

L'amore e la menzogna

Corrado Morra

Dal gesto dada di Hannah Höch fino alle cartoline rivisitate di Wisława Szymborska, la storia della ricerca visiva dalle avanguardie storiche a oggi ci dice di una significativa attenzione della tecnica del collage nella ridefinizione dell'idea di corpo.

Vittoria Piscitelli è un'artista che fa ampio uso di questa tecnica. Ma non inganni, nelle sue opere, quella ricca galleria di corpi che ne costituisce il dato più evidente: presenze sovente sensuali, ricavate da brandelli di immagini dai mass-media ricomposte in suggestive chimere dove smilze silhouette di top model ragionano con potenti figure dell'immaginario iconografico della storia dell'arte, e vecchie fotografie, resuscitate da dimenticati album familiari, si trasformano in ironiche icone del desiderio e del rimpianto. Piscitelli non è precisamente un'artista della figurazione, bensì un'artista concettuale, che si concentra sulla figura umana (e in particolare sul corpo femminile che, come in Vanessa Becroft, è sempre, sebbene serializzato, la declinazione di *un solo corpo*, il *suo*) semplicemente perché è su quella superficie che si plasma ancora (e trova la sua più cupa finzione) il principale *ordine del discorso* politico – ergo artistico – del contemporaneo.

U.G.L.Y., la personale del 2013, mostrava la prima maturazione di una ricerca artistica che investigava, attraverso un'onnivora bulimia di un ondivago immaginario massmediale (e inevitabilmente postmoderno), la soluzione di un segno anoressico conquistato per sottrazioni, tramite collage e veli di pitture leggere, in cui il corpo femminile era sostanzialmente non corpo *desiderante*, ma “violentemente” *desiderato* nella coniugazione coatta di un'entità muliebre deponente, tuttora metonimia della merce. C'era allora, una sorta di esercizio psicanalitico sulla (falsa) leggerezza del rapporto tra corpo e vestito, declinato probabilmente sull'approccio ludico di una bambina alle prese con le bambole di car-

ta (primo elemento di confronto col modello di corpo-oggetto), che, nella cifra del “bruttino”, destabilizzante e politicamente scorretto, si prefiggeva una rivendicazione identitaria di una femminilità demistificante che giocava, pur con divertito distacco pop, coi condizionamenti sociali e i diktat dello sguardo maschile del Capitale e la sua costante imposizione della reificazione del corpo e, sin dall’acronimo che si nascondeva nel titolo (U.G.L.Y. stava per “U Go Losing Yourself”), era anche l’annuncio di una già precisa e dolorosa consapevolezza di come non esista conquista esistenziale (che ineluttabilmente afferma negando) che non determini inevitabilmente una perdita. Di un pezzo di se stessi, innanzitutto.

Se da un punto di vista squisitamente visivo il lavoro di Piscitelli ancora oggi suggerisce un’evidente prossimità con le soluzioni stilistiche delle tecniche miste di Gianluigi Toccafondo, la sua vera coniugazione estetica segue, invece, un processo freddo e aristocratico di distacco concettuale, che in certi motivi flirta con un concretismo di matrice fluxus, e in particolare con i tableaux-pièges, i *quadri-trappola* di Daniel Spoerri. Si pensi all’installazione che Piscitelli ha presentato lo scorso febbraio al Museo del sottosuolo di Napoli, dove una tavola apparecchiata – coi piatti in frantumi, i bicchieri colmi di polvere, le posate ossidate e il perturbante segno di un cuore spinato servito come portata principale! –, rinunciava all’*altare-altrove* della parete, in cui l’eleva Spoerri, e restava al confine tra oggetto di arredo e rappresentazione (e forse è proprio in questa estrema ambiguità della cosa finale che il concretismo di Piscitelli trova allora nella semplicità sostanziale di un Al Hansen uno dei suoi numi tutelari). Chiudeva l’installazione un tetro portfolio di ritratti fotografici d’inizio secolo rivisto alla luce dell’espressione calligrafica di una volitività frustrata (i mille rimpianti dei “volevo” che da

quei volti antichi restavano sospesi, irrisolti).

In quel solco, ma in maniera ancora più scoperta, con “Abat-jour” Piscitelli si interroga ora sulle dinamiche e le conformazioni dell’idea di famiglia. Ed è alla luce di un abat-jour di un salotto borghese o, meglio, alle riunioni intorno al tavolo mai innocente delle sale da pranzo, che l’artista ci svela, con studiata suspense, come, dietro le *nuance* ambrate di un’innocua lampada da tavolo, si celi sovente la mistificazione più oscura.

La famiglia indagata dall’artista non è, infatti, il recinto protettivo dell’amore, ma un tetro teatro di vacue rappresentazioni, sulle cui assi si mette in scena il più terribile degli spettacoli: la bugia dell’amore e l’apparente protezione, nello spazio domestico, della coorte familiare, che si tramuta invece in un apparato di norme, di costrizioni e di inevitabili rimorsi.

È Kafka ad averci definitivamente insegnato in che modo, braccati dai noi stessi e dai segnali ferali delle nostre stesse paure, è nella propria tana che si cede allo schianto irrefrenabile del terrore esiziale. Ombre del fingimento, in tal senso, le opere di Piscitelli rivelano l’ambito liminare del “familiare” con l’Unemhelich freudiano e slittano in una ridefinizione semantica che, non rinunciando all’ambiguità di significato, ma anzi abitando contemporaneamente i due significati (quello del valore d’uso degli oggetti e l’*inutilità* del plusvalore dell’arte), il ready-made, per esempio, conosce per statuto. In Piscitelli però, l’inquietante copresenza del conosciuto e dell’ignoto, del familiare e dell’*angoscia spaesante* di cui parla Heidegger, passano adesso non già per la ricollocazione (grammatica della nuova definizione di un segno sostanzialmente determinato dal gesto), ma più corposamente per l’installazione. Anzi, per l’*arredamento* (la meno incolpevole delle ricostruzioni del privato,

perché ne disegna le quinte della finzione).

Le composizioni a parete di Piscitelli, così come le suggestive lampade e i romantici piatti decorati, tutti simboli d'interni di una solida etica borghese, svelano viepiù la stolidità menzogna della rappresentazione cui sono chiamati, la messinscena dell'amore, scoprendo la falsa rassicurazione dello spazio inviolabile del familiare. Piscitelli costruisce piccoli mondi, stratificazioni di segni, immagini, miti, che sono nelle sue sottili visioni una sorta di rovescio distopico del mondo-Ikea dove, al posto dell'abitabile, si affaccia, inesorabile e strisciante, l'alieno.

In Piscitelli la stratificazione di elementi iconografici di natura affatto differente crea una composizione, in cui le figure in primo piano si impongono in un inevitabile rapporto dialettico di matrice parodistica con quelle dello sfondo (ma la dialettica tra primo piano e sfondo allude anche al rapporto tra ricerca visiva d'avanguardia e la tradizione dei maestri e, sul piano sociale, a quello tra desiderio di ribellione e autorità genitoriale). È, per esempio, il caso evidente del piccolo collage "Mia madre si è sempre sacrificata per noi", dove il ritratto familiare al centro della scena (una madre-*fashion icon*, due bimbi d'antan, un'ultima bimba-cane) si staglia sullo sfondo della Deposizione della pala Baglioni di Raffaello. Se il sacrificio di Cristo della scena dell'artista marchigiano chiarisce la vena satirica dell'autrice sin dall'elemento paratestuale (con la sostituzione del sacrificio materno all'immolazione per eccellenza del Dio padre e figlio), è nella sanguinosa storia di faide familiari che si cela dietro alla committenza della Deposizione raffaellesca che si svela come in seno alla famiglia si nasconda in fondo sempre un oscuro, mortale demiurgo.

L'unico argine al potere avviluppante della famiglia e alla "familiarità" delle immagini, che ne è il suo contraltare estetico, che Piscitelli raccon-

ta è, allora, nel *dettaglio sconcertante*, ossia in un'impercettibile, costante, dissacrante professione di diversità rivelata dal frammento. È così nell'opera "Cena", ad esempio, dove David Bowie, uno dei personaggi più iconici della nostra contemporaneità, è scorto in una foto degli anni Settanta che, volto strappato, ce lo "rivela", accanto a Iggy Pop, attraverso il destabilizzante *mashup* col ritratto di Maddalena Strozzi di Raffaello, ma solo tramite lo stralcio di una delle più mirabolanti giacche che il geniale Freddie Burretti abbia mai disegnato per lui; ma quel brandello non è l'indizio di un'iconoclastica riduzione cosale della realtà inesorabilmente fittizia dei prodotti della cultura di massa, quanto l'elevazione del particolare a identità compiuta. In questo, Piscitelli rivela un procedimento squisitamente dandistico, la cui matrice principale è forse ancora serbata nella lezione incomparabile di Beau Brummell. Piscitelli dandy, allora. Eppure lei potrebbe schermirsi dicendoci di no, ma sappiamo che mentirebbe. Anche se, a scorgerlo bene, è l'intero lavoro di Piscitelli che ci rivela sempre al fondo una menzogna, e non è forse vero che le sue piccole opere, che ci promettono ogni volta un'irrefrenabile sensualità, ci deliziano invece di un'intima, sconcertante malinconia? Nelle pieghe di certe carte, nel velo pietoso del colore, nella slabbratura dello strappo, nei lembi di quei corpi, in certe frasi piene di pathos, è lì sempre una sorta di disfunzione della comunicazione (un melanconico rimando ad altro), in cui il destinatario reale pare celarsi dietro l'imbroglione dei segni e il garbuglio della percezione, in modo che, davanti a questi lavori, la domanda principale non è "di che cosa parla l'arte di Piscitelli", quanto piuttosto "a chi parla davvero Piscitelli"? Chi è il suo segreto interlocutore? Perché, a leggere bene, sembra sempre che il tema vero delle opere di Piscitelli sia "fuori campo" e, pur quando esse ci appaiono del tutto intellegibili (l'eco di

aneddoti familiari, l'ambiguità del materno, la nostalgia delle sale da ballo, lo sberleffo alla tradizione...), un particolare annuncia sempre il cominciamento di un codice segreto, un rimando occulto, come se il destinatario reale di tale eloquio sia *altro e altrove*; e se parla d'amore (ma Piscitelli, come tutti gli artisti, parla sempre d'amore) è, allora, *di un altro amore e a un altro amore* che parla, in quella koinè dove il desiderio frantumato si tramuta in rimpianto. Piscitelli ci inganna? Forse. Intanto, grazie a un inesorabile gesto artistico, sentimentale e leggero – leggero come il tremore delle ciglia di Patty Pravo o come una canzone di Brel, (ricordiamolo, oltre che artista, Vittoria è anche una raffinata musicista pop), o come un sorriso, o come il *ricordo* di un sorriso... –, nascondendo i corpi delle sue opere con altri corpi, vestendo le sue immagini di lacerti di altre immagini, si spoglia e ci si rivela, ed è in quella nudità che genialmente *si inganna*, perché è dalla cacciata edenica in poi che, noi con lei, lo sappiamo a memoria: nel corpo nudo non c'è nessuna liberazione, ma solo il fantasma della nostra disfatta, l'ombra chiara della prossimità della morte. E artista è colui che di questa sconfitta sa fare stupore. Il percorso di Piscitelli è appena cominciato, ma è proprio questo stupore ciò che Vittoria sa procurare.