



Maurizio Cattelan Untitled 2001, materiali vari. Veduta dell'installazione al Bijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam. Courtesy Marian Goodman Gallery, New York.

Foto di Attilio Maranzano

# Maurizio Cattelan - Cucù

## Tema Celeste, maggio/giugno 2002

Il successo internazionale di critica, pubblico e mercato che il lavoro di Maurizio Cattelan ha riscosso negli ultimi anni è ormai da considerarsi una variabile costante interna al suo lavoro. È un successo che misura l'efficacia del dialogo che Cattelan ha instaurato con il sistema dell'arte nella sua complessità, prendendone di petto i singoli elementi con performance, oggetti e azioni di disturbo: dai galleristi (Massimo De Carlo e Emmanuel Perrotin sbeffeggiati in due installazioni/performance), ai critici e curatori (nel 1999 ha organizzato la VI Biennale Caraibica di St. Kitts, British West Indies, dove il protagonismo assoluto della vita privata e del tempo libero degli artisti invitati ha cancellato ogni pur minima ipotesi di teorizzazione o critica d'arte); dal museo e altre istituzioni (i piccioni con relativi escrementi appesi nello spazio riservatogli nel Padiglione italiano della Biennale di Venezia del 1996, così come le recentissime incursioni invasive di un suo alter ego al Bojimens Van Benningen di Rotterdam), agli artisti ormai istituzionalizzati dalla storia dell'arte (le performance con i pupazzoni carnevaleschi di Georgia O'Keefe e Picasso; la "zeta" di Zorro che ironizza sul taglio di Fontana); dalle riviste d'arte (con la sua versione pirata di Flash Art), fino al pubblico — specchio trasparente della società di massa e della globalizzazione che l'artista chiama in causa nelle sue opere, sia fisicamente, sia secondo un coinvolgimento ideale basato sulla condivisione di un comune ambito mediale (è il caso della finta insegna celebrativa Hollywood installata nelle vicinanze di Palermo in occasione dell'ultima Biennale di Venezia, del Papa colpito da un meteorite nella Nona Ora o della ragazza annegata nel laghetto di Münster, oppure del bigliardino per ventidue giocatori esposto alla Tate Gallery durante la collettiva Abracadabra).

Con queste sue incursioni ben direzionate, l'azione di Cattelan propone continue ridefinizioni del fare arte, ponendo ogni volta in dubbio il suo status specifico e la possibilità di collocare l'arte all'interno di un sistema solido, ben strutturato e organizzato. Da questa angolatura, il percorso di Cattelan non manca di porre l'accento su un argomento sostanziale del dibattito teorico sull'arte: la morte dell'arte stessa. Cattelan, del resto registrava l'evanescenza dell'opera d'arte ai suoi esordi, alla fine degli Ottanta e primi anni

Novanta, quando, muovendosi con passi felpati, produceva “opere d’arte presunta”, fatte cioè d’intuizione e strategia culturale, ma realizzate con l’ausilio di elementi “talmente” effimeri da non sostanzarsi, in molti casi, in oggetti concreti. Nell’opera “invisibile” del 1992 (presentata di recente in una mostra dal titolo significativo Nothing), l’artista è riuscito nell’improbabile alchimia di dare forma all’inesistente, attraverso la sola sua registrazione e testimonianza prodotta dalla burocrazia delle istituzioni pubbliche (quella della Questura di Forlì che ne ha denunciato la scomparsa). Cattelan ha riproposto simili testimonianze della latitanza dell’opera d’arte subappaltando, ad esempio, lo spazio che gli era stato riservato in occasione della Biennale del 1993 ad una nota azienda di profumi; e anche in Torno subito, dove il segnale che normalmente incontriamo sulla vetrina di un negozio risolve con un dribbling un problema esistenziale dell’artista, quello di esistere solo attraverso l’opera d’arte. Cattelan temporeggia, ci rinvia ad un’altra occasione per definire il senso del suo essere artista, sfugge al nostro desiderio di relegarlo ad un senso unico. Questi equilibrismi sull’orlo del vuoto hanno consentito all’artista di dilatare il valore stesso del fare arte e di includervi inoltre accezioni generali, quali istanze sociali che altrimenti potrebbero acquisire un significato retorico o ideologico. Mi riferisco a lavori quali Kenneth — la finta clochard che ha provocato non poche proteste — oppure al suo progetto (mai portato a termine) di incoraggiare un raduno naziskin, alla risata tragicomica suscitata dalla squadra di pallone RAUSS composta da calciatori senegalesi; e, ancora, all’ultimissima provocazione di Him, dove un Hitler malinconico prega in ginocchio, anelando forse a un ritorno vittorioso sulla scena.

Non per questo Cattelan può essere annoverato tra gli artisti engagé. Anzi, come Jean Cocteau, sono certo che Cattelan liquiderebbe ogni ipotesi interpretativa circa il ruolo dell’artista con una battuta: “Sono una menzogna che dice sempre la verità”. L’ironia a volte tagliente, a volte picaresca delle sue opere appartiene, infatti, per ascendenza a una forma di scetticismo nei confronti del mondo e dell’arte, che egli ha già espresso pienamente quando dissacrava altri luoghi comuni della sinistra avanguardistica, a cui l’artista era legato per provenienza culturale (Padova è stata negli anni settanta uno dei centri anarchici più forti in Italia). È ciò che capita, ad esempio, in lavori quali la stella a cinque punte delle B.R. che si trasforma in una cometa sulla testa di Aldo Moro, oppure nello slogan “Fare la lotta di classe è pericoloso” scritto in corsivo e ripetuto su tutte le pagine di un quadernino a quadretti con la calligrafia di uno ragazzino, mescolando l’istruzione coattiva della scuola dell’obbligo con la retorica politica degli anni Settanta; o nel suo falso intervento a favore dell’astensionismo in una campagna elettorale degli anni Ottanta attraverso lo slogan “il voto è prezioso, tienitelo”. Cattelan appartiene a una categoria particolare di artisti che considera l’arte un canale privilegiato attraverso il quale esercitare il proprio nomadismo ed eclettismo creativo quotidiano. Il lavoro di Cattelan si può collocare nel territorio promiscuo che congiunge la Pop Art con l’Arte Concettuale: sto parlando del ready-made, non nella sua versione più “antica” che ha come identità prima l’oggetto di uso comune, ma quello invece di “luogo comune”, ovvero la banalità di senso dei fatti quotidiani, le verità spicciole che appartengono all’opacità del mondo. Cattelan attinge dal bagaglio culturale attualmente più ricco e cioè il magma informe della cultura di massa che si propone come fonte interminabile di “ready-made”. Su questo fronte si ritrova anche il riferimento del suo lavoro alle opere di Alighiero Boetti, con il quale l’artista condivide un’affinità elettiva esplicitata anche in alcuni lavori (ad esempio nel lavoro. Cattelan esprime nelle sue opere quel senso cosmico del gioco boettiano che coinvolge il sistema ai suoi vertici e con-

sidera l'arte una grande festa collettiva, oggi amplificata dai media e dalle reti digitali, dove l'artista padovano disperde la sua creatività frammentandosi in identità diverse. Al super-io creativo, emblema di un'interpretazione romantica dell'artista, Cattelan ha contrapposto il SuperNoi della società mediale, nel quale l'artista si emancipa penetrando la coscienza pubblica con la sua rielaborazione del quotidiano. La ripetizione di elementi simili (i tanti scheletri o animali realizzati in tassidermia) è l'esemplificazione del sistema iterativo con cui Cattelan mette alla prova l'efficacia della propria persistenza nell'immaginario collettivo ipnotizzato dai media.

La forza principale di Cattelan però è quella di essere un affabulatore. Il successo dei suoi lavori risiede anche in quella dinamica narrativa interna che ne consente la lettura come tanti piccoli film. Il cagnolino, il topolino, il gatto, il cavallo, lo struzzo, ed egli stesso, nelle diverse versioni di "mini me", ma anche il Papa, Hitler, il fachiro, sono tutti personaggi che somigliano alla realtà, ma appartengono ad un mondo fantastico personale che vive in racconti rapidi e concisi lasciati alla nostra libera fantasia. È così per la triste storia di Bidibidobidiboo (1996), lo scoiattolino che decide di spararsi un colpo alla testa in una cucina in miniatura in cui sono riprodotti fedelmente alcuni elettrodomestici della casa dell'artista. Con Cattelan, l'arte è un'altitudine rovesciata, figlia dello sforzo necessario a recuperare l'illusione, tutta infantile, che la fantasia personale sia condivisibile con gli altri. È lo stesso sforzo che Cattelan ci chiede in alcune sue opere, soprattutto l'ultima presentata a Parigi: un ascensore in miniatura che ci porta ancora una volta all'infanzia. Se da piccoli il tasto di chiamata non era accessibile per ragioni di statura; da grandi, invece, raggiungere il tasto di un'opera di Cattelan è una sfida alla capacità che abbiamo di chinarci, senza perdere l'equilibrio, sulla più pura fantasia infantile.

Angelo Capasso