

Una natura da camera

Carolyn Christov-Bakargiev

Le elaborazioni di Antonio Catelani sono raffinate ed eleganti, apparentemente gioiose e giocose. Da sempre, le sue sono opere che parlano dell'arte come modello di conoscenza, lontane dall'anti-arte di matrice dadaista che ne provoca i confini per abbracciare invece, incondizionatamente, il reale.

Le opere di Catelani parlano, al contrario, dei problemi della pittura e della scultura, del colore e della linea, della forma e della composizione, delle linee di tensione e della forza di gravità, delle norme e degli stili. In quanto interrogano la stessa capacità di comporre e dunque di costruire la conoscenza, prendono spesso a prestito il linguaggio dell'architettura, arte del costruire per eccellenza. Ma non sono costruzioni, così come non sono pitture e non sono sculture, bensì rappresentazioni di possibilità ormai assenti o, meglio, di un moderno già collassato nell'incertezza.

Ne *Il corpo del colore* realizzato nel 1995 a Schloß Solitude vicino Stoccarda, cinque elementi diversi realizzati con piante a fogliame largo e carnoso in vasi, olio su cartone, pezzi di compensato e materiali vari sono collocati nello *Hirschgang* - "corridoio del cervo" - che costituisce una promenade semicircolare interna al castello barocco. Come delle variazioni, gli elementi policromi realizzati principalmente a pittura su cartone partono dalla bidimensionalità e si definiscono in volumi solo provvisoriamente, grazie alle graffe che ne uniscono le parti nonché alle piante che ne costituiscono l'occasione spaziale - qualcosa da avvolgere. Nascono così una forma conica a vaso, una a zattera sorretta dal diafano vetro di bicchieri, un cubo, una struttura architettonica a parallelepipedo che ricorda le *Tipologie*¹ ed una forma conica aperta e ad anelli che cingono la pianta. Come in una danza, gli elementi base della geometria e della pittura circondano altri elementi liberi, incontrollabili, e la danza gioiosa dei colori si fa anche dramma del disfacimento continuo dei propri tentativi di controllo ed equilibrio.

Già nel 1989, un anno dopo l'inizio delle *Tipologie* Catelani aveva inserito delle piante vive in una mostra² accostando il loro movimento ascensionale al centro della sala all'inverso movimento discendente di formelle in vetro dipinto collocate a parete. Si costituiva così un parallelismo tra l'organicità effettiva delle piante e l'organicità di una pittura non controllata dall'artista, autogenerata ed ottenuta schiacciando vernici colorate tra lastre di vetro, così come si costituiva un'analogia tra la forma delle foglie e quella delle formelle che alludevano alla decorazione barocca. Ma se l'arte barocca era fondata sull'idea di una possibile

mimesis della natura, qui la giustapposizione conferma e confuta al contempo la continuità tra culturale e naturale. Si postula un rapporto con il reale rappresentato dalle piante, nonché la percorribilità dello spazio così costruito, ma si è continuamente riportati al dato di fatto che si è in un giardino interno, nello spazio culturale di una natura addomesticata, in vaso, una natura da camera.

Dopo Schloß Solitude, Catelani presenta due elementi con piante tropicali a foglia larga anche a Gubbio³ in un'unica composizione di pannelli in cartone dipinto che avvolgono la base di due piante. Di nuovo, un elemento artificiale e molto colorato è accostato provvisoriamente ad un elemento naturale, di modo da creare compresenza e concordia fra le parti (natura e cultura) allo stesso momento in cui si definisce la inesorabile distanza tra loro. Il fare del pittore viene dopo aver scelto la pianta, quasi un'appendice al naturale, un inevitabile stare fuori centro, nel contorno, nel margine⁴, in un luogo *altro* rispetto alla griglia equilibrata ed ordinata della pittura moderna. In *Impasse* (1994), forme che ricordano cavalletti da pittore sono appiattite sulla parete e sorreggono quadri bianchi, vuoti. Le piante hanno la stessa funzione che aveva l'arte (il quadro) in *Impasse*: conferiscono un senso, un ordine, un *motivo* alla composizione e ai suoi elementi fluttuanti. Ma così come il quadro sul cavalletto è bianco, vuoto, così le piante alla fine non si lasciano contenere. Fuoriescono e non conferiscono ordine. Hanno una loro vitalità, crescono e non badano agli elementi apposti dall'artista, che appaiono al contrario deboli: se la pianta ha una sua vitalità ed un suo meccanismo biologico con "leggi" proprie funzionanti, le norme dell'uomo non sono più così certe ed automatiche. Nel paragone tra la parte fatta dall'artista e la parte fatta dalla pianta, è l'uomo che perde dinanzi alla ricca complessità dell'organismo che prevale e fa sembrare decorazione la pittura e la scultura. Allo stesso modo, il colore di Catelani ricorda le certezze di Mondrian, ma non giunge alla sua primarietà. I colori - blu, arancione, bianco, verde - sembrano primari eppure, dopo la prima sensazione epidermica, si rivelano non più *essenziali*, poiché l'arancione (vi sono due arancioni, nell'arte di Catelani) è rosso ingiallito, impuro, incerto. Così anche la composizione è fondata non sull'equilibrio ma sullo sbilanciamento fra le parti, è negazione della composizione: gli elementi fluttuano in un tutto disordinato, non trovano una loro collocazione finale, una definizione, se non in un ordine precario e provvisorio, come fossero le parti di un gioco di costruzioni per bambini. In Mondrian vi

erano la certezza dell'astrazione dalla rappresentazione, e la volontà, per tale via, di giungere agli elementi fondamentali dell'arte e del pensiero: "I miei nuovi dipinti hanno lo stesso obiettivo dei precedenti. Hanno lo stesso obiettivo, ma questi ultimi lo evidenziano meglio.- E quale è? - Esprimere rapporti plastici attraverso opposizioni di colore e linea. - Ma le sue prime opere non rappresentavano invece la *natura*? - Mi esprimevo *per mezzo della natura*. Ma se osservi bene la sequenza del mio lavoro, vedrai che progressivamente si abbandona l'apparenza naturalistica delle cose per enfatizzare l'espressione plastica dei rapporti."⁹ Dinanzi a tale visione della stabilità, che pure ammira ed alla quale tende allo stesso momento in cui la decostruisce, Catelani procede con passo inverso: dalle astratte *Tipologie*, e da opere come *Pratica degli stili* (1990), *Doppio ordine* (1985) e *Ordinare* (1986), egli giunge all'epifenomeno. Ma non alla sua rappresentazione, bensì alla sua diretta inclusione nell'opera, alla punta vera. Eppure, cosa è 'vero', cosa si può dire 'natura' quando anche la pianta nel vaso è un costrutto dell'immaginario, un'ipotesi di inglobamento della natura nella cultura, di addomesticamento, come se si potesse ordinare anche la vita biologica? Se la pittura in Catelani è una meta-pittura, che la sostituisce, così anche la pianta, nelle sue opere, è segno di una vita che si immagina fuori dalla finestra, fuori dallo spazio interno dello *Hirschgang*, allo stesso tempo in cui, inversamente, è un elemento naturale che simula un materiale d'arte, di natura mentale.

1. Le *Tipologie* realizzate dal 1988 al 1992 sono opere tridimensionali calibrate e costruite dove elementi di diversa natura sono inseriti in strutture a griglia fatte di cantinelle di legno grezzo. Rimandano all'architettura, ma non sono né costruzioni finite, né progetti: modelli al confine tra progetto e oggetto finito, essi sono fuori scala, troppo grandi per essere plastici, ma conservano una dimensione utopica-progettuale e di catalogazione.

2. Studio Guenzani, Milano, 1989

3. "Forma Urbis", Gubbio, 1996

4. Anche nelle piccole *Tonsure*, del 1989, la pittura si svolge in una zona periferica, intorno a un centro lasciato vuoto.

5. Piet Mondrian, "Dialoog over de Nieuwe Beelding", *De Stijl*, Leiden, febbraio-marzo 1919