FARE DECORAZIONE

Quaderno di discussione sui temi dell'Areadecorazione · numero 0 · novembre/dicembre 2011
www.faredecorazione.it

Sommario

Da zero, davvero	*pagina 1*
Ornamento e delitto / Parte prima · Adolf Loos	*2*
Una questione antropologica · Marco Lazzarato	*3*
Buoni, cattivi, sempre selvaggi · Enrico Maria Davoli	*4*
Italo Rota a Reggio Emilia · Enrico Maria Davoli	*6*
Cattelan e la fine della fine dell'arte · Marco Lazzarato	*7*
Le immagini di questo numero	*8*
Redazione e contatti	*8*

Da zero, davvero

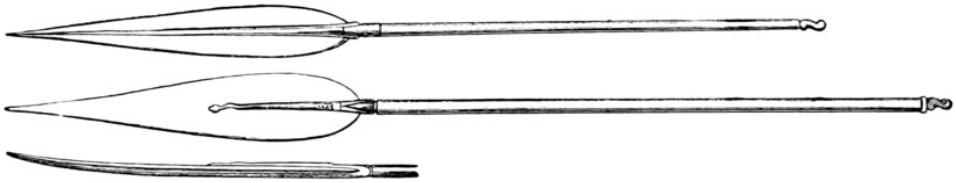
Questo è il numero zero di una serie di quaderni in cui alcuni docenti e studenti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna intendono fare periodicamente confluire idee, opinioni, segnalazioni, ricerche. *Fare Decorazione*, appunto. A sua volta, *Areadecorazione* indica il raggio di competenze in cui si vuole operare, e può quindi essere inteso anche come un nome collettivo, una casa comune nella quale sviluppare l'esperienza artistica e didattica futura.

Dunque, la decorazione. Quella decorazione che, oggi come ieri, è oggetto di insegnamento accademico, ma la cui identità tecnica, formale e stilistica sembrerebbe ormai non interessare più gli addetti ai lavori, o addirittura esser data per dispersa. Con la conseguenza che, almeno stando alla vulgata corrente, parole come *decorazione* e *ornamento* dovrebbero oggi come oggi considerarsi obsolete, e che se proprio si volesse rendere loro un servizio, tanto varrebbe sostituirle con altre più consone ai tempi, come *Industrial Design*, *Urban Design*, *Street Art*.

Ora, gli equivoci sono sempre dietro l'angolo e, in certa misura, fanno parte della condizione umana. Ma l'equivoco coltivato ad arte, adattando i fatti alle interpretazioni e non viceversa, uccide non solo il contraddittorio, lo scambio di idee, ma le idee stesse. I quaderni di *Fare Decorazione* si propongono di reintrodurre il contraddittorio, lo scambio di idee, le idee stesse, in un ambito in cui tutto ciò latita da tempo. Da troppo tempo. Perché i fatti e le interpretazioni abbiano, ciascuno e uno per uno, la vita che meritano. ΔΔΔ

Ornamento e delitto / parte prima · ADOLF LOOS

Inizia in questo numero, e proseguirà per un totale di otto, la pubblicazione del saggio più celebre dell'architetto austriaco Adolf Loos (1870-1933). Si tratta di Ornamento e delitto *(*Ornament und Verbrechen*), uscito a Vienna nel 1908. Esso è consultabile su diversi siti web specializzati in architettura. Per la versione a stampa: A. Loos,* Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972 e segg. Ma perché riproporre qui un testo tanto noto e tanto facilmente reperibile, uno degli scritti teorici più influenti della cultura artistica novecentesca? E perché, vista la sua brevità, pubblicarlo non per intero ma a puntate?*
Appunto perché Ornamento e delitto *è un testo più famoso che letto. Tanti lo conoscono come un manifesto dell'architettura novecentesca. Ma pochissimi saprebbero andare oltre il suo titolo, illustrarne i contenuti. Ci siamo presi perciò la libertà di suddividerlo in otto segmenti. E di affiancare alle parole di Loos una lettura-commento a due voci, Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli. Così come l'abbiamo ereditata, la lettura-non-lettura di* Ornamento e delitto *è alla base di molti pregiudizi che gravano sulla cultura della decorazione. A più di un secolo dalla sua uscita, il saggio di Loos merita un riesame lucido, non accondiscendente e, soprattutto, consapevole del tempo trascorso.*



L'embrione umano attraversa nel corpo materno tutte le fasi di sviluppo del regno animale. Quando l'uomo nasce, le sue impressioni sensoriali sono uguali a quelle di un cucciolo. La sua infanzia passa attraverso tutte le trasformazioni che seguono la storia dell'umanità. A due anni egli vede le cose come un Papua, a quattro come un antico Germano, a sei come Socrate, a otto come Voltaire. Quando ha otto anni, acquista coscienza del colore violetto, il colore che fu scoperto nel secolo diciottesimo, poiché prima la viola era azzurra e la murice era rossa. Il fisico ci indica oggi certi colori dello spettro che già possiedono un nome, ma la cui conoscenza è riservata alle generazioni future.
Il bambino è amorale. Anche il Papua lo è, per noi. Il Papua uccide i suoi nemici e se li mangia. Non è un delinquente. Se però l'uomo moderno uccide e divora qualcuno, è un delinquente o un degenerato. Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, in breve ogni cosa che trovi a portata di mano. Non è un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato. Vi sono prigioni dove l'ottanta per cento dei detenuti è tatuato. Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, significa semplicemente che è morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto.
L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano è la prima origine dell'arte figurativa. E' il balbettio della pittura. Ogni arte è erotica.
Il primo ornamento che sia stato ideato, la croce, era di origine erotica. Esso fu la prima opera d'arte, la prima manifestazione d'arte che il primo artista scarabocchia su una parete, per liberarsi di una sua esuberanza. Un tratto orizzontale: la donna che giace. Un tratto verticale: il maschio che la penetra. L'uomo che creò questo segno provava lo stesso impulso di Beethoven, era nello stesso cielo nel quale Beethoven creò la Nona.
Ma l'uomo del nostro tempo, che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente o un degenerato. E' naturale che questo impulso assalga con maggior violenza l'uomo che presenta tali manifestazioni degenerate quand'egli si trova al gabinetto. Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine. Nel bambino è una manifestazione naturale: scarabocchiare le pareti con simboli erotici è la sua prima espressione artistica. Ma ciò che è naturale nel Papua e nel bambino è una manifestazione degenerata nell'uomo moderno. ΔΔΔ

Ornamento e delitto è uno dei testi più citati dai cultori del moderno, ma pochi sono coloro che l'hanno effettivamente letto. In questo sta la sua fortuna, nel senso che già il titolo si prestava ad essere usato come clava, nelle "ordalie" ideologiche del '900. Cosicché la lettura del testo veniva ritenuta pleonastica, nella supposizione (erronea) che, comunque, l'autore argomentasse adeguatamente l'assunto del titolo. Oggi essa risulta invece quanto mai opportuna, sia per prendere atto dei presupposti cretini (in senso etimologico) da cui il discorso di Loos scaturiva, sia per confrontare gli esiti conclusivi del suo delirio con le aspirazioni iniziali espresse nello scritto. Sui presupposti c'è da constatare subito che per un secolo si è dato credito, appunto, ad un cretino. Loos raccatta per strada quattro luoghi comuni e, spinto da un fanatismo *quacchero*, assimilato probabilmente durante il soggiorno americano, li pone come assiomi per derivare conclusioni folli. La storia del '900 smentirà poi le sue tesi, ma resta il fatto che, proprio per la loro stupidità e facilità di assimilazione, esse si sono sedimentate nel profondo della cultura moderna sotto forma di consolidati luoghi comuni, per cui oggi non possiamo esimerci da una loro revisione critica, anche a costo di affermare cose ovvie.

Il primo luogo comune da cui Loos prende le mosse è il Darwinismo Sociale, braccio armato della cultura positivista, che, imperniata sull'idea del progresso scientifico, identificava la civiltà occidentale come apice dell'intera evoluzione umana. Il pregiudizio evolutivo di Loos balza all'occhio nel momento stesso in cui egli colloca il Papua al grado zero della civilizzazione umana. Di qui la tesi che, se il Papua è non-evoluto, i suoi comportamenti sono non-giudicabili, in quanto attuati da una bestia: giudicarli equivarrebbe ad applicare categorie morali al leone che sbrana i sui cuccioli. Che il Papua sia una bestia, Loos lo evince non dal fatto che uccida i nemici, ma che poi se li mangi. Ne deriva il seguente sillogismo retorico (in greco *epichirema*, cioè un sillogismo dalle premesse verosimili ma non necessariamente vere): il Papua è una bestia, il Papua ricopre di tatuaggi il suo corpo e i suoi utensili, quindi l'uomo occidentale moderno che si tatua e/o decora i suoi oggetti è "degenerato", nel senso di regredito allo stato bestiale. Controprova: le galere sono piene di individui tatuati!

Fermiamoci qui. Punto primo: con due legni legati assieme, una mappa fatta di sassi appesi ad un telaio e seguendo il vento sulla pelle, il Papua naviga da sempre uno sterminato oceano su cui l'uomo occidentale si avventura solo da pochi secoli e con difficoltà. Dal punto di vista evoluzionistico, quindi, la civiltà Papua rappresenta il massimo grado raggiunto sulla navigazione delle rotte oceaniche, rispetto a quella occidentale, in forte ritardo. Punto secondo: è vero che mangiare i propri nemici è prassi disdicevole, però, in un ambiente insulare dove le proteine animali sono rare, magari è una necessità vitale. Sul tema della civiltà, comunque, di lì a poco gli evoluti imperi europei dimostreranno sulle pietraie del Carso, nel fango della Marna e sul ghiaccio dei laghi Masuri, di quale grado di "razionale civiltà" siano portatori: di fronte ai milioni di morti del primo conflitto mondiale, il pasto del Papua con qualche nemico ucciso appare come una rimpatriata fra amici.

Tuttavia il fatto rimane: il Papua ricopre di tatuaggi se stesso ed i propri oggetti. Perché?

Qui il nostro pensatore, per darsi ragione di un'attività per lui inspiegabile, cioè che l'uomo-bestia primordiale perda tempo in inutili scarabocchi, recupera lo stereotipo psicoanalitico della sessualità, che dovrebbe governare ogni azione umana. Nel suo puritano modo di pensare, quindi, non può che essere la primaria pulsione sessuale (di cui l'uomo primordiale è ancora schiavo, perché appunto non evoluto), a spingere verso la prima manifestazione di ornamento. Ora, se fosse il sesso l'origine delle manifestazioni artistiche, noi, che evoluti siamo, anziché grandi musei d'arte, nelle nostre città avremmo aperto grandi postriboli, molto più utili ed efficaci in questo senso. Visto che così non è, se ne deduce che l'arte scaturisca da altre necessità vitali dell'uomo, considerato anche il fatto che nessun animale la pratica, scimmie comprese, che invece sul sesso la sanno molto lunga.

Partiamo dall'argomento proposto da Loos: il Papua tatua se stesso. Quando i Papua incontrarono per la prima volta l'uomo bianco, lo considerarono nudo, in quanto completamente privo di tatuaggi. Ad una latitudine in cui, per evidenti ragioni climatiche, si vive nudi, le funzioni di identità, *status* e ruolo sociale, normalmente affidate al vestito laddove invece il clima ne impone l'uso, evidentemente venivano assolte da altri elementi: i tatuaggi appunto. Quelli Papua, nella fattispecie, dichiarano appartenenza tribale, professione e *status* di chi li porta, come una sorta di carta d'identità. Simile funzione, sia pure con declinazioni diverse, assolvono tutti i tatuaggi dei popoli equatoriali, che, per necessità, vivono nudi come i Papua. Da ciò risulta evidente che le cose stanno in modo antitetico a come il nostro acuto osservatore le leggeva: i Papua sono tatuati non perché sono selvaggi, ma proprio perché sono civili. In quanto esseri umani devono dichiarare a se stessi ed agli altri la propria identità, attraverso segni precisi e canonici. Le scimmie non hanno questa necessità: il maschio dominante risolve tutto a morsi.

Il Decoro è quindi necessità primaria dell'uomo civilizzato, che gli impone di assumere i segni ed i comportamenti caratterizzanti la sua cultura, per inserirsi nel suo gruppo sociale, il quale, a dispetto del moderno pensiero anarchico, è per definizione ente organizzato, ontologicamente gerarchico. L'ornamento, oggetto contro cui si scaglia Loos, è la materia attraverso cui si attua il Decoro, cioè quel repertorio di forme, segni, azioni o cose,

componendo le quali si evita l'indecoroso, ossia la condizione di inferiorità culturale o alterità sociale rispetto al gruppo di riferimento. Va da sé, quindi, che il tatuaggio sull'uomo occidentale del ventesimo secolo è indecoroso, e tale rimane nonostante la sua perdurante popolarità. Una cosa infatti è seguire una moda, altra cosa è assolvere all'idea di Decoro: un *leader* politico tatuato come un "fighetto" agghindato per l'*happy hour* non sarebbe credibile. Da qui a definire il tatuaggio pratica degenere, però, ce ne corre: i detrattori, al massimo, potrebbero definirla una pratica ridicola. Simmetricamente, però, lo stesso epiteto si potrebbe usare con un Papua che veste abito gessato e bombetta in un'isola equatoriale. Il razzismo occidentale considera ancor oggi etnico il tatuaggio e universale il gessato dei *brokers* londinesi, ma si tratta in realtà di due paritetiche manifestazioni di decoro, espressione di paritetiche culture, adattate ad ambienti diversi. L'indecoroso, quindi, coincide con il "fuori luogo". Per questo le conclusioni di Loos risultano razziste, intimamente sfumate di nazismo. ΔΔΔ

Buoni, cattivi, sempre selvaggi · ENRICO MARIA DAVOLI

Conoscete il mito del "buon selvaggio"? Occorre frugare nei ricordi delle medie superiori, tornare al secolo XVIII, ai nomi di scrittori e filosofi come Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, François-René de Chateaubriand. E agli scopritori dei lembi più lontani del pianeta terra nell'emisfero australe, come Louis de Bougainville e James Cook. E' nel Settecento che la cultura europea, intrisa di razionalismo illuminista e già sedotta dall'aspirazione romantica verso l'infinito e l'inesprimibile, elaborò questa idea. L'idea, cioè, che la civiltà fosse di per sé corruttrice, deviante, e che solo in un presunto stato di natura, quello appunto del "buon selvaggio", dell'uomo non ancora viziato dal progresso, si potessero reperire quei valori di bontà, altruismo, sincerità, che la società moderna, coi suoi complessi e machiavellici rituali, sembrava negare.
In questo orientamento giocava un ruolo-chiave l'incontro con le più sperdute civiltà extraeuropee: dagli *indios* centrosudamericani agli amerindi dell'America settentrionale, dai popoli dell'Africa nera agli aborigeni australi. La loro "ingenuità", la loro generosità nello scambiare metalli, pietre preziose e altre materie prime con le cianfrusaglie dell'uomo bianco (inclusi alcool e armi da fuoco), l'apparente facilità e lascivia con cui le loro donne si concedevano, l'infantilismo (anch'esso apparente) delle loro credenze religiose: tutto sembrava lasciar credere che il primitivo extraeuropeo stesse al moderno europeo più o meno come un bambino ancora incapace di leggere e scrivere sta ad un adulto alfabetizzato e responsabile. Che tutta l'innocenza e la buona fede che i navigatori, colonizzatori e predoni europei avevano perduto per strada, fosse ancora intatta in quei popoli dimenticati da Dio (il Dio europeo, naturalmente).
Va da sé che questo modo di vedere le cose non era propriamente disinteressato: se il primitivo era *bambino* e l'europeo *adulto*, allora quest'ultimo aveva tutto il diritto (per il bene di quell'essere inferiore, non ancora evoluto ed educato) di imporgli, anche con la forza, le sue credenze, i suoi modelli culturali. Così, accanto alla curiosità e allo stupore per modelli di vita che in Occidente apparivano inconcepibili e favolosi, altre e più complesse domande si affacciavano alla coscienza occidentale. Domande alimentate anche, e non secondariamente, da

rimozioni e sensi di colpa, dalla necessità di costruire degli alibi che in qualche modo giustificassero, rendendolo più accettabile, ciò che accadeva in quei luoghi lontani ma sempre meglio conosciuti. E cioè il fatto che quei popoli venissero ridotti in schiavitù, deportati, annientati dai conquistatori bianchi. Mettendo in moto quella spirale di genocidio e di pulizia etnica, che il secolo XX avrebbe poi compiutamente realizzato, e non più nelle periferie del mondo ma nel suo centro nevralgico: l'Europa appunto.
Semplificando per ragioni di spazio il quadro d'insieme, potremmo dire che tra il "buon selvaggio" rousseauiano, sospeso in uno strano limbo in cui colui che è "buono" è anche colui che "non sa quello che fa", e le cosiddette "razze inferiori" (neri, ebrei, zingari...) catalogate, messe all'indice, isolate, perseguitate con metodo scientifico e accanimento ideologico dai regimi del secolo XX, vi è tutto un ventaglio, molto complesso e vario, di sfumature e definizioni intermedie. Sfumature e definizioni che nascevano in sede etnografica, medica, biologica, e che facevano sì che, mano a mano che l'occupazione europea dava vita ai grandi imperi coloniali, il "buon selvaggio" delle origini cedesse sempre più terreno al "cattivo selvaggio", se così vogliamo chiamarlo: pigro, privo di senso morale, infido, incapace di qualunque disciplina.
E' il "cattivo selvaggio" propagandato da tanta scienza e pseudoscienza ottocentesca, tributaria dell'idea positivista di progresso: un progresso lineare, inarrestabile, da intendersi come mezzo, fine e unità di misura di ogni azione umana. Per colmo di ironia, le critiche negative mosse agli indigeni da tanti esploratori e scienziati che viaggiavano per il mondo, avevano un loro paradossale contenuto di verità: nel senso che lo sfruttamento coloniale aveva ormai tolto agli autoctoni quell'aura di purezza, quell'incontaminato folklore, quelle caratteristiche identitarie che, al tempo delle grandi scoperte geografiche, li avevano resi così affascinanti. Non lasciando loro che un'ombra dell'antico splendore e tutte le tare di una condizione asservita.
Era tutto sommato facile trasferire l'immagine di corruzione e decadenza di costumi, che quelle etnie sottomesse comunicavano al visitatore europeo, anche agli abitanti dell'Europa stessa, laddove l'arretratezza, le malattie, i vizi, la superstizione, erano piaghe diffuse in larghissimi strati sociali, anche nei paesi più ricchi. L'antropologia e la criminologia di Cesare Lombroso, per esempio, si diedero come oggetto di studio privilegiato proprio questo: cioè non gli indigeni delle colonie (l'Italia ancora non ne aveva) ma le classi subalterne della penisola: braccianti, malviventi, prostitute, operai, contadini, disoccupati. Tutta gente "a rischio tatuaggio", per dirla con Loos.
Proprio come i "pellerossa" dell'epopea nordamericana, i Papua della Nuova Guinea di cui parla Loos in *Ornamento e delitto* appartengono al tipo del "cattivo selvaggio". Non foss'altro perché, nei processi di sfruttamento economico delle colonie d'oltreoceano, essi rappresentavano innanzitutto un intralcio. Il popolo Papua era infatti un pezzo di preistoria posto sul cammino di uno dei complessi militari-industriali più potenti al mondo: l'Impero Tedesco fondato nel 1871 dal cancelliere Otto von Bismarck. Insomma non c'era nessun esotismo, nessun utopismo alla Rousseau nell'interesse mostrato nel 1908 da Loos per i Papua. Vi era il fatto, molto più prosaico, che di questa popolazione si parlava sui giornali e nelle università, in quanto una parte importante della Nuova Guinea (l'isola dell'Oceania con la più forte presenza di indigeni Papua) era divenuta protettorato tedesco nel 1884 e lo sarebbe rimasta fino al 1914, anno di inizio del primo conflitto mondiale.
Come tutti gli intellettuali austroungarici della *Bélle Époque*, il ceco-viennese di etnia tedesca Adolf Loos guardava con grande interesse alle vicende dell'altra, più potente nazione di lingua tedesca, il *Reich* bismarckiano appunto, la cui capitale si trovava a Berlino. Oltreché la lingua, erano comuni ai due imperi anche molte aspirazioni politiche e territoriali, tra cui quelle che avrebbero poi portato l'Austria-Ungheria e la Germania a fare fronte comune nella guerra del 1914-18. A un uomo colto e raffinato, austeramente vestito, con lo sparato bianco della camicia incravattata, quale era Loos, confrontarsi coi sudditi Papua mangiatori di uomini, addobbati di piume colorate, con la pelle traforata da frammenti di legno e osso e (scandalo degli scandali) *tatuati*, doveva dare una sensazione di superiorità quasi siderale. Poco importava, a questo punto, che proprio l'avanguardia artistica tedesca per antonomasia, l'Espressionismo fiorente in quegli anni tra Vienna, Monaco e Berlino, si ispirasse in modo evidente alle maschere tribali e ai paesaggi dei tropici.
Di tutto ciò Loos sembra non avere la minima nozione; nessun dubbio relativistico scalfisce la sua illimitata autostima. Per un uomo davvero civile, sembra dirci Loos, i selvaggi delle foreste equatoriali e i reietti delle moderne metropoli sono degli sventurati e nulla più. Inciampi sul cammino del progresso. Entrambe sono realtà in ritardo più o meno accentuato, più o meno irrecuperabile, sui tempi che corrono. Il mondo spirituale di chi non è al passo coi tempi si sintetizza per Loos nelle immagini dell'uomo delle caverne ("troglodita", si diceva all'epoca) che soggiace alle pulsioni sessuali; del bambino che studia e disegna gli orifizi del proprio corpo; del frequentatore di latrine pubbliche che imbratta di disegni osceni le pareti allo stesso modo, quasi ebbro, con cui espleta le proprie necessità fisiologiche; del nobile decaduto e corrotto. Al massimo, per il Papua e il bambino si potrà invocare l'attenuante rousseauiana della naturalità, dell'innocenza.
Ce n'è abbastanza per invocare, questa volta a favore di Loos, l'attenuante di qualche trauma infantile, di un Super-io freudiano cresciuto a dismisura, ossessivamente impegnato a censurare e nascondere in se stesso ciò che è così evidente negli altri. Gli *altri* appunto: i selvaggi, i criminali, i copulatori scimmieschi e tatuati. ΔΔΔ

Italo Rota a Reggio Emilia · ENRICO MARIA DAVOLI

Italo Rota (Milano 1953) è una delle firme più note dell'architettura italiana d'oggi. Suo (con Fabio Fornasari) è il progetto del Museo del Novecento di Milano, inaugurato a fine 2010 negli spazi completamente sventrati di uno dei due palazzi gemelli dell'Arengario, il complesso costruito fra il 1939 e il 1956 su progetto di Griffini, Magistretti, Muzio e Portaluppi. Se questo capolavoro dell'architettura italiana di metà '900 fosse stato ultimato solo qualche anno prima, i cinquant'anni necessari per legge a scongiurarne lo sventramento sarebbero scattati in tempo utile. Ma di solito chi sventra è più tempista di chi costruisce.
Della terapia Rota potrebbero ora giovarsi i Civici Musei di Reggio Emilia. Il *battage* dell'Amministrazione Comunale è discreto ma insistente: nessuna notizia certa e uno stillicidio di "si dice". Dosi omeopatiche per far passare: a) l'idea che, così come sono, i Musei Civici sono fuori moda e necessitano di un *restyling*; b) l'altra idea, complementare alla prima, che per risolvere il problema ci vuole l'*archistar*, esattamente come per la casalinga disperata ci vuole un pomeriggio di *shopping* da Dolce & Gabbana. Per ora abbiamo il bozzetto con cui Rota ridisegna l'ingresso dei Musei. Il periodico dell'Amministrazione Comunale lo pubblica così, senza commento alcuno. Come per dire al cittadino: "Questa è l'architettura contemporanea, bellezza!"

Cosa si vede nel bozzetto? Il cortiletto a nord-ovest del Palazzo del Musei viene lastricato a somiglianza del tratto stradale antistante e piantumato di giganteschi funghi metallici (elementi ombreggianti di giorno e lampioni di notte?). Sotto ciascun fungo si vedono immagini di animali, piante eccetera. Le due pareti che fanno da sfondo vengono ricoperte di un manto vegetale, un rettangolo verde grande come un campo da tennis.
Sineddoche è la figura retorica che serve a indicare una cosa nominando una sua parte (esempio: *albero* al posto di *nave*), o la materia di cui è fatta (*ferro* al posto di *spada*), o con altre sostituzioni (*il felino* al posto de *il gatto*). Ebbene, se si dovesse giudicare l'operazione di Rota in termini di eloquio, di Retorica appunto, si dovrebbe dire che l'architetto milanese ha forgiato una gigantesca sineddoche. Cioè ha usato il nesso vegetazione-animali per sintetizzare la vasta gamma di forme viventi esposte negli scaffali del Museo.
L'architettura è sempre stata il luogo della Retorica, delle tessiture, delle polifonie. Colonne, basamenti, cornici, mensole, marcapiani, balaustre, sono sempre serviti a produrre poemi figurati, spartiti musicali ricchi di variazioni. Non avendo evidentemente né tempo né voglia di pensare a qualcosa che somigliasse a un poema o anche solo a una canzonetta, Rota ha pensato bene di proporre un'ideuzza che equivale ad un cartello con su scritto *Vietato dar da mangiare agli animali. Vietato calpestare le aiuole*. Forse per questo il manto vegetale si arrampica sui muri: per estrinsecare il divieto. La sua manutenzione in verticale sarebbe molto più costosa di quella del campo centrale di Wimbledon, e non lo si potrebbe calpestare nemmeno per le due canoniche settimane l'anno.
Siamo nel campo del copia-e-incolla, del *famolo strano* alla Carlo Verdone spacciato per il colpo d'ala di un artista spericolato. E' l'architettura dei giochi di prestigio che si sostituisce all'architettura del decoro, della durata, del giusto rapporto costi-benefici. E' l'architettura delle riletture che riletture non sono, non foss'altro perché denotano una condizione di analfabetismo, una totale incapacità di interrogarsi sul perché un edificio sia quello che è – nella fattispecie un museo – anziché un ospedale o una centrale del latte o un autogrill.
E' un'architettura che ha ormai così bene assimilato la nozione di "non-luogo" da non avere più alcun ritegno nel farsene scudo. E nel dire che, in fondo, il mondo intero è un unico, grande "non-luogo". E che dove ancora non lo è, occorre dargli una mano a diventarlo. ΔΔΔ

Maurizio Cattelan (Padova 1960) è forse il più celebre artista contemporaneo. Esordendo a fine anni Ottanta sulle orme di Marcel Duchamp, si fa notare con un'opera-performance in cui, su un telo steso in terra a mo' di *vu' cumprà*, esibisce tanti piccoli orinatoi, copie dell'opera del maestro. Il senso della svendita dell'avanguardia all'angolo della strada è chiaro e caratterizzerà tutti i suoi lavori successivi.
Nel 1917 Duchamp aveva firmato (con lo pseudonimo "R. Mutt") un orinatoio e lo aveva intitolato *Fontana*, collocandolo nel circuito delle opere d'arte. Anche in questo caso il senso dell'operazione era chiaro: in piena guerra mondiale, si affermava che la borghesia occidentale era talmente cretina che bastavano una firma ed un luogo deputato per convincerla dell'artisticità di un manufatto. In questo Duchamp coglieva perfettamente nel segno: non solo la borghesia europea accolse la "provocazione" come importante evento artistico, ma fece assurgere la *Fontana* a modello canonico della moderna arte occidentale. Ne derivò una pedante scolastica, che nel giro di pochi decenni si rivelò più accademica di quanto già non lo fosse l'accademismo degli "intossicati dalla trementina", come lo stesso Duchamp ebbe a definirli.

Cattelan è un grande artista e un degno erede del suo maestro, proprio perché si sintonizza su questo equivoco piccolo-borghese, tutto interno allo scarto di senso che si apre fra la brillantezza dell'operazione e la nullità dell'opera che ne risulta. Rispetto a Duchamp gli va riconosciuta una gustosa ironia, tipicamente veneta, ironia che rimane solo latente nell'algido concettualismo del maestro francese. Il gioco del *vu' cumprà* di Cattelan che svende Duchamp agli angoli di strada del contemporaneo, consiste appunto nel dare del cretino al proprio interlocutore. In che modo? Convincendolo, con suprema abilità, che il cretino non è *lui* (lui no, lui ha capito il senso recondito dell'operazione), ma semmai gli *altri,* quelli che non capiscono o non vogliono capire.
L'asino impagliato collocato da Cattelan nell'atrio della Facoltà di Sociologia di Trento in occasione della laurea *honoris causa* conferitagli nel 2004, è un esempio paradigmatico di quanto sopra. Dietro le parole di circostanza pronunciate dall'artista, vi è il giudizio *tranchant* insito nell'opera (intitolata *Un asino fra i dottori*), che mette alla berlina un certo sociologismo autoreferenziale, "asinino" appunto, che pretende di dedurre le cause dagli effetti. In che modo si attua questa pretesa? Legittimando i fenomeni – cioè gli effetti – fino al punto di trasformarli in modelli culturali e comportamentali in grado di produrre a loro volta effetti. Ne nasce un circolo vizioso nel quale il sociologo stesso si perde, studiando appunto fenomeni che, alla fin fine, sono interni ai suoi propri studi. L'asino seduto come un insegnante in cattedra ben simboleggia la situazione di coloro che, usando strumenti d'indagine errati, mai addiverranno a conclusioni buone (il dualismo categorico buono/cattivo, su cui s'impernia l'Etica, viene tassativamente escluso dalla Sociologia). Fermamente convinto di essere altra cosa rispetto all'oggetto dei propri studi, l'interlocutore di Cattelan concentra tutta la propria attenzione sulle presunte corrispondenze fra l'opera del maestro e la società contemporanea, evitando scrupolosamente di chiedersi – così come il buon senso vorrebbe – se per caso l'immagine dell'asino non rimandi proprio a lui, l'interlocutore di Cattelan.
Concettualmente simile è l'opera del 2010 collocata in Piazza Affari a Milano: il noto e chiacchierato dito medio intitolato *L.O.V.E.*, rivolto al prospiciente Palazzo della Borsa. L'opera, raffinatissima nella sua concezione ed

esecuzione, è costituita da una enorme mano di marmo, dalla quale il dito medio spicca solitario in quantoché le altre dita sono spezzate. Raffinata la citazione rinascimentale dei grandi reperti esibiti come monumenti dell'antichità romana, altrettanto raffinato il cortocircuito che porta a leggere il "vaffa..." attraverso l'eliminazione, di sapore archeologico, delle altre dita. Anche in questo caso gli interlocutori, cioè gli agenti di cambio, evidentemente ebbri di "Milano da bere", possono stare tranquilli, illudersi che non a loro, ma ad altri, il maestro si stia rivolgendo. In fondo, è ancora e sempre il vezzo della buona borghesia di un tempo, quella che amava frequentare certe osterie proprio perché lì si veniva insultati e maltrattati dal gestore.
Il primo di aprile del 2011 Cattelan, intervistato dal quotidiano *la Repubblica*, annuncia di volersi ritirare dall'attività artistica perché stanco del sistema dell'arte contemporanea. C'è da credergli: che gusto c'è nel continuare a dare del cretino a chi, anziché offendersi e reagire, ti applaude esclamando: "Bravo!... Bis!"? L'annuncio di Cattelan potrebbe anche rivelarsi, vista la data di pubblicazione, un "pesce d'aprile concettuale". Ma in ogni caso esso tradisce chiaramente la consapevolezza, avvertita a suo tempo anche da Duchamp, che l'arte sottende sempre e comunque un modello statutario, e quindi colui che se ne serve per dare "a priori" del cretino agli altri, ottiene il risultato di renderli effettivamente tali "a posteriori", nel momento stesso in cui la sua opera diviene il loro modello di riferimento. Col risultato che, alla fine, il vero cretino rischia di essere lui, il maestro, travolto dall'ondata di cretinismo che egli stesso ha generato. Il gusto dell'intelligenza che ridicolizza i presunti cretini sta nel condividere la cosa con gli "intelligenti". Ma se tutti nel frattempo sono diventati cretini, perché hanno reputato intelligenti le parole del maestro, che senso ha più l'operazione? Questo è il vicolo cieco nel quale si è ficcato il concettualismo sociologico novecentesco, ed il cretinismo indotto rappresenta il pantano in cui annaspa molta cultura contemporanea.
Duchamp si ritirò dall'attività artistica, atterrito dalla constatazione che l'avanguardia acefala del secondo dopoguerra, militarmente imposta dalle potenze vincitrici, aveva invaso l'Europa passando proprio dalla breccia che lui stesso aveva aperto nel muro del senso dell'opera d'arte. Non solo: proprio il suo successo culturale e commerciale (successo rinnovatosi anche coi discepoli, giù giù fino al nostro Cattelan), confermava che il radicalismo duchampiano si era trasformato in strumento di repressione culturale: dove, anziché alle carceri e al manganello, si faceva ricorso al depistaggio e alla mistificazione. L'orinatoio sta all'arte occidentale del dopoguerra come il busto di Stalin o Mao sta a quella orientale: questo aveva capito l'anziano Duchamp e questo, probabilmente, comincia ora a capire Cattelan, stanco forse del ruolo di artista di regime.
Proprio il monumento milanese rappresenta il punto di crisi del suo percorso: di fronte alla speculazione finanziaria che affama i popoli ed impoverisce gli stati, è chiaro che non basta lo sberleffo di un dito medio per lanciare un "vaffa..." sia pur monumentale. Semmai c'è bisogno di tutte e cinque le dita, per mettere mano ad una struttura sociale che va interamente riformata su basi etiche. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

☞ pagina 1: *Mosaico pavimentale romano*, III sec. a.C., El Djem, Museo Archeologico. ☞ pagina 2: *Pagaie della Nuova Guinea*, da *Popular Science Monthly*, 1897. ☞ pagina 4: *Carta della Nuova Guinea,* da Jules Verne, *Découverte de la terre*, Paris, 1870-78. ☞ pagina 6: *I Civici Musei secondo Italo Rota*, da *Reggio Comune*, marzo/aprile 2011. ☞ pagina 7: Maurizio Cattelan, *Un asino fra i dottori*, 2004. Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, 2010. *Frammento di statua colossale di Costantino*, 330 d.C. circa, Roma, Palazzo dei Conservatori. ☞ pagina 8: Marcel Duchamp, *Fontana,* nella foto di Alfred Stieglitz per *Blind Man*, n 2, New York, maggio 1917.

Redazione e contatti

Enrico Maria Davoli / davolienrico@yahoo.it / www.enricomariadavoli.it
Marco Lazzarato / lazzarato@hotmail.com / www.marcolazzarato.altervista.org