



Elisabetta Modena

«Preso un certo ambiente, vai a vedere che cosa c'è dall'altra parte dei muri perimetrali». Parole e azioni di Cesare Pietroiusti sui muri



Abstract

Partendo dal recente intervento realizzato in occasione della mostra *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* nel museo di Roma, l'articolo sviluppa il tema del muro come luogo fisico e simbolico nella sua opera. Il progetto *Quello che trovo, quello che penso* è il risultato di una *performance* che l'artista ha realizzato nel museo durante l'inaugurazione della mostra. Chiuso in una scala di servizio del museo, Pietroiusti ha descritto gli oggetti, le superfici, gli spazi e le sensazioni che è stato in grado di individuare. L'opera in mostra consiste in una installazione audio della sua voce registrata che, in coincidenza del luogo in cui si è rinchiuso, rievoca quell'esperienza indagando il significato dei luoghi, il rapporto dell'artista con l'istituzione oltre che l'esperienza fisica e mentale della reclusione in uno spazio.

Taking inspiration by a recent site-specific installation on the occasion of the exhibition *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* at the museum in Rome, this paper deals with the topic of the wall as a physical and symbolic place in the artist's work. The project *Quello che trovo, quello che penso* is the result of a performance that the artist realized in the museum during the inauguration of the exhibition. Locked inside the museum backstairs, Pietroiusti described the objects, surfaces, spaces and sensations he could experience. The artwork in the exhibition consists of an audio installation of his voice recorded that, placed in the exact space in which he decided to shut himself in, recalls that experience investigating the meaning of places, the relationship of the artist with the institution as well as the physical and psychic experience of confinement.



IN STRADA

L'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi.

(Perec 1978, p. 7)

Questo articolo nasce dall'incontro con un'opera di Cesare Pietroiusti, *Quello che trovo, quello che penso*, presentata e realizzata all'interno del MAXXI di Roma in occasione della mostra *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI*

allestita nel museo dal 30 maggio 2010 al 23 gennaio 2011 (cur. Chiodi & Dardi 2011).

L'artista romano, che ha iniziato negli anni Settanta una riflessione sul significato e sulla funzione dell'arte, è infatti tra gli artisti invitati alla mostra collettiva inaugurale dedicata al tema dello spazio nel nuovo museo della capitale.

Come ha recentemente chiarito in una intervista sul suo lavoro, il rapporto di Pietroiusti con lo spazio è complesso e articolato: «Di spazi ne conosco almeno tre – uno di questi è lo spazio mentale, lo spazio fisico del luogo, ed il terzo è il sistema – e ciascuno di questi (spazi) ha una dialettica interna propria (interno ed esterno) e modalità, dinamiche o dialettiche che si incrociano fra loro. Quindi una molteplicità di situazioni complesse» (Artext, 2007).

Questi tre diversi spazi e i muri che li definiscono, dunque, interagiscono tra loro determinando livelli e percorsi, gerarchie di potere, politiche di comportamento e di azione, modalità di relazione e movimento, ma anche, occasionalmente, cortocircuiti e interstizi, spazi residui e marginali. A Cesare Pietroiusti piace stare (e agire) qui: “un po' dentro e un po' fuori”.

Se come scrive Georges Perec (uno tra gli autori più amati dall'artista e dunque scelto come ironico Virgilio di questo nostro percorso *sui generis* tra le pieghe dello spazio per Pietroiusti), «Vivere, è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male» (Perec 1974, p. 12), allora è anche vero che le barriere che si frappongono nel nostro muoverci quotidiano, sono elementi scontati e quasi invisibili della nostra realtà fisica e (soprattutto) mentale. Tra i tanti muri che scandiscono e strutturano la nostra vita, le funzioni e il ritmo delle città in cui viviamo, ce ne sono alcuni che fanno parte del terzo spazio descritto da Pietroiusti, quello del sistema dell'arte: si tratta dei muri che delimitano lo spazio dell'arte, modalità e luoghi tra cui quelli (non solo reali) delle gallerie e dei musei, la cui funzione è, in apparenza, simile e cioè deputata alla produzione, esposizione e fruizione di quella che la società e il tempo definiscono come “arte” (e sul cui concetto, notoriamente molto dibattuto, Pietroiusti ha proposto un'interessante e problematica riflessione in *Cento cose che certamente non sono arte*, Vaasa, Finlandia, marzo-aprile 2001¹). In realtà sappiamo bene come la discriminante economica definisca e separi il museo quale luogo istituzionale dallo spazio commerciale, ma sappiamo altrettanto bene

¹ Progetto realizzato per la mostra omonima presso Platform, Vaasa (Finlandia), nel marzo-aprile 2001, con la collaborazione di: E. Leinonen, T. Väänänen, S. Borotinskij, U. Ferm, M. Damberg, F. Antus, A. Braun, M. Nordbäck, H. Kaihovirta-Rosvik e P. Rosvik. Per l'occasione è stato pubblicato il volume *Ask a sample of 100 people to show you something that is certainly not art*, con testi di C. Pietroiusti e R. Andtbacka, edizioni Platform (Finlandia) & report (Svizzera); foto M. Lehtimäki; book design by Reaktori, Vaasa (Pietroiusti 2008).

come questo confine sia in molti casi labile e come tra queste due realtà esista oggi un rapporto di reciproca dipendenza e relazione.

Anche in questo sistema è possibile dunque verificare come esso determini categorie di appartenenza e come esso stesso sia strutturato in un rapporto interno/esterno. Pietroiusti lo raccolta molto bene nell'opera *Quelli che non c'entrano*, performance realizzata nel 2006 presso la galleria Franco Soffiantino di Torino nella quale a sette anziani senza alcun interesse per l'arte contemporanea è chiesto di rimanere, per tutta la durata dell'inaugurazione della mostra, fuori dalla porta della galleria, un'operazione che, come ricorda l'artista, allude più genericamente all'esclusione «socio antropologica rispetto ad una categoria umana» (Pietroiusti 2011).



Figg. 1 e 2: Cesare Pietroiusti, *Quelli che non c'entrano*, 2006, performance eseguita nel corso dell'inaugurazione della mostra *Gareth James* - Cesare Pietroiusti, galleria FrancoSoffiantino, Torino, 11 novembre 2006. Foto: Fulvio Richetto. Courtesy: Galleria Franco Soffiantino, Torino e l'artista.



I muri che delimitano lo spazio della galleria, ma ancora di più e in primo luogo, i muri dei musei, sono ancora oggi (e più che mai) muri sacri di una sacralità laica che abbiamo ereditato dalla cultura illuminista e che, nonostante i tentativi di Marinetti e dei suoi compagni, la società continua a celebrare e il mondo dell'arte e della cultura a riconoscere come luogo deputato a conservare e raccontare le storie migliori, quelle destinate a passare ai posteri.

L'inaugurazione del MAXXI a Roma, progetto dell'archistar Zaha Hadid, ha costituito una tappa fondamentale dell'acceso dibattito critico (non solo italiano) sul tema del museo e sulla sua funzione, che qui ci limitiamo a evocare.

Da anni si discute infatti sulla funzione del museo, sul suo statuto, sul suo ruolo sociale e progettuale nella città contemporanea e la letteratura prodotta a riguardo è vastissima.

Il MAXXI ha inaugurato la sua attività espositiva con una mostra quasi tautologica in questo senso: una mostra sullo spazio che ha presentato opere delle collezioni d'arte e d'architettura del museo stesso.

La mostra ha messo alla prova gli spazi del museo, spazi difficili che hanno suscitato polemiche e apprezzamenti di vario genere e che hanno ancora una volta riaperto il dibattito sul rapporto tra contenuto e contenitore.

Non è quindi un caso che Stefano Chiodi, uno dei curatori della mostra intitolata appunto *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* (cur. Chiodi & Dardi 2011), dedichi il saggio di apertura in catalogo (Chiodi 2011) alla storia del museo, alle sue definizioni e ai suoi significati arrivando alla stessa (positiva) conclusione cui giunge, tra gli altri e per strade diverse, Alessandra Mottola Molfino nel recente *L'etica dei Musei* sull'attualità della funzione dell'istituzione museale nella contemporaneità e cioè il suo valore sociale (Mottola Molfino 2004). Il museo è infatti «un insostituibile spazio di condivisione, un luogo aperto dove è possibile ipotizzare relazioni potenzialmente feconde tra spettatori e opere d'arte» dove si manifesta «una tensione con l'estraneo» (Chiodi 2011, pp. 31-32); in definitiva il museo si caratterizza positivamente in quanto luogo della relazione e, nello specifico, della relazione inaspettata ed extra-ordinaria.

L'altro polo del ragionamento è affrontato da Domitilla Dardi che nel saggio *Spazio versus oggetto* (Dardi 2011) tratta appunto la questione della presenza dell'oggetto nello spazio museale, che se applicato al museo è, aggiungiamo noi, anche il problema dell'allestimento. E questo è vero, perché la presenza dell'oggetto nello spazio espositivo “è” il problema dell'allestimento, ma è altrettanto vero come l'analisi di Dardi manifesti quanto questo sia cambiato in relazione anche a una diversa concezione del problema dell'allestimento in genere. Lo spazio museale assume oggi infatti una tale autoreferenzialità da essere quasi infastidito dall'oggetto

e dall'opera che dovrebbe ospitare: un dato, questo, che non sfugge allo sguardo dell'artista romano.

PER LE SCALE

È per questo che le scale restano un luogo anonimo, freddo, quasi ostile. Nelle antiche case, c'erano ancora gradini di pietra, ringhiere di ferro battuto, qualche scultura, delle torchiere, una panchina a volte per dar modo alle persone anziane di riposarsi tra un piano e l'altro. Negli edifici moderni, ci sono ascensori con le pareti coperte di graffiti che si vorrebbero osceni e scale dette "di sicurezza", di cemento grezzo, sporche e sonore.

(Perec 1978, p. 11)

Non sarebbe del resto appropriato a questo punto, per introdurre l'opera di Cesare Pietroiusti che ha innescato questa riflessione, scrivere che la si incontra "tra le sale del museo", perché di sale vere e proprie non si tratta quanto piuttosto di incroci, sovrapposizioni di passaggi e prospettive, intersezioni di percorsi e "flussi".

C'è poi da aggiungere che, persi alla ricerca di un filo di Arianna tra le opere dei quasi cento tra artisti e architetti invitati all'interno di questo *Spazio*, pur articolati tematicamente in quattro sezioni, l'incontro con *Quello che trovo, quello che penso* avviene quasi per caso quando, dove non te lo aspetti, ci si imbatte nell'opera, anzi, nella voce di Cesare Pietroiusti.

L'installazione sonora è il risultato di una performance che l'artista ha realizzato all'interno dell'edificio durante le due giornate di inaugurazione della mostra: chiuso per la durata complessiva dell'evento inaugurale in una scala di servizio del museo, Pietroiusti ha descritto a voce tutti gli oggetti, le superfici, gli spazi, i pensieri e le sensazioni che è stato in grado di individuare in questo luogo, anche con l'ausilio di strumenti di precisione.

L'opera in mostra - un'opera realmente *site specific* - consiste in una installazione audio della sua voce registrata (un montaggio di circa quattro ore) che, in coincidenza del luogo in cui si è rinchiuso, rievoca quell'esperienza suggerendo una riflessione critica sul significato dei luoghi, sul rapporto dell'artista con l'istituzione e il sistema dell'arte oltre che sull'esperienza fisica e mentale della reclusione in uno spazio. I muri qui sono tanti: sono i muri del museo, ma quelli nascosti allo sguardo del pubblico e che lo riportano alla sua dimensione più funzionale; sono i muri fisici e sono i muri di parole composti meticolosamente e scientificamente dall'artista; sono i muri in cui si celebra la spettacolarizzazione dell'architettura e dell'opera d'arte e sono i muri su cui l'artista romano è tornato in diverse occasioni in senso fisico e metaforico.



Fig. 3: Cesare Pietroiusti, *Quello che trovo, quello che penso*, performance eseguita il 27 e 28 maggio 2010 nel corso dell'inaugurazione della mostra *Spazio*. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI allestita nel museo MAXXI di Roma dal 30 maggio 2010 al 23 gennaio 2011.

L'occasione è poi ulteriormente interessante se rapportata al contesto della produzione artistica di Pietroiusti che fin dagli anni Ottanta – e penso a *Bar di Radda in Chianti 14 agosto 1988* dove la volontà di “stare fuori” è palesata nella scelta di un luogo estraneo a quello espositivo, e al contempo psicologica nell'operazione che pone attenzione sul lato interno della porta di un bagno pubblico – si è posto in un rapporto di non passiva accettazione del sistema dei luoghi dell'arte e dello spazio espositivo in genere. Il MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, rappresenta poi un caso emblematico in questo senso, alla luce della storia di un progetto e di un investimento che ha vissuto, nella sproporzione che l'ha contraddistinto, numerose polemiche e dubbi sulla sostenibilità culturale di un'operazione molto discussa. Pietroiusti, ponendosi di fronte a un museo nei confronti del quale dichiara un atteggiamento critico, ne riconosce però il significato e, a questo proposito, sottolinea come questa operazione di riconoscimento del ruolo del museo (l'accettazione di un valore condiviso) stia alla base di una possibile individuazione delle falle, dei vuoti, degli spazi residuali e degli interstizi in cui operare consapevolmente.

Siamo quindi di fronte ad un'opera che, se letta in prospettiva, si apre a diversi piani di lettura e significato. Lo spazio è di per sé marginale nella mappa museale ed è attiguo ad una uscita di sicurezza che dà accesso alle scale di servizio del museo dove la performance ha avuto luogo: la marginalità è dunque una condizione di contesto dell'azione oltre che elemento che la caratterizza dal punto di vista contenutistico ed è, al contempo, un aspetto che diverge dalle versioni realizzate precedentemente sullo stesso tema in altri ambienti: Pietroiusti, cioè, sceglie del museo un luogo anonimo, umile, defilato, luogo di passaggio da un ambiente all'altro - «uno spazio adatto a me», dice - che il visitatore ignorerebbe completamente se non fosse attirato dalla voce registrata, «una voce dai sotterranei» (Pietroiusti 2011), trasmessa in sua coincidenza.

Si tratta inoltre di uno spazio funzionale dell'edificio, un'uscita di sicurezza, quasi inaspettato e comunque non curato, ma necessario al progetto architettonico stesso che impone la presenza di elementi obbligatori, peraltro privi di una progettualità estetica in continuità con il resto dell'edificio: di fatto anche una architettura-scultura, una architettura-opera d'arte ha un'uscita di sicurezza. La dichiarazione è limpida e coerente: Pietroiusti non sceglie per sé, programmaticamente, uno spazio convenzionalmente "significativo" del museo.

È questo un problema molto interessante anche in rapporto al già citato tema dell'allestimento espositivo: quindi questa scelta è una scelta ancora una volta di bandiera e antiretorica da considerare attentamente per la comprensione dell'opera oggetto della nostra attenzione; siamo di fronte a un doppio livello: la marginalità (come la reclusione) è quella dell'artista e del suo ruolo nella società, ed è al tempo stesso quella dell'opera in rapporto allo spazio del museo, della mostra e del "mostrarsi" nel giorno dell'inaugurazione.

Non secondario poi lo sfasamento temporale che l'opera comporta: sul catalogo se ne parla al futuro (Scardi 2011, p. 178), perché alla data della pubblicazione la performance, che ha avuto luogo nei giorni della "vernice", non era ancora stata realizzata (e quindi, di fatto, l'opera non c'era); il presente è quello dello spettatore che si imbatte nell'opera e che la fruisce, però, proiettato nel passato dello svolgimento della stessa. Questa dimensione è ulteriormente accentuata dall'assenza dell'artista stesso di cui rimane solo una voce peraltro registrata. Il concetto di "assenza" e di "non presenza" dell'artista è sintomatico anche nella scelta dei giorni in cui la performance ha avuto luogo, quelli dell'inaugurazione: è noto come le "vernici" abbiano da sempre avuto un ruolo fondamentale nel cosiddetto "sistema dell'arte" contemporanea, perché sono le occasioni in cui si manifesta la presenza degli attori del sistema stesso e in cui si allacciano rapporti e conoscenze. Un sistema che si nutre anche e soprattutto del mercato e dell'immissione nel mercato di

opere vendibili, di manufatti commerciabili che possano costituire – anche – arredamento.

A questo proposito c'è da rilevare che, con coerenza, l'artista romano non solo non vende più le sue opere da anni così da rivendicare la libertà creativa dell'artista e un suo diverso ruolo nella società (e del resto anche in questa occasione egli non produce evidentemente un'opera vendibile o comunque commerciabile), ma lavora anche su come esso determini il prezzo delle idee, una ricerca che è forse la parte più nota della sua attività, fatta di opere regalate, banconote ingoiate o bruciate, cessione e attribuzione ad altri di "idee dell'artista", vendita di opere immateriali ecc.

Il fatto che dell'artista, rinchiuso nelle scale di servizio, non restino che la parola e il pensiero diffusi e propagati da un amplificatore, testimonia un rifiuto critico di partecipare o meglio di "essere parte" pur partecipando, costruito logico dove la *pars construens* dell'azione viene affidata sia alla capacità di descrizione analitica, scientifica, psicologica e quindi alla comprensione dell'esistente sia alla democratica fiducia riposta nei confronti dell'interlocutore, chiunque esso sia.

Chiuso nello spazio di questa scala di servizio l'artista, "l'intruso", ha quindi descritto "quello che ha trovato": le superfici, i colori, la polvere, le ragnatele, i gradini delle scale, ma anche i suoi pensieri e le sue riflessioni stimolate, oltre che dalla permanenza in questo locale, da una ricerca preventiva fatta di letture sul tema dello spazio e della sua percezione (tra cui cita quelle di Maurice Merleau-Ponty, Georges Perec e Gaston Bachelard), oltre che da una riflessione sulla condizione di esclusione, isolamento e solitudine.

CAMERE DI SERVIZIO

A volte immaginava che lo stabile fosse un iceberg con la parte visibile costituita dai piani e dai sottotetti. Al di là del primo livello delle cantine sarebbero allora iniziate le masse sommerse: scale dai gradini sonori che scendessero girando su sé stesse, lunghi corridoi piastrellati con globi luminosi protetti da reti metalliche e porte di ferro segnate da teschi e stampigliature, montacarichi con pareti ribadite, bocche d'aria fornite di ventole enormi e immobili...

(Perec 1978, p. 369)

Con coerenza e onestà intellettuale, Cesare Pietroiusti ha fatto dell'antiretorica la sua raffinata retorica prendendo le mosse dalle ricerche d'avanguardia e concettuali americane per soffermarsi sui concetti di comunicazione e di sviluppo di un'arte relazionale. L'artista al tempo stesso è da sempre impegnato, come abbiamo accennato, nella definizione e nell'indagine dei meccanismi che regolano le dinamiche proprie del mondo delle arti visive e del suo rapporto con la società, nell'analisi e nello studio della grammatica che ordina la logica del sistema.

Non è la prima volta che egli presenta in questi termini la riflessione sul tema dello spazio, che assume però sfumature diverse a seconda del luogo e del modo in cui viene proposta: ne esistono, potremmo dire, più versioni.

Come suggerisce la scheda dedicata a questo intervento nel sito-progetto *Cesare Pietroiusti. Pensieri non funzionali (1978-2008)*, (Pietroiusti 2008) una prima versione dell'opera era stata presentata già nel 1978 in un contesto culturale di ricerca artistica molto diverso da quello attuale. L'opera intitolata *Materia identica* è presentata nell'ambito della personale *Superamento dei confini dell'io. Materia identica. Auto-confutazione della parola* (Jartrakor, Roma, aprile 1978): come dichiara l'artista stesso in questo caso l'obiettivo era dimostrare l'ipotesi dell'identità della materia e la soluzione trovata quella di mostrare una stanza vuota in cui preesistessero solo oggetti casualmente e arbitrariamente già disposti nello spazio stesso (interruttori, finestre, muri, soffitto, chiodi, filo elettrico, polvere ecc.)

Una seconda versione, più vicina a quella romana, è realizzata presso la Galleria Base di Firenze in due momenti diversi nel marzo 1999 e intitolata *Tutto quello che trovo* svoltasi in forma di performance: il primo giorno per cinque ore l'artista, seduto, bendato e con le orecchie tappate descrive ogni sensazione e percezione in grado di individuare, mentre il secondo giorno, per lo stesso lasso di tempo, l'indagine, pur nelle stesse condizioni percettive, diventa fisica e la descrizione è quella degli oggetti presenti nell'ambiente e riconoscibili.

Infine nel 2004 con *Enter in an empty room and make a list of everything it contains* in occasione del Fourth Ljubljana International Week of Micro- Performance, presso la Galerija Skuc di Ljubljana, Pietroiusti e Aleksandra Gruden per tre ore, soli nei due locali della galleria alla presenza del pubblico (che ascolta in strada tramite due altoparlanti) descrivono tutto quello che riescono a trovare nelle due stanze attigue.

Ancora una volta quindi, come abbiamo accennato, la sua antiretorica si focalizza sui concetti di denuncia di marginalità, di ricerca di relazionalità, e di sviluppo di un'arte pubblica.

Nell'opera dell'artista si trovano numerose ulteriori occasioni di confronto con il tema del muro, della barriera, del limite sia a livello fisico che metaforico.

A questo proposito i suoi interventi possono essere ricondotti a diversi modi di concepire il muro che può rappresentare una barriera, che determina inoltre evidentemente una destinazione d'uso stabilendo gerarchie e che, infine, individua "un dentro" e "un fuori", quindi include ed esclude.

La presenza del muro innanzitutto definisce infatti un limite fisico, una barriera che lo sguardo e la "curiosità infantile" dell'artista si propone di oltrepassare, operazione evidente in *Finestre Vivita 1*, presentata presso la Galleria Vivita di



Figg. 4 e 5: Cesare Pietroiusti, *Finestre-Vivita 1*, Firenze, 17 e 29 novembre 1989, 1990, stampa fotografica su alluminio. Foto: Giacomo Marcucci. Courtesy: l'artista.



Firenze dove vengono esposte dieci fotografie (incassate nel muro) degli ambienti che si trovano dall'altra parte dei muri e del pavimento della galleria (l'ufficio di una loggia massonica, uno studio medico, un appartamento privato, uno showroom ecc.).

Un principio costruttivo e scultoreo caratterizza invece *Alice 29 gennaio 1989*, dove l'artista riproduce in scala 1:5 il lato eterno delle pareti di uno spazio espositivo romano (la Galleria Alice). Si tratta di operazioni che hanno un rapporto con il concetto di sfondamento e *trompe l'oeil*, ma non dal punto di vista della rappresentazione, che egli rifiuta in quanto "distrazione" dalla realtà (eredità del suo lavoro accanto a Sergio Lombardo, fondamentale per Pietroiusti nel suo senso più allargato, che include anche un superamento della condizione teatrale dell'azione stessa e l'avvicinamento ad una pratica artistica aperta e spontanea seppur strutturata): l'illusione di sfondamento pare infatti più un tentativo di creare delle continuità e relazioni tra ciò che già esiste (concetto più volte affermato dall'artista stesso), piuttosto che quello di creare spazi illusori per l'immaginazione o presenze "decorative" da cui egli rifugge dichiaratamente fin dalla scelta dei titoli delle sue opere.



Fig. 6: Cesare Pietroiusti, *Via Vannella Gaetani 12, Napoli, 25 marzo 1990*, stampe fotografiche su alluminio; struttura in legno; 210 x 180 x 15 cm. Foto: Giacomo Marcucci. Courtesy: l'artista.

L'anno dopo, nell'ambito della mostra *Qualcosa sta accadendo in Italia*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, svoltasi presso la Galleria Lia Rumma di Napoli tra l'aprile e il giugno del 1990 Pietroiusti scatta, dalle diciassette finestre del palazzo di Napoli in cui si trova la galleria, diciassette fotografie verso l'interno e verso l'esterno.

Le fotografie, riordinate su due lati di una superficie, ricompongono in scala 1:9 la facciata stessa, dunque il rapporto interno - esterno: l'opera è un dichiarato omaggio al romanzo di Georges Perec, *La vita istruzioni per l'uso* (Perec 1978), raffinato affresco del geniale scrittore francese, in cui la vita di un palazzo parigino si costruisce come complesso puzzle di storie, sentimenti, descrizioni, oggetti, dettagli, voci ed emozioni ripercorsi tra i corridoi, le scale e gli appartamenti dei vari piani dell'edificio.

In questo senso anche altri strumenti sensoriali e percettivi possono contribuire a questo ribaltamento percettivo e questa creazione di continuità, come nel caso dell'installazione audio intitolata *Rondanini, 23 giugno 1989, ore 16-17.30* (esposta nella mostra *Arte a Roma 1980-1989*, a cura di Ludovico Pratesi, Galleria Rondanini, Roma, luglio 1989), registrazione sonora di novanta minuti eseguita all'interno di una delle sale dello spazio espositivo - e contemporaneamente fuori dalla corrispondente finestra - in orario di apertura al pubblico, nel corso della mostra precedente a quella per cui il progetto era stato realizzato.

Non sfugge del resto all'artista come lo spazio ed i muri che lo delimitano assumano qualità e significati diversi a seconda della loro destinazione d'uso: il museo e la galleria costituiscono elementi dell'ingranaggio che regola il mondo dell'arte per cui lo spazio determina esso stesso la qualità di ciò che vi è contenuto.

Su questa condizione (convenzionalmente accettata) l'artista interviene con operazioni linguistiche mettendola in discussione e creando "incertezza": nel 1991 organizza delle visite guidate negli appartamenti dell'edificio sede della Galleria Il Campo a Roma per dimostrare come spazi attigui abbiano, per convenzione e destinazione d'uso, modalità di accesso e fruizione pubblica e privata molto diverse, arrivando a chiedere il permesso di entrare nei vari appartamenti presenti nel palazzo. Questa operazione intitolata *Visite* si può accostare a *Walking Tours* realizzata l'anno dopo presso la Serpentine Gallery di Londra dove l'artista organizza il passaggio dei visitatori attraverso ambienti di servizio attigui agli spazi della galleria, un intervento riproposto negli spazi museali del MAMbo di Bologna nel 2008 in occasione dell'inaugurazione della mostra *Stefano Arienti | Cesare Pietroiusti - Regali e regole. Prendere, dare, sbirciare nel museo* (MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 5 aprile-29 giugno 2008). A questo proposito è semplice comprendere come il muro assuma poi una valenza legata all'idea di barriera e ostacolo in un percorso scandito non solo a livello fisico, ma anche metaforico per cui

una delle funzioni dell'arte, sostiene Pietroiusti in una recente intervista, è quella di "creare spazi" (Artext 2007).

Nell'ambito della mostra intitolata *Tentativi di intrusione*, a cura di Claudia Colasanti (Ravenna, novembre-dicembre 1995), l'artista decide di aprire per un'intera giornata tutte le diciannove porte della sede espositiva, la ex chiesa di S. Maria delle Croci di Ravenna. La porta è assunta non tanto come elemento di passaggio da uno "spazio" all'altro, quanto come ostacolo a una sua completa e quindi diversa comprensione o ancora come confine dello spazio personale e intimo, dato alla base di *Bar di Radda in Chianti 14 agosto 1988*, opera ready-made già citata, in cui il lato interno della porta del gabinetto pubblico di un bar è riprodotto fotograficamente a grandezza naturale e disposto sul lato esterno della porta stessa.

Nel primo caso però, esiste, come sottolinea l'artista nell'intervista allegata a questo scritto, anche un ulteriore ribaltamento percettivo che ci riporta idealmente al progetto romano da cui siamo partiti, perché il pubblico invitato a visitare la mostra si trova nella spiazzante condizione di cercare la mostra «e non trovare altro che il luogo in cui stava cercando qualcosa [...] porta dopo porta, stanza dopo stanza» (Pietroiusti 2011).



Fig. 7: Cesare Pietroiusti, *Serpentine Gallery Walking Tours*, 1992, performance realizzata per la mostra Exhibit A, a cura di Henry Bond e Andrea Schlieker, Serpentine Gallery, Londra, maggio 1992.

All'inizio l'arte del puzzle sembra un'arte breve, di poco spessore, tutta contenuta in uno scarno insegnamento della Gestalttheorie: l'oggetto preso di mira – sia esso un atto percettivo, un apprendimento, un sistema fisiologico o, nel nostro caso, un puzzle di legno – non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: l'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi.

(Perec 1984, p. 7)

Misurarsi con lo spazio e con l'esistente per l'artista, nel cui curriculum si segnalano una laurea in medicina e una tesi in clinica psichiatrica, nonché una formazione sugli scritti di Freud, Lacan, Basaglia e la scuola di Palo Alto è un confrontarsi anche con sé stessi, con le proprie nevrosi e con l'unità di misura della propria dimensione interiore.

Ma è evidentemente anche un confronto fisico e razionale con i vincoli che i muri reali costituiscono solo in parte: lungi da ogni forma di rappresentazione o concezione rappresentativa dell'arte stessa, gli interventi di Cesare Pietroiusti sul tema dei muri appaiono accomunati da una concezione del muro come limite che, se da un parte divide e separa, dall'altra si offre come stimolo al superamento e alla curiosità. Una visione doppia, oltre che un metodo, quindi, che si struttura grammaticalmente come paziente lavoro di sutura dell'esistente frammentato attraverso l'adozione di spazi e di situazioni secondarie che il lavoro dell'artista fa riemergere e che, al contempo, contribuisce a immettere germi di incertezza, a determinare delle crepe e individuare degli interstizi tra i muri del sistema e della mente, perché, come ci ricorda, «la possibilità di praticare questi spazi laterali, parassitari è, secondo me, la libertà: la possibilità di muoversi in spazi di pensiero che non sono già definiti dai sistemi» (Pietroiusti 2011).

L'autore

Consegue la laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma nel 2005 con una tesi sui formati nella pubblicità di esposizioni e mostre, e il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo nel 2010 con una tesi intitolata, *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*.

Dal gennaio 2011 è Cultore della materia presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma.

Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: mostre ed esposizioni, in particolare il problema dell'allestimento espositivo effimero negli anni '50 in Italia e all'estero; partecipa al gruppo di ricerca sul tema "Architettura / Progetto / Media" a cura della Prof. Francesca Zanella, Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Parma; è coordinatrice gruppo di ricerca *'Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life'* nato nell'ambito del Festival dell'Architettura IV, 2007-2008, Pubblico Paesaggio; collabora al progetto per la ricerca bibliografica, archiviazione e digitalizzazione relativa all'attività critica di Gillo Dorfles.

Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti presso enti pubblici e privati, di ideazione e organizzazione di eventi culturali.

E-mail: elisabetta.modena@tin.it

Riferimenti bibliografici

Artext, 2007, *Una conversazione con Cesare Pietroiusti*, "Artext", 2007. Disponibile alla pagina <http://www.artext.it/Pietroiusti-Cesare.html> [4 marzo 2010].

Chiodi, S 2011, 'Specie di spazio' in *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI Roma*, catalogo della mostra, MAXXI, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, a cura di S Chiodi e D Dardi, Electa, Milano, pp. 27-32.

Chiodi, S & Dardi, D (cur.) 2011, *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI Roma*, MAXXI, catalogo della mostra, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, Electa, Milano.

Dardi, D 2011, 'Spazio versus oggetto' in *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, a cura di S Chiodi e D Dardi, Electa, Milano, pp. 57-62.

Mottola Molino, A 2004, *L'etica dei musei. Un viaggio tra passato e futuro dei musei alle soglie del terzo millennio*, Allemandi, Torino.

Perec, G 1974, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, 1974, Paris. Ed. cons. *Specie di spazi*, 1999, Bollati Boringhieri, Torino.

Perec, G 1978, *La vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, Paris. Ed cons. *La vita istruzioni per l'uso*, 2010, BUR Rizzoli, Milano.

Pietroiusti, C 2008, *Cesare Pietroiusti. Pensieri non funzionali (1978-2008)*. Disponibile alla pagina <http://www.pensierinonfunzionali.net/> [6 febbraio 2011].

Pietroiusti, C 2011, Intervista a Cesare Pietroiusti a cura di Elisabetta Modena, Venezia, 5 aprile 2011, <http://play.audiofarm.org/15212>.

Scardi, G 2011, 'Cesare Pietroiusti. Quello che trovo, quello che penso' in *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, a cura di S Chiodi e D Dardi, Electa, Milano, p. 178.