

## LO SPETTRO DEL POSSIBILE

Saretto Cincinelli

*La decostruzione è una certa  
esperienza dell'impossibile*

J. Derrida

Mantenersi rigorosamente ai margini di pittura e scultura e, contemporaneamente, lavorarne i bordi, significa abitare strategicamente un'eredità per dis-orientarla dall'interno. È questa la prospettiva in cui si colloca, fin dagli esordi, Antonio Catelani, le cui opere si confermano tra le più significative elaborate dall'arte italiana maturata durante gli anni '80.

Schematizzando, potremmo rintracciare nella messa in campo di una doppia nega-

zione, preliminare e costitutiva, riassumibile nella formula *né... né*, il paradigma che orienta la sua ricerca; si tratta di una formula che va intesa ponendo maggior ascolto all'originaria *duplicità* del gesto che la fonda (sottraendola ad ogni semplice opposizione binaria) più che alla sua stessa *negatività*: un *né* questo *né* quello



**1. Tipologia, 1988; Modelli, 1988**  
Köln, Kunstverein

che, paradossalmente, *annuncia* piuttosto che *interdire* o, più precisamente, promette *attraverso* la sua interdizione.

Per Catelani si tratta di pensare *l'al di là* (del *quadro*, della *scultura*) nell'unico modo possibile: decostruendo, *al di qua*, la propria pratica disciplinare, fino a farne apparire il limite; le sue opere additano così, silenziosamente, in sé, l'altro da sé, rivendicando una condizione *atopica* che induce a pensare ciò che nel possibile resta *ancora* impensato.

La distanza, apparentemente macroscopica, che separa le opere degli ultimi anni da



2. *Tipologia*, 1988, Köln, Kunstverein (part./detail)

quelle degli esordi (radicale alleggerimento dei materiali di partenza, introduzione della linea curva e della piega, progressivo avvicinamento alla pratica pittorica ecc.) non è indice di un mutamento di paradigma ma, più semplicemente, di differenti modalità della sua articolazione. Ciò risulta chiaro se, invece di porre l'accento sugli aspetti differenziali dei singoli lavori, ipostatizzandoli, prendiamo in considerazione ogni serie nel suo comples-

so. Indagando più da vicino il loro sorgere ed il loro dispiegarsi nel tempo, vedremo, infatti, che nonostante l'inedito utilizzo del vetro e l'uso pittorico del colore, i *Pendant* rivelano non poche affinità con i *Tortili* (forme di legno sagomato, ordinatamente sovrapposte a suggerire l'indizio di differenti colonne o basamenti) che a loro volta rimandano, nonostante la linea curva dei singoli elementi, ad insiemi perfettamente integrabili nella prima produzione dell'artista; vedremo che le *Tonsure*, incorporando una zona vuota formalmente simile a quella dei *Pendant*, si presen-

tano come un perfetto negativo di questi ultimi<sup>1</sup> che alludono, sin dalla loro apparizione, non casualmente contestuale a quella delle piante<sup>2</sup>, sia alla forma delle foglie sia, per l'ordinata distribuzione a parete, alla loro crescita organica, ma anche, attraverso il passaggio obbligato di un'opera cerniera come *Architettonico e pittoresco* (poco conosciuta, poiché realizzata *in situ* nell'abitazione dell'artista), ai più recenti e decisamente più asettici *Lacunar*<sup>3</sup> che, infine, aprono, non solo concettualmente, alle odierne *Blinde Fenster*<sup>4</sup>.

Domanda che non aspira ad essere colmata, ma a trasformare ogni affermazione in pura possibilità, tutta l'opera di Antonio Catelani si offre come rigorosa ricerca di una forma che renda problematica l'idea stessa di opera compiuta. Ogni procedura messa in campo dall'artista riflette, grazie ad una peculiarità dubi-



**3. Tipologia, 1988, Köln, Kunstverein**

tativa, il suo opposto, in un gioco interminabile di rifrazioni e sdoppiamenti che trasforma l'indeterminazione in autonomia espressiva.

La provvisorietà dei legami che, da sempre, all'interno della sua ricerca, uniscono un elemento all'altro<sup>5</sup> ha trovato nell'utilizzo dei fermagli metallici o del *velcro*, una perfetta raffigurazione metalinguistica<sup>6</sup>. Ora non c'è più bisogno che un profilo tracciato a grafite venga a contraddire quello reale di una scultura, per inscrivere al suo interno la possibilità di un'alternativa, o che una *Tipologia* sia collocata orizzontal-

mente invece che verticalmente rispetto al piano del pavimento, per mostrare la provvisorietà di ogni inverarsi della forma; la possibilità del mutamento è, ormai, insita nella natura stessa del collante senza il quale essa semplicemente non esisterebbe.

Venendo letteralmente, a mancare qualsiasi struttura portante, ogni formalizzazione dell'opera appare dichiaratamente provvisoria e l'alternativa o il rovescio di una possibilità risultano, si può dire, inscritte nel suo stesso corredo genetico.

Non casualmente una parte dei materiali che hanno dato vita a *Concordia*<sup>7</sup> erano già stati utilizzati, seppur in una diversa disposizione, nella precedente personale "Der Körper der Farbe" (Il corpo del colore) all'Accademia Schloss Solitude di Stoccarda e, successivamente, alla XII Quadriennale di Roma.

A suggerire all'artista il riutilizzo di materiali preesistenti è, poeticamente, la volontà di restituire l'opera alla possibilità dell'accadere senza bloccarla in un unico accadimento costituito. Per Catelani, come per Agamben, infatti, la *creazione* non è un "processo che va dalla potenza all'atto per esaurirsi in esso, ma contiene al suo centro un *atto di decreazione*, in cui ciò che è stato e ciò che non è stato sono restituiti alla loro unità originaria" e in cui "ciò che poteva non essere ed è stato sfuma" continuamente "in ciò che poteva essere e non è stato"<sup>8</sup>.

Più che produrre una indecidibilità semantica, i recenti lavori dell'artista mettono in scena una indecidibilità strutturale: ogni significazione è qui ostinatamente posta sotto ipoteca al suo sorgere e non può mai sostanzializzarsi.

Costantemente in lotta con i confini del proprio linguaggio l'opera di Catelani sembra realizzarsi nella spaziatura tra il desiderio ed il compimento ha, dunque, per contenuto un quasi vuoto semantico che marca lo spazio di un intervallo a partire dal quale ogni senso diviene possibile.

Animate da una duplice negazione, a metà strada tra pittura e scultura, le meditazioni dell'artista sui *cavalletti* e sul *corpo del colore*, ponendo allo scoperto la cen-

tralità di un momento de-creativo installato all'interno di quello creativo ed a quest'ultimo consustanziale, sembrano riaprire l'esemplarità delle composizioni neoplastiche e suprematiste all'incertezza ed all'indecidibilità.

Il fermaglio metallico che, materialmente, sorregge il peso delle attuali operazioni, si configura, dunque, come un legame che, per usare la terminologia di Derrida, nella *stricture* produce anche l'effetto di una contemporanea *de-strictureation*. Questa logica del doppio movimento, esplicitamente tematizzata, sospende, attraverso la sua irriducibile indecidibilità ogni opposizione binaria, colta come mera contrapposizione, e induce a pensare, piuttosto, all'impensato di un legame che mantiene aperto un rapporto di *ab-solutione*.

Inaugurando un territorio del *forse*, che resiste ad ogni tentativo di sintesi, i lavori di Catelani, come la porta di Duchamp, aprono chiudendo e chiudono aprendo o, per meglio dire, sospendono, al proprio interno, i concetti di apertura e chiusura, di al di là e al di qua; rinviando a ciò che li deborda, inscrivono materialmente nella loro forma quelle cesure che li fanno apparire, contemporaneamente, stessi ed altri, conclusi ed in-finiti.

Ciò che rende l'opera possibile è qui, paradossalmente, ciò che introduce in essa un principio di insaturabilità che ne compromette l'identità a sé e la semplicità. Un *impasse* apparentemente irrisolvibile, rovesciandosi come un guanto, si trasforma in una *chance* che permette all'opera di liberarsi della sua purezza. È questa, del resto, l'unica possibilità per aprirsi ad un a-venire che non sia già perfettamente prevedibile, alla possibilità di un possibile che la *realizzazione* dell'opera inveri ma non esaurisca, preservi, anzi, al proprio interno, come traccia di ciò che l'anima e la fa esistere.

Introiettando, la differenza sin nella loro minima articolazione, i lavori di Antonio Catelani indeboliscono così, potremmo dire *a priori*, la propria capacità assertiva, per potenziare l'indecidibilità segretamente perturbante del loro statuto, come mostra-

no, le opere del recente ciclo *Madreforma*, che *mimando* la pittura astratta di tradizione modernista, *minano*, al contempo, ogni idea di specifico pittorico.

Le ordinate geometrie del *quadro*, apparentemente bidimensionali, si aprono, qui, ad una più complessa spazialità, che lascia apparire il *corpo del colore*, attraverso la materialità di spessori e cesure, che intaccano la superficie pittorica, proprio mentre la costituiscono. Appuntati con il velcro o stabilmente sovrapposti, alcuni cartoni monocromi, mirabilmente realizzati a spatola, sono composti, secondo l'alfabeto ritmico e cromatico dell'artista, dentro ad una scatola/cornice, tramite una modalità costruttiva

che sembra con-fondere pittura e scultura.

Ciò che in questi lavori si manifesta come struttura, è solo la momentanea cristallizzazione di un differire potenzialmente infinito: la loro forma si costituisce, infatti, come tale solo in quanto si rapporta ad una non-presenza: ciascun elemento che appare sulla scena, come il fotogramma di un film astratto, conserva la traccia di un elemento passato e si lascia intaccare dal rapporto con un elemento futuro. L'opera da così luogo ad un *movimento immobile* che istituzionalizza proprio mentre lo rende potenziale (e dunque, in un certo senso, superfluo) il provvisorio



**4. Tipologia, 1988**

destino dei materiali di *Concordia*.

Configurandosi non come una semplice opzione ma come una mirabile operazione di indebolimento dei margini di differenti discipline, il recente sconfinamento di Antonio Catelani nella pratica pittorica rende esplicita l'attitudine dell'artista a pensare la *forma* e la *presenza* dell'opera secondo una dimensione verbale più che sostanziale, dunque, in termini non-statici, di potenzialità piuttosto che di assolutezza.

*Il presente scritto riprende con modifiche e integrazioni quello che accompagnava la mostra "Itinere 2" (Catelani, Spalletti, Taaffe, Toroni, Tuttle) al Centro d'arte contemporanea Palazzo delle Papesse di Siena, pubblicato nella rivista Numero Uno (1999).*

(1) Se nei *Pendant*, la pittura sottovetro, distendendosi meccanicamente per semplice pressione, occupa tutto lo spazio della superficie, nelle *Tonsure*, tele di piccole dimensioni (lavorate a pennello), scivola ai bordi per disegnare i margini di un'assenza: si fa *parergon*, abdica al proprio centro, ritraendosi nel dar vita alla produzione del prodotto. Nel catalogo *Compresenze*, Elio Grazioli riporta, al riguardo, questa dichiarazione dell'artista: "Nei vetri la pittura si fa da sé, nei quadri si fa da parte!"

(2) Nella personale "Pendant" allo Studio Guenzani di Milano nel 1989;

(3) Presentati nella personale "Compresenze" allo Studio Guenzani di Milano nel 1992;

(4) Presentate alla mostra "Licht Raum... Schwarz" al Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis di Bregenz nel 1997;

(5) Come testimoniano, sin dai titoli, opere come:

*Smarrita la regola* (1986), *Opera incerta* (1987), *Pratica degli stili* (1991) ecc.

(6) "I fermagli – dichiara l'artista – sostituiscono la colla, gli incastri, i legami definitivi, funzionano come una specie di imbastitura quando si cuce un abito... Sono comunque questi elementi metallici che tengono insieme l'immagine: senza di essi tutto torna ad essere mero materiale" (*Il formaggio e i vermi*, catalogo della mostra, a cura di M. Scotini e L. Vecere, Cortona, Palazzo Casali, 1996); un'analoga funzione svolge il *velcro*, quel dispositivo di chiusura a nastro, facilmente rimuovibile, che tiene assieme i cartoni dipinti dei primi esemplari del ciclo *Madreforma*.

(7) Presentata alla mostra "Antonio Catelani – Daniela De Lorenzo" alla galleria La Nuova Pesa, Roma 1996.

(8) G. Agamben, *Stanze*, Torino, 1993 (1°ed. 1977).



**5. Tipologia, 1988**, Castello di Rivara (Torino)