

Cesare Pietroiusti

Come si vive – letteralmente – in un museo? Un esperimento di clausura

Abstract

The text tells the experience of the artist locked up, in total isolation and without interruption, for a week, inside the Louisiana Museum in Copenhagen in 1996, before the opening of an exhibition. On each of the seven days, the artist used objects chosen as essential baggage for a 24-hour survival by seven different people. The particular condition of alienation of “living in someone else’s skin” is highlighted, as well as the vicissitudes of a performance that can find new meanings in its narration.

Keywords

Performance, Alienation, Story-telling

Received: 26/08/2020

Approved: 25/09/2020

Editing by: Fabrizia Bandi

© 2020 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
cesarepietroiusti@pensierinonfunzionali.net

Nell'epoca precedente a Internet gli archivi – per esempio, per un artista, la raccolta di cataloghi e fotografie, testi e recensioni – erano molto più concentrati, *raccolti*, per l'appunto, in luoghi specifici, grazie a scatole, faldoni e cartelline. Harald Szeemann, che inscatolava tutto dentro le confezioni da sei bottiglie del suo vino preferito, diceva che, più beveva, più il suo archivio si ordinava. Dalla fine degli anni Novanta i materiali d'archivio si sono dapprima accumulati (e spesso svaniti) nei dischi rigidi delle memorie dei computer e poi si sono dispersi in una miriade di nuvole, siti, blog, account che, da una parte, danno la sensazione, un po' onnipotente, di immediata reperibilità, grazie all'uso delle parole-chiave giuste, e dall'altra lasciano una ineliminabile impressione di inafferrabilità, incertezza, imprevedibilità di durata.

Prima, per un artista che ponesse almeno un minimo di attenzione a come veniva percepito il suo lavoro, sarebbe stata quasi impensabile l'uscita di una recensione di una mostra di cui lui o lei non avesse saputo nulla. In questo tempo di archivio-nuvola può invece accadere di scoprire solo mesi o anni dopo la sua pubblicazione un blog con un lungo e interessante commento a un'opera, scritto da persona sconosciuta (all'artista).

Fin qui, nulla di strano, almeno per tutti i nativi digitali e per quelli che hanno passato più anni della loro vita attiva *con* che *senza* Internet (temo non sia, ancora, il mio caso).

Però la recente scoperta di un blog che commenta e rilegge, paragonandolo alla quarantena collettiva della passata primavera, un mio lavoro del 1996¹, è stata per me motivo di sorpresa e attenzione perché riguarda un'opera che, seppure molto significativa sul piano personale, cadde completamente nel vuoto (così a me parve) in occasione della mostra per cui era stata realizzata. In svariate occasioni ho peraltro sostenuto che le vicissitudini di tale opera dimostrano che il dispiegarsi del senso di un lavoro artistico avviene in tempi e contesti non prevedibili, e spesso assai lontani da quelli attesi.

Ricomincio daccapo.

Verso la fine del 1995 vengo invitato dalla curatrice Iwona Blazwick a prendere parte a "Work in progress", sezione da lei curata all'interno della mostra "NowHere", organizzata per l'anno successivo, anno in cui Copenaghen sarebbe stata capitale europea della cultura. Si tratta di una grande mostra, prevista per il maggio 1996, nella prestigiosa sede del Museo Louisiana di Humlaebeck, a pochi chilometri dalla capitale danese,

¹ <http://www.lakasaimperfetta.com/2020/04/now-here-nowhere.html>.

con più di cento artisti invitati, quasi tutti, a concepire e produrre un nuovo lavoro, specifico per il luogo e per l'occasione. A fine febbraio vado per tre giorni in Danimarca per un sopralluogo del "Louisiana", che ancora non conosco, e per decidere quale lavoro proporre. L'invito mi inorgogliesce: sono l'unico italiano nella lista, la mostra mi sembra una delle più importanti a cui sia mai stato invitato, forse penso che decreterà un salto nella mia carriera, un riconoscimento internazionale, chissà...

A Copenaghen fa freddo, sulla spiaggia l'acqua del mare è più ghiacciata che liquida, ma c'è il sole e le giornate sono cristalline. Il Louisiana è un museo collocato in un luogo di una bellezza quasi impareggiabile: vari edifici di costruzioni successive nel tempo, collegati fra loro, circondano un parco molto curato, ma anche ampio, pieno di saliscendi e a tratti neanche misterioso; la striscia di mare che separa la Danimarca dalla Svezia è a pochi metri e, da qualche finestra del museo, si vede; in caffetteria ci si può sedere all'interno o in pieno sole; in una grande stanza ci sono i giochi per i bambini più piccoli; in un'altra i computer per gli adolescenti; la libreria ha spazio per sedersi, leggere, forse appisolarsi. Ci sono centinaia di persone, moltissime famiglie arrivate anche dalla vicina Malmö.

La prima impressione è quella del museo di arte contemporanea, semplicemente, perfetto: bello, prestigioso, ricchissimo. Soprattutto accogliente. Meglio, *vivibile*.

Mi dico, con un po' di amarezza, ma anche prendendomi in giro: "Proprio come da noi!". Immediatamente, essendo, ripeto, l'unico italiano invitato, penso che il progetto artistico che dovrei proporre per "NowHere" è organizzare una visita – approfondita, attenta, duratura – del nostro Ministro della Cultura a questo museo. Per aiutarlo, per fargli vedere "come si fa", per aprire in Italia un dibattito sulla concezione, il senso e le potenzialità di un museo di arte contemporanea. Mi sembra un buon progetto. Ne parlo con Iwona e la vedo scettica. Con pazienza, e con la classe che le è propria, mi fa riflettere: qui l'orizzonte è quello della ricerca artistica, sopra e al di là delle divisioni nazionali. La mia idea le sembra polemica e, in fondo, provinciale e auto-referenziale. Non ho argomenti, ha ragione lei.

Torno in caffetteria, e poi visito di nuovo le sale espositive. I lunghi, sottilissimi personaggi di Giacometti continuano a galleggiare nella luce di una grande stanza tutta vetrata. Penso di nuovo alla vivibilità di questo luogo. A quella garantita dagli impeccabili servizi, ma anche alla vita delle opere d'arte nelle sale: qui, a guardar bene, gli spettatori mi sembra si muovano un po' meno rilassati che sulle sdraio fra il parco e il mare.

Recupero, facendo un passo oltre la polemica ingenuità dell'italiano in missione all'estero (fortunatamente smontata da una curatrice intelligente), un minimo di capacità critica. Forse il punto non è celebrare l'ammirevole efficienza del bellissimo museo, ma sfidarla, metterla in discussione, anzi, alla prova. E, per fare ciò, usare il sistema più semplice: prenderne alla lettera – con quello che ho, il mio corpo, i miei sensi, il mio tempo – la vivibilità, appunto. Formulo una nuova proposta che, stavolta, piace a Iwona. Passare una settimana, senza soluzione di continuità, da solo, chiuso dentro una delle sale espositive. La scelgo: è quella dei quadri e delle sculture di Picasso, una sala abbastanza ampia ma che si può facilmente isolare dal resto del museo: basta tirar su una parete.

Decido che i sette giorni di isolamento saranno quelli immediatamente precedenti all'inaugurazione: non vorrei infatti spettacolarizzare



una prova di resistenza, piuttosto proporre una specie di piccolo esperimento scientifico (o antropologico). Come si vive – letteralmente – in un museo? Nel più vivibile dei musei che io abbia mai visitato?

È chiaro che per sopravvivere nella sala – dalla quale i quadri di Picasso sarebbero stati tolti e nella quale non c'è né bagno né cucina, ma solo un paio di prese elettriche – ho bisogno di qualcosa: cibo, acqua, un minimo di supporti per l'igiene personale, forse libri... Tutti questi oggetti, dopo l'uso, rimarranno nella stanza diventando un'installazione, ovvero il mio lavoro per la mostra. Messo di fronte alla necessità di compiere la relativa scelta, decido (come spesso faccio) di non decidere e di lasciare la scelta ad altri. Penso quindi a sette persone che conosco: maschi, italiani, della mia stessa età e di analoga provenienza socioculturale, cioè sette "simili", poiché l'esperimento, nelle mie intenzioni, non deve andare in altre direzioni di senso, come le questioni di genere. Luigi, avvocato; Marco, filosofo; Giampiero, filosofo; Fabrizio, antiquario; Augusto, medico; Carlo, medico; Giuliano, scrittore. A ciascuno di loro faccio la stessa domanda (senza spiegare il motivo della richiesta): "Se dovessi passare 24 ore da solo, chiuso dentro una grande stanza, completamente vuota, priva di finestre e con un lucernario, senza bagno né cucina e con soltanto una presa per l'elettricità, quali sono gli oggetti che riterresti essenziale portare con te?". Cerco di convincerli a essere realistici, in termini di fattibilità pratica, e di effettiva necessità, ma anche accurati e precisi nella scelta, come se la cosa dovesse avvenire davvero.

Nel giro di alcuni giorni ricevo le liste e, nelle settimane successive, con l'aiuto organizzativo e produttivo del Louisiana, queste diventano sette gruppi di oggetti, che vengono portati all'interno della sala ex-Picasso. Il 6 maggio alle ore 9 entro anche io. Gli allestitori, che avevano nel frattempo isolato quella sala dal resto del museo, chiudono la piccola apertura ritagliata nella parete di cartongesso e mi "murano" dentro.

Il progetto è di rimanere lì per sette giorni senza interruzione, durante i lavori di allestimento della mostra, cercando di adattare il mio comportamento alle scelte fatte dalle sette persone, usando cioè, ogni giorno, gli oggetti di una, e una sola, delle sette liste. Alla fine della settimana lo spazio sarà riaperto e lasciato, per tutta la durata della mostra, nelle condizioni esatte in cui si troverà, fatta eccezione per la mia presenza.

La prima cosa che ricordo è un attimo di timore: "E se mi viene un attacco di claustrofobia?". Anche se so cos'è, non ho mai sofferto di claustrofobia, quindi penso: "La mia è solo paura di aver paura". Per superarla, comincio a organizzare lo spazio. I sette gruppi di oggetti sono già posti all'interno, a distanze pressappoco regolari, appoggiati vicino al muro. Organizzo l'ottavo gruppo, gli unici oggetti che ho deciso io di portare dentro: una borsa con una macchina fotografica, un cavalletto, varie pellicole, qualche obiettivo di ricambio, lo scatto flessibile. Dopo aver

messo un po' in ordine, da quel punto di osservazione fotografo la stanza, prima che la *performance* cominci. La mia intenzione (che sarà attuata solo in parte) è fotografare ogni singolo oggetto prima e dopo l'uso. Da qui in poi il mio ricordo è, inevitabilmente, frammentario.

Il primo è Luigi. Nella sua lista ci sono, tra l'altro, tre bottiglie grandi di acqua Ferrarelle, una tavoletta di cioccolato fondente, un registratore e le cassette con le canzoni dei Beatles, due libri "tecnici" sul gioco degli scacchi, una bella scacchiera in legno, due secchi di plastica per pipì e cacca... Conosco un po' gli scacchi, ma non gioco da anni; ciononostante mi impegno per qualche ora con libri e scacchiera e apprendo qualcosa sulla "partita italiana" e su qualche apertura che non so più. Ascolto, forse più di una volta, *Abbey road*. Bevo la Ferrarelle (acqua minerale che, nonostante una geniale pubblicità degli anni '80, mi è sempre stata, chissà perché, antipatica), ma al massimo finisco una bottiglia. E quindi penso: "Strano che Luigi beva così tanto...".

Il giorno dopo sono alle prese con la lista di Marco, inseparabile amico dell'adolescenza, brillante pensatore e poeta: i tappi per le orecchie, lo spray Deltarinolo, il berretto di lana per la notte, l'ultimo numero della rivista "Pluriverso", un libro sulla New Age... Penso che, in effetti, le ultime volte che lo avevo sentito, avevo percepito un sorprendente interesse da parte sua, nicciano incallito, per pratiche eterodosse sì, ma a sfondo religioso.

Il terzo giorno sono con gli oggetti di Giampiero, anche lui amico del liceo e compagno di tenda per qualche estate, molti anni prima: mi ritorna in mente, un po' ossessivo, fissato con l'igiene, con la convinzione che ci sia sempre qualcosa che non va o che manca. La sua lista, infatti, è lunghissima: due taniche da dieci litri d'acqua, un WC chimico portatile, le pillole di Tavor, latte condensato, barattoli di brodo, prosciutto, parmigiano, forchetta e coltello, piatti di carta, una penna stilografica, il telefonino (all'epoca ancora piuttosto raro e presente solo in questa lista) e molto altro fra cui ben cinque libri (*Il gioco delle perle di vetro* di Hermann Hesse, *La mia vita in Germania* di Karl Löwith, *Tempeste di acciaio* di Ernst Jünger, *L'origine dell'opera d'arte* di Heidegger, *La bibbia*). Quel giorno, il pensiero che Giampiero avesse esagerato, viene progressivamente sostituito dalla scoperta che in 24 ore, se non si fa nient'altro, si può leggere moltissimo.

Mi comincio a rendere conto che ogni cosa che sto facendo – mangiare, ascoltare musica, leggere, finanche fare pipì – non la sto facendo da solo, poiché ogni azione è costantemente accompagnata dal pensiero delle persone che hanno scelto gli oggetti che sto usando, dal ricordo del

loro carattere, delle loro idiosincrasie, delle loro abitudini. Ogni giorno diventa un piccolo viaggio “dentro” l’altro, attraverso i suoi oggetti, temporaneamente *appropriati* da me, ma anche irriducibilmente estranei.

Sia la lista di Marco sia quella di Giampiero contengono penna o matita e bloc-notes o fogli bianchi, cioè qualcosa con e su cui scrivere. Durante il secondo e il terzo giorno, dunque, scrivo e, prima di tutto, mi concentro sulle mie impressioni, partendo dal primo giorno.

1. Costituzione di un territorio “proprio” (angolo vicino alla porta), con attrezzatura fotografica = punto di vista da cui si osserva il luogo *standone fuori*. Disposizione degli oggetti lungo le pareti; il centro della stanza rimane il luogo in cui “si fa” qualcosa, in questo caso le fotografie. Identificazione di un “fare” proprio, diverso rispetto al fare altrui; movimento di andata e ritorno fra l’uno e l’altro tipo di azione; aspetto rassicurante del sapere che si sta facendo qualcosa *per sé*.

Ricordo, e ho spesso raccontato, che, nel corso di tutta la settimana, sono stato più volte preso da una sensazione straniante di non-appartenenza alla situazione in cui mi trovavo, una forma di incomprensibile alienazione o, addirittura, di rischio di annullamento della certezza-di-sé. In quei momenti mi spostavo verso l’ottavo angolo, quello con la macchina fotografica (il “mio” angolo), osservavo la scena intorno e mi dicevo, pressappoco: “Non ti preoccupare, sei un artista, questa è una tua installazione, una tua *performance*, come ne hai fatte molte altre; forse questa è un po’ più strana, ma in fondo è tutto normale”. La fotografia, con la sua grammatica e il suo strumentario, con il suo essere formalizzazione di uno sguardo esterno alle cose osservate, offriva una sorta di rassicurante riparo dove tornare a “essere sé stessi”.

Simile funzione poteva essere attribuita anche alla scrittura.

Sullo stesso blocco, un paio di pagine dopo, scrivo:

2. Lo scrivere rappresenta un’attività simile a quella di osservare dall’esterno – da un punto di vista privilegiato che è il proprio – una certa situazione. L’osservazione visiva e la fotografia, così come la scrittura, descrivono una situazione. [...]

Ciò che noi vediamo può entrare a far parte del nostro immaginario: quando ci stiamo “dentro”, ci colpisce e condiziona i sensi. Oppure può interagire con le nostre funzioni simboliche, quando ne stiamo fuori e attuiamo processi descrittivi. [...]

La possibilità di vivere nei-panni-di-un-altro richiede la mancanza di una specializzazione, che è anche chiusura disciplinare-ideologica, e questa mancanza è condizione caratteristica dell’artista.

Quello che, nelle intenzioni, doveva essere un lavoro – ironico, letterale, critico – sull’ipotesi del “museo vivibile” si è trasformato, fin da subito, in un esperimento, da un lato, sulla condizione di isolamento e, dall’altro, su una elementare forma di alienazione determinata dal vivere secondo le decisioni di qualcun altro. Processo reso particolarmente pregnante dal fatto che conosco bene le persone di cui sto seguendo le scelte e quindi il mio fare non ubbidisce a una legge/regola astratta o a un “padrone” anonimo, bensì mi trasporta (ogni giorno) in un’altra specifica costellazione soggettiva, con nome e cognome. Amichevole e inquietante, *Unheimlich*, proprio perché vicina.

La lista del quarto giorno è la più breve, ed è compilata dalla persona che, fra le sette, conosco meno.

È l’unica lista in cui compare una televisione. Così, quel pomeriggio, guardo, per qualche ora, alcuni (scadenti e violenti) telefilm delle televisioni danese e svedese.

La notte, dopo che, come al solito, verso le 22, vengono spente le luci del museo e, al di là del muro che mi rinchioda, le voci e il rumore dell’allestimento lasciano il posto a un completo silenzio, per la prima volta, ho veramente paura. Mi convinco che un artista psicopatico di Copenaghen, geloso del fatto che un altro artista sta occupando il “suo” museo, ha deciso di venire a uccidermi. Sfonderò il muro e mi farà in sette pezzi. Dopodiché distribuirà questi sette frammenti del mio corpo nei sette gruppi di oggetti dell’installazione, realizzando così un’opera indiscutibilmente migliore della mia, poiché contenente il mio stesso corpo. Anche se non conosco alcun artista pazzo in tutta la Danimarca, sono certo che questa intrusione stia per avvenire. Organizzo addirittura dei sistemi di difesa: prelevo dai vari gruppi di oggetti il coltello e altri strumenti contundenti, strappo il filo da una lampada da tavolo (che era nella lista di Giampiero, quindi ormai non più utilizzabile) e penso che, appena lui si presenterà dopo aver sfondato il muro, lo fulminerò con una scarica elettrica. Nel frattempo spero – quasi prego – che i custodi abbiano chiuso bene cancelli, chiavistelli e quant’altro; che il muro sia solido e a prova di aggressione. Cerco insomma, dentro e fuori di me, come un vero paranoico, ogni possibile sistema di difesa, materiale, immaginaria, simbolica².

² Devo a Elisa Ottaviani, psicoanalista e acuta conoscitrice dell’arte contemporanea e della psicologia degli artisti, l’interpretazione più interessante di questo episodio di pensiero paranoico. Secondo Elisa, l’artista pazzo di Copenaghen non è nient’altro che una auto-rappresentazione, l’immagine della parte sadica del sé (in particolare la

Dopo un paio d'ore, miracolosamente, mi addormento, e al risveglio la paura è passata, lasciando il posto a un tentativo di analisi critica.

I miei appunti relativi a quel giorno (scritti, ovviamente, il giorno dopo) riportano, fra l'altro:

Ho visto per molte ore la TV.

La televisione contribuisce a creare sensazione di paura, di qualche minaccia proveniente dall'esterno (lo psicopatico che vuole intervenire a "modificare" l'opera d'arte) e induce a pensare a sistemi di sicurezza, strategie difensive per la notte etc.

Per la prima volta ho avuto la sensazione che potesse accadere qualcosa di imprevisto, e di pericoloso, a modificare queste giornate. L'afflusso di stimoli mediatici induce un vortice di attività mentale che, con l'ansia e il senso di pericolo, porta con sé la sensazione della instabilità della realtà e dell'incertezza della nostra situazione.

Una riflessione sulla condizione determinata dall'isolamento è però già presente anche negli appunti relativi al secondo giorno:

La condizione di isolamento favorisce stati d'animo di tipo paranoico: si ha la sensazione che tutti quelli intorno (fuori dalla stanza, quelli che stanno allestendo la mostra) parlano, o ridono, di te.

Lo stare chiuso dentro equivale a una sensazione di non-potere fare nulla per evitare una tragedia che avviene all'esterno. Essere chiusi-dentro-di-sé, i propri luoghi, la propria storia, i propri oggetti, e non potere evitare il male che accade all'altro, la morte di Sofia³.

mente che formula un progetto e le sue regole), che costringe la parte-vittima del medesimo sé (in particolare il corpo) a una prova non solo di privazione e di resistenza, ma soprattutto di uscita dalla propria soggettività e di frammentazione. L'artista-omicida che mi stava (effettivamente) facendo in sette pezzi, non era altro che me stesso.

³ Sofia è la mia seconda figlia, perduta nel luglio del 1995 in un incidente. Forse ha qualche rilevanza, nell'interpretazione dell'opera descritta in questo testo, il fatto che poche settimane dopo quell'incidente, la mia compagna Carolyn Christov-Bakargiev rimase di nuovo incinta (come ho detto varie volte, non ho memoria di come ciò possa essere accaduto) e, al momento della mia partenza per Copenaghen, era a due settimane dalla data presunta del parto. La nostra terza figlia, Rosa, sarebbe nata infatti il 17 maggio. Secondo Carolyn, la mia decisione di mettermi in radicale isolamento e di riemergere alla vita in corrispondenza dell'inaugurazione della mostra è un equivalente psichico di gravidanza e parto/nascita, l'effetto di una forma di gelosia o, addirittura, un tentativo di emulazione tanto della condizione della partoriente che di quella della nascita.

La quinta lista, fatta da Augusto, medico e amico di infanzia, contiene, tra l'altro, tre palette da tennis (senza racchette), con cui mi ingegno a inventare dei giochi "a battimuro" (come facevo, per ore, quando avevo nove/dieci anni) e che alla fine si rivelano molto più utili di quanto pensassi; nonché il *Dubin*, un classico libro su come si legge un elettrocardiogramma. Anche io ho studiato medicina, ma l'interpretazione dell'ECG mi è sempre sembrata ostica, noiosa, non alla mia portata. La lettura di quel manuale, seppure fatta un po' contro voglia (comunque non vado oltre le prime venti/trenta pagine e dedico molto più tempo alle palette) mi dà delle informazioni che in qualche modo sono nuove, e un vago senso di riscatto rispetto a una ingiustificata (per un laureato in medicina) ignoranza. Le informazioni, comunque, scompariranno nel giro di poche ore.

La sesta giornata è vissuta "con" Carlo. Compagno di banco per cinque anni di liceo, e compagno di studi per molti degli esami di Medicina. Amico gentile e taciturno, poco incline a qualsiasi forma di esagerazione, per molti anni ha rappresentato nella mia vita una sorta di modello della normalità, un prezioso e rassicurante contrappeso ai miei ricorrenti estremismi e ai miei fugaci entusiasmi.

Nella sua lista, peraltro assai stringata (da mangiare: solo due rosette con 200 grammi di formaggio) spicca la presenza di un libro di cui Carlo specifica con cura l'edizione: il primo volume de *La ricerca del tempo perduto* di Proust, nella traduzione di G. Raboni, nei Meridiani Mondadori.

È la prima volta nella vita che leggo Proust. Non finisco il volume; ne leggo comunque, saltando delle parti, circa due terzi. L'impressione è molto forte. Il giorno dopo, sul bloc-notes presente nell'ultima lista, scrivo:

Giornata molto fredda.

Proust mescola ingenuità e perversione sessuale in un modo veramente mirabile, molto studiato ma anche molto angosciante. Lo stesso mescolamento fra raffinatezza e gusto sensuale trattenuto, nascosto sotto la perfezione formale, è nell'edizione dei Meridiani.

(Idea: raccolta ed esposizione di oggetti che nascondono piacere sessuale visivo-tattile-olfattivo dietro l'eleganza e la studiata perfezione formale).

La sensazione prevalente che la lettura di quel libro lascia in me è legata all'esperienza, delle dita e dell'olfatto, ma anche dell'orecchio, di sfogliare le delicate e sottilissime pagine di quella particolare edizione, allo stesso tempo in cui scorre, come un lunghissimo, trattenuto momento, il processo della scoperta, dell'ammissione, dell'esplicitazione, dell'omosessualità del personaggio/autore del racconto.

Ma, mentre leggo Proust e accarezzo feticisticamente le pagine del libro, penso inevitabilmente a Carlo, ed è come se leggessi due racconti insieme: quello di Marcel *chez Swann*, e quello di Carlo, ovvero quello di me con lui. Dapprincipio sono sorpreso che una persona austera come il mio ex-compagno di banco abbia scelto, nella sua breve lista, un oggetto quasi eccessivamente sensuale e poi, ancor di più, mi coglie di sorpresa il pensiero di non aver mai considerato che quel lungo (e castissimo) rapporto amicale potesse avere delle componenti omosessuali. Entro in un piccolo vortice: lo sdoppiamento, anzi la triplicazione Proust/Carlo/Cesare si mescola al riemergere di antichi sensi di colpa o di vergogna omofobici e a episodi adolescenziali, apparentemente minuscoli, ma stranamente persistenti nella memoria come qualcosa di scabroso; la *vague* che la scelta di quel libro/oggetto sia, in qualche modo, un messaggio segretamente (o inconsciamente) indirizzato a me; l'analogia fra l'estenuante procedere del racconto/svelamento proustiano e la mia strana e lunga (sono ormai al sesto giorno) esperienza di stare chiuso dentro la sala dei quadri di Picasso; l'affascinante, e forse mai del tutto studiato o rivelato, parallelo fra il contenuto (simbolico, narrativo) di un testo e la fisicità della carta, della copertina, della rilegatura del libro che lo contiene; tutto ciò con il tentativo di dare un qualche significato, auto-analitico ma possibilmente anche artistico, a quel che sto facendo.

La lettura del primo volume della *Recherche* fissa comunque la convinzione che la mia esperienza di questa *performance* è, fondamentalmente, una ripetuta dislocazione del sé o, meglio, di raddoppiamento o di passaggio fra la soggettività di un "io" e quella di altre persone, attori inconsapevoli ma psichicamente rilevanti. In poche parole, un allenamento a vivere, come si dice, nei panni di un altro, di altri, ad accogliere o addirittura introiettare, il suo, il loro, punto di vista.

Che non sia, più in generale, questo processo di andata-e-ritorno fra il sé e l'altro – reversibile, bi-univoco, e quindi analizzabile criticamente – il modello esemplare di una particolare forma-di-vita, quella dell'artista?

Il settimo giorno è il giorno di Giuliano. Intelligente, ironico, accademico mancato (all'orale di un concorso a cattedra convocò i giornalisti per dimostrare che la prova era truccata – da allora, come dice lui, non è mai



più stato ammesso a lavorare all'università, neanche come bidello), inserisce nella lista, oltre “a una foto di mia madre” (che ovviamente traduco come una foto di *mia* madre), “una foto di Brigitte Bardot”. All'inizio penso che mi stia prendendo in giro. Alla fine, dopo sette giorni di clausura offro a me stesso l'evidenza che non è così. Seppure nella foto la Bardot sia vestitissima, il suo sguardo ammiccante, le labbra socchiuse e forse soprattutto le *decolleté* che lasciano intravedere le dita del piede,

Cesare Pietroiusti, *Come si vive – letteralmente – in un museo?*

inducono, quel pomeriggio, a masturbarmi, per l'unica volta di tutta la performance.



Per il resto, ho molta fame. Nei giorni precedenti una parte del cibo, fresco all'inizio della settimana, si è progressivamente guastata. Per di più, nella lista di Giuliano, l'unica cosa commestibile (a parte le compresse di biancospino, di valeriana e di olio di pesce) è una scatola di fette biscottate "Gentilini". In effetti, in questo momento, l'idea di un buon pasto, e forse di una doccia, è ciò che determina il desiderio che la quarantena abbia fine. Per il resto, non mi sento più a disagio.

Sul bloc-notes dell'ultimo giorno, cerco di abbozzare un sintetico resoconto della settimana.

Alla sensazione dei primi due giorni di importanza del lavoro che sto facendo, di avere qualcosa di "proprio" (o di propriamente artistico) da fare, è subentrata per un po' la sensazione che non fare niente di proprio, e vivere secondo norme che non sono state scelte da noi, con concessioni e restrizioni (auto-concessioni e auto-restrizioni), è la nostra condizione più abituale. In effetti stare qui dentro mi è sembrato per un po' la stessa cosa di stare fuori, senza sostanziali differenze, anzi quasi una situazione esemplare.

Successivamente questa sensazione si è un po' affievolita e confusa e mi sembra che abbia ripreso il sopravvento la convinzione dell'importanza del lavoro. Forse determinata anche da una curiosa convinzione di onnipotenza conoscitiva, dovuta alla quantità di informazioni legate alla lettura, che si riescono a immagazzinare (ho letto più di tre libri in un giorno; poi libri e un'intera opera lirica in un altro etc.) e ho "programmato" una situazione in cui il "passaggio" da un sapere all'altro avviene con il cambiamento del giorno della settimana (il lunedì gli scacchi, il martedì l'epistemologia, il mercoledì la letteratura e la filosofia tedesca fra Otto e Novecento, il giovedì la filosofia antica, il venerdì l'opera lirica, il sabato Proust e la domenica Dante) e mi è sembrato che si potrebbe quasi colmare il sapere universale in una ventina di settimane.

Quasi mai ho avvertito un forte desiderio di uscire; forse più all'inizio che dopo, ma per quasi tutto il tempo mi ha accompagnato la sensazione un po' angosciante della mancanza di senso di ciò che sto facendo in questi giorni (e forse questa è la chiave per capire la sensazione di indistinzione fra lo stare qui e lo stare fuori, poiché è possibile che ciò non abbia senso, ma non vedo perché dovrebbe averne meno di tutto ciò che uno fa, che è, più o meno, la stessa serie di cose).

Oggi, che è l'ultimo giorno, mi sembra di averla meno, questa sensazione e in effetti guardo la stanza, e i suoi passaggi di nuovo più come una "installazione", alla quale lo sforzo un po' insensato di passarci dentro sette giorni ha dato un plusvalore di vita, cioè di autenticità (o meglio di esperienza).

Per la costruzione-produzione di senso bisogna essere in grado di stare fuori rispetto all'opera e quindi di inquadrarla in una dimensione simbolica: ma il fatto che "dentro" ci sia un'esperienza è forse ciò che consente l'avvio di un processo energetico, che mette in moto la produzione di senso e che mi sembra avere sede iniziale nella forza dell'immaginario (che sta imbricato con le cose, ci si mescola e le trasforma in feticci, in equivalenti sessuali, in stimolatori di associazioni e di sogni etc.). [...]

Fare l'opera, "installarla", sistemarla fin nei piccoli dettagli, è un processo molto debole al quale l'esperienza effettiva di aver fatto una certa cosa piuttosto che un'altra (aver dormito sul materassino in una certa posizione, avere scartato dei fazzoletti etc.) dà un minimo di giustificazione "forte", anche se la sua restituzione è inevitabilmente solo parziale, mai "esatta".

Ovviamente mi pongo, seppure a uno stadio iniziale, il problema della mostra, dell'effetto che faranno i residui di oggetti, strumenti e suppellettili che rimarranno nella stanza, quando questa sarà aperta al pubblico. Ogni mattina, alle 10 – ora di inizio dell'azione e quindi di passaggio da una lista alla successiva – ho riordinato, sommariamente, in uno spazio contenuto, le cose usate nelle precedenti 24 ore (poiché, invariabilmente, lo spazio che progressivamente venivo a occupare invadeva gli spazi contigui e il centro della stanza). Si sono così ricomposti, come lo erano all'inizio, i sette gruppi di oggetti, però dopo l'uso. Ora ci sono residui di cibo, feci (poche, data la scarsità di cibo) e urine in buste di plastica, secchi e mini-WC da campeggio, e poi materassini, tavolini, coperte, giochi, libri...



Mi domando ripetutamente se ciò può legittimamente aspirare alla definizione di “installazione”; quasi mi chiedo se quella roba ha diritto a stare, così, in una mostra. Sono soddisfatto dell’intensità dell’esperienza, ma dentro di me ho il timore che i visitatori che attraverseranno la porticina ed entreranno nella stanza non ne coglieranno quasi nulla⁴.

La mattina di lunedì 13 maggio, con un paio d’ore di ritardo sul previsto, gli allestitori sfondano il muro, e mi liberano. Qualcuno mi accompagna alla mensa, dove mangio, di gusto, con operai e tecnici. All’inaugurazione, qualche ora dopo, mi aggiro un po’ sperduto, non parlo con nessuno (né alcuno mi chiede qualcosa dell’opera), per un po’ seguo una ragazza completamente rasata, e poi mi metto le cuffiette del bellissimo lavoro audio dedicato da Janet Cardiff al Louisiana, che mi guida attraverso il parco contribuendo a uno stato mentale decisamente onirico, che dura fino al giorno dopo.

Il ricordo finisce qui.

Forse anche a causa del fatto che pochi giorni dopo quella strana inaugurazione nasce Rosa⁵, l’opera del Louisiana mi passa di mente lasciando quella convinzione – a cui ho fatto già riferimento – di essere stata, da un punto di vista di attenzione della critica o del pubblico, completamente ignorata. In effetti, non c’è recensione della mostra che ne parli, né visitatore, né curatori o altri artisti, che mi abbia chiesto qualcosa in proposito.

Questo, almeno, durante o subito dopo la mostra.

Negli anni successivi, invece, la descrizione e il racconto di quest’opera, fatto (da me) nel corso di seminari, interviste o conferenze, in genere accompagnati da una sommaria documentazione fotografica, è stato, rispetto a tutti gli altri lavori artistici che io abbia mai presentato, quello che ha incuriosito di più, e che ha provocato domande, considerazioni,

⁴ Da un certo punto di vista è stato un errore (tutto mio) non aver pensato di offrire al pubblico della mostra strumenti per visualizzare e capire meglio cosa fosse successo in quei sette giorni dentro la sala Picasso. Avevo, in particolare, rifiutato di posizionare nella stanza una telecamera a circuito chiuso che documentasse dall’interno l’intera durata della *performance*, come mi aveva proposto la curatrice. Avevo rifiutato perché temevo che la presenza di un occhio tecnologico avrebbe condizionato e inibito i miei gesti e i miei comportamenti. Credo, invece, che quel video mancato non soltanto sarebbe stato utile ai visitatori della mostra, ma avrebbe anche rappresentato un divertente *reportage* degli aspetti fisici della clausura, in particolare per quel che riguarda la gestualità di un corpo adulto costretto, per la maggior parte del tempo, a vivere a livello del pavimento.

⁵ Si veda la nota 1.

ipotesi, nuovi progetti. Ciò ha probabilmente prodotto e certamente consolidato la mia convinzione che l'opera d'arte ha una vita (di senso) che può continuare oltre il luogo dove essa è apparsa e oltre il tempo della mostra per cui è stata concepita. Ogni opera d'arte lancia ponti temporali verso il passato, connettendosi a opere di altri artisti e, soprattutto, contribuendo ad arricchire di nuovi significati le opere "già fatte" del medesimo autore; nonché, cosa ancora più interessante, verso il futuro, verso progetti e opere ancora a-venire. L'opera d'arte, infatti, fra tutte le attività umane, è quella che accoglie la possibilità che il suo essere stata realizzata per una certa occasione o una certa mostra sia solo apparente, e accetta, anzi auspica, la possibilità che altri trovino il suo significato, il suo luogo e il suo pubblico, anni dopo, in tutt'altro contesto. Accetta e auspica la possibilità di muoversi, nella cronologia di un artista, in modo spirali-forme e ricorsivo stabilendo relazioni con le opere "sorelle" attraverso pieghe, legami e ponti simili a quelli che definiscono forma e funzione delle molecole più complesse; così facendo, contribuisce a dare valore alle precedenti, tanto quanto a ricevere valore dalle successive, in qualche modo profetizzandole.

C'è di più. Se quest'opera, *Louisiana Museum, Humlaebeck Copenhagen*, 6-13 maggio 1996, apparsa nella mostra "NowHere", ha liberato, e ha fatto trovare ad altri, il suo significato in tempi e luoghi diversi – aule universitarie, spazi informali, studi di artisti e, aggiungerei, anche sul blog citato all'inizio e sulle pagine di questa rivista – ciò significa che il suo "spazio espositivo" non è (soltanto) quello del Louisiana. Per estensione, ciò implica che *qualunque* luogo è, potenzialmente, uno spazio espositivo: basta che si creino collegamenti con altri oggetti, persone, attitudini, contesti (in questo caso, anche la quarantena causata dalla pandemia da Covid-19); a ben guardare, è solo la pigrizia mentale dell'osservatore, o il timore dell'artista per ogni forma di caducità, a far considerare finita, *fatta*, l'opera esposta nella grande mostra, nella ricca collezione, nel prestigioso, magari bellissimo, museo.