, fagocita i frammenti e li ibrida, figura resiste come ultimo baluardo della catastrofe della storia (Pisani 2003, 344). La costruzione della forma del corpo viene condotta attraverso un'operazione di *assemblage* tra parzialità di figure appartenenti a mondi diversi e oggetti inanimati, a voler rimarcare, anche nelle caratteristiche morfologiche del corpo assemblato della figura, l'idea di mediazione tra mondi, in riferimento alla funzione mediatrice dell'angelo. L'opera risente di riferimenti all'angelo melanconico di Dürer e gli angeli figure di poesia di Rilke. In un dialogo tra Mimma e Vettor, quest'ultimo afferma:

Nella "Melancolia" di Dürer, l'angelo assorto e pensoso medita raccolto tra i numeri perfetti della cabala e i molteplici simboli esoterici. Gli stanno accanto il Mercurio anziano, rappresentato nella rigidità del vecchio cane acciambellato e il Mercurio giovane che è il puttino seduto sulla "rota". [...] Flusso e immobilità, sdoppiamento, oscillazione compongono l'enigma dell'essere. L'animale in questo caso è l'elemento coagulato consolidato, freddo, saturnino (Pisani 2004, 152).

L'angelo di Vettor vive, però, nella dimensione dell'androgino, a metà tra maschile e femminile, ibrido uomo-divino-animale. Lo sguardo dell'artista rivede e costruisce in negativo le contraddizioni del tempo in cui vive (Menna 1971, 65). L'angelo diventa corpo ibrido ricomposto, specchio della natura umana, sempre in angosciante e attraente dialogo con ciò che è altro da noi (Verzotti 2016, 265).

Il processo artistico in Pisani è, allo stesso tempo, anche processo alchemico. L'artista svela l'origine della materia, genera una redenzione dal caos della materia all'oro (Pisani 1986, 82). Il procedere per coppie di immagini dialettiche, prelevate dal corpo dell'arte e riunificate in una sintesi alchemica, si unifica nel raggiungimento della Grande Opera, che è lo scioglimento dell'enigma e il raggiungimento dell'unione di forze contrapposte, nel matrimonio maschile-femminile, figurato nell'androgino (Dalla Chiesa 2009, 6). Carne e oro rammentano simbolicamente il passaggio da uno stato di imperfezione a uno di perfezione, simbolicamente concretizzato nell'oro come materiale mercuriale ultimo della alterazione alchemica (Cherubini 2020, 142). Questi due materiali vengono per la prima volta evocati nel titolo della mostra

“Contemporanea” presso Villa Borghese a Roma nel 1971, in cui Vettor presenta la performance *Androgino (Carne umana e oro)*, e fanno allusione alle due estremità umano-divino dell’*iter* di trasformazione alchemica. La performance si imperniava sull’androginità come unità tra condizioni opposte, simbolicamente materializzata nell’innesto di un calco in oro di un petto femminile sul petto dell’attore Gianni Macchia [Fig. 3] (Cherubini 2020, 142).

La condizione dell’androginità si presenta come tropo della prassi artistica che lo stesso Vettor assume, condizione metaforica del moto di oscillazione in cui avviene il concepimento, la creazione e la messa in scena artistica dei suoi lavori. L’essenza di natura demiurgica sembra vivere in tale congiunzione di polarità estreme, alla base della creazione del tutto. Il processo di realizzazione prende corpo, appunto, attraverso uno movimento oscillatorio tra poli, variante e variabile, che genera uno stato di *coincidentia oppositorum*, emblematizzato, appunto, nella condizione androgina. Tale stato ricomponne le due estremità, maschile e femminile, ibrida mondi e saperi contrari, riunisce conoscenze culturali e dottrine originate da sfere liminali e opposte, nell’instabilità generativa degli spazi interstiziali. L’androginità, come fondamento pratico-ideale, consente a Vettor di assemblare un’armata di androidi ibridi, esseri mutanti, simulacri, ultimi spettri sopravvissuti dal baratro, grazie alla loro condizione di indeterminatezza, tragicamente degenerativa, ma unica essenza salvifica nella catastrofe del mondo. La catastrofe in Pisani è in realtà salvezza attraverso l’arte (Cherubini 1998, 66).

L’androginità esprime una condizione di pienezza, intesa sia come totalità, asessuale o pansessuale, sia come reciprocità ed equilibrio, simbolo di quell’*harmonia oppositorum* che lo stesso Vettor fa proprio e ri-performa come matrice generativa della sua prassi artistica. La figura dell’androgino, pertanto, contrassegna profondamente l’approccio di Vettor all’operazione artistica; dietro la figura dell’androgino *angelo dell’Occidente* sembra celarsi l’artista stesso. La catastrofe dell’Occidente è tema che ritorna continuamente nella prassi artistica pisaniana, l’ibridazione tra immagini diverse è sottoposta al controllo dello sguardo “an-estetizzato” del veggente alchimista Vettor (Dalla Chiesa 2009, 8).

L'arte vive in Vettor come azione critica e impulso visionario allo stesso tempo. Ci mostra l'indicibile, svela il senso segreto delle cose. Nel labirintico universo la figura dell'*angelo dell'Occidente* esiste come presenza metamorfica, visione immaginifica trasfigurata, disfatta nelle membra e riunificata nello svelamento dell'enigma di Pisani. La sua matrice originaria è scomposta, la disgiunzione delle membra riflette la frammentarietà del reale, la sua presenza è impossibile, ma tragicamente necessaria, si staglia sulle macerie di un'epoca, esiste e resiste come segnale visionario, come affermazione di una poetica che assicura una rinascita e una salvezza per l'uomo a partire dalla presa di coscienza del suo disfacimento (Pisani 2003, 344).

Il credere in una primordiale e originaria unità degli opposti si individua nei precetti della tradizione alchemica più antica. Nella rappresentazione dell'androgino la forma del corpo include entrambi gli attributi sessuali. Nell'*universum* pisaniano, profondamente strutturato sul sapere di natura alchemica, tale figurazione ritorna, anche, come rappresentazione simbolica della pietra filosofale, della *Rebis* come nella tradizione alchemica, identificata nell'essere doppio, *coniunctio oppositorum* (Dalla Chiesa 2009, 6).

La trasformazione in materia dell'ideale androgino intraprende la concretizzazione nelle forme frammentate di un essere ibrido. L'incorporeità, l'eterea sostanza, caratteri tradizionalmente attribuiti al corpo dell'angelo, lasciano spazio a un essere tutto materia fisica, disordinata, caotica, una sostanza appartenente a un corpo non-umano, post-umano, di bambola-automa. Rivolgendo lo sguardo ad esso ci si rivolge alla catastrofe del mondo moderno. L'angelo dell'Occidente si incarna nel corpo destrutturato e inanimato di un manichino, su cui si innestano due figure di uccelli, e le silhouette delle due ali si incastrano come due protesi al corpo centrale.

La figura centrale dell'angelo-manichino è sovraccaricata da una pesante struttura fatta di protesi, becchi, cianfrusaglie e pendenti filamenti, che sembrano rendere impossibile alla figura spiccare il volo [Fig. 2].

Nell'opera di Pisani il volo si materializza in una serie di traiettorie rizomatiche, scivolose, indirizzate a terra, orizzontali, metafore del

labirintico pensiero ironico e profondamente consapevole della fine catastrofica dell'Occidente. Il volo in Pisani è sempre interrelato al tema della caduta. I materiali utilizzati negli iter di trasformazione alchemica vengono lasciati a processi di decomposizione e distruzione (Pisani 1977, 41). Il volo avviene all'interno di un tempo limite, nella circolarità dell'eterno ritorno messa a funzione da una macchina che si contrae all'infinito presente, lo "Scorrevole" (Pisani 1977, 41). Limite imposta all'esserci nel tempo presente, condizione di esistenza al mondo (Pisani 1977, 41).

L'angelo dell'Occidente è un groviglio esanime di elementi, non prende il volo innalzandosi in uno slancio vitalistico infuso da un soffio divino. Il movimento si origina sotto la spinta di un macchinico sistema di funzionamento, in cui i pezzi assemblati iniziano a funzionare sotto la spinta di una macchina motrice. Il meccanismo propulsore è azionato però da un artista-burattino, da un pupazzo, fatto della stessa materia ed essenza di cui sono fabbricate le sue bambole. Ciò che collauda Vettor è una macchina a funzionamento simbolico, che si aziona sulla base di libere associazioni, riassemblate nell'eterno ritorno del tempo presente.

L'angelo dell'Occidente mescola in sé elementi prelevati da mondi lontani, opposti, altri, il suo corpo assume sembianze di ibrido, a metà tra un umano, un essere pennuto, una bambola surrealista, un manichino e un alieno. Il corpo dell'angelo ha una struttura frammentata e polivalente, fatta di innesti e incastri di elementi provenienti da tradizioni iconografiche diverse che, mescolandosi, aprono a una molteplicità di valenze semantiche, stratificate nei multiformi spazi del linguaggio pisaniano.

L'angelo di Vettor sembra perfino assumere una natura degenerata, figura che, nel processo di sua destrutturazione e ricostruzione, vede confluire al suo interno ascendenze mitico-simboliche spiazzate da influssi perturbanti e innesti alienanti. La strutturazione del corpo dell'angelo avviene attraverso una serie di operazioni condotte al confine tra spazi, tempi e mondi diversi, tra la sacralità del gesto di Vettor-demiurgo e l'immoralità della pratica artistica. Nell'arte della performance e nella tradizione scenico-teatrale, pratiche artistiche cui Vettor guarda e si ispira per i suoi lavori, la figura dell'angelo, ripresa nella sua natura di essere al confine,

ibrido uomo-divino, è troppo di uno stato di degenerazione corporea, non-vitale, infeconda (Rosa, 1992, 14).



4 | Vettor Pisani, *L'angelo dell'Apocalisse*, scultura a parete 2008, 160x200cm.

Un'altra figura alata, che appare nel bestiario pisaniano è una scultura, *l'angelo dell'Apocalisse*, il cui corpo, appeso al muro, è quello freddo, argenteo, quasi metallico, di una donna-manichino senza arti [Fig. 4]. La mutilazione degli arti superiori ha provocato delle ferite sanguinanti. Nello spazio in cui dovrebbero innestarsi gli arti spiccano le ali, staccate anch'esse dal corpo. Guardando al sangue anche sulle giunture dei due organi

pennuti, le ferite sulle parti mutilate del corpo potrebbero essere state provocate anche da un distacco violento; nonostante la loro apparenza non vitale e inorganica, le ali perdono sangue, anche se il sangue si presenta come una materia di un rosso troppo acceso, che manifesta la sua essenza fredda ed esanime, sgorgante dal corpo privo di vita di un automa. Il sesso del manichino non è visibile perché coperto da un mazzo di rose appeso a testa in giù, con petali di un colore livido e foglie verdi, ma, considerata la presenza dei seni, sembrerebbe trattarsi di una figura femminile. L'immagine è quasi barocca, pesante, enfatica, altisonante e grottesca allo stesso tempo, e si impernia sul soggetto centrale che, come spesso avviene per molti delle visioni ossessivo-simboliche che si configurano negli spazi della mente di Vettor, è una donna-manichino, centro motrice di questa bizzarra visione baroccheggianti, vergine enigmatica o madre mortifera, generatrice di una macchina celibe a funzionamento simbolico (Deleuze, Guattari, 2002, 38).

I dispositivi messi in funzione nel *theatrum* di Pisani si pongono sulla stessa scia delle "macchine desideranti" o "fuori di metafora" (Deleuze, Guattari 2002, 38). il cui meccanismo è sempre parziale. L'arte è quindi come una macchina che funziona su un doppio binario quindi, su una possibilità di scelta almeno duplice, corrispondente sempre a un polo e al suo opposto, che non si compie. Le "macchine celibi" di Duchamp erano improduttive poiché sempre desideranti di un'altra macchina, così come i *media* e l'apparecchiatura performativa di Pisani scorre su un doppio

binario, è sempre desiderante e schizofrenica (Deleuze, Guattari 2002, 20).

L'*universum* di Vettor è popolato di figure ricorrenti che abitano visioni catastrofiche e dimore enigmatiche, androgini, decostruiti e ricostruiti, come in uno spiazzante gioco di specchi, in provetta, nel teatro da tavolo dell'artista (Cherubini 2020, 151). Un complesso sistema mutante da leggere come un ipertesto dove le nevrosi e i disturbi ossessivi individuali si ampliano in visioni mitiche e universali.

La figura dell'angelo, tradizionalmente collegata all'idea di comunicazione tra realtà distanti, tra alto e basso, tra umano e divino, tra interno ed esterno, è punto di accordo e di accesso tra mondi estremi. Il ruolo di intercessione dell'angelo si ricollega anche a un discorso di tipo psicanalitico, la figura si pone sulla soglia tra conscio e inconscio e rimanda a tutta quella concatenazione di fenomeni che avvengono a livello della psiche umana, come visioni, sogni, prodigi, incubi, fantasie, esplicabili sia come incursioni della dimensione inconscia nella vita quotidiana sia, appunto, come più probabili luoghi deputati alle apparizioni angeliche.

È presente un ampio sostrato di tropi cui l'artista attinge per dare vita all'immagine del suo angelo personale. L'operazione con cui Vettor fa dialogare ascendenze ancestrali, componenti filosofiche più contemporanee e riferimenti storico-artistici sembra modellarsi sull'agile azione di transizione e mediazione proprie alla figura dell'angelo.

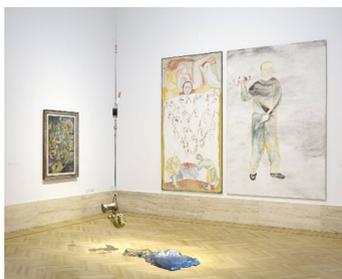
L'angelo è mediatore, attraversa i confini per comunicare con il mondo umano, l'evento del suo passaggio è prodigioso e sfuggente, nella sua imprevedibilità, distacca per un attimo l'esistenza umana dalle logiche causali del possibile e del necessario, portandola a scorgere il necessario e il possibile anche nell'impossibile, nell'inafferrabile e nello sfuggente (Rosa 1992, 12).

Il volo orizzontale di Hermes



5 | *Lo scorrevole*, 1972, Foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.

Il ruolo di intercessione tra mondi è, anche nel caso della figura di Hermes, preponderante. Nella mitologia greca le divinità erano le uniche a poter essere fornite di ali. L'uomo è inscindibilmente costretto alla terra. Nel mito di Icaro, quando questo aveva provato a elevarsi in cielo, fissandosi a degli innesti di ali, costruite per mezzo di piume d'uccello e cera dal padre architetto Dedalo, aveva peccato di *hybris* ed era stato punito con la morte.



6a | Vettor Pisani, *Hermes capovolto sull'isola di Capri*, 1975, Roma, Galleria Nazionale.

Il tema del volo, fulcro di molti lavori di Pisani, viene declinato nell'universo alchemico pisaniano in varie figurazioni e assume una pregnanza semantica tutta nuova, imperniata sull'idea di mobilità orizzontale, scorrevole, di passaggio tra stati differenti e sulla condizione interstiziale della soglia.



6b | Vettor Pisani, dettaglio di *Hermes capovolto sull'isola di Capri*, 1975, Roma, Galleria Nazionale.

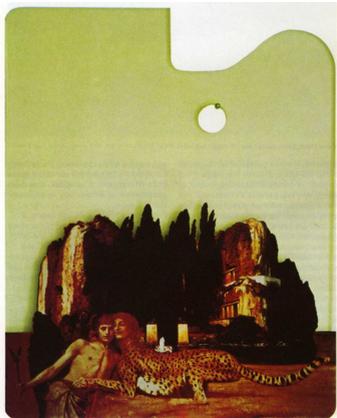
Lo Scorrevole [Fig. 5], opera riproposta e riproformata da Pisani in diverse occasioni, a partire dalla sua prima apparizione nella mostra personale "1965-1970. Studi su Marcel Duchamp. Incesto e cannibalismo" nel 1970 al Castello Svevo di Bari (Viola 2016, 125). Il movimento è bloccato nell'oscillazione binaria tra poli opposti, maschile-femminile, *eros-thanatos*, nell'impossibilità dell'esserci-nel-mondo se non in una condizione ontologica di sintesi tra contrari. Lo scorrevole si ripresenta quindi come macchina celibe, incompiuta e desiderante quella *coniunctio* originaria propria della figura mitica dell'androgino (Viola 2016, 126).



7 | *Mercurio*, 1998, alluminio a fusione verniciato, 54 x 54 x 30 cm, RAM radioartemobile, Roma, foto M. Di Paolo.

Il tema del volo è strettamente interrelato anche a un altro tema caro a Pisani, quello del labirinto, luogo dentro dal quale, rinchiusi, tentarono di scappare Dedalo e Icaro per mezzo di un congegno di piume d'ali e cera.

Nella mitologia greca il messaggero, mediatore tra mondo divino e mondo terreno, per antonomasia è Hermes. La funzione di mediazione tra mondi torna nell'angelo di Vettor, ponte di contatto tra il *logos* e gli dèi, come era Hermes, definito da Giorgio Verzotti, in riferimento all'*opus* di Pisani: "[...] dio dialettico che ci consente di vivere consentendo l'oscillazione e perciò la trasformazione di tutte le forme, visibili e invisibili" (Verzotti 1998, 42).



8 | *Edipo e la Sfinge*, 1980, emulsione su tela, 118x172 cm.

In Vettor la figura di Hermes viene capovolta e appesa a un gancio di una macchina oscillante, agente secondo un meccanismo di funzionamento orizzontale [Fig. 6a e b]. È il metodo che Pisani eredita da Duchamp, che disorienta le figure con l'aiuto di dispositivi meccanici (Menna 1970, 58). Si crea in tale modo uno stato di spiazamento percettivo, di alienazione

giocata tra la dimensione sacrale e la condizione sacrificale della figura del dio. L'entità del sacro viene invertita, attraverso un'operazione di trasgressione e sbilanciamento, montata a penzoloni da una macchina-scultura del sacrificio, che si riduce agli elementi strutturali del gancio e della fune di sostegno in ferro. L'ideale pienezza, sacralità e inviolabilità del dio messaggero viene annientata e si presenta sottoforma di senso di vertigine, sospensione nel vuoto, volo negato. Pisani riprende il calco del capo della figura classica di Hermes, rappresentata con le ali direttamente innestate sulla testa, ma la priva della capacità di volare libera,

impiccandola al contrario. Il volo verticale, verso una dimensione più alta, divina, interdetto dal dispositivo che pende dal soffitto. La testa pende su un asse verticale, ma il dispositivo da cui discende ha funzionamento simbolico orizzontale, nel senso pisaniano di oscillante tra gli estremi poli di *eros* e *thanatos*. Il baratro è lì, catastroficamente presente, lo sguardo preveggenze di Hermes è costretto sulla vertigine del vuoto, sull'umiliazione, sulla frammentarietà del reale. L'armoniosa giustezza e la bellezza sacrale della testa di Hermes, dal calco di una statua classica, pendono a pochi centimetri dal pavimento. Il sacro, l'*eros* che pende da macchine sacrificali, il *thanatos*.

Eppure, la superiorità di Hermes e, se considerato come *alter ego* dell'artista, di Vettor sta proprio nella presa di coscienza dell'orrore della realtà, nella previsione e nella raffigurazione meravigliata della catastrofe del mondo.

L'androgino ermetico pisaniano è caotico, molteplice e indifferenziato, e sviluppa la sua epopea storica nel processo dialettico della figura di Hermes, Ermete Trismegisto, ovvero il Mercurio tre volte grande (Viola 2016, 127). Il nome di Hermes nella cosmologia pisaniana si intreccia nella trama di una fitta storia topologica, fatta di miti e figure che ritornano, la cui dialettica è da rileggere alla luce del ciclo alchemico, di cui è specchio l'interno dell'*opus magnum* pisaniano (Viola 2016, 127).

Hermes è sia "psicopompo", cioè ricopre la funzione di accompagnare le anime nel viaggio dopo la morte, che "oniropompo", cioè ha il ruolo di indurre i sogni negli uomini (Kerényi [1951-1958] 1963, 160; Cherubini 1998, 50). Nella figura dell'angelo-Hermes si ibridano il ruolo di mediatore-messaggero, emblema dell'intercessione tra mondi opposti, e quello di conduttore di sogni nei viventi addormentati. In entrambi i ruoli torna l'idea di conciliazione tra estremità polari, tra umano e divino, tra mondo reale e mondo onirico, tra stato conscio e inconscio.

Hermes è anche simbolo dell'impuro, contiene al suo interno sé stesso e un altro, rappresenta l'oscillazione tra *logos*, ragione, e pratica della sua trasmissione, prassi artistica triviale, incestuosa e celibe, è tautologia interna all'arte stessa, divisa tra linguaggio e forma (Bonito Oliva 1998).

Nella scultura *Mercurio* [Fig. 7] il calco della statua del dio in alluminio viene verniciato di blu, un blu Klein, che l'artista utilizza per far intraprendere virate simboliche ai suoi lavori. Il blu è legato alla spiritualità ed è il colore dell'aria (D'Avossa 1990, 122). L'organo dell'ala si presenta, invece, sotto un'apparenza fenomenologica a sé stante, un innesto protesico, quasi come un'ascia che si configge sulla parte destra del capo divino, viene colorato di un fucsia acceso, che sfuma diradandosi nel blu man mano che ci si avvicina alla testa. La testa di Mercurio è montata su di un piedistallo che è quasi un patibolo, una ghigliottina.

Pisani colleziona, assembla, crea collegamenti sulla base di affinità alchemiche, lasciando ai colori il compito di suggerire, in silenzio, nuovi spazi di semiosi. Il repertorio figurativo di oggetti, di materiali e di innesti assemblati, rimandano in parte all'estetica del recupero New dada; l'ironia sottesa, suggerita anche dalle campiture di colori, rinvia, invece, a un atteggiamento dadaista e a un'estetica postmoderna. Il recupero del mito e del passato non sono evocazioni passatiste, ma costruiscono un sipario simbolico che convalida, fissa ed emblemizza l'*opus magnum* di Pisani. Il teatro pisaniano costruisce uno spazio scenico solo apparentemente *nonsense*, che sorregge la storica impalcatura paradossale dei simboli, che vengono prelevati da un passato mitico e ri-montati su nuovi dispositivi, macchine desideranti che, per far fronte all'instabilità del presente, aprono a territori di verifica per ricostituire l'originaria condizione necessaria alla costruzione di una salvezza futura.

Le ali della Sfinge

L'altra figura alata a comparire nel bestiario pisaniano è quella della Sfinge. Essere alato per antonomasia la cui storia iconografica si intreccia inevitabilmente a quella delle figure pennute, e pertanto, anche agli angeli. La figura della Sfinge, nella maggior parte dei casi, oltre a essere riferibile a un'identità ibrida umano-animale, è stata configurata come essere di natura androgina, anche nella resa morfologica del corpo, in cui l'identità maschile si mescola a quella femminile.

Le sfingi che Pisani cita nei suoi lavori vanno da Moreau a Khnopff e vengono riprese come *topoi* culturali, emblemi del dialogo io-altro, in cui l'Altro è anche l'Es inconscio, e ripresentate come simboli dell'attività

creatrice dell'artista-demiurgo e dell'uomo, che si tiene alle ultime rovine della storia per sopravvivere (Verzotti 1998, 32) [Fig. 8].

Nella storia dell'arte tra il XIX e il XX secolo, ad esempio in Ingres, Moreau, Redon, Rops, Munch, Von Stuck e Khnopff, la Sfinge assume sembianze femminili, tanto che, nella tradizione iconografica a cavallo di questi due secoli, avviene una quasi completa identificazione tra Sfinge e identità femminile, principalmente per quanto riguarda gli aspetti di forza, potenza, mistero e bellezza (Goth Regier 2005, 14). La Sfinge è portavoce di un enigma sapienziale, proveniente da un mondo altro, la cui risoluzione è questione vitale per l'uomo.

La Sfinge domina dall'alto, una volta sconfitta precipiterà nell'acqua. Edipo è l'eroe risolutore, vive l'attimo raggelato dell'aletheia, la sconfitta del tempo mortale, la sfida umana decorata dall'*hybris* divina (Pisani M. 1980, 69).

La tensione tra linguaggio e mondo, tra parole e cose, resta crittografata nel *rebus* alchemico dell'opera di Pisani. L'unico modo per leggere l'enigma è la sua decrittazione, che si manifesta in un tentativo di *hybris*; una volta che l'enigma viene svelato, agli uomini non resta che l'abisso e alla Sfinge l'impossibilità di spiccare il volo.

Nell'*Edipo e la Sfinge* di Vettor *Le caresses* di Khnopff e *L'isola dei morti* di Böcklin confluiscono e vengono sovrapposte sulla scena del teatro da tavolo pisaniano (Cherubini 2020, 147). L'incontro tra immagini prelevate da altri artisti e rimesse in scena riverbera in Pisani come volontà di ristabilire legami tra entità preesistenti, tra mondi opposti (Pisani M. 1980, 67).

Il mito di Edipo e la Sfinge viene rivisitato, la scena tra un giovane e una donna-leopardo viene rimontata sullo sfondo dell'isola di Böcklin, una *nekyia* tra alberi, caverne e dimore nascoste, simboli del *regressus in uterum* (Cherubini 2020, 147; Pisani M. 1980, 69).

I cipressi interrotti nel quadro di Khnopff proseguono in quelli di Böcklin. Uno dei cipressi assume la configurazione di un'ala, ed è in questo preciso punto che Edipo viene assimilato, sottoposto a una metamorfosi, ad

Hermes, dio che per la sua analogia con il nome di Ermete Trismegisto, è simbolo iniziatico delle trasmutazioni alchemiche (Cherubini 2020, 147).

Edipo rappresenta la figura dell'iniziato, che guarda al calco dell'isola di Ischia, cosparsa di una polvere Blu Klein. Una risalita dagli inferi, dall'isola dei morti all'isola dell'origine, Ischia; il ciclo dell'eterno ritorno termina nell'isola che, nella finzione autobiografica costruita da Vettor stesso, è descritto come suo luogo di nascita e luogo di origine della sua famiglia (Cherubini 2020, 147).

Pisani connota Edipo quindi come Hermes psicopompo, fino a intitolare un suo scritto *Edipo psicopompo*. Hermes è figura che dialoga con il tema dell'eros, dell'incesto, della morte e del sogno, tutti temi che si ricollegano ad una dimensione atavica, di aspirato ricongiungimento performato dall'artista nel suo *theatrum* (Cherubini 2020, 155).

Affiora con evidenza l'androgenia, una zampa della Sfinge sembra appartenere alla spalla dell'efebico Edipo (Pisani 1980, 69).

Dai due poli contrari, rappresentanti provenienti da mondi opposti, dal dialogo tra Edipo e la Sfinge riverbera di nuovo una condizione di androgenia, in cui l'altro antitetico viene riassorbito nello stesso (Cherubini 2020, 162).

Riferimenti bibliografici

Bonito Oliva 1978

A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Milano 1978.

Bonito Oliva 1998

A. Bonito Oliva (a cura di), *Disidentico. Maschile femminile e oltre*, catalogo della mostra, Roma 1998.

Calvesi 1978

M. Calvesi, *Fine dell'alchimia*, in Id., *Avanguardia di massa*, Milano, 1978.

Capasso 2005

A. Capasso, *Nostalgia. Volo di ritorno*, Napoli 2005.

Cherubini 1998

L. Cherubini, *Dimora Radiosa*, in G. Setari (a cura di), *Vettor Pisani: Virginia art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Milano 1998.

Cherubini 2020

L. Cherubini, *Vettor Pisani. Anticronologia*, in Id., *Controcorrente. I grandi solitari dell'arte italiana: Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Fabio Mauri, Vettor Pisani, Marisa Merz*, Milano 2020, inserire pagine.

D'Avossa 1990

A. D'Avossa, *Vettor Pisani e il segreto della Grande Opera*, in *Vettor Pisani. El pequeño Teatro de la Virgen*, Valencia 1990.

Dalla Chiesa 2009

G. Dalla Chiesa, *Introduzione. Password: codice di accesso alla navigazione*, in M. Pisani (a cura di), *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

De Bellis 2016

V. De Bellis, *R.C. Theatrum: l'utopia "permeabile" di Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroaica*, catalogo della mostra (Madre Napoli, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014), a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Napoli 2016.

Deleuze, Guattari 2002 [1975]

G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, introduzione di A. Fontana, Torino 2002.

Kerényi [1951-1958] 1963

K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1963.

Menna 1970

F. Menna, *In memoria del giovane artista tragicamente scomparso. A Vettor Pisani il Premio "Pino Pascali" per il 1970, "Il Mattino", 2 agosto 1970*, in F. Menna, *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di A. Tolve e S. Zuliani, introduzione di A. Trimarco, Macerata 2017.

Pisani 1977

M. Pisani, *La grande opera*, in M. Pisani, *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 1980

M. Pisani, *R. C. Theatrum. Teatro di artisti e animali*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 1986

M. Pisani, *L'arte dal cuore di vetro*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 1998

M. Pisani, *Alcune considerazioni sul concetto di Catastrofe nel lavoro di Vettor Pisani*, in G. Setari (a cura di), *Vettor Pisani: Virginia art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Milano 1998.

Pisani 2003

M. Pisani, *L'opera di Vettor Pisani tra profezia e clonazione*, in *Living theatre: labirinti dell'immaginario*, catalogo della mostra (Castel Sant'Elmo, 3 Luglio-Settembre 2003), a cura di L. Mango, G. Morra, Napoli 2003.

Pisani 2004

M. Pisani, *Dialogo tra Mimma e Vettor Pisani (2004)*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 2011

M. Pisani, *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Regier 2005

W.G. Regier, *Book of the Sphinx*, Stroud 2005.

Rosa 1992

F. Rosa (a cura di), *L'angelo dell'immaginazione*, Atti del seminario (Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 21 marzo-25 aprile 1991), Trento 1992.

Verzotti 1998

G. Verzotti, *Vettor Pisani a Serre di Rapolano*, in G. Setari (a cura di), *Vettor Pisani: Virginia art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Milano 1998.

Verzotti 2016

G. Verzotti, *Vettor Pisani. L'altro dentro di sé. L'Appropriazionismo...a Tebe*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroaica*, catalogo della mostra (Madre Napoli, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014), a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Napoli 2016.

Viola 2016

E. Viola, *Theatrum Mundi. Performance, re-enactment e re-performance come matrici generative dell'opus magnum di Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroaica*, catalogo della mostra (Madre Napoli, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014), a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Napoli 2016.

English abstract

This article investigates the presence of angels and other feathered figures in the bestiary systematized by Vettor Pisani in the “grande opera”, his life-long work of art. In Vettor’s work the angel, in his capacity as a mediator between the human and the divine spheres, is linked to the divine mythological figure of Hermes, of Icarus and of the Sphinx, and represented in an androgynous dimension with strong alchemical references. The angel is also represented as a hybrid sculpture mounted on machines with a particular symbolic functioning.

keywords | Vettor Pisani; “Angelo dell’Occidente”; Angels; Hybrid; Androgynous; Hermes; Sphinx; winged figures.



la rivista di **engramma**
dicembre **2022**
197 • Angeli & altri pennuti

Editoriale

Maria Bergamo, Delphine Lauritzen, Massimo Stella

Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?

Delphine Lauritzen

Fabula angelica, l'ombelico del sacro

Massimo Stella

Putti e fiamme aggettivi dell'angelo

Filippo Perfetti

OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila

Monica Centanni e Paolo B. Cipolla

Dove tu passi è Samarcanda

Tommaso Scarponi

Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau

Giorgiomaria Cornelio

Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli Adagia di Erasmo

Concetta Cataldo

Immagini in volo

Yannis Hadjinicolaou

Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani

Asia Benedetti

Icaro, l'ascesa, la caduta

Ilaria Grippa

Ali di Massimo Scolari

a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna

Angeli e altri pennuti

Filippo Perfetti

Quando la storia canta

a cura di Maria Bergamo

Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della Pala d'Oro di San Marco

by Patricia Fortini Brown