

Da: *Maurizio Cattelan*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 25 settembre 1997 – 8 gennaio 1998), Edizioni Charta, Milano 1997, pp. 7-33.

Maurizio Cattelan

Giorgio Verzotti

In occasione della sua prima mostra personale a New York, Maurizio Cattelan viene a trovarsi in una *impasse* organizzativa e psicologica. Due progetti consecutivi di installazione si rivelano impossibili da realizzare e troppo costosi. Che fare? Visto che si sente un asino, cerca per così dire di esternare questo sentimento di disistima con un atto di ingegno che lo riscatti, e che salvi ad un tempo la mostra. Espone perciò un asino vero in galleria, insieme ad un lussuoso lampadario. L'operazione non passa inosservata nel microcosmo in cui è calata. Gli inquilini e il proprietario del palazzo in cui ha sede la galleria ottengono che l'asino sia allontanato il giorno successivo all'inaugurazione della mostra per via dei regolamenti sugli animali domestici; in sua sostituzione, viene esposta una lunga salsiccia. L'*impasse* diventa l'oggetto stesso dell'esposizione, e giocando con le metafore l'artista trasforma una debolezza in una forza. La mostra newyorkese ha avuto luogo nel 1994, da Daniel Newburg, e la si può intendere come emblematica del metodo di lavoro di Cattelan. Reagendo ad uno stato d'animo l'artista dà vita ad un evento capace di mettere in luce le specificità del contesto in cui opera e della dinamica sociale che si intravede al di là di esso.

Lo stato d'animo connette il privato alla sfera pubblica, la soggettività alla collettività, funge da sensore per orientare le mosse dell'artista, le sue risposte agli stimoli che riceve dal sistema dell'arte. Il *Bel Paese* nasce da un sentimento di nostalgia, banale ma prevedibile in chi viaggia o vive all'estero per ragioni di lavoro, subito rovesciato nella sua parodia. Il logo dell'omonimo formaggio diventa un ampio tappeto circolare su cui il pubblico può camminare, calpestando l'immagine dell'Italia. Il cavallo imbracato e sospeso a mezz'aria di *La Ballata di Trotski* è un'immagine percepita (non importa se nella realtà o in qualche *récit* mass-mediale) che rimanda ad uno stato esistenziale, ad un senso di spossessamento delle facoltà di decisione ed azione. Uno stato analogo, che per l'artista è evidentemente generalizzabile, è alluso nella rielaborazione della stessa immagine in *Novecento*, dove però al cavallo si allungano le gambe per toccare terra e superare lo stallo. Invitato nel 1997 dalla Wiener Secession a tenere una personale nel seminterrato del museo, mentre al piano principale si tiene la mostra di un altro artista, installa due biciclette collegate a due generatori di corrente da cui si dipartono lunghi cavi elettrici che si inoltrano nelle quattro sale del seminterrato, salgono fino ai soffitti e accendono le lampadine con cui l'artista ha sostituito l'impianto di illuminazione. Ciò che è dato a vedere al pubblico è questa stessa debole luce, lo spazio spoglio da essa illuminato con irregolarità intermittente, e i due custodi del museo che rendono tutto ciò possibile pedalando seduti alle biciclette nell'ultima sala. La visibilità dell'opera è letteralmente delegata allo sforzo fisico degli operatori, che vi si applicano secondo un orario stabilito. Accettando di esporre in una zona secondaria della Wiener Secession, Cattelan tematizza la condizione di minorità in cui si trova e la trasforma, a Vienna come a New York, in una presenza di forte impatto emotivo. La reazione alla richiesta di una mostra personale da parte del Consortium a Digione nello stesso anno si concretizza invece nella decisione di chiudere un'ala dello spazio facendo costruire un finto armadio che serve in realtà da porta e scavando nell'ala restante una fossa rettangolare, in tutto simile ad una tomba, visibile al centro del pavimento di una sala con accanto il mucchio di terra che conteneva.

L'artista aggiunge vuoto al vuoto, invece di esporre opere su opere. Una simile strategia di fuga innesta in realtà tensione nello spazio espositivo per l'eccesso che raffigura, e sconcerto nello spettatore che si interroga su un tale (apparente) autolesionismo.

L'ambiguità è di casa, presso Cattelan. Lui stesso dichiara esplicitamente che l'opera nasce da un'intuizione difficilmente traducibile in intenzionalità e in concetti chiari in tutte le loro premesse e conseguenze. Un'intuizione può essere geniale ma è sempre legata al caso, sfugge all'analisi e non dà origine ad un sistema. L'opera dunque fluttua nel mare dei significati, e resta in superficie. Come l'artista non si stanca di ripetere, la profondità non va ricercata perché non è raggiungibile, perché non c'è.

C'è però una grande possibilità di estensione, su questa superficie. Del suo lavoro Cattelan ha anche detto: Credo (...) di rispondere alla necessità sempre più diffusa di nuovi argomenti morali... anche se alla fine ci si ritrova faccia a faccia con se stessi più che con il sistema... Penso che la vera situazione da scardinare sia quella interiore: più il mio lavoro si rivolge all'esterno più credo parli dei miei problemi, della mia interiorità¹.

Se il lavoro parla principalmente dell'interiorità, questa ha trovato numerose risonanze nell'interiorità degli altri. Il suo parlare di sé interessa e coinvolge molti.

Nel 1994 decide di esporre le rovine del Padiglione d'Arte Contemporanea, distrutto da un attentato di stampo mafioso. In quell'anno il crimine organizzato ha colpito il museo milanese, un'ala degli Uffizi e una chiesa romana. Cattelan raccoglie i calcinacci dentro una grande borsa blu, simile a quelle usate per portare i vestiti in lavanderia, che espone da Laure Genillard a Londra. Un intervento analogo viene realizzato per la mostra *L'hiver de l'Amour*, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Qui le macerie sono esposte in due blocchi rettangolari avvolti in plastica trasparente sopra una base di legno, in un assetto che riecheggia la scultura minimal. L'intenzione dell'artista è quella di esprimere la profonda emozione causata dall'evento criminale; l'autobomba di via Palestro esplose in un momento piuttosto confuso e drammatico della vita politica del nostro paese, e diffonde un senso di minaccia che tocca direttamente il mondo dell'arte. Assume un valore simbolico che l'artista coglie e sottolinea con l'atto dell'esposizione, senza alcun intento provocatorio.

Quelli di Cattelan non sono gesti dadaisti perché mancano della dirompenza che li giustificerebbe, e non per sua scelta o colpa. Gli artisti di oggi sanno di vivere in un'epoca tragica, ma sanno anche di non disporre più di un linguaggio che esprima la tragedia. Una provocazione autentica, in campo culturale, serve a segnalare una contraddizione altrettanto autentica ed insanabile. Il tragico moderno è propriamente la consapevolezza della irresolubilità della contraddizione, e della impossibilità della scelta. La realtà che viviamo oggi è invece la neutralizzazione di ogni conflitto trasformato in spettacolo. Allora il tragico si trasforma in tragicomico, e segnala così l'estrema ambiguità in cui la realtà è precipitata, la realtà delle cose e delle parole che le nominano.

L'umorismo nero di Cattelan, certi eccessi di apparente cinismo, vanno in questa direzione: si veda la fotografia di Aldo Moro con la stella delle Brigate Rosse trasformata in cometa di Natale, esposta da Daniel Buchholz a Colonia, e anche lo scoiattolo suicida, riverso sul tavolo a cui è seduto in una cucina in miniatura, con tanto di lavello e scaldabagno, la piccola pistola per terra, come nella favola perversa di un adolescente cattivo...

Il grottesco come controcanto parodistico dei saperi alti (*à la Bachtin!*) è una possibile lettura di molto lavoro di Cattelan. Come ha scritto Roberto Daolio, suo interesse è intervenire sulle *sfasature che si creano nella trasmissione dei saperi specializzati*².

La posizione che vuole assumere, e che aveva già sperimentato nella produzione di un design paradossale per non-funzionalità, è scelta per combattere contro l'idea stessa di specialismo, di sapere separato dalla complessità contraddittoria del reale.

Nel 1992, *Una domenica a Rivara* vede Cattelan impegnato per la prima volta in una mostra a tema. L'opera che decide di realizzare dopo qualche ripensamento è una teoria di lenzuola annodate che pende da una finestra all'ultimo piano del castello medievale dove si tiene la collettiva. Tale presenza non è solo virtuale, posto che l'artista stesso se ne serve per allontanarsi dal luogo la sera prima dell'inaugurazione. Il sistema dell'arte come una prigione da cui fuggire? Cattelan non si dichiara fuori dal gioco, c'è piuttosto in lui la volontà di stare nel sistema e di osservare il suo funzionamento da una posizione che consenta una lettura critica dei meccanismi interni, una lettura ammantata di ironia, di senso dello spettacolo e dell'umorismo, come la fuga dal castello chiaramente annuncia.

Nel 1993 nella galleria di Massimo De Carlo a Milano un orsacchiotto equilibrista corre in bicicletta ininterrottamente, avanti e indietro, su una corda sospesa fra due pareti dello spazio. Lo spettatore può vedere l'opera soltanto dall'esterno attraverso la finestra, perché la porta della galleria è stata murata. Per tutta la durata della mostra il gallerista sfrattato svolge il suo normale lavoro in un altro luogo e i visitatori si accontentano di quella visione da lontano e da un unico punto di vista. Più che la scelta dell'orsacchiotto in bicicletta, suggerita da un analogo giocattolo visto in un negozio di New York, importano le condizioni della sua visibilità e il fatto che sia stato l'artista ad imporle, ponendo così in questione il privilegio di cui la sua figura gode all'interno del sistema dell'arte. Nello stesso anno ai galleristi napoletani Raucci & Santamaria tocca di incarnare in prima persona il concetto di opera d'arte elaborato da Cattelan. Per tutta la durata della mostra i due devono stare in galleria camuffati da leone, indossando cioè due costumi carnevaleschi fatti realizzare appositamente da un laboratorio di Cinecittà. L'anno successivo Emmanuel Perrotin, responsabile di Ma Galerie a Parigi, viene calato nelle incredibili sembianze di un grosso coniglio rosa dal corpo a forma di pene. Tutto questo rappresenta un modo efficace di contestualizzare la galleria e i suoi gestori come funzioni di una struttura di cui si scandagliano i risvolti ideologici, gli specifici rapporti che vi si creano, amicali, economici e di potere. Il linguaggio grottesco denota soltanto l'aggressività divertita con cui un simile rapporto viene tematizzato.

Le strategie con cui Cattelan si introduce ed opera nel sistema dell'arte non si accontentano di svolgere i ruoli e le funzioni normalmente assegnati. Molte di esse vengono elaborate in clandestinità, come l'artista stesso dichiara, con uno scambio e una sovrapposizione di ruoli al limite dell'abusivismo. Nel 1992 progetta la Fondazione Oblomov e coinvolge privati per sovvenzionare un artista, al quale è richiesto di non esporre per un anno intero. Per *Aperto 93* alla Biennale di Venezia cede a pagamento il suo spazio espositivo ad una casa produttrice di profumi, che vi installa un manifesto pubblicitario. Per la mostra *Interpol* a Stoccolma nel 1996 ottiene che la sua partecipazione si trasformi nell'istituzione del premio in denaro "Interprize" da assegnare ogni anno a chi abbia creato nuove strutture per la promozione dell'arte; per la prima edizione l'artista stesso premia la rivista francese "Purple Prose". Significativamente queste azioni toccano direttamente il piano economico della produttività artistica, tuttavia l'interesse di Cattelan si indirizza anche a questioni di carattere più generale, più teoriche, che emergono per esempio nel suo rapporto operativo con gli altri artisti.

All'ultima Biennale veneziana viene invitato da Germano Celant a collaborare con Enzo Cucchi ed Ettore Spalletti nell'allestimento del Padiglione Italia, dedicato unicamente a loro tre. La collaborazione lascia emergere tre nature quanto mai differenti. Cattelan realizza opere che valgono come fattori di disturbo nella percezione dell'opera altrui, nel caso del lampadario appeso a ridosso del quadro di Cucchi, o come commento (auto)ironico nel caso dei "frammenti di realtà" introdotti in mostra, cioè le biciclette appoggiate al muro accanto ai monocromi di Spalletti e i piccioni appollaiati lungo i tubi dell'aerazione, sulla moquette le tracce della loro presenza... Nella sua più recente personale, nella nuova galleria di Perrotin a Parigi, rifà pezzo per pezzo la mostra di Carsten Hoeller che si tiene nello stesso momento nell'attigua galleria Air de Paris. Lo spettatore vive un temporaneo *détournement* vedendo per due volte le stesse opere allestite nello stesso modo, per

constatare poi di assistere ad un'operazione che nega il ruolo dell'artista come inesausto produttore di novità formali.

È la sensazione della separatezza dell'arte dalla sfera più ampia della comunicazione sociale, o della realtà tout court, che spinge Cattelan a riflettere sull'insufficienza che connota molti tentativi, pur generosi, di superarla. La sua partecipazione all'edizione 1997 di *Skulptur Projekte in Münster*, rassegna decennale interamente dedicata al rapporto fra l'opera d'arte e lo spazio urbano ha rappresentato una buona occasione di riflessione. Oltre a realizzare la sua scultura, un'orrorifica "Donna del Lago", la statua in gomma di un cadavere femminile sprofondato nell'Aasee con i piedi legati ad una grossa pietra, che infonde brividi da *film noir*, l'artista interviene anche a commentare i progetti artistici che nel corso delle tre edizioni della mostra non si sono potuti realizzare. Coinvolge il critico Francesco Bonami, che riscrive i progetti sotto forma di favole e la disegnatrice per bambini Edda Koechl che le illustra. I ventuno brevi racconti nascono dai ricordi di coloro che hanno seguito a suo tempo i lavori e dall'elaborazione fantastica dell'autore, e si pongono dichiaratamente come un intervento sulla memoria individuale, il racconto orale e la scrittura nell'epoca delle immagini. Il loro tono irriverente (qualche volta a sproposito) segnala però che essi afferiscono anche a qualcosa d'altro, e cioè alla scarsa attenzione che spesso le pratiche artistiche mostrano nel rispondere alle domande poste dalla socialità.

Il lavoro di Cattelan è la messa in questione del rapporto fra l'artista e il suo esterno (il mondo, il reale, la società, il pubblico, la città) nel senso che il tema di molte sue operazioni, esplicitato o solo alluso, è questo stesso rapporto, visto nella sua problematicità più che nelle sue possibilità. Ad *Aperto 93* la realtà nel suo aspetto economico fa irruzione nel luogo espositivo e sostituisce l'opera d'arte; con le macerie del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano viene richiamato un evento contingente ma di forte significato politico e come in diversi altri casi l'opera diviene un indicatore di tensioni e contraddizioni generati nel campo sociale. *Stand abusivo* si chiama per esempio l'intervento organizzato nel 1991 alla Fiera di Bologna. L'artista aveva in precedenza creato una squadra di calcio composta da immigrati senegalesi chiamata A.C. Forniture Sud, che ha partecipato a tornei regionali in Emilia Romagna. La squadra è stata impiegata anche per una gara di calcio da tavolo che aveva la particolarità di usare un tavolo fatto realizzare dall'artista e adatto a due squadre di undici giocatori ciascuna, come nel calcio vero. Particolare interessante, il logo dello sponsor ideato (inventato) per la squadra era la parola *Rauss*, lo slogan nazista indirizzato agli ebrei. Con queste operazioni, l'artista metteva in relazione il calcio come intrattenimento popolare con il problema del razzismo che il fenomeno dell'immigrazione già faceva sorgere nel nostro paese. D'altra parte la clandestinità come condizione di vita e di lavoro di molti immigrati viene allusa nello Stand alla Fiera, cioè nel tavolino su cui Cattelan dispone i gadgets di *Rauss* da vendere a sostegno della sua squadra.

Fra le sue opere ve ne sono che risultano incomprensibili se separate dalla realtà a cui fanno riferimento. È il caso delle casseforti scassinate presentate in occasione della collettiva *Ottovolante* all'Accademia Carrara di Bergamo nel 1992: dopo averne letto sui giornali, l'artista chiede alle vittime dei furti, siano esse istituzioni o privati cittadini, di vendergli le casseforti che poi espone con tutti i segni dello scasso ben visibili. Dentro il museo esse acquistano senso non tanto per l'opera di decontestualizzazione a cui sono state sottoposte, come nella migliore tradizione del ready-made, ma per il loro insistente indicare il contesto da cui sono tratte e che a sua volta rimanda ad una contraddizione di ordine sociale. Una contraddizione che a volte esplose, nel senso che la sua incandescenza rende improponibile un lavoro d'arte dato come oggetto di riflessione, sia pure determinata da un possibile trauma, e vissuta come provocazione. Il progetto di annunciare tramite manifesti un raduno di naziskin ad Arnhem, in Olanda, in occasione della mostra *Sonsbeek 93* viene respinto dalla curatrice con buone ragioni (la possibilità di disordini, il rispetto per la memoria delle vittime olandesi dell'Olocausto) ma anche con una punta di moralismo. Per la mostra *Il villaggio a*

spirale aperta nel 1996 alla galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino vengono invece ideati i grossi fagotti antropomorfi che imitano perfettamente i corpi di due *homeless* addormentati, come capita di vederne nelle strade di tutte le città. Nella galleria Ars Futura di Zurigo invece viene ricostruito nei minimi dettagli il locale dove una setta satanica della città ha celebrato un rito conclusosi con un suicidio di massa. In entrambi i casi è *l'ingombro* della realtà che viene ad occupare gli spazi del museo o della galleria, sono oggetti, immagini, segni non sottoposti ad alcuna elaborazione artistica e che non intendono rimandare ad alcunché di estetico, ma piuttosto alla problematica più ampia di cui sono gli indizi.

Per la sua mostra al Castello di Rivoli Cattelan ha pensato ad un uso non del tutto conforme degli spazi del museo, considerando non solo le sale a lui dedicate ma anche l'occupazione momentanea di quelle della collezione permanente, o di luoghi di passaggio, in modo che l'opera innesti imprevedibili relazioni di senso con l'ambiente. Nella loro diversità i lavori realizzati per questa occasione giocano comunque e apertamente con il fattore sorpresa, e risultano ancora una volta non poco spiazzanti. Alcuni carrelli da supermercato dalla struttura allungata in modo abnorme sembrano pensati per contenere opere di altri artisti facenti parte della collezione del Museo, nelle cui sale infatti stazionano quasi ad avvertirci di pericolose (ma effettive) affinità fra il collezionare arte e l'accumulare merci.

Altrove, un cane acciambellato in se stesso dorme placidamente, offrendo un'immagine di dolcezza tuttavia incongruente dato il contesto, e un bambino sta seduto ad un banco di scuola con un'aria attonita, evocando in realtà ambigui fantasmi di punizione, posto che il personaggio ha le mani inchiodate al banco stesso tramite matite. L'ambivalenza (i fantasmi saranno sadici o masochisti?) che una simile figura insinua nell'osservatore è voluta e dichiarata poiché l'artista vi si identifica in un transfert ironizzato ma non per questo meno impressionante.

Negli anni Sessanta e Settanta la questione sentita come più urgente, quella del rapporto fra arte e vita, veniva affrontata con strategie dirompenti la separatezza dell'arte la cui effettualità è stata reale e la cui por-tata culturale è indiscutibile.

La tensione a fondere l'arte non più intesa come sapere specialistico con l'indifferenziato della vita attraversa tutte le neo-avanguardie. L'altro polo della relazione tuttavia, la vita, resta presso queste esperienze per lo più incriticato e aprioristicamente accettato come valore positivo, come termine di confronto e verifica. Lo spazio e il tempo della vita sono pensati come il libero territorio dell'esperienza incondizionata, liberatoria e piena di senso, in una visione che solo gli ambiti più politicizzati (e marginali) dell'epoca sanno avvertire come idealistica. La vita non è infatti una dimensione libera, essa è attraversata da dinamiche alienanti dove si perde la possibilità stessa di fare esperienza autentica del reale.

Se è vero che lo spirito dell'epoca attuale risente di quelle esperienze sperimentali e utopistiche, è altrettanto vero che la sua riattualizzazione si compie con uno spirito critico che ne nega lo sfondo ottimistico. Gli artisti di oggi tematizzano il dissidio e la negatività nelle loro opere che per questo sembrano o sono irritanti e provocatorie, per questo sono costitutivamente ambigue. Come le opere di Cattelan. Ha ragione Jeff Rian³: l'arte per lui è un dispositivo di sopravvivenza, e le opere sono strumenti per far fronte a quel grande scherzo cosmico che è la vita.

¹ R. Pinto, *Maurizio Cattelan*, in "Flash Art", Milano, ottobre-novembre 1991.

² R. Daolio, *Il re crede di essere nudo*, Essegi Editrice, Ravenna, 1990.

³ J. Rian, *Maurizio Cattelan*, in "Flash Art International", Milano, ottobre 1996.