

CONFORME

Elio Grazioli

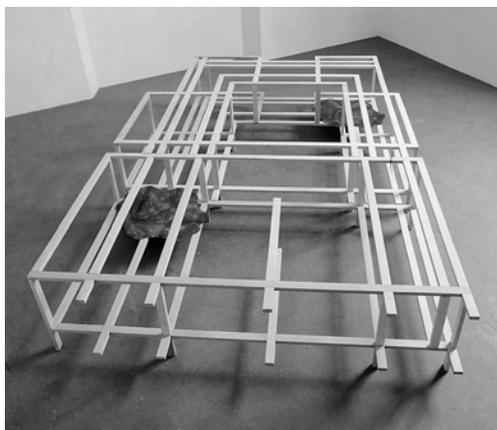
Solo uno scultore poteva riformulare la questione del *quadro* in un tal modo. Come negli altri casi in cui Antonio Catelani aveva già avuto a che fare con la pittura, essa per lui “si fa da sé, da sola”, come aveva sintetizzato una volta con efficace formula, la quale nasconde evidentemente anche il suo risvolto, ovvero che là dove si ha a che fare con la pittura, per Catelani si ha a che vedere con un farsi da sé.

Dunque, pochi elementi essenziali: dei fogli che vengono ricoperti di pittura spessa

– prima accezione del *corpo del colore*, come titola una serie, cioè la sua materialità evidente, il suo spessore, o rilievo, potremmo dire, per usare un termine che viene dalla scultura – pochi colori ma pieni, decisi e forti, ogni foglio un colore, senza sfumature né altri interventi se non il segno evidente della stesura della materia, appunto.

I fogli colorati erano in un primo momento tenuti insieme da semplici ganci, molle, che davano la forma voluta, suggerendo magari

quella del cavalletto, oppure raccogliendoli intorno a un vaso – vero, con piante – o sui vetri delle finestre dello spazio espositivo, o altrove, anche appesi liberamente a parete o legati in modo da stare in piedi. Il titolo *Articolare* suggerisce il senso della composizione, che – come è di nuovo Catelani a dire con acutezza – non è un problema ma un *tema*, quello decostruttivo, come si suol dire, dell’agire all’interno di un linguaggio già codificato, di un dentro che comprende tutto e permette solo scarti, spostamenti, scambi, che chiede di essere occupato, *abitato*.



10. Tipologia, 1988

Così la composizione ha un valore sia interno all'opera sia esterno, dell'opera con lo spazio, con l'ambiente, con l'architettura. Tolate le molle, tutto si disfa e torna al suo stato di materiale grezzo, di elementi a disposizione per farne qualsiasi uso, cose inarticolate appunto, fogli, bidimensionalità di partenza, materiale dell'immagine.

Quando i fogli si disponevano intorno a vasi, veri, con piante, il gioco si faceva scoperto, nascosto e svelato insieme, nel confronto: la natura, l'organico diventa la versione lampante del farsi da sé, da dentro, rovesciamento del rapporto mimetico e dialogo,

invece che dipendenza, con la realtà, così come c'è *concordia* tra la scultura e la pianta in essa contenuta, o meglio compresa; la pianta è il reale stesso che il colore rivendica, ancora il *corpo* evocato dal titolo. Ma non solo: le piante usate sono evidenti piante *da appartamento*, cioè da interno, piante che evocano il luogo e l'abitare, presenze che stanno e determinano uno spazio abitato, come le *sculture* di Catelani vogliono essere e fare.

Si ricordino le *Tipologie*, il loro derivare dallo sdoppiamento di una semplice struttura di prospetto, disegno di uno scheletro dagli spazi geometrici vuoti (per alcuni versi il contrario di questi fogli di



11. Tipologia, 1988, Milano, Studio Guenzani

oggi, e non a caso riprese in versione nuova proprio contemporaneamente alla serie del *Corpo del colore*), che le permetteva di stare in piedi, di stare con discrezione nello spazio. Tanto più i *quadri* oggi, a parete: gli elementi di arredo più comuni dell'interno, della casa abitata dall'uomo, e dal linguaggio.

Ora, il quadro di Catelani si fa da solo, perché i fogli, di diverse dimensioni e colore, stanno semplicemente posati, appoggiati, sul lato inferiore della cornice a cassetta che li contiene. È questo – la gravità, per chiamarla con il suo nome: una forza, fisica, quella

classicamente tenuta come uno dei cardini della scultura e quella che fa pesare-pensare i corpi – a fare da sé la composizione, come nessun pittore, mi pare, ha mai potuto fare. Qui la decostruzione è come se ora chiedesse un minimo (che poi è sempre il massimo, non si legga qui una posizione *debole*) di riscontro ontologico, di confronto con il reale, con il mondo – la terra su cui poggiamo – di cui rivendica di far parte a pieno e medesimo titolo. Ma lo fa, è evidente, non attraverso contenuti manifesti assunti dal mondo stesso, rappresentazioni aggiornate, tematiche sociologiche, forme adattate, ma attraverso la *Madreforma*, come titola una delle mostre incentrate sui *quadri*. In questo termine *madreforma*, è condensato il rimando alla forma come madre e alla madre come forma, alla forma, insomma, come riferimento originario.

Ma perché proprio il quadro (per uno scultore)? Perché il quadro, più della scultura e dell'architettura (già grande *modello* formale degli inizi dell'opera di Catelani), ha una caratteristica precipua che ora l'artista vuole sottoporci con forza e indicarci a forma madre: la frontalità. Ha scritto: "Forse non nella centralità, ma nella frontalità si intuisce il reale", e insieme: "La frontalità è l'unico accesso possibile verso il reale e, doppiata un'immagine, subito un'altra se ne produce in un *continuum* che non consente né sosta, né luogo, né tanto meno adesione al reale". Accesso dunque, e non adesione, perché la frontalità è distanza, è vista e sguardo come spazio frapposto, intervallo, tra me e la cosa. È la forma, per Catelani, come risposta di compresenza allo statuto, piuttosto che allo stato, delle cose. È lo statuto dell'arte: "segnare con la forma l'originaria appartenenza al mondo stesso delle forme", dove originaria è l'appartenenza e il mondo stesso è un mondo delle forme.

Quanto il presente attuale abbia ancora bisogno di sentirsi precisare questioni di questo tipo e in questo modo, cioè, intendo, con tali risultati, opere, è giusto argomento di ulteriore riflessione e preciso contributo di Antonio Catelani.



12. Tipologia, 1988, Milano, PAC