

Da: Anteprima 2. Wim Delvoye, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 12 dicembre 1991 - 26 gennaio 1992), Fabbri Editori, Milano 1991, pp. 5-9.

## ***Wim Delvoye al Castello di Rivoli***

**Giorgio Verzotti**

Un misterioso oggetto troneggia nello spazio che Wim Delvoye ha allestito in una sala del Castello di Rivoli, di cui ha inoltre costellato le pareti con una teoria di insegne araldiche. Il mistero, o per lo meno l'elemento di sorpresa, risiede nel materiale in cui l'oggetto è realizzato, e nel rapporto con la sua forma. Il materiale è il legno, un legno dall'apparenza preziosa e dalla superficie decorata ad intarsio, e la forma è, in tutto e per tutto, quella di una grossa betoniera. La sorpresa sta appunto nell'attestare l'incongruenza fra materia e oggetto, e dunque una discrepanza fra «forma e contenuto» o fra «significante e significato». Una medesima sorte è toccata alle insegne: esse infatti non sono altro che comuni badili le cui superfici metalliche, triangolari come appunto le insegne araldiche, sono state dipinte dall'artista e trasformate in altrettanti stemmi di città. Che significa?

Delvoye ha, possiamo dire, radicalizzato quella propensione ai giochi linguistici che, attiva in molta arte dalle avanguardie storiche in poi, mette a dura prova le possibilità stesse del linguaggio. L'artista ha ampliato le regole del gioco, ne ha fatto meno un esercizio di sottigliezza concettuale e più un dispositivo di perturbamento sensoriale. Utilizza gli oggetti comuni per creare allestimenti, ambienti, installazioni in cui ogni significato fluttua nell'ambiguità e ogni segno si impone come immagine forte, per cui l'effetto ricercato e ottenuto è quello dello shock. Un'immagine forte, dice l'artista, è qualcosa che non si può commisurare ad un solo significato, accertato e definitivo. Neppure il suo creatore è in grado di governare questa radicale polisemia, e perciò ogni interpretazione è benvenuta, purché sappia di essere parziale. Articolati nelle figure della discrepanza, gli oggetti di Delvoye sono effettivamente dispositivi aperti a imprevedibili relazioni di senso, e perfino ad assumere una funzione simbolica. È il caso dell'installazione specialmente pensata per Rivoli.

Cos'è una betoniera e cosa sono dei badili se non strumenti da costruzione, che dunque simbolizzano, al livello più elementare, l'idea stessa del costruire? È appunto questo il primo livello di lettura che l'installazione di Delvoye ci consente: si parla qui di quel lavoro specifico e materiale che è condizione della costruttività nella sua accezione più letterale, quella del cantiere edile. La betoniera in legno intarsiato è, nelle intenzioni dell'artista, una sorta di monumento, realizzato in un materiale prezioso, a quel lavoro. C'è anche una precisa volontà di mettere in parodia lo stile agiografico del Realismo Socialista, il suo linguaggio pomposo, che lo associa drammaticamente alla retorica di ogni «arte ufficiale», e che qui viene rovesciato nel suo controcanto ironico, quasi comico. Ma l'elaborazione cui gli oggetti sono stati sottoposti significa anche altro; la trasformazione dei badili in stemmi, il loro imparentamento ad un'altra famiglia di oggetti, grazie ad una comune conformazione strutturale (così come l'oggetto avulso dalla propria funzione originaria per via di una sorta di mutazione genetica che mantiene inalterata solo la struttura esterna divenuta, da banale, simbolica), alludono a significati più universali.

I badili contrassegnati ciascuno da un diverso emblema araldico rimandano all'antico comune, alla città-stato, o anche alla tribù primitiva, ad un concetto insomma di comunità arcaica, chiusa nel suo

particolarismo, separata, distinta.

L'installazione di Delvoye interviene sull'idea di divisione come su un limite che la nostra contemporaneità deve superare, per necessità storica, così come quegli utensili da costruzione, perfettamente riconoscibili nonostante il maquillage cui sono sottoposti, devono concorrere ad uno scopo comune, la costruzione. Si tratta come si vede di un tema quanto mai attuale, e generalizzato, se solo si considera quanto i nazionalismi, l'intolleranza verso il «diverso» e il razzismo stiano di questi tempi inquinando la vita sociale e il dibattito politico dell'intera Europa. La nostra cultura invece e i nostri stili di vita dovrebbero accogliere ogni diversità e con questo trasformare la nostra stessa identità, i suoi caratteri fin qui distinti, pur prestando attenzione a non rendere questa necessaria trasformazione una sorta di nuovo colonialismo, tuttora avvertibile nei rapporti fra Primo e Terzo Mondo: la betoniera, in questo senso, è usata come simbolo, o emblema, dalla doppia valenza.

Essa allude all'amalgama dei differenti materiali, tutti similmente necessari alla costruzione, ma anche all'omologazione forzata di ogni differenza in nome di un principio supposto unificante, e superiore. Forse il significato dell'opera che Delvoye ha realizzato per il Castello di Rivoli si coglie pienamente se si svela quale è stata la sua fonte di ispirazione.

Essa va ricercata in un aneddoto, non si sa fino a che punto veritiero, che si racconta a proposito di Le Corbusier. Il grande architetto ha lavorato, come è noto, anche in paesi del terzo Mondo, e segnatamente in India, dove il nostro aneddoto sembra essere ambientato. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta, nella città di Ahmedabad, nello stato di Gujarat, Le Corbusier ha realizzato due case di abitazione e due edifici pubblici, mentre a Chandigarh, capitale dello stato del Punjab, ha progettato, tra l'altro, l'importante complesso del Campidoglio. Tutte costruzioni in cemento, per le quali betoniere e badili dovevano ovviamente essere impiegati. Si racconta che un giorno il rappresentante degli operai addetti a questi cantieri si lamentasse con l'architetto per le condizioni di lavoro cui erano costretti. Ad un Le Corbusier che possiamo immaginare trasecolante, l'uomo disse qualcosa come «Non possiamo più preparare il cemento perché fa sanguinare i nostri piedi». Non conoscendo la tecnologia occidentale, non sapendo come si usa una betoniera, gli operai preparavano la calce secondo le tecniche proprie della loro cultura, impastandola con i piedi, come facevano abitualmente con la terra con cui costruivano le loro abitazioni. Anche un intellettuale illuminato come Le Corbusier avrebbe dunque peccato di eurocentrismo, se è vero che ha tenuto in così scarsa considerazione una tradizione locale tanto differente dalla sua.

Il discorso di Delvoye non si riduce dunque ad una pura istanza idealisticamente ottimista. Da un lato esso prefigura ciò che per necessità epocale deve avvenire, e dall'altro constata ciò che già sta avvenendo nella nostra vita quotidiana. La commistione di diversi usi e costumi è già parte integrante del nostro quotidiano, per questo l'artista affronta il problema con un atteggiamento sdrammatizzante. Il quotidiano è la dimensione in cui i grandi conflitti, i grandi sistemi, le grandi ideologie, perdono effettualità perché sottoposti all'impetosa verifica dell'utilità, appunto, alla vita. Tutto il lavoro di Wim Delvoye tematizza questo dissidio, fra grandi sistemi e vita comune, fra alta e bassa cultura. Il quotidiano è il suo orizzonte, il punto di vista da cui parte per far funzionare le figure del dissidio, o, come le abbiamo chiamate, della discrepanza e della contraddizione. Si è detto che il suo lavoro tende allo spiazzamento percettivo sensoriale. Ecco allora l'universo parallelo finora edificato da Delvoye: i tappeti «in stile persiano» trasformati in quadri che recano, dipinte per mezzo di stampini, immagini ferocemente kitsch (scoiattoli, paesaggi giapponesi, moschee, Ultime Cene, grifoni rampanti, damine settecentesche). Le seghe circolari e le bombole del gas mimetizzate in ceramiche, dipinte in bianco e recanti le tipiche decorazioni blu delle porcellane di Delft (fiori, mulini a vento, barche a vela). Perché l'effetto sia completo, le seghe, dentellate ma testardamente facenti funzione di piatto, vengono esposte nelle vetrine di sontuosi

armadi. Sopra i quali possono campeggiare tre bombole-vaso. I vasi da giardino inaspettatamente trattati con i colori mimetici delle tele militari, cosicché, una volta collocati in mezzo alla vegetazione, risultano invisibili. Le assi da stiro anch'esse, come i nostri badili, trasformati in stemmi araldici, solo un po' allungati. Le seghe da falegname su cui sono trascritti in caratteri gotici, ma in francese, i proverbi più risaputi. E che per di più stanno appese in gran numero ad una struttura di colonnine di legno tornito. E ancora, le carte geografiche con le isole immaginarie, a forma di campana e martello, teiera, o coniglietto. Ce n'è abbastanza per dire che Wim Delvoye ironizza sull'arte, e sul sistema dell'arte (lo scoiattolo è interpretabile come il simbolo denigratorio del collezionista, che accumula le provviste per l'inverno) facendo manbassa della sottocultura come «stile internazionale» da contrapporre ad ogni presuntuoso «international style» della cultura alta, dell'arte d'avanguardia. In effetti, alcune delle caratteristiche dell'oggetto kitsch sono presenti nelle opere di Delvoye: l'occultamento della funzione, per esempio, è attuato nelle sue bombole vaso allo stesso modo che, per esempio, nella statuina-barometro o nel termometro-stella alpina. L'artista se mai porta alle estreme conseguenze questa logica perversa, rendendo impossibile la funzione pure evocata, come nei vasi da giardino mimetici o nella porta da football con la vetrata invece della rete, che abbiamo vista all'ultima Biennale di Venezia.

Tuttavia Delvoye non parte dal kitsch, parte piuttosto dal folklore, cioè dalle culture popolari, che, fino a un certo punto, sorgono spontaneamente dal basso. Le decorazioni di cui fa uso, quelle di Delft o quelle dei tappeti orientali, non sono parte integrante (o non lo sono ancora) della cultura di massa. Questa è, lo diceva Pier Paolo Pasolini, antidemocratica perché calata dall'alto, spuria, posticcia. Lo è nella sua essenza e nei suoi fenomeni più estremi, gli oggetti kitsch appunto. Wim Delvoye non si rivolge ad essi: li incontra, piuttosto, e li assimila nella sua voluttà adolescenziale di colpire lo spettatore con immagini aggressive. Il suo interesse va se mai all'ornamento come sapere «elevato» dell'artigiano: in questo senso, si troverà inaspettatamente d'accordo con il terribile Adolf Loos<sup>1</sup>. E ancor più, concorderà con Hermann Brock che, nella sua polemica contro Loos, e cioè contro la « tirannia del razionalismo», afferma: *L'ornamento(...) era l'espressione musicale della sessualità e dello spirito di «ogni» arte, era la quintessenza della cultura, il simbolo della vita più evidente e più conciso di qualsiasi espressione razionale*<sup>2</sup>.

Wim Delvoye sembra intenzionato ad attualizzare l'ipotesi di una «sessualità» dell'arte, a farne la testimonianza di una soggettività che nell'ornamento ritrova un simbolo vitale, e vitalistico. Tuttavia, la sua propria arte si esprime nella figura del dissidio: contro cosa dunque si scontra? Contro un'astrazione: quella che trasfigura gli oggetti in valore di scambio, in merce, in feticcio e dunque in qual cosa che ha perso realtà. L'oggetto non rimanda più, organicamente, al lavoro che l'ha prodotto ma all'alienazione di cui è un episodio. E se manca questo legame organico, mancherà ogni autentica soggettività, ogni «spirito», ogni «sessualità». Si direbbe allora che l'artista intraprende l'unica strategia possibile per contrastare il regime delle astrazioni: quella di trascinare le sue stesse regole alle loro conseguenze estreme. Gli oggetti di Delvoye sono aggressivi perché ricercano una loro realtà attraverso una pratica di iper-connotazione; si fanno gioco della perdita del significato assumendo più significati insieme. Le bombole si mimetizzano con le porcellane, i badili con gli stemmi, l'immagine si fa ingannevole, le relazioni si fondano sull'incongruità.

In questo modo, l'artista mette in scena non un'arte della «felicità», della falsa promessa cioè che risiede nel kitsch, ma un'arte dell'inquietudine e dello smarrimento, enfatizzando così il nostro quotidiano rapporto con le merci. L'arte di Wim Delvoye non è nostalgica e non si rivolge al

---

<sup>1</sup> Adolf Loos, «Ornamento e Delitto», in «Parole nel vuoto», Milano, Adelphi, 1990, pp. 217 seg. Si veda in particolare a p. 228: Sopperto gli ornamenti dei Cafri, dei Persiani, della contadina slovacca, gli ornamenti del mio calzolaio, poiché essi non possiedono alcun altro mezzo per esprimere se stessi nel modo più elevato...

<sup>2</sup> Hermann Brock, «Il Kitsch», Torino, Einaudi, 1990, p. 5.

passato, anzi ironizza sull'impossibile ricomposizione, sul recupero del senso, inscenando il teatro ilare del controsenso.

Si rivolge piuttosto al futuro: i suoi oggetti non incarnano il nuovo, perché non lo conoscono. Si può dire che si cimentano nella sua prefigurazione mettendoci in guardia contro le opposte tirannie che ci alienano dall'esperienza dello «spirito» e della «sessualità», la tirannia del razionalismo e quella del cattivo gusto.