



Cesare Pietroiusti

L'opera al gerundio



Abstract

In questo intervento l'autore prova ad allargare il campo concettuale dell'opera non-realizzata per includervi il destino di ciò che soggiace a inevitabili processi di trasformazione.

Come ogni processo vitale, la trasformazione introduce nuovi elementi di senso e nuove possibilità di connessioni cognitive insieme a, talora spettacolari, cambiamenti fisici della materia di cui l'opera è composta. Si può mettere in discussione l'idea che l'opera d'arte debba avere una configurazione materiale finita e immutabile, così come un'interpretazione storico-critica determinata. Si può pensare che l'opera è viva, proprio in quanto non-realizzata.

In this paper the author tries to broaden the conceptual field of the unrealised artwork to include the fate of that which is subject to inevitable processes of transformation.

Like any vital process, transformation introduces new elements of meaning and new possibilities of cognitive connections together with, sometimes spectacular, physical changes in the material of which the work is composed. One can question the idea that the work of art must have a finite and immutable material configuration, as well as a determined historical-critical interpretation. One can think that the artwork is alive, precisely because it is not realised.



A mo' di esergo vi riporto la breve definizione di un'idea che appartiene a Laura Cingolani. Il titolo di questa idea è: *Tutto quello che si può dire con un'opera, dal punto di vista dell'artista.*

Cercare oggi di dire, di significare, tutto quello che può venire in mente su una certa opera d'arte e poi sapere che domani si penserà o si saprà qualcosa di più o di meglio di quello che si pensa oggi (è un pensiero che potrebbe riguardare anche un'opera d'arte dell'artista stesso che lo pensa, nota mia). È questo è un fallimento del pensiero di oggi, perché sappiamo già che domani ne sapremo di più? No, perché più si dà il massimo per pensare e quindi produrre significato oggi, più e meglio si riuscirà a pensare e produrre significato domani.

Il mio intervento sarà forse un po' fuori tema, perché ho raccolto questo invito come una sfida ad allargare il campo concettuale stesso dell'*opera non realizzata* e forse quindi anche del 'museo delle opere non realizzate', che già di per sé è un paradosso, come è chiaro. Parto dal presupposto che per *realizzate* si intende finite, fatte, concluse, congelate in una specie di immobilità simile a quella del *reale* inteso in senso lacaniano, il reale che viene da *res* cioè dalla *cosa*. Un progetto, un'idea che è diventata una cosa, nel momento in cui è *diventata* (participio passato), è finita. Lacan dice «Il reale è l'impossibile»: impossibile, cioè non-più-possibile.

Il non-realizzato è ciò che non è ancora diventato una *cosa*, una cosa finita e definita, per esempio da un titolo, da un autore, da una data di esecuzione (esecuzione!), da un'interpretazione storico-critica. Se è così, io vorrei dire che è giusto ed è bene che le opere d'arte non siano realizzate. E proprio la caratteristica dell'opera d'arte che io auspico (intendiamoci: forse dico tutto ciò e auspico tutto ciò perché non sono capace di produrre cose, *res*. Non sono capace di *cosare*, nonostante la similitudine di questo verbo col mio nome), è proprio quella di non essere mai completamente realizzata.

Quindi espandendo, come dicevo, il campo dell'opera non realizzata, vorrei invitarvi a pensare - anche se il mio pensiero è molto vago e di questo mi scuso, però forse la vaghezza apre a delle possibilità ulteriori – che il problema è un problema di disfunzione temporale. Cioè che la questione dell'opera non realizzata sta in una sua diversa collocazione nel tempo, fra un adesso e un prima, un adesso e un dopo, e che l'opera può occupare in modi diversi questi diversi tempi.



Fig. 1: Pino Pascali, *Stuoia o Tela di Penelope*, 1968; lana di acciaio a nastro intrecciato.

Vi parlo brevemente di un caso che mi è capitato, e forse qualcuno di voi me l'ha già sentito raccontare, ma si tratta di un esempio talmente bello che non riesco a non parlarne.

Nel 1968, poco prima di morire, Pino Pascali, che, come è noto, è un artista dell'Arte Povera, produce quest'opera che voi vedete qui (fig. 1): *Stuoia o Tela di Penelope*, che è un intreccio molto semplice di nastri di paglietta metallica - quella che si usava per pulire le pentole - nastri intrecciati a formare un tappeto di 2 metri per 2 circa. Pascali compone questo tappeto – esiste anche un video in cui si vede una breve documentazione di questa composizione – dopodiché la arrotola intorno a un bastone e poi, poco dopo, muore in un incidente.



Fig. 2: L'opera di Pascali nei depositi della GNAM di Roma alla fine del 2016.

Quest'opera rimane arrotolata intorno al bastone fino agli anni '90 quando gli eredi di Pascali la donano alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. A quel punto l'opera ha già manifestato un processo di trasformazione, è diventata altro, perché il ferro contenuto nelle pagliette è andato incontro a un processo di ossidazione e, nel momento in cui la Galleria d'Arte Moderna di Roma riceve l'opera, la *Stuoia* è già sostanzialmente impossibile da srotolare. Alcuni anni dopo, nel 2017, io chiedo alla direttrice della Galleria Nazionale, Cristiana Collu, per un evento che stavo curando insieme ad altre persone – *Sensibile comune*¹, che consisteva anche in una mostra – di tirar fuori dai depositi e dai laboratori di restauro del museo le opere della collezione che avevano gravi danni. Tra le opere che lei mi indica c'è questa. Le condizioni in cui troviamo *La Tela di Penelope* di Pascali erano queste che vedete nell'immagine (fig. 2). L'ossido, oltre a macchiare, rompe, letteralmente sbriciola le parti materiali dell'opera: io chiedo alla direttrice di esporla così come è, cercando solo di ripulirla un po', per quanto possibile. Cristiana coraggiosamente accetta e, all'interno della mostra dedicata alle opere danneggiate, esponiamo *La Tela di Penelope* di Pascali.



Fig. 3: L'opera di Pascali esposta nella mostra *Sensibile Comune. Le opere vive*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, gennaio 2017.

¹ *Sensibile comune. Le opere vive*, a cura di Ilaria Bussoni, Nicolas Martino, Cesare Pietroiusti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 14-22 gennaio 2017.

Come vedete qui (fig. 3) tentiamo di srotolare, almeno in parte, la stuoia e si può vedere come ci sia un pezzo già staccato dal blocco. I nostri tentativi di rimettere insieme i pezzi di quest'opera, con gli allestitori della Galleria Nazionale, per il sottoscritto rappresentano quella emozione di ritrovarsi a toccare, manipolare (e anche, diciamolo, contribuire a distruggere) questo lavoro: insomma, si tratta pur sempre di un'opera del 1968, famosissima, di un artista notissimo...

Faccio una deviazione, che comunque c'entra col discorso che sto facendo perché ha a che fare col "tempo dell'opera" di cui parlavo prima. Tutta quella polvere che è rimasta sul pavimento e che si vede bene anche vicino all'opera allestita in mostra, ovviamente è ruggine, caduta dall'opera nel suo progressivo processo di ossidazione-sbriciolamento. Nel corso dei laboratori fatti al MAMbo durante la mostra *Un certo numero di cose*², tutta quella ruggine (che avevo feticisticamente raccolto al momento del disallestimento) è diventata la polvere di una clessidra, che era parte di un nuovo lavoro; quindi abbiamo reinserito - e da più punti di vista - quest'opera nel tempo, in un tempo nuovo, attivo.

Perché vi faccio vedere questo esempio? Perché è chiaro, spero, che l'opera ha subito una trasformazione e, pur essendo considerata un'opera rotta, danneggiata e quindi connotata di un aspetto negativo rispetto alla sua integrità, alla sua esistenza originaria, io credo che invece essa abbia manifestato e manifesti, proprio nel suo essere un'opera diversa da quel che era in origine, un potere vitale, una potenzialità, appunto, di trasformazione e di scambio con l'ambiente: qualcosa che assume un aspetto che all'inizio non aveva. Proprio come un essere vivente.

Questa storia, tra l'altro, c'entra con il non-realizzato di cui si occupa MoRE, perché all'epoca, dopo avere allestito l'opera, ho proposto a Cristiana Collu di tentare uno srotolamento completo della *Tela di Penelope*, il che avrebbe significato sostanzialmente polverizzarla. Ho anche ipotizzato di chiamare un regista per fare un film di questo srotolamento-distruzione dell'opera. La direttrice questo non l'accettò e quindi, a tutti gli effetti, si tratta di un progetto non realizzato.

Ho l'impressione che, anche nel destino dell'artista Pascali e nel destino di quest'opera, ci sia una forma di non-realizzato, che è quello che lui non sapeva nel momento in cui l'ha fatta; o forse lo intuiva visto che, guarda un po', l'ha chiamata *Tela di Penelope*, cioè qualcosa che si fa e poi si disfa e poi si rifà e così via... E questo mi ha affascinato molto perché ho pensato, ancora una volta, a un'opera, una tessitura, un testo, che continua a vivere. Non-realizzata nel senso che non è finita, non è finita in una cosa specifica, ma continua un suo processo di trasformazione.

² Cesare Pietroiusti. *Un certo numero di cose/A Certain Number of Things*, a cura di Lorenzo Balbi, MAMbo, Bologna, 4 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020.

L'argomento della differenza dei tempi, di una discrasia temporale, è secondo me un elemento che possiamo valorizzare per farne un vero e proprio strumento di analisi e di attribuzione di nuovo significato all'opera e quindi di nuove creazioni, anche a partire da lavori che, per ora, sono allo stadio di "opere cominciate".

A proposito di questo, Benjamin, nelle tesi *Sul concetto di storia* ha un'intuizione assolutamente vertiginosa. Provo a declinarla. Se io immagino di rivedere me stesso in un'immagine del passato, per esempio com'ero trent'anni fa... Le cose che dicevo, che facevo trent'anni fa, oppure pensavo proprio a un'opera che io ho realizzato nel 1990. Probabilmente ognuno (io stesso) noterebbe una forma di energia che in qualche modo si è persa nell'invecchiamento, ma allo stesso tempo una sorta di ingenuità, che, vista con gli occhi di oggi, non dico che faccia vergognare però costringe a delle revisioni. E sono certo che possiamo sempre trovare qualcosa che ci sembra ovvio oggi, che allora non consideravamo. Questo crea un ponte temporale fra il me di oggi e il me di 30 anni fa, un ponte che allora ignoravo. Prendiamo il me di oggi, che analizza un mio lavoro del 1990: non sapevo allora che avrei fatto questa analisi, né come l'avrei fatta... E in un certo senso questo ponte io posso immaginare (e sperare) che si creerà anche fra il me di oggi e il me di 30 anni da oggi, cioè del 2050. E quindi anche il me di ora, il me di questa conferenza, e questo stesso discorso, apparirà (sperabilmente), in un domani in cui qualcuno lo rivedrà, come una fonte di energia e insieme di ingenuità, come una parziale mancanza di consapevolezza, come un non sapere, come un non-realizzato. Quindi, ripeto, un'opera d'arte è vivente in quanto è *cominciata*, perché il suo senso si dispieghi nel tempo a venire, quindi non è finita. A questo proposito Benjamin usa un termine molto bello che è *Verabredung*, l'appuntamento, cioè l'idea che ogni cosa accada in funzione di un *rendez-vous* con un altro tempo; un appuntamento che qualcuno ci ha dato nel passato e che noi oggi, attraverso l'incontro o l'analisi di quel passato, rispettiamo; oppure un appuntamento che si rivolge a un futuro, a una situazione di cui non sappiamo né quando si verificherà né chi lo rispetterà. Benjamin dice: «l'appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra... noi siamo stati attesi sulla terra». Possiamo immaginare che questo appuntamento noi ora lo stiamo lanciando verso le generazioni future. Quindi il lavoro di un artista potrebbe essere interpretato, sempre nell'ottica del non-realizzato, come un'anticipazione, come una inattualità, come un fuori dal tempo, come una energia potenziale.

Inoltre, possiamo considerare tutte le possibili varianti (non fatte ancora) delle opere che invece sono state realizzate ed esibite. È molto interessante per me domandarsi che cos'è un'opera soltanto cominciata, cioè cos'è *l'inizio di un'opera*, e immaginare una mostra fatta di inizi di opere d'arte...

Possiamo anche immaginare che un'opera d'arte che io ho fatto, o che io ho cominciato, entri nel curriculum di un altro artista, ovvero che una mia opera venga attribuita a qualcun altro, e quindi quali sarebbero i nuovi significati che si produrranno, in virtù del rapporto di vicinanza di quest'opera "già mia" con le altre opere di quest'altro artista.

Poi ci sono le opere che l'artista può promettere-di-fare: io, per esempio, che in vita sono pigro, ho promesso di fare opere *post-mortem*, attraverso l'uso di mezzi di produzione sovranaturali.

Non voglio farla troppo lunga, ma c'è un ultimo esempio che vorrei citare, che è il film di Chris Marker *La Jetée*. Si tratta un film che Marker ha fatto nel 1962 e io sono convinto che lui, in piena *Nouvelle Vague*, stava pensando a come avrebbe potuto essere un film che lui avrebbe fatto nel futuro. E gli è venuto in mente, per prima cosa, una sceneggiatura basata sul viaggio nel tempo, e poi un film fatto di immagini ferme (tutte tranne una). Chi ha visto quel film meraviglioso vede una storia di attraversamento del tempo da parte di un personaggio che vede la sua stessa morte dal futuro, ma anche un tentativo di salto temporale del linguaggio cinematografico stesso e, in qualche modo, un'opera fatta negli anni sessanta, che, oggi sappiamo, potrebbe essere un video concepito negli anni novanta.

Ripeto, credo che Marker pensasse a sé stesso mentre faceva un lavoro in un tempo a venire, inaugurare una *vague* più nuova ancora, una *vague* del futuro: immaginare, insomma, il non-realizzato di un altro tempo.

Dunque l'opera vivente è un'opera non compiuta, è un'opera che non soggiace alle regole del mercato, non per motivi ideologici o per moralismi, ma perché non vuole essere classificata come manufatto finito e non vuole avere uno spazio/tempo ben definiti. È un'opera che non soggiace nemmeno alle lusinghe del museo (quello "normale", non quello delle opere non realizzate...), non per pregiudizi antagonisti, ma perché ad essere classificata come capolavoro si sente in pericolo di essere imbalsamata, costretta a un senso dato una volta per sempre. Insomma l'opera vivente secondo me è quella che si considera in una condizione non di participio passato, quindi non del *fatto*, ma piuttosto in una dimensione processuale del *facendo*, del ciò che è-in-corso, ciò che appunto sta attraversando una trasformazione e una vita piuttosto che soggiacere a una classificazione e una definizione.

Vorrei chiudere con un altro esergo. Questa è un'idea che appartiene a Emanuela Vita e si intitola proprio così *L'arte: un fare al gerundio*. Ve la riporto perché è importante che la formulazione sia proprio letterale:

La forma verbale *facendo*, gerundio del verbo fare, si colloca tra passato-presente e futuro, quindi fra libertà e necessità del fare. Se sto facendo qualcosa, la cosa è già un po' fatta, ma è anche ancora da fare. Quindi è sia fatta che non fatta. C'è una relazione, non soltanto di continuità fra la qualità del fatto e quella a-venire del non fatto ancora. C'è relazione e quindi c'è condizione di necessità, poiché ciò che devo ancora fare dipende da ciò che ho fatto, ma c'è anche libertà perché il non fatto ancora è, almeno in parte, imprevedibile, altrimenti la cosa sarebbe già completamente fatta.

Bene, l'opera d'arte è questo fare al gerundio. Fra tutte le categorie del fare, delle cose fatte, l'opera d'arte è quella che maggiormente contiene il significato del non fatto ancora e la dimensione del futuro nel presente-passato. Il "facendo" è il punto nodale, l'intreccio, fra necessità e libertà.

Grazie ad Emanuela Vita per questa idea. Grazie a tutti per aver ascoltato.

L'autore

Cesare Pietroiusti, nato a Roma nel 1955, vive a Roma

Laurea in Medicina con tesi in Clinica Psichiatrica (1979).

Co-fondatore del Centro Studi Jartrakor, Roma 1977 e della *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 1979.

Uno dei coordinatori delle residenze e dei progetti *Oreste* (1997-2001).

Docente di "Laboratorio Arti Visive", IUAV, Venezia (2004–2015); MFA Faculty, LUCAD, Lesley University, Boston (2009-2016). Co-Fondatore e Presidente della Fondazione Lac o Le Mon, San Cesario di Lecce, 2015.

Presidente dell'Azienda Speciale PalaExpo di Roma, dal luglio 2018.

Dal 1977 ha esposto in spazi privati e pubblici, deputati e non, in Italia e all'estero.

Negli ultimi anni il suo lavoro si è concentrato soprattutto sul tema dello scambio e sui paradossi che possono crearsi nelle pieghe dei sistemi e degli ordinamenti economici.

Pietroiusti individua nella prassi laboratoriale un modello che, coniugando attività formativa ed espositiva, offre possibilità di sviluppo orizzontale e collettivo del pensiero e forme di superamento delle specificità disciplinari.