



Valentina Rossi

Maurizio Cattelan, il doppio



Abstract

Con questo saggio prendo in esame una linea di ricerca fondata sul rapporto con il doppio all'interno del lavoro di Maurizio Cattelan (Padova, 1961) che fin dagli esordi della propria carriera incentra parte delle sue opere anche sul tema dell'identità e della moltiplicazione dell'io.

Attraverso un'indagine cronologica delle opere - partendo dal primo autoritratto fotografico del 1989 *Lessico familiare* - si analizzerà il percorso che lo ha portato all'ultima opera *We* del 2010, dove il soggetto del doppio è centrale e dove confluiscono quasi tutte le tematiche trattate dall'artista quali la morte e il fallimento. L'opera dichiara anche esplicitamente il riferimento ad Alighiero e Boetti, dalla cui poetica Cattelan fa nascere il suo esercito infinito di pupazzi, pupazzetti e alter ego (Boetti day 2011).

With this essay I'd like to examine a line of research based on the artist's relationship with his double, in particular considering the work of Maurizio Cattelan (Padua, 1961), an artist that since the beginning of his career focused most of his production on the theme of identity and on the multiplication of himself.

Through a chronological analysis of the work that begins with the first photographic self-portrait *Lessico familiare*, 1989, I will explore the way that brought him to his last work *We*, in 2010, where the idea of the double is central and it's possible to find a confluence of almost all the themes he dealt with during his career, such as death and failure. This work also states explicitly a reference to Alighiero Boetti, an artist from whose poetic Cattelan brings out an infinite army of puppets, figurines and alter-egos (Boetti day 2011).



Per un artista che dichiara costantemente di non avere idee, come nel caso di Cattelan, l'autoritratto è una scelta logica: non c'è bisogno di guardare oltre la propria faccia per trovare materiale (Spector 201, p. 63).

«L'autoritratto è forse il luogo dove la doppiezza di Cattelan, l'ambiguità che connatura il suo lavoro si esprime al meglio» (Verzotti, 1999, p. 46). In occasione della personale dell'artista al Castello di Rivoli nel 1999, il critico e curatore della mostra Giorgio Verzotti – nel catalogo della mostra – accenna brevemente ad un lato

del lavoro di Cattelan che vorrei approfondire nel corso di questo saggio, rintracciando quindi una storia cronologica delle opere dell'artista che rappresentano lo sdoppiamento, la nascita del doppio e la creazione – in alcuni casi – dell' alter ego dell'artista. Verzotti parla di due elementi nel lavoro di Cattelan: da un lato le opere che hanno una vena derisoria dell'immagine dell'artista stesso, mentre dall'altro lato lavori in cui l'identità dell'artista è collegata al molteplice e al collettivo; questa lettura di Giorgio Verzotti prende in analisi le prime opere di Maurizio Cattelan, lavori degli anni Novanta, dove tuttavia è già presente questa sua "tendenza allo sdoppiamento" ma che dovrà ancora maturare e svilupparsi fino all'ultima opera *We* del 2010.

Partendo da questi due primi elementi che il curatore ha rilevato nei lavori di Maurizio Cattelan, si potrebbe aggiungere un'altra strada: quella appunto dell'interpretazione dell'altro, che coincide sempre con un'attitudine derisoria dell'immagine dell'artista ma approfondisce al tempo stesso altre dinamiche legate al ritratto, quindi al proprio riflesso e allo sdoppiamento.

Nel libro di psicologia dell'arte di Stefano Ferrari¹ *Lo specchio dell'io. Autoritratto e Psicologia* del 2002, da cui intendo partire per cercare di definire alcune caratteristiche legate al tema dell'autoritratto, vengono indagati alcuni meccanismi psichici che sviluppano la dinamica dell'autoritratto e sono individuate delle tipologie legate alla autorappresentazione che ritroviamo in certe opere di Cattelan. Sono tracciati in oltre alcuni aspetti che si riscontrano nell'artista durante la creazione dell'autoritratto e viene dedicato anche un capitolo proprio allo specchio e alla produzione del doppio. Attraverso alcune di queste tipologie siamo in grado d'individuare certi elementi che connotano l'operato di Cattelan, come ad esempio la sua attitudine all'interpretazione dell'altro che cercheremo di approfondire nel saggio. Nell'introduzione del suo volume Ferrari elenca e approfondisce queste categorie: *autoritratto come autoproiezione, autoritratto nelle vesti di altri, autoritratto come travestimento, ritratti in forma di autoritratti e autoritratti in forma di ritratti, autoritratto mentale e autoritratto come negoziazione di soggettività, autoritratto e poetica funzionale, autoritratto e pulsione autobiografica, autorappresentazione prefisiognomica e l'autoritratto come impronta, ombra e riflesso, gli autoritratti non ritratti e il meccanismo della proiezione* (Ferrari 2002). Queste suddivisioni serviranno per un'ulteriore lettura delle opere dell'artista in cui si cercherà d'indagare e approfondire diversi piani di analisi dei lavori, attraverso appunto una chiave interpretativa che cercherà di sottolineare non solo il livello citazionistico di alcune opere ma anche un approccio più personale ed istintivo, alla luce invece di una lettura critica che spesso confina l'artista al ruolo del "pagliaccio".

Massimiliano Gioni, curatore che fin dagli “esordi”² ha sostenuto Cattelan, in un recente articolo sulle pagine di *Flash Art* afferma: «Il doppio, il sosia occupano una posizione preminente nel lavoro di Maurizio Cattelan... [...], È un ego frammentato quello ritratto da Maurizio Cattelan, un ego che tuttavia sembra dilettarsi dei suoi sintomi: uno schizofrenico felice — se mai ne esistesse uno — che accoglie le infinite possibilità offerte dalle sue molteplici personalità» (Gioni 2013, p. 90). Questa breve lettura è importante perché il curatore in precedenza afferma di essere stato lui stesso gemello diverso³ di Maurizio Cattelan, attraverso una serie d’operazioni che l’hanno portato a calarsi nei panni dell’artista creando quindi il suo doppio. L’articolo prosegue e Gioni sottolinea diverse posizioni di altri curatori: «Alcuni critici hanno paragonato questa performance del sé a un’irriverente mascherata carnevalesca, in cui Cattelan interpreta la parte del buffone. Altri hanno descritto il suo lavoro come una forma sperimentale di sociologia che immagina la vita quotidiana come un teatro in cui impersonare una molteplicità di ruoli» (Gioni 2013, p. 90). Questa lettura di Massimiliano Gioni è dimostrabile attraverso alcune opere; in riferimento a quella che il curatore chiama appunto “mascherata carnevalesca” ci sono ad esempio lavori come *Georgia on my mind* del 1997 e *Untitled* del 1999, senza dimenticare le performance in cui i protagonisti sono proprio i galleristi dell’artista come *Tarzan & Jane* del 1993 e *Errotin, le vrai lapin* del 1995⁴, la “tendenza alla teatralità” - quindi

² Per Cattelan l’esordio vero e proprio avviene nel 1988 con la creazione dei suoi *Oggetti Antropomorfi*; si tratta di lavori tra arte e design artigianale che si accostano alla poetica dadaista del già fatto *ready-made*. Solo nel 1991 avrà il primo esordio “ufficiale” nel mondo dell’arte contemporanea. Siamo a *Arte Fiera*, Bologna, dove Cattelan si introduce di nascosto come pseudo-espositore, si siede dietro alla sua bancarella e si sforza di promuovere uno dei suoi primi lavori, *AC Furniture Sud*, una squadra di calcio creata da lui dove i calciatori sono immigrati di colore che provengono dal nord Africa.

³ Massimiliano Gioni durante il *Boetti day* dichiara: «per qualche anno della mia vita, tra il 1998 e il 2005, sono stato il gemello diverso di Maurizio Cattelan» (Gioni 2011)

⁴ Nei primi due lavori *Georgia on my mind* del 1997 e *Untitled* del 1998 l’artista mette in scena delle performance che hanno alcune caratteristiche di una parata carnevalesca: la prima opera viene fatta durante la Biennale di Santa Fe nel 1997. Nello stesso periodo dell’esposizione s’inaugurava in città un museo dedicato all’artista Georgia O’Keefe e con lo solito spirito dissacratorio Cattelan assolda un attore e lo fa travestire con un enorme mascherone caricaturale dell’artista stessa, poi lo fa scorrazzare per tutta la Biennale, bevendo vino e fumando un sigaro, facendogli fare pubbliche relazioni con visitatori, curatori e artisti. Nella seconda opera fa indossare ad un attore un’enorme maschera carnevalesca di Picasso molto simile ai costumi del carnevale di Viareggio. L’attore se ne va in giro per il museo dando il benvenuto ai visitatori, si fa fotografare con loro, esattamente come un pupazzo di Mickey Mouse all’entrata di Disneyland. Cattelan decide di sfruttare la fama e la notorietà di Pablo Picasso, considerandolo uno dei più grandi “intrattenitori” della pratica artistica dell’ultimo secolo, che insieme ad Andy Warhol, è diventato uno delle icone più famose. *Tarzan & Jane* del 1993 e *Errotin, le vrai lapin* del 1995 sono opere simili in cui i protagonisti sono i galleristi dell’artista: nel primo lavoro fa travestire Raucci e Santamaria – dell’omonima galleria napoletana – con costumi di peluche da leoni per il giorno dell’inaugurazione della mostra, mentre nella seconda opera, -in occasione della prima personale a Parigi nel 1995, l’artista progetta un’ambigua tuta fallica di color rosa - dove sul capo vengono inserite due lunghe orecchie da coniglio - da fare indossare al gallerista Emmanuel Perrotin che in questo modo si trasforma in *Errotin, le vrai lapin*. Il gioco di parole si riferisce alla vita privata da sciupafemmine del gallerista; Perrotin si trasforma nella caricatura di se

alla messa in scena - è evidente in altri lavori come la *Nona Ora* del 1999, *Out of the Blue* del 1997, *Him* del 2001 ma è altresì trattata in modo esplicito nell'ultima mostra al Guggenheim di New York. Anche Massimiliano Gioni individua questa sua tendenza nell'interpretazione di vari ruoli che cercheremo di rilevare nel corso del testo, cercando di analizzare alcune opere che portano l'artista a questo gioco delle parti. Alla fine del breve intervento dunque Gioni, come Giorgio Verzotti in precedenza, dà risalto a questa tendenza dell'artista al molteplice e collettivo, ma allo stesso tempo accenna al ruolo del buffone che verrà anche questo approfondito attraverso le letture di vari critici che come abbiamo già sottolineato si riferiscono a Cattelan attraverso l'identificazione di plurimi personaggi quali il *trickster* e il clown.

In questo saggio tuttavia prenderemo principalmente in analisi le opere in cui c'è un palese rispecchiamento dell'immagine dell'artista e dove i tratti fisiognomici sono tangibili, anche se alcuni critici come Jan Avgikos vedono l'autorappresentazione dell'artista anche nel suo "esercito" di animali impagliati, angolazione questa che cercheremo di delineare brevemente.

Alla luce delle opere che tratteremo e recuperando il testo di Ferrari possiamo dividere le autorappresentazioni dell'artista in tre tipologie principali: *autoritratto nelle vesti di altri*, *autoritratto come travestimento* e *autoritratti non ritratti e il meccanismo di autoproiezione*. Alle prime due divisioni corrispondono lavori come *La rivoluzione siamo noi*, *Charlie don't surf*, *Charlie*, *Mini me*, *Untitled* del 1995 e *Untitled* del 1996, mentre la terza si riferisce appunto al meccanismo di auto-proiezione negli animali impagliati, e ne sono un esempio *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* del 1994, *Untitled* del 1997 e *Tourist* esposta nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia nel 1997 e riproposta quattordici anni dopo – ma con un altro titolo, *Others* – sempre alla biennale veneziana curata da Bice Curiger.

stesso, un coniglio ma nello stesso tempo anche un pene, in riferimento alle sue doti di amatore e di latin lover.



Fig. 1: Maurizio Cattelan. *Lessico familiare*, 1989.

Black-and-white photograph and silver frame. 19,7 cm. x 15 cm. Photo: Fausto Fabbri.

Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Analizzando cronologicamente il tema dell'autoritratto, risale al 1989 uno dei primi lavori, *Lessico Familiare*, una fotografia dove l'artista si fa ritrarre in una posizione ambigua: è nudo dalla cinta in su e porta le braccia al petto, le mani sono congiunte e ricordano appunto la forma del cuore, ma l'atto è ambiguo, duplice - anche questo - e simbolico, richiamando infatti anche un gesto anglosassone volgare e non troppo educato (Bonami 2003). La foto è posta in una cornice argentata dal sapore borghese, così come tutto l'arredo che si intravede: questa operazione potrebbe sembrare un chiaro riferimento alle sue origini operaie da mettere in

opposizione alla classe media italiana che Cattelan vuole emulare e sovvertire⁵, come afferma Nancy Spector, critica americana e curatrice del Guggenheim di New York (Spector 2011). La stessa lettura che prende come chiave interpretativa l'origine operaia dell'artista è data anche da Francesco Bonami, critico italiano che ha seguito per anni il lavoro dell'artista e l'ha invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 2003; difatti afferma:

The image is full of ambiguity. Cattelan's desire to escape is working class roots and reach the safe environment of the Italian middle class, without conceding his independence, frames him in this awkward position (Bonami 2003, p. 46).

Il titolo dell'opera è d'altronde significativo, difatti tutta la messa in scena si riferisce alle classiche foto ricordo di matrimoni (Spector 2011, p. 25), ma proprio qua dove il doppio poteva essere rappresentato l'artista si mostra solo e in una posizione e un atteggiamento tra il patetico e il malinconico, quasi a prefigurare l'origine di quella che sarà una tematica centrale di tutta la sua produzione: il fallimento.

Nel 1992 Cattelan prende spunto dalle sensazioni del personaggio pirandelliano di Vitangelo Moscarda: chiama al lavoro un ritrattista della polizia che basandosi sulle descrizioni di amici e conoscenti realizza una serie di ritratti dell'artista che, privi di cornici e senza alcun ordine, sono appesi nei muri della galleria. Il risultato è quello di una catalogazione di disegni dello stesso soggetto molto diversi tra di loro (solo i tratti accentuati del volto sono riconoscibili) e rivelano appunto la dissomiglianza con cui persone differenti percepiscono la fisionomia e le caratteristiche dell'artista. Questa operazione riflette le constatazioni del personaggio di Pirandello; ciascuno è diverso in relazione alle persone che frequenta, e soprattutto non vi è coincidenza con l'immagine che ciascuno ha di sé e con quella con cui gli altri ci vedono. Questo lavoro assomiglia in tutto e per tutto ai classici ritratti per l'identificazione dei fuori legge effettuati dalla polizia, d'altronde Maurizio Cattelan è sempre stato considerato un "fuori legge"⁶.

⁵ Altre opere di Maurizio Cattelan fanno riferimento alla sua origine operaia, come *Bidibibodibibu* del 1996, lo scoiattolo suicida all'interno di una cucina che è la riproduzione della cucina dei genitori dell'artista. Anche per questo lavoro si potrebbe ipotizzare un meccanismo di proiezione nell'animale in quanto tutta la scena ripresa dall'opera è altamente autobiografica.

⁶ Cattelan difatti è stato spesso definito un furfante, un fuori legge nel sistema dell'arte contemporanea. Come ormai è noto molte sue strategie sono indirizzate allo scardinamento del sistema, come quando ad esempio ha curato la Biennale dei Carabi *Blown away*, mostra che non ha mai avuto luogo in quanto bluff escogitato da Cattelan per divertirsi alle spalle degli addetti ai lavori e per "scherzare" sulle condizioni dell'arte contemporanea. Nel 1992 crea invece la *Fondazione Oblomov* con lo scopo di sovvenzionare un artista con la somma di 10.000 dollari ad un solo patto; che questi avesse accettato di non esporre per un anno intero. Passa giorni al telefono per trovare i fondi, contatta 100 persone e ognuno di loro dona 100 dollari, una volta trovati i fondi non trova nessun artista che accetti il premio, quindi si intasca i soldi e scappa a New York. Con i soldi rimanenti



Fig. 2: Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1995

Photographic print 125 cm x 190 cm. Photo: Armin Linke. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Il 1995 è l'anno di altri due autoritratti fotografici in cui l'artista "interpreta" un cane e viene immortalato nel classico atteggiamento affettuoso del cucciolo. L'immedesimazione in questo genere d'animale sarà il soggetto di un altro lavoro fotografico sempre del 1995 - a dimensioni reali e firmato da Armin Linke - dove ritroviamo Cattelan nella posa giocherellona dell'animale mentre aspetta impaziente che qualcuno gli dia da mangiare nella ciotola disegnata a pennarello sulla fotografia. Questi autoritratti fotografici preannunciano una serie di opere iniziate nel 1997 dove l'artista presenta cani impagliati nell'atto di dormire o semplicemente scheletri di cani catturati in azioni quotidiane (Thompson 2011), inaugurando quindi il suo teatrino del paradosso.

Queste tre opere potrebbero ricordare le ricerche degli anni Settanta legate al travestitismo e ad un interesse verso il corpo - in tutte le sue declinazioni - e il mezzo fotografico, come dimostrano testimoni ormai storicizzati quali Urs Lüthi, Katharina Sieverding, Cindy Sherman e l'italiano Luigi Ontani. Maurizio Cattelan nei suoi scatti

fa costruire una targa commemorativa con i nomi di tutti i donatori, e in seguito la installa abusivamente su un muro esterno dell'Accademia di Brera

non vuole certo però porsi degli interrogativi sulla propria identità, non vuole approfondire la relazione con il *medium* fotografico o le questioni legate al corpo. I suoi lavori si discostano da questo genere di considerazioni ed è come se queste poetiche venissero riprese e riadattate dagli artisti della sua generazione, ma non è un ritorno puro e semplice, infatti anche questo porta sempre con sé un *indice di differenziazione* rispetto alle modalità con cui queste forme venivano trattate negli anni precedenti (Barilli 2006). Nell'ambito degli anni Novanta infatti si modifica la posizione dell'artista, che non è più un "oppositore" ma il suo ruolo si è "banalizzato", non è più un contestatore e non denuncia più la società in cui vive, infine non è più considerato come il portatore di una sensibilità e di una visione diversa del mondo. Gli artisti che operano in quegli anni fanno principalmente parte della generazione dei nati negli anni Sessanta, la loro nascita e la loro crescita si inserisce difatti tra la rivoluzione mediatica e la rivoluzione politica, gli "anni del disimpegno" hanno portato all'azzeramento delle utopie e delle illusioni e alcuni artisti italiani ricorrono all'utilizzo dell'ironia e del sarcasmo come per anestetizzare i dolori e le paure della generazione precedente; l'ironia diventa quindi un viatico obbligatorio per l'entrata negli anni Novanta e nella poetica del nostro artista.

Queste opere collocate tra i due decenni rappresentano l'embrione della moltitudine di suoi duplicati che Cattelan elaborerà nel corso di tutta la sua produzione artistica che si è "conclusa" nel 2011 in occasione della mostra personale al Guggenheim Museum di New York; di fatto la sua carriera non è effettivamente terminata, come ha affermato l'artista, ma continua in uno "sdoppiamento" di ruoli, come editor delle due riviste *Permanent Food* e *Toilet Paper* (in passato aveva realizzato un altro magazine, *Charley*, insieme a Massimiliano Gioni e Ali Subotnik), gallerista della *Wrong Gallery* di New York, curatore⁷ e designer – con lo staff di *Toilet Paper* - per il brand Seletti (nel 2012 aveva già collaborato con la casa di moda Costume National)⁸.

⁷ Possiamo ricordare la Biennale di Berlino del 2006 curata insieme a Massimiliano Gioni e Ali Subotnick e lo vedremo ancora nella veste del curatore per il progetto ONE TORINO, per l'edizione di Artissima del 2014.

⁸ Tra queste collaborazioni possiamo citare quella con il cantante Jovanotti, nel 2012 infatti Cattelan firma, insieme a Pierpaolo Ferrari, le copertine dell'album *Backup* e dei singoli successivi del cantautore italiano.

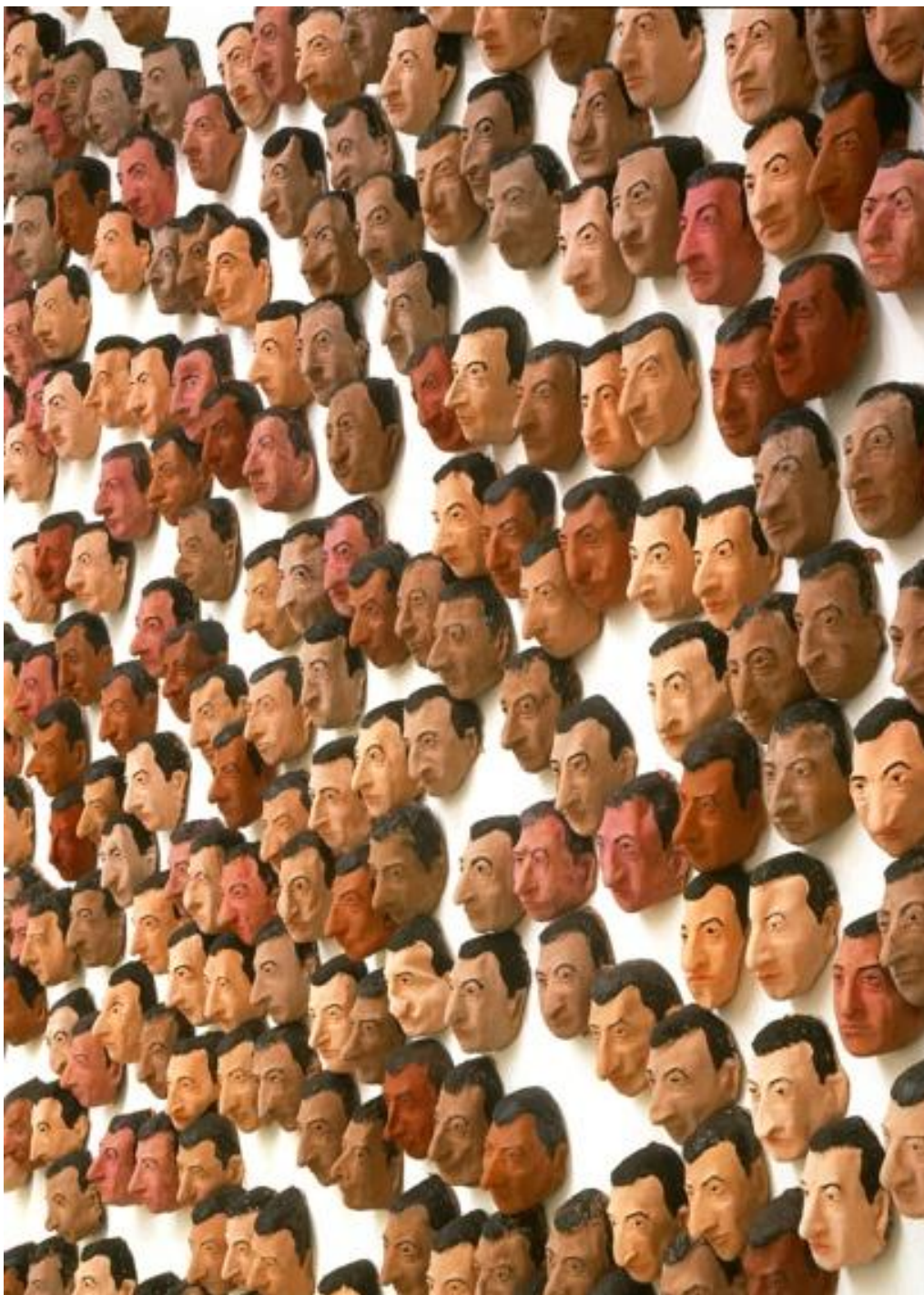


Fig. 3: Maurizio Cattelan, *Spermini*, 1997.

Painted latex masks 17,5 cm. x 9 cm. x 10 cm. each. Photo: Attilio Maranzano.

Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive

Nel 1997 l'artista realizza per la personale alla Galleria Minini di Brescia un'opera emblematica per parte della sua ricerca; lo vediamo difatti sdoppiarsi e moltiplicarsi all'infinito in *Spermini*, dove tante maschere di sé proliferano su tutto il muro, come tanti piccoli "spermatozoi". Quasi come un'azione dissacratoria nei confronti della sessualità vista dalla posizione della religione cattolica, l'opera agisce da "virus" che infetta tutto il mondo dell'arte; le maschere in lattice sono autoritratti dell'artista stesso e rispondono - come ha sottolineato Ferrari per la ricerca artistica di altri autori - al bisogno primario dell'uomo della continua ricerca di sé (Ferrari,

2002). Come afferma inoltre Bonami (2003, p. 54), Cattelan utilizza la maschera come metafora dell'identità artistica. Le maschere⁹ rappresentano i tanti Cattelan che ci circondano, o meglio, come Pirandello insegna, sono i tanti mascheramenti che siamo costretti a portare ma che non corrispondono alla nostra reale natura e di cui è impossibile liberarsi. Si potrebbe affermare che l'artista, nei lavori in cui viene moltiplicata la sua immagine, sembra soffrire di "narcisismo secondario" ossia dove c'è un legame di amore con il proprio doppio, si superi quindi il "narcisismo primario" in cui l'idea della morte viene sostituita dall'amore per se stessi attraverso la produzione di un proprio doppio e ci si lega alla propria immagine riflessa. Il suo narcisismo "perverso" arriva però alla serialità esponendo la sua immagine plurime volte e facendo della propria faccia quasi un marchio di fabbrica. Questo concetto di serialità e l'utilizzo del proprio volto quasi come se fosse un *trademark* potrebbe ricordare la poetica e la strategia di Andy Warhol, figura di riferimento importante per l'artista padovano.

Constatiamo come in questi lavori il doppio non è più doppio ma si moltiplica - come dice Verzotti si collega al molteplice e al collettivo - fino a diventare un Cattelan elevato all'ennesima potenza visiva, concettuale e ironica. Sia in *Spermini* che in *Super noi* la linea costante, oltre ovviamente al tema dell'autoritratto, è la ripetizione incessante e persistente dell'immagine dell'artista, quindi un ripetuto moltiplicarsi del volto che sovrasta lo spettatore. Questa strategia espositiva potrebbe far pensare non solo ad un potenziamento dell'io ma anche alla sua medesima disgregazione prodotta dalla suddivisione e moltiplicazione di tanti piccoli Cattelan.

Il 1997 è la data della mostra personale al Castello di Rivoli - che abbiamo precedentemente citato - dove per la prima volta appare il suo alter ego Charlie. L'opera s'intitola *Charlie don't surf*¹⁰ e consiste nella scultura di un bambino in felpa e jeans seduto davanti al banco di scuola posto di fronte alla finestra del museo; che dà le spalle ai visitatori, e quando ci si avvicina ci si rende conto che non è esattamente solo un bambino ma è Cattelan fanciullo che guarda fuori dalla finestra mentre le sue mani sono inchiodate al tavolo da due matite¹¹. Proprio in questo lavoro osserviamo quei processi d'identificazione a cui abbiamo accennato all'inizio del testo, Cattelan è l'alter-ego di se stesso ma da bimbo mentre gli proibiscono di

⁹ «My face is a mask, a prop. I use my own face as a way to generate sympathy from the viewer, who sees my face and imagines that it is literally me who must be suffering. That connection creates a sense of empathy» (Bonami, 2003).

¹⁰ Il titolo deriva da una canzone del 1980 del gruppo *The Clash*, che a sua volta cita una scena del film *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Nel 2008 l'opera ispira anche una canzone del gruppo italiano *Baustelle*.

¹¹ Viene presentato nel 1997 in occasione della personale di Cattelan al Castello di Rivoli, Torino. Nella stessa mostra espone anche *Stone Dead*, un piccolo cane in tassidermia che sembra stia dormendo accucciato in un angolo remoto del museo. Infine lascia anche tre carrelli della spesa con la struttura allungata, che sembrano momentaneamente abbandonati ed in attesa che un improbabile acquirente li possa prendere per scegliere quali opere della collezione portarsi via.

andare fuori a giocare senza aver fatto prima i compiti¹². Questa opera ha la funzione di un vero e proprio autoritratto, con questa operazione l'artista dà avvio ad un processo d'identificazione con il fanciullo stesso, e usando le tipologie studiate da Ferrari si potrebbe affermare che è un *autoritratto come travestimento* in cui Cattelan però si immedesima in se stesso senza tralasciare un riferimento importante come le mani "trafite" dalla matita che alludono ad un' "identificazione" dell'artista con un'iconografia prettamente cattolica; proprio la religione difatti sarà il *leitmotiv* di molte sue opere incentrate spesso sull'influenza del retaggio cattolico principalmente nel nostro *Bel Paese*¹³. La religione diventa quindi un nodo cruciale nella poetica dell'artista, come nell'opera *Cattelan* del 1994, un neon in cui distorce il proprio cognome e aggiunge un'altra T in modo da ricordare le croci del calvario; *Ave Maria del 2008*, un lavoro invece composto da tre sculture a forma di braccia che escono aggettanti dal muro del museo facendo il saluto romano; *Frau C* del 2007, la scultura iperrealista di una donna con le braccia allargate quasi in segno di benedizione e di accoglimento; e infine la famosa *Nona ora* del 1999, ossia Papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite durante il suo costante pellegrinaggio.

¹² Un paio di anni dopo *Charlie* riapparirà nelle vesti di "spione" alla Biennale di Venezia del 2003.

¹³ L'Italia e l'italianità sono temi centrali nei primi dieci anni di produzione dell'artista; un esempio è l'opera *Untitled* esposta a Colonia nel 1994, lavoro che risolveva i problemi irrisolti di un'intera generazione; si parla di Aldo Moro, del suo rapimento e del suo omicidio da parte delle Brigate Rosse nel 1978. Nello spazio espositivo tutta una parete della sala viene rivestita dalla pagina dell'*Avvenire* che riporta la scritta *Moro è vivo*, appena sotto vi è la fotografia di Moro con alle spalle la classica stella simbolo delle Brigate Rosse. In un neon inoltre Cattelan aggiunge con un gesto grafico una coda alla stella, cosicché trasforma questo simbolo in una decorazione dei classici presepi natalizi. La sua italianità scaturisce anche in lavori come *Campagna Elettorale* del 1989 che consiste in un semplice annuncio su *La Repubblica*, dove a fianco della foto di Bettino Craxi troviamo una scritta decisamente anomala in periodo elettorale: "*Il voto è prezioso TIENILO*".

Cattelan nel corso degli anni Novanta ha incentrato quindi la sua ricerca su alcuni momenti importanti e ancora attuali per il nostro paese, come il caso di Mani Pulite che dipinge l'Italia come un paese di corruzione. Cattelan sintetizza il concetto in *I Found My love in Portofino* del 1994 dove una forma di *Bel Paese* viene divorata da ratti neri; una forma di formaggio è posta in una piccola gabbietta e nel giro di pochi minuti dei ratti neri si scagliano sul formaggio pronti a farsi una bella scorpacciata "all'italiana". L'opera *Bel Paese* del 1994 è invece presentata per una mostra collettiva al Castello di Rivoli; il formaggio diventa un vero e proprio tappeto che i visitatori sono costretti a calpestare e allo stesso tempo a sporcare, quasi a cancellarlo, come se lo stivale italiano si dissolvesse a poco a poco con i passi e con l'usura dei suoi stessi abitanti.



Fig. 4: Maurizio Cattelan, *Charlie don't surf*, 1997.

Installation view: Maurizio Cattelan. Tre installazioni per il Castello, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Turin, October 21, 1996–June 18, 1997. School desk, chair, mannequin, clothing, shoes, and pencils. 112 cm. x 71 cm. x 70 cm. Photo: Paolo Pellion di Persano. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive

Con *Charlie don't surf* l'opera diviene quindi il luogo di doppiezza e d'ambiguità, si crea un altro Cattelan, non vi più la moltiplicazione infinta dell'io come in *Spermini* e *Super noi*, ma nasce il doppio dell'artista, il suo alter-ego che come vedremo tornerà in altre azioni molto spesso dissacratorie nei confronti del sistema dell'arte.

Sempre Giorgio Verzotti, curatore della personale al Castello di Rivoli, nel catalogo della mostra scrive: «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» (Verzotti 1999, p. 44).



Fig. 5: Maurizio Cattelan. *Mini-me*, 1999.

Resin, rubber, synthetic hair, paint, and clothing. 45 cm. x 20 cm x 23 cm.

Photo, Attilio Maranzano. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Mini-me del 1999 è invece un “bambolotto” con le fattezze dell’artista, un Cattelan rimpicciolito, nano e dalle mille “funzioni”; è esposto al Castello di Rivoli nella scaffalatura del bookshop, esattamente in corrispondenza della lettera C, tra i cataloghi di Castellani e Cragg, e qui sosta con fare furbesco tra gli artisti che hanno fatto la storia dell’arte, affermandosi quindi tra i grandi maestri del passato. Questo suo sosia miniaturizzato si colloca in tutte le situazioni, così come tutti i suoi “io” narcisistici che, come vedremo in futuro, andranno in giro per la Biennale o sbaglieranno la “strategia di fuga”¹⁴ in un museo olandese nell’opera *Untitled* del 2001, dove la testa dell’artista sbucherà dal pavimento del Boijmans Museum di Rotterdam, riposizionandosi ancora una volta tra i grandi maestri del passato. Con

¹⁴ Molte volte si è parlato delle “strategie di fuga” di Maurizio Cattelan per evitare la mostra, tra le più importanti ricordiamo quando ha affittato il suo spazio espositivo alla Biennale di Venezia ed una ditta di profumi e quando per evitare la partecipazione ad una collettiva ha mandato al curatore del museo un certificato medico, in cui si dichiarava che l’artista soffriva di Arteria psico-fisica, malattia inventata dall’artista stesso.

queste operazioni Cattelan tenta di “ricavarsi” un posto nella storia dell’arte, non passando dall’iter comunemente adottato dal sistema ma cercando una via alternativa che gli permetta appunto di compiere gesti che possono essere letti su due livelli; su un registro sarcastico ironico di accostamento ai grandi del passato, ma anche come azioni dissacratorie nei confronti del sistema stesso.

Come abbiamo brevemente accennato ad inizio saggio, tutte queste prime operazioni - autoritratti e opere a “danno” del mondo dell’arte - lo portano ad essere identificato da molti curatori e critici come un burlone ed un clown, favorendo quindi una lettura spesso incentrata sui toni dell’ironia e del sarcasmo, *fil rouge* comunque di tutta la produzione dell’artista. La critica contemporanea tende dunque ad utilizzare toni e aggettivi che per primi siglano l’artista e le sue opere ad una sfera quasi ludico-umoristica; vediamo infatti come Laura Hoptman, curatrice del dipartimento di Pittura e Scultura del MoMA di New York, lo paragoni al *Trickster*¹⁵, un personaggio mitologico senza indirizzo stabile, senza identità e che si trasforma di volta in volta (Hoptman 1999, p. 7), rigenerandosi quindi in relazione alla mostra a cui deve partecipare. Nancy Spector in un’intervista all’artista lo descrive come un clown, sottolineando ciò che aveva detto precedentemente la Hoptman sull’influenza della tradizione italiana della commedia dell’arte:

What are you describing is a classic characteristic of the clown, the court jester who entertains thought calculated buffoonery. Your self-derision or exaggerated humility, whether ironic or not, aligns your project with a tradition of clowning which has particular resonance in Italian culture, with the emphasis on the fine line between tragedy and comedy. The curator Laura Hoptmans has placed your work in a trajectory that includes *commedia dell’arte*, Pirandello, Dario Fo e Roberto Benigni. To that I would add the character of August from Federico Fellini’s film *The Clown*, the quintessential underachiever and self-styled hack with painted smile and real tears. (Spector 2003, p. 9).

Anche il critico, curatore e collaboratore di *Frieze* Tom Morton lo paragona ad un pagliaccio che regge uno specchio sulla società contemporanea, scrivendo:

Read any text about Cattelan and it’s likely that to describe him as a ‘clown’, the art world’s ‘court jester’. As careworn by repetition as this is, there’s some truth to it. The clown’s job, after all, is to hold up a mirror to our pomposities, foibles and fears, and this is something the artist does with aplomb, upping the comic ante with each new

¹⁵ Nella traduzione italiana significa imbroglione.

work he produces. Like Shakespeare's fool Yorick, he is 'a fellow of infinite jest', with all the lightness and weight that this suggests (it's worth reflecting here on how unbearable a life of 'infinite jest' might actually be, and on the fact that Yorick's immortal smile is that of a lipless, choiceless skull). (Morton, 2005).

Nel 2006 invece Francesco Manacorda, critico e curatore italiano attualmente alla direzione artistica della Tate Liverpool, parla di lui come di un *Gianburrasca* (Manacorda 2006, p. 8) e nello stesso anno Renato Barilli, storico dell'arte bolognese, lo paragona a *Pierino il terribile* (Barilli 2006, p. 151); insomma è chiaro come molti critici abbiano accostato l'artista a personaggi circensi, ad altri nati dalla commedia dell'arte, a cui potremmo aggiungere ironicamente il personaggio di *Two face* di Batman.

Ancora Nancy Spector nell'ultimo catalogo personale della mostra *All* del Guggenheim di New York, parla di Cattelan ad un piccolo criminale, citando alcune "azioni" che hanno portato l'artista a compiere "atti illegali" all'interno del sistema dell'arte; come l'opera *Certificato Medico* del 1991, *157'000'000 del 1992*, *Another fucking ready made* del 1996, *Biennale dei Carabi* nel 1999 e *Fondazione Oblomov* del 1992.

Non è della stessa opinione però Udo Kittelmann - critico, curatore e direttore della Nationalgalerie di Berlino - che in un articolo su *Flash Art* presenta la mostra dell'artista da lui stesso curata al museo di Bregenz e afferma: «E chi si ostina ancora a cercare dietro le sue opere il buffone di corte, dovrebbe smetterla una volta per tutte» (Kittelmann 2007-2008).

Potremmo condividere l'idea di Kittelmann se non fosse che per la stessa mostra proprio Maurizio Cattelan che s'immedesima per primo, facendo mandare nell'invito ufficiale dell'esposizione - partito volutamente in ritardo per non farvi arrivare i cosiddetti "addetti ai lavori" - una carta da gioco con l'immagine del *Joker* che per quella occasione aveva i tratti fisionomici dell'artista stesso. Probabilmente è una semplificazione il "nascondersi" dietro la filosofia del clown e del buffone di corte anche se è rilevante l'introduzione di Corrado Bologna al libro di Jean Starobinski *Ritratto dell'artista come un saltimbanco* che tratta appunto di quel processo di auto-identificazione dell'artista: «che è insieme un'autoumiliazione ironica, una scelta parodistica di esaltare – pur degradandola in apparenza – la propria eccezionalità, un'interrogazione amara – talora aggressiva, talora depressiva – intorno alla natura della propria condizione e del proprio rapporto con la "civiltà"» (Bologna 1984, p. 22). Proseguendo con le parole dello stesso Starobinski «Il clown è colui che prende gli schiaffi, diviene in quel modo il doppio emblematico del Cristo oltraggiato»

(Starobinski 1984), affermazione questa che si potrebbe ricollegare alla tematica religiosa da sempre centrale nella poetica di Cattelan.



Fig. 6: Maurizio Cattelan. *La rivoluzione siamo noi*, 2000.

Polyester resin, wax, pigment, felt suit and metal coat rack. Figure: 123,8 cm x 35,6 cm x 43, cm; coat rack: 189,9 cm x 47 cm x 52,1 cm. Photo: Attilio Maranzano. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Tornando ad una lettura cronologica delle opere dell'artista, *La rivoluzione siamo noi* è un lavoro del 2000 presentato al Migros Museum für Gegenwartkunst di Zurigo. L'opera consiste in un bambolotto dalle fattezze di Maurizio Cattelan che indossa un vestito in feltro ed è appeso per il colletto dell'abito ad un guardaroba di metallo disegnato da Marcel Breuer. Il titolo, così come l'abito in feltro, citano i lavori di Joseph Beuys come *Filzanzug (Felt Suit)* del 1970 e la sua nota performance *We are the revolution* del 1972: storica è difatti la foto dell'artista tedesco che cammina con fare deciso verso l'obiettivo della macchina fotografica che lo sta immortalando. Cattelan è molto meno determinato e aggressivo di Beuys: il suo alter ego rimane appeso semplicemente al guardaroba, il suo viso è remissivo e sembra aver compreso che oggi la frase dell'artista tedesco è solo un'utopia, gli intenti di Beuys nell'omonima opera erano infatti decisamente diversi. Francesco Bonami nel 2000 approfondisce questa relazione tra l'artista italiano e quello tedesco, prendendo in analisi proprio il concetto di "immagine" e scrivendo:

Cattelan carries on himself all his iconography: you see him and you can fast-forward his sentire production. Likewise Beuys's figure drag into our minds masses of felt, fat, butter, oaks, and stones. For these artists, their image is superimposed on their objects and their actions. In the case of Wapolska his persona was a model for two-dimensional experiences very much related to the art world and to entertainment. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst, and Michael Jackson followed his path. Beuys and Cattelan answer more to a call that comes from spiritual sources. They are very much rooted in the tradition of European saints and pilgrims. For them, art is a coded language that allows for communication with different species: their audience is more like St. Francis's bird than Studio 54's paparazzi. Yet never have two artists been more dissimilar from each other – one a shaman and the other a street actor and, like the characters, both sharing a fantastic amount of hypocrisy (Bonami 2000, p. 62).

Cattelan parte dal lavoro dell'artista tedesco e lo inverte di senso, crea un'opera con un concetto contrario a quella originale. Non è la prima volta che Cattelan dirige la propria attenzione a Joseph Beuys e molti dei suoi lavori possono rimandare ad una matrice comune: un esempio sono gli animali che potrebbero ricordare la nota performance di Beuys del 1965 *Come spiegare l'arte ad una lepre morta* fatta alla Galerie Schmela di Düsseldorf. *Warning! Enter at your own Risk, Do not touch, no Dogs, Thank you*, è il titolo dell'opera per la sua prima mostra personale in una galleria newyorchese (Daniel Newburg Gallery), l'artista decide di esporre un asino vivo come a citare la celebre performance americana di Beuys *I Like America*

and America Likes me del 1974, ma anche la celebre mostra di Kounellis alla galleria Attico di Roma del 1969.

È evidente come in *La rivoluzione siamo noi* il processo d'identificazione nell'altro si intensifichi; questo è un chiaro *autoritratto nelle vesti di altri* (Ferrari 2002), dunque se prima Cattelan si accontenta di immedesimarsi in svariate situazioni attraverso il suo alter ego nelle vesti del fanciullo, con quest'opera indossa letteralmente i panni dell'altro. La storia dell'arte è ricca d'esempi in cui artisti meglio mettono in atto un processo d'identificazione verso altri artisti; ne sono un esempio Manet che si rappresenta nelle vesti di Rubens in *La Pêche* del 1881, ma soprattutto non possiamo dimenticare la serie dedicata a personaggi e soggetti della storia dell'arte di Yasumasa Morimura, *Self Portrait as a Art History* del 1985. L'intento dell'artista giapponese è quello di creare un confronto tra il mondo occidentale e quello orientale, negli scatti di Morimura la riproduzione è fedele e lo studio dell'immagine mantiene un rapporto serrato con l'originale, mentre Cattelan adotta un sistema citazionistico differente e non si presenta camuffandosi dall'artista tedesco ma rende i suoi tratti totalmente visibili adottando invece un atteggiamento esattamente contrario a quello di Joseph Beuys.

Nel 2002 in occasione della sua personale al museo olandese Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, l'artista si autorappresenta nell'atto di fare irruzione al museo, nel bel mezzo di una sala e davanti a capolavori della storia dell'arte, dove spunta l'ennesimo manichino a grandezza naturale che osserva con fare curioso le opere intorno a lui. Anche per quest'installazione Cattelan utilizza un registro teatrale, come ad esempio nella *Nona Ora*; difatti il pavimento del museo è bucato, e se si guarda all'interno del foro si scorge tutto il corpo del manichino che sta in punta di piedi su delle pile di libri e giornali poste nel magazzino del museo. La scultura in cera mantiene una posizione allungata in modo da poter scrutare senza problemi cosa c'è all'interno della sala. La testa dell'artista sbuca da questo squarcio, le sue mani sono appoggiate sui bordi come se si stesse sostenendo, l'espressione è insolita, attonita ma anche stupita e non osserva più con fare furbo e presuntuoso come nella *La rivoluzione siamo noi*, ma ha lo sguardo del ragazzino curioso che finalmente è riuscito ad intrufolarsi tra i grandi della storia dell'arte. Sembra quasi che la buca che ha scavato nel 1997 a Digione¹⁶ sia arrivata fino in Olanda. Cattelan propone ancora una volta il proprio alter-ego, se stesso nelle sue reali dimensioni

¹⁶ Nel 1997 espone per Le Consortium di Dijon, per l'occasione fa chiudere una parte del museo e scava nell'ala restante una fossa rettangolare, esattamente come se fosse una fossa scavata dal becchino in un cimitero, (ricordiamo che un'occupazione giovanile di Cattelan fu proprio in un cimitero). La terra restante dopo lo scavo rimane nella sala vicino alla buca scavata, mentre il resto dell'installazione consiste in un armadio messo al posto della porta, in modo che i visitatori entrino attraverso l'armadio stesso. L'opera rappresenta l'ennesima strategia di fuga dove Cattelan sovrappone vuoto su vuoto - il vuoto della stanza e il vuoto della tomba - anziché proporre proprie opere.

che come un bambino curioso – in questo caso l'immedesimazione nel fanciullo è nell'atteggiamento - spia dal buco di una serratura. Questa operazione è anche un gesto sarcastico e un'azione ironica rivolta ai grandi capolavori del passato. L'artista vuole inserirsi tra le pagine della storia dell'arte ma allo stesso tempo mette sullo stesso livello se stesso e gli altri artisti diminuendone automaticamente il valore delle opere che hanno fatto la storia.



Fig. 7: Maurizio Cattelan. *Charlie*, 2003.

Tricycle, steel, varnish, rubber, resin, silicone, human hair, electric motor, and fabric. 82 cm. x 89.5 cm. x 56 cm. Installation view: *Dreams and Conflicts, The Dictatorship of the Viewer*, Venice Biennale, June 15 - November 2, 2003. Photo: Zeno Zotti. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Nel 2003 è per la seconda volta alla Biennale di Venezia su invito di Francesco Bonami per l'edizione dal titolo *Sogni e Conflitti - La Dittatura dello spettatore*. Cattelan propone nuovamente il piccolo *Charlie*, ma questa volta automunito di un triciclo telecomandato dall'artista. *Charlie* per i primi giorni dell'inaugurazione gira per tutta la Biennale, come un ragazzino scorrazza per i padiglioni e "spia" le opere degli altri artisti. Il lavoro ci riporta banalmente alla mente un altro famoso triciclo, quello del film *Shining* di Kubrick del 1980, ma ovviamente Cattelan non vuole creare

inquietudine e paura come il regista, ma con il suo solito gesto ironico piuttosto ne vuole fare la parodia: mette il suo alter ego al posto del bambino Danny, e invece di andare in giro per i corridoi dell'Overlooking Hotel girovaga per la Biennale, quasi creando un parallelismo tra l'albergo del terrore e la storica esposizione.

Nel 2008 il museo di Bregenz gli dedica una personale, a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, all'interno della quale una delle opere consiste in due Labrador e un piccolo uccellino giallo in tassidermia; un paio d'anni prima, la già citata Jan Avgikos aveva analizzato il significato degli animali impagliati leggendovi all'interno la rappresentazione di Cattelan stesso in relazione al tema del fallimento:

The taxidermied animals – They're all him. (What's that elephant in the room? Can everyone see the elephant. Then there are the various goofy and demonic "mini-me's" which proliferate at a somewhat lower rate than the hundreds and hundreds of "spermini" each little messenger bearing likeness of Cattelan's very own (albeit distorted) face. All self replicant effects aside, what kind of response does he garner for his loser behaviour? People love him for it. Being a failure has brought him great success. He's been heralded a ceaseless activist (Avgikos 2000, p. 36).

Dalla lettura della Avgikos, storica dell'arte della Columbia University, si ipotizza quindi che Cattelan non solo si rappresenti nelle opere che portano visibilmente i tratti del suo volto, ma che si verifichi questa "identificazione proiettiva" (Ferrari 2002) anche nelle opere dove l'artista si autoritrae attraverso gli animali, sia morti che vivi.

Per la sua opera *Warning! Enter at your own Risk, Do not touch, no Dogs, Thank you*, dove si autorappresenta come un asino, Francesco Bonami scrive: «As a child, Cattelan had identified with a donkey, universal symbol of foolishness. He decided to re-create this clear image of his psychological state in the gallery space. At the opening, a real donkey welcomed the visitors in the fenced-in space, illuminated by a luxurius chandelier» (Bonami 2003, p. 78).

Possiamo vedere lo stesso meccanismo di proiezione anche nell'opera *Tourist* esposta per la prima volta nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1997 curata da Germano Celant, dal titolo *Futuro, Presente, Passato*. Cattelan espone dei piccioni in tassidermia che stazionano sopra le opere degli altri artisti "storicizzati" esposti con lui nel Padiglione, Enzo Cucchi ed Ettore Spalletti, mentre i finti escrementi dei piccioni sono su tutto il pavimento della sala vicino ai lavori degli altri due artisti. Questa è un'opera che vale come azione di disturbo, in cui l'artista proietta le sue intenzioni di "sovvertire" il sistema dell'arte all'animale che si ritrova ad

agire per conto di Cattelan. La stessa strategia viene utilizzata per *Fatto in Italia*,¹⁷ mostra tenutasi a Londra nel 1997, dove l'artista espone uno struzzo in tassidermia con la testa nel pavimento: posizione totalmente naturale per l'animale, ma gesto simbolico per l'artista che, prendendo ideologicamente il posto dello struzzo, si nasconde dalla mostra (Spector 2000). Tra l'altro Cattelan compie qui un'altra operazione provocatoria: si cala nei panni del "vandalò" scrivendo con una bomboletta spray su un muro del museo *bloody wops*¹⁸, epiteto offensivo rivolto in America agli italiani immigrati. Nel corso della sua carriera Cattelan presenta molti cani in tassidermia come *Morto stecchito* del 1997 – presentato al Castello di Rivoli per la sua personale del 1999, *Senza Titolo* del 1999 e il *Senza titolo* del 2008, con cui invece apre la mostra a Bregenz. Forse possiamo affermare, facendo fede alle tipologie di Ferrari e alla luce dei suoi primissimi autoritratti fotografici dove interpreta il fedele animale, che probabilmente anche queste opere rientrano nella sfera dell'identificazione proiettiva proprio con il cane stesso. Anche in passato altri artisti si sono rappresentati come animali, celebre è il dipinto *Autoritratto* del 1936 di Savinio, che si rappresenta con la testa di civetta, oppure Wanda Wulz che nel 1932 si autorappresenta in forma di gatto nell'opera *Io più gatto*.

Una prima ipotesi questa che ci porta a pensare come non solo i lavori in cui vi è una visibile riproduzione del sé siano le impersonificazioni di Maurizio Cattelan ma anche altri lavori in cui non viene rappresentato il suo doppio, sempre Barilli infatti afferma:

Né del resto questo ricorso a fantocci *Prêt-à-porter*, forniti di una loro tridimensionalità in quanto ridotta, si limita a consentire a Cattelan di riproporsi in prima persona, in tanti "io" narcisisti, ma talvolta viene conferito ad altri personaggi, e abbiamo così la scelta estrosa, blasfema, catastrofica, di un idolo delle folle, papa Giovanni Paolo II, che viene abbattuto dalla caduta inopinata, da vero e proprio fulmine a ciel sereno, di un meteorite (Barilli 2006, p. 152).

Forse questa lettura del critico bolognese appare forzata se si considera tutta la cosiddetta *Trilogia del Potere* che racchiude, oltre alla *Nona ora*, anche *Him* e *Frank e Jamie*: questo potrebbe far pensare ad un'immedesimazione anche negli altri personaggi della serie scultorea.

¹⁷ La mostra viene realizzata all'Institute of Contemporary Arts di Londra (e successivamente viene riallestita a Ginevra), nello stesso periodo della mostra *Sensation* dedicata alla Young British Art alla Royal Academy.

¹⁸ Si può tradurre con l'espressione *Maledetto italiano cafone*.

Cattelan compie quest'operazione in reazione alla già citata mostra londinese e pone l'accento sulle problematiche e le difficoltà "dell'essere italiano", da sempre visto e considerato come uno stereotipo, artistico e sociale. Sottolinea l'insensatezza del concetto della mostra, *Made in Italy*, in relazione a quella ben più maestosa organizzata per la Young British Art.



Fig. 8: Maurizio Cattelan, *Daddy Daddy*, 2008.

Polyurethane resin, steel and epoxy paint. 45,5 cm. x 105 cm. x 94 cm. Installation view: *theanyspacewhatever* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 24, 2008-January 7, 2009. Photograph by Zeno Zotti © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive

Sempre nel 2008 - al Guggenheim di New York - l'artista espone *Daddy Daddy*, un autoritratto mascherato (Spector 2011, p. 65); dove un piccolo Pinocchio galleggia a testa in giù all'interno della fontana. La scena sembra effettivamente un suicidio quasi a prefigurare la morte "reale" nell'opera *We* del 2011 o forse solo a sottolineare che la mostra del Guggenheim sancisce la fine della produzione dell'artista. Nancy Spector vede nel pupazzo di Pinocchio una rappresentazione di Cattelan stesso attraverso alcune caratteristiche come il naso allungato e il paese di provenienza, inoltre la curatrice - facendo fede alle parole affermate dell'artista - vi legge anche un significato religioso: *Daddy Daddy* richiama appunto le parole pronunciate da Gesù sulla croce "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Spector 2011, p. 65), con la solita ironia Cattelan crea un parallelo tra Pinocchio e Gesù.

Nei casi fino ad ora presi in analisi si svela una reale interpretazione di se stesso, sia in chiave individuale che collettiva, ma anche ad un'impersonificazione in altri personaggi che si riflette, non solo attraverso l'immedesimazione in Joseph Beuys, Charlie e Pinocchio, ma anche - ripesando alle parole della Avgikos - nel suo circo di animali impagliati.

L'opera *We* è l'ultimo lavoro di Maurizio Cattelan ed è in grado di svelare parte della poetica dell'artista; il lavoro viene esposto nel 2010 all'ex mattatoio riconvertito in spazio espositivo, la Deste Foundation del collezionista greco Dakis Joannou, e contemporaneamente è presentato anche alla Menil Collection di Houston. In questa sede i due piccoli Cattelan fissano la *Double Monna Lisa* di Andy Warhol, ricreando in questo modo un gioco di specchi del doppio nel doppio ma anche inserendosi per

l'ennesima volta tra i grandi artisti del passato. D'altronde l'artista afferma in un'intervista a *Flash Art* in cui gli era chiesto quale fosse il suo artista di riferimento «Names change continuously; it's impossible to make charts. Warhol is maybe the name that comes back more often, but in his hands even dying seemed chic...» (Politi 2008, pp. 220-223). Difatti la scelta di allestirlo vicino a Warhol era stata fatta proprio per sottolineare l'influenza dell'artista americano (Sirmans 2010, p. 30), che a sua volta ha affrontato in diverse occasioni il tema dell'identità, della moltiplicazione e della serialità; ancora Cattelan - in un'altra intervista - ribadisce l'ammirazione per l'artista «Warhol was the proof that you can be revolutionary without being militant» (Robecchi 2009).

We consiste in due statue iperrealiste che rappresentano Cattelan, le sculture sono poste sul letto di morte, le dimensioni dei corpi sono rimpicciolite e indossano un vestito scuro, funebre, un manichino ha una mano appoggiata sul cuore quasi a ricordare il primo autoritratto fotografico *Lessico Familiare*. In tutta la produzione dell'artista il concetto di morte e il sentimento di fallimento sono una costante che è utilizzata a volte in modo dissacratorio ed altre volte semplicemente attraverso una vena malinconica.



Fig. 9: Maurizio Cattelan, *We*, 2010.

Wood, fiberglass, polyurethane rubber and fabric. 148 cm. x 79 cm. x 68 cm. Installation view, Maurizio Cattelan, *Slaughterhouse*, DESTE Foundation for Contemporary Art Project Space, Hydra, Greece, June 16–September 30, 2010 Photo: Pierpaolo Ferrari. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Il richiamo all'opera *Gemelli* di Alighiero Boetti¹⁹ è evidente, così come in molti altri lavori dell'artista padovano - ad esempio l'albero presentato in occasione di Manifesta²⁰ - si riflette la poetica dell'artista dell'Arte Povera. Si potrebbe forse affermare - facendo fede anche alle parole di Massimiliano Gioni pronunciate durante il *Boetti day*²¹ - che questa sua tendenza al doppio e alla sua moltiplicazione derivi proprio dall'artista torinese. Sulle pagine di *Flash Art* del 2001 difatti ritroviamo un'intervista inventata dal titolo *Infiniti noi* in cui Cattelan pone delle domande ad Alighiero e Boetti a sette anni dalla sua morte²²:

M.C.: La prima volta che ho visto una tua opera era firmata Alighiero e Boetti. Per non so quanto tempo ho pensato che tu fossi due persone diverse. E poi c'era quella foto con due gemelli che si tenevano per mano.....Mi piaceva questa confusione. Eri tu ed eri un altro. Adesso è un po' strano sedersi e parlare solo con Boetti. È come se mancasse qualcosa. Dove è Alighiero?

A.eB.: Io sono lui, lui è lui. Alighiero sono io e Alighiero è me. Boetti è metà. Alighiero è meta me. Alighiero è la parte più infantile, più esterna, che domina le cose familiari. Boetti è più astratto, appunto perché il cognome rientra nella categoria. È una gerarchia. L'ordine delle cose mi ha sempre affascinato, il modo in cui le nostre società si fondano su strutture irremovibili. Pensa solo anche all'ordine alfabetico.

(Cattelan 2001, p. 94).

¹⁹ Curioso è il primo incontro tra Cattelan e Boetti, che avviene nel 1990 in occasione della Biennale di Venezia. S'incontrano nel padiglione Americano accanto alla pila di poster di Jenny Holzer, dopo una chiacchierata Boetti prende un poster dell'artista americana e scrive *Non scrivere mai cazzate*, dopo averlo firmato lo regala a Maurizio Cattelan (2001, p. 94).

Durante il *Boetti day* Massimiliano Gioni sottolinea quanto la ricerca di Cattelan sia affine a quella dell'artista torinese. Dichiarò che le scissioni e divisioni dell'artista padovano derivano dalla poetica di Boetti, dove "l'esercito infinito di pupazzi, pupazzetti e alter-ego di Maurizio sono in figli illegittimi o i nipotini dei gemelli di Boetti" (Boetti day 2011).

²⁰ In occasione di Manifesta 2 nel 1998 in Lussemburgo l'artista espone una pianta di ulivo. Cattelan per questa opera si ispira ad uno dei suoi più grandi "maestri", Alighiero Boetti. Il *Monumento all'agricoltura* di Boetti è un'opera che non è mai stata realizzata, l'artista la studia per due anni ma non riesce mai a portarla a termine, il lavoro consisteva in un melo che doveva reggersi su una colonna di terra alta 25 metri. Cattelan riprende in pieno il concetto di Boetti, cambiando semplicemente la tipologia dell'albero e l'altezza della terra. L'ulivo sta ad indicare l'italianità dell'artista, le sue origini e la sua identità, spesso Cattelan sottolinea la difficoltà di essere italiano, quindi di fare i propri conti con un passato importante ed un presente "grottesco".

²¹ Il *Boetty-day* è stato un evento curato da Luca Cerizza, Massimiliano Gioni e Francesco Manacorda, la giornata di interventi e di approfondimento è nata per indagare la figura complessa di un artista come Alighiero Boetti.

²² Questa intervista immaginaria è composta da citazioni tratte dal catalogo *Alighiero Boetti, 1965-1994*, Torino, 1996

La versione integrale di quest'intervista è stata pubblicata per la prima volta in *Zoo*, n. 9, giugno 2001.

Boetti attiva fin dall'inizio della propria carriera questa tensione allo sdoppiamento che è visibile nell'immagine composita del 1968 *Shaman-Showman*, la riflessione dell'artista parte dal Sohar, il libro della genesi del mondo, sostituendo la propria immagine a quella dell'Adamo Kadmon (Sauzeau 2006, p. 63). Il fotomontaggio venne appunto battezzato *Shaman-Showman*, un gioco di parole ed una constatazione ironica e amara del compito dell'artista moderno che privo di un ruolo strutturale nella comunità non può che essere uno showman, una versione degradata del giullare, quindi l'artista animato da due estremi quella dello showman ma anche quella dello sciamano (Sauzeau 2006, p. 63).

Queste "due anime" le ritroviamo anche in Cattelan, quello dello showman - dell'uomo di spettacolo appunto - che riecheggia in quasi tutte le opere che abbiamo trattato, e quella invece dello sciamano che possiamo riconoscere in opere dove ritroviamo un Cattelan più impegnato - sempre in chiave ironica - attento alla storia e alle vicende del nostro paese, come in alcuni lavori quali *Il Bel Paese* del 1994, *Untitled (Natale 1995)* del 1995, *Him* del 2001, *All* del 2008 e per ultimo il monumento in piazza Affari a Milano, *L.O.V.E* del 2010.

Anche Massimiliano Gioni appunto durante il *Boetti day* sottolinea quanto la ricerca di Cattelan sia affine a quella dell'artista torinese. Dichiara che le scissioni e divisioni dell'artista padovano derivano dalla poetica di Boetti, «l'esercito infinito di pupazzi, pupazzetti e alter-ego di Maurizio sono in figli illegittimi o i nipotini dei gemelli di Boetti» (Boetti day 2011).

Ritornando all'opera, *We* naturalmente riporta alla mente anche la famosa foto delle gemelle di Diane Arbus, *Identical Twins*, del 1967, e di conseguenza anche le gemelle di *Shining*, film già precedentemente citato. Ci sono altri chiari rimandi come alla coppia Gilbert & George e all'artista Robert Gober, ma più che un tributo a questi artisti si percepisce un macabro tono derisorio tipico dell'artista. Nancy Spector afferma «Le statue gemelle - un'immagine e la sua copia - evocano un equivalente scultoreo della fotografia, con la sua capacità di riproduzione meccanica infinita. E malgrado la sua abilità nel documentare ogni fuggevole momento della realtà vissuta, la fotografia è stata considerata da alcuni teorici come un presagio di morte» (Spector 2011, p. 25). La curatrice continua il testo citando *La camera chiara* di Barthes e la connotazione che lo studioso francese dà alla fotografia di "un futuro anteriore in cui è in gioco la morte", un passato che deve ancora venire (Spector 2011, p. 25). La curatrice conclude il catalogo affermando che «La scultura coniuga tre aspetti dell'opera di Cattelan: l'autoritratto come cifra della condizione umana, l'inevitabilità della morte e il potere dell'immagine di sedurre e atterrire con la sua verità esistenziale» (Spector 2011, p. 133).

Forse proprio con quest'ultima lettura dove Nancy Spector cita la tematica della morte, considerando pure che nell'ultimo catalogo dell'artista (Spector 2011) un capitolo s'intitola *Dualismo e morte*, possiamo leggere le opere "doppie" di Maurizio Cattelan in una chiave freudiana. Sigmund Freud, riprendendo lo studio sul doppio di Otto Rank (Rank 2001), riflette appunto sulla funzione della nascita del doppio come «difesa dall'annientamento» (Freud 1991, p. 286), e del sosia come creazione del sentimento *unheimlich*, sentimento del perturbante che viene raddoppiato nel caso di Cattelan se si considera che molte delle sue opere sono dei manichini ipereali di cera. Pietro Conte - in un testo sulla rivista *Psicoart* - prende in esame le statue di Cattelan e afferma: «l'effetto perturbante che immancabilmente riescono a generare è dovuto proprio ad un innegabile *scarto*: da un lato sono troppo simili all'uomo per non essere prese per vere, dall'altro però alcune loro caratteristiche – tra cui in primo luogo l'assenza, o quanto meno la meccanicità dei movimenti – fanno sì che vengano intese come statue, artefatti e non persone vere e proprie. E viceversa: la staticità le denuncia quasi subito come semplici fantocci, ma questa smascheramento è contrastato dall'iperrealismo, che si adopera con successo per far sì che si continuino a venir percepite alla stregua di essere umani in carne ed ossa» (Conte 2011-2012, pp. 14-15).

Ma il doppio in Maurizio Cattelan non si mostra solo nella continua rappresentazione del sé, ma anche nella sua "scomparsa"; infatti, da sempre refrattario ad apparire nell'apparire in pubblico²³, per la sua laurea ad Honorem si presenta con un asino e con un gesso finto al collo e al braccio che non gli permette di parlare²⁴, in occasione della consegna del Premio MAXXI manda Stefano Belisari – meglio conosciuto come Elio del gruppo Elio e le Storie Tese – ad interpretarlo (strategia inversa, se prima Cattelan interpreta gli altri, ora viene interpretato da qualcun altro). L'ultima trovata avviene proprio nel 2013 in occasione del Premio Alinovi-Daolio²⁵: ma se nel precedente tentativo il risultato è esilarante ed Elio tiene il palco alla perfezione e gli interlocutori scherzano con lui, nella seconda operazione il

²³ Samuel Bryson, London: «*For many years on the occasion of public appearances you have sent Massimiliano Gioni in your place with the purpose of impersonating you. How did this personality-splitting game start, and what significance do you give to it?* ».

Cattelan: «We haven't split, just multiplied. For me there's no secret meaning or deceit behind this gesture; it's just a way to solve a problem. I don't know how to talk in public, so someone else can go and do it better. And when Massimiliano answers, he also copies, recycles, and invents. The fact is that I am terribly scared of boredom. To hear someone else describe your work is always a surprise. And I think people need more doubts and fewer certainties». (Politi 2008, pp.220-223).

²⁴ Il 30 marzo del 2003 Maurizio Cattelan riceve la Laurea ad Honorem dalla Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento.

²⁵ Per la visione completa dell'intervento dei due comici si rimanda al video <http://www.rollingstonemagazine.it/rr-style/news-rrstyle/rollingjoke-maurizio-cattelan-e-i-soliti-idioti-il-video-integrale/>, 2013 (video recording, Milano video consultato il 20 febbraio 2013).

pubblico e la giuria reagiscono innervositi, atteggiamento probabilmente comprensibile e ricercato, alla beffa del duo comico *I Soliti Idioti*.

In conclusione ragionando su questi differenti processi di identificazione, potremmo dividere le strategie in due filoni principali: il primo nell'interpretazione di sé stesso ma attraverso diversi atteggiamenti, mentre l'altro è legato all'immedesimazione diretta di altri implicando quindi un processo di identificazione con il personaggio scelto (Ferrari 2002, p. 10).

Terminiamo con le parole di Starobinski che ha approfondito la figura del clown nell'interpretazione artistica:

Nella maggior parte dei casi si deve parlare di una singola forma di *identificazione*. In effetti ci si accorge che la scelta dell'immagine del clown non è solo l'assunzione di un motivo pittorico o poetico, bensì un modo derivato e parodistico di porre il problema dell'arte. A partire dal romanticismo (ma certamente non senza qualche segno premonitore) il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini deformanti che agli artisti piacque dare di se stessi e della condizione dell'arte. È, insomma, un autoritratto camuffato, la cui portata non si limita alla caricatura sarcastica e dolorosa (Starobinski 1984, p. 38).

L'autrice

Valentina Rossi (Parma, 1979), dopo varie esperienze di studio e di lavoro a Berlino e Amsterdam, si laurea al DAMS (Arte) di Bologna nel 2006. Dal 2006 al 2008 lavora presso il MACRO, Museo Arte Contemporanea di Roma, e presso il Museo ARCOS, Ars Sannio Campania, di Benevento. Nel 2009 coordina e organizza le mostre e le residenze d'artista all'Accademia Dello Scompiglio di Lucca. Attualmente è dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, curatrice del progetto MoRE (Museum of unrealised art project) e componente del collettivo *personal*, che ha realizzato *personal effectsonsale* nel 2012 e *personal foodonsale* nel 2014. Ha collaborato alla ricerca scientifica e all'edizione di cataloghi per Electa, Silvana Editoriale, cura.magazine, Danilo Montanari editori e Fortino editions, scrive per la rivista *Fruit of the Forest*, New York/Miami. Nell'ultimo due anni ha curato la Biennale Roncaglia di San Felice sul Panaro, e la mostra *Ricreazioni. Quattro artisti per Mirandola*, nel centro storico di Mirandola, Modena.

e-mail: caravalentina@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Ammann, JC (ed.) 2009, *Alighiero Boetti: catalogo generale*, Electa, Milano.

Avgikos, J 2001, 'Avventure in Paradiso. L'allegria schizofrenia di Maurizio Cattelan', *Flash Art*, n. 227, aprile-maggio, Milano.

Avgikos, J 2000, 'Maurizio Cattelan', in *The Hugo Boss Prize 2000*, catalogo del premio, New York Guggenheim Museum, 09.11.2000, Guggenheim Museum Publications, New York, pp. 31-41.

- Barilli, R 2006, *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Bologna.
- Brinson, K Diana, K Smith, WS & Thompson, S 2011, 'Catalogo [1989-2011]', in *All*, ed N Spector, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 01.11.2011 - 22.01.2012, Skira, Milano, pp. 181-243.
- Bologna, C 1984, 'Introduzione. Ritratto del critico da domatore di fantasmi', in J Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Editore Boringhieri, Torino, pp. 7-35.
- Bertola, C (ed.) 1995, *Quasi per Gioco. Das Spiel in der Kunst*, catalogo della mostra, Graz, Biennale "Trigon" im Rahmen des Steirischen Herbstes, 01.09 - 22.10.1995, Bolzano, AR/GE KUNST Galerie Museum, 08.09 - 22.10.1995 Neue Galeria am Landesmuseum Joanneum, Granz, Galleria ArGekunst, Bolzano.
- Bonami, F 2000, 'Every artist can be a man. The silent of Beuys is understandable', *Parkett*, n. 59, pp. 60-71.
- Bonami, F & Stals, JL 1998, *Artificial. Figuracions contemporànies*, catalogo della mostra, Barcelona, MACBA, 21.01 - 15.03.1998, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
- Bonami F, Dissanayake, E & Gregotti, V (eds) 1996, *Campo 6. Il villaggio a spirale*, catalogo della mostra, Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea. 28.09 - 03.11.1996, Maastricht, Bonnefanten Museum, 19.01 - 25.05.1997, Skira, Milano.
- Bonami, F (ed.) 1997, *Che cosa sono le Nuvole?*, catalogo della mostra, Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 28.09 - 09.11.1997, Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte.
- Bonami, F (ed.) 2002, *Exit, Nuove Geografie dell'arte italiana*, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, Milano.
- Bonami, F 2003, 'Static of the Line: The impossibile Work of Maurizio Cattelan' in *Maurizio Cattelan*, eds F Bonami, N Spector, B Vanderlinden & M Gioni, Phaidon Press, London, pp. 38-87.
- Bonami, F, Spector, N, Vanderlinden, B & Gioni, M (eds) 2003, *Maurizio Cattelan*, Phaidon Press, London.
- Bourriaud N 2001, 'A Grammar of visual Delinquency', *Parkett*, n. 59, Zurigo, pp. 32-41.
- Cattelan M 2011, 'Diario - Intervista', *Domus*, marzo 2011, n. 945, pp. 66-68.
- Cattelan M 2001, 'Infiniti Noi: Intervista con Alighiero e Boetti', *Flash Art* 230, ottobre - novembre, pp. 94-96.
- Celant, G (ed.) 1997, *Dall'Italia. Maurizio Cattelan, Germano Celant, Enzo Cucchi, Ettore Spalletti*, catalogo della mostra, Venezia, Padiglione Italiano, 15.06.1997 - 9.09.1997, Electa, Milano.
- Ciuffi, V 2011, 'A Firenze, alla Stazione Leopolda, tredici artisti per celebrare cento anni di Trussardi', *Abitare*. Available from <<http://www.abitare.it/it/events/8-12/>> [4 febbraio 2014].
- Conte, P 2011-2012, 'Unheimlich. Dalle figure di cera dell'Uncanny Valley', *Psicoart* n. 2, Available from: <<http://psicoart.unibo.it/article/view/2473>> [10 febbraio 2014].
- Fabbi, P 2004, 'Cattelan, ovvero The angel of the odd', *Semiotica online*, Available from <<http://www.paolofabbi.it/articoli/cattelan.htm>> [10 febbraio 2014].
- Ferrari, S 2002, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e Psicologia*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Ferrari, S 1998, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Editori Laterza, Roma-Bari.

- Fossati, P 1998, *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- French, C 2010, 'Maurizio Cattelan: c'è vita prima della morte?', *Flash Art* n. 282, aprile, p. 35.
- Freud, S 1991, 'Il perturbante', in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 267-308 [or. edn. Freud, S 1919, *Das Unheimliche*, Imago, Band V, Wien].
- Giannelli, I & Beccaria, M (eds) 2005, *Castello di Rivoli. 20 anni di Arte contemporanea*, Castello di Rivoli, Torino, Skira, Milano.
- Gingeras, AM 2000, 'A Sociology without truth', *Parkett*, n. 59, Zurigo. pp. 50-53.
- Gioni, M 2010, 'Maurizio Cattelan Infiniti Noi', *Flash Art*, n. 287, ottobre, p. 90.
- Gioni, M 2011, *Boetti day*, (video file). Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=NHwa0ctBzAs>, [visionato il 3 marzo 2014].
- Hoptman, L & Schuppli, M (eds) 1999, *Maurizio Cattelan*, catalogo della mostra. Basel, Kunsthalle Basel, 16.10.1999 - 21.11.1999, Schwabe & Co. AG Verlag, Basel.
- Manacorda, F 2006, *Maurizio Cattelan*, Mondadori Electa, Milano.
- Politi, G (ed.) 2008 'Killing me softly', *Flash Art*, n. 261, luglio settembre, pp. 220-223.
- Kittlmann, U 2007-2008, 'A Carte scoperte, Il "progetto Cattelan" a Francoforte', *Flash Art*, n. 267, pp. 69-71.
- Kontova, H 2007-2008, 'Qualunque cosa è interessante. Se la guardi a lungo', *Flash Art*, n. 257, dicembre-gennaio, pp. 66-68.
- Kontova, H 2007, 'Maurizio Cattelan, No cakes for special occasions', *Flash Art*, n. 257, novembre-dicembre, pp. 74-76.
- Morton, T 2005, 'Infinite Jester', *Frieze* n. 94, ottobre, pp. 150-157.
- Naldi, F 2003, *I'll be your mirror*, Cooper Castelveccchi, Roma.
- Rank, O 2001, *Il Doppio – uno studio psicanalitico*, Bollati Boringhieri, Milano [or. edn. Rank, O 1914, *Der Doppelgänger. EinepsychoanalytischeStudie*, Imago, Wien]
- Robecchi, M 2009, 'Maurizio Cattelan', *Interview*, n.5, giugno-luglio, pp. 63-65.
- Sauzeau, A 2006, *Shaman Showman Alighiero e Boetti*, Luca Sassella Editore, Roma.
- Sirmans, F 2010 (ed.), *Maurizio Cattelan: Is There Life Before Death?*, catalogo della mostra, Houston, The Menil Collection, 12.02.2012-15.08.2010, The Menil Collection, Houston.
- Spector N 2011 (ed.), *All*, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 1.11.2011 - 22.1.2012, Skira, Milano.
- Starobinski, J 1984, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Editore Boringhieri, Torino.
- Strukelj, V 2011, 'Capolavori nel mercato delle immagini', in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi trasformazioni*, (eds) C Casero & M Guerra, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, pp. 96-108.
- Szeemann, H 2001, *La Biennale di Venezia - 49° Esposizione d'Arte Contemporanea. Platea dell'Umanità*, catalogo della mostra, Venezia, 10.06.2001 – 4.11.2001, Electa, Milano.

Szeemann, H 1999, *La Biennale di Venezia - 48° Esposizione Internazionale d'Arte. dAPERTutto*, catalogo della mostra, Venezia, 13.06.1999 – 4.11.1999, Marsilio editore, Venezia.

Verzotti, G (ed.) 1999, *Maurizio Cattelan*, catalogo della mostra, Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 25.09.1997 – 18.01.1998, Charta, Milano.