

"Ipercromo", Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz Gli Ori, Prato, 2005

Giorgio Maragliano
Natura di luce

Un'esigenza sembra ancora attraversare l'arte nell'epoca recente. Possiamo oggi parlare di una vocazione "realista" della pittura? Il medesimo predicato infatti è stato fatto valere per opere affatto diverse e "reale" è potuta sembrare sia la riproduzione mimetica di qualcosa che la presentazione di una particella irrelata di materia; realismo era anche ciò che la pittura cubista o suprematista volevano attingere, in nome di una superiore percezione dello spazio.

Malgrado la pluralità dei riferimenti sembri far inabissare il significato, credo che l'urgenza espressa nelle variopinte forme del realismo moderno non possa essere cancellata. Anzi, proprio la diversità dei modi in cui l'arte oggi tenta di rispondere a questa richiesta indica la sua centralità. Come dare forma a questa domanda di realtà, tanto nell'operare dell'artista che nei modi in cui l'opera si presenta a noi? Una risposta possibile, e forse esemplare, coglie negli elementi di cui la pittura si serve, nella grammatica di piano linea e colore, la condizione per raggiungere quel grado zero che è implicito in una certa definizione di ciò che chiamiamo realtà. In tal modo questa pretesa conquista una base sicura, che orienta l'impresa artistica in modo certo e lampante, dichiarando costantemente ciò che per essa è veicolo e fine. Ma così, proprio nel momento in cui sembrerebbe che l'arte abbia raggiunto un sicuro criterio interno, capace di orientare la produzione non meno che il giudizio, avviene uno strano rovesciamento.

Un pericolo infatti grava su questa intenzione, ed è quello di scambiare la condizione con il fine. Tentazione prometeica, con la quale enunciando a voce alta i fondamenti si dichiarava al tempo stesso la fine di ciò che avevano per secoli costituito, come avveniva nei tre monocromi di Rodcenko, ma al fondo ingenua, poiché eludeva la questione che non ha cessato per fortuna di alimentare la vicenda della pittura. Se di realtà si può parlare rispetto all'arte visiva, essa non può evitare di prendere atto che i suoi mezzi – il suo *medium* – rinviano ad altro; e tuttavia, se vuole restare fedele al suo impegno, deve anche assumere il suo medium come un fine – "Dell'arte si può dire soltanto che è arte, l'arte è arte come arte e tutto il resto è tutto il resto. L'arte come arte non è altro che arte", scriveva Ad Reinhardt. Si tratta di un'*impasse* dalla quale è doveroso uscire, o piuttosto di una relazione originaria, inscritta nello stesso essere della pittura? La risposta a questa domanda sta forse nell'esame del piano, condizione ineliminabile della pittura e, si potrebbe aggiungere, della significatività.

Qualsiasi volontà di attingere l'elementare, la grammatica, il fondamento della pittura deve fare i conti con la natura duplice del piano sul quale le linee ed i colori vengono distesi, parete, tela, superficie qualsiasi che reca e custodisce segni, tracce, indizi. Appena una o più linee, uno o più colori vengono applicati sul piano accade qualcosa, si genera in modo dapprima poco evidente ma sin dall'inizio tutto presente un gioco di relazioni, del quale il meno che si possa dire è che i modi in cui si è tentato di darne ragione conducono a concezioni assai diverse dell'impresa pittorica.

Se volessimo tratteggiarne con forza gli estremi, diremmo che per alcuni appena una linea o un colore vengono tracciati su una superficie ciò che si genera è una illusione, che ci spinge immediatamente a dimenticare il piano sul quale tali segni vengono incisi, posizione questa che privilegia un'idea mimetica della pittura, per la quale ogni segno si trascende immediatamente e senza resti nel rinvio a ciò che significa. Posizione affatto moderna, e meno arcaica di quanto si creda, giacché comprende una polemica esplicita contro i principi della pittura che è stata chiamata astratta o modernista: questa infatti – o perlomeno la sua migliore tradizione – esige che il quadro renda visibile *al tempo stesso* il piano materiale e il piano pittorico, in un rinvio reciproco difficile a descrivere se non con i termini formali della stessa impresa pittorica, e che l'idea di una presenza che si costituisce mediante segni non denotativi definisce, indicando la differenza tra illusione e apparenza. L'apparenza infatti, a differenza dell'illusione, è una condizione nella quale la superficie generata dalla pittura ed il piano materiale sono costantemente presenti ad un tempo, in una oscillazione che linee e colori alimentano rimanendo però sempre visibili come tali. La realtà che essi indicano è l'effetto di una manifestazione, del darsi-a-vedere di qualcosa che include per così dire la condizione del suo manifestarsi, per cui linee e colori sono e appaiono ad un tempo solo, in una strana coalescenza con il fondo sul quale sono tracciati. Il *medium* diventa qui allora qualcosa di diverso da semplice strumento indifferente per comunicare significati già presenti: autentico veicolo, *symbolon* esso stesso, nel suo costante rinvio ad altro, dell'eccedenza del significante rispetto al significato. L'apertura verso la trascendenza non sarà allora il risultato di una intenzione avventizia e soggettiva, quanto l'espressione del modo in cui la pittura rivela il suo non essere altro che apparenza, manifestazione.

Che la pittura di Antonio Catelani possa essere intesa quale meditazione sul rapporto di piano pittorico e

superficie, credo si possa accettare. A ciò andrebbe aggiunto che essa conduce tale pratica in un modo particolarmente avvertito delle strettoie e delle vie aperte che la tradizione della pittura moderna ha incontrato, e delle rinascite avvenute allorché una nuova articolazione sintattica è stata resa possibile dalla concentrazione su un aspetto della sua grammatica. Tra le domande che riguardano più da vicino l'impresa pittorica di Catelani vi è senz'altro quella rivolta alla definizione del rapporto tra le parti e l'intero. Per una certa tradizione della pittura del secondo '900, il demone da sconfiggere era la composizione, vale a dire un procedimento che poneva in valore l'aggregazione – organica, avrebbero detto i suoi fautori – di parti discrete in un tutto superiore alla loro somma. Ad essa veniva contrapposta una pratica che invece favoriva la semplice ripetizione dell'identico, una cosa dopo o accanto all'altra, in una disposizione antisintattica e non gerarchica dove il tutto è in certo modo contenuto in ognuna delle parti, o piuttosto nasce ogni volta nel riferimento singolare e localizzato a ciò che cade all'esterno, la parete, il corpo dello spettatore, lo "spazio".

Il problema di tale deriva, così come ora ne cogliamo gli effetti, sta forse nell'aver promosso senza ben saperlo la sorta di intimazione semantica che chiude l'orizzonte d'attesa dell'arte odierna, riducendola ad un'esigenza di *pubblicità* che l'arte Minimal già intendeva in senso fisico e fenomenologico, ma che oggi prevale in un senso tutto mimetico, attitudine d'altronde resa possibile dall'equivoco minimalista circa il carattere pubblico di segni che significano a partire dal contesto rispetto a quello privato, di segni, come quelli pittorici, che esigerebbero la conoscenza della storia dell'arte.

La strana confusione tra apertura e accessibilità dell'opera d'arte che sottende questa contrapposizione conduce alla dissipazione della grammatica quale momento della costituzione dell'opera, nella misura in cui questa istituisce una trama di articolazioni interne e dicibili, a favore di una sintassi debole, parassitaria rispetto alle vigenti regole della comunicazione – la contemporaneità di arte Minimal e Pop è in questo senso anche ibrida comunanza di intenzioni.

Il fatto che Catelani abbia lavorato a lungo nelle tre dimensioni ci appare indicativo di un altro percorso. Sin dagli inizi le sue sculture hanno avuto a che fare con il piano, con il modo in cui esso diviene generatore tettonico di volumi, aperture nello spazio (vuoti) e strutture definite dalla sovrapposizione di sagome. L'accento sul momento generativo del piano, del tutto esplicito, assume valore esemplare in questa descrizione:

“Il titolo *Modelli* indica una serie di lavori in carta realizzati a cominciare dal 1987: si costruiscono a partire da un cartoncino ritagliato, piegato e chiuso con dei punti metallici, su cui nuovamente sta il disegno che concorre a definirli. La loro natura è precarietà di cosa messa in bilico: precarietà del materiale, dell'idea che si ferma su qualcosa di leggero come una velina o un tratteggio a matita. Modello di se stesso che esiste in quanto figura limite tra il progetto e l'oggetto finito, è cioè tanto l'uno quanto l'altro.”

La presenza di una forma al tempo stesso progetto ed opera, posta nella condizione oscillante di ciò che sta tra l'anticipazione e il risultato ben espressa dai significati del termine *modello* (di qualcosa; di se stesso in quanto premonizione figurale del principio), ci sembra qui poter fungere da definizione chiara del carattere potenziale che Catelani ascrive al piano. Il passaggio dalla terza dimensione alla seconda viene allora motivato dalla volontà di riportare ad una modalità se possibile più rigorosa la generatività che là, nelle sue sculture, appariva quale dialettica di sagoma e vuoto, progetto e oggetto; inquadrata nella superficie – che Catelani lavora in orizzontale – questa differenza diviene principio del rapporto tra piano ottico e piano materiale, del costante emergere del colore dal fondo, e del fondo *nel* colore che lo rende presente. Il controllo di questo rapporto impone scelte molto determinate sul piano formale, ed è per questo che i quadri di Antonio Catelani si sviluppano attorno ad un centro. Abbiamo effetti di simmetria che si dispiegano nelle due dimensioni della superficie, campi di colore che delimitano in maniera regolare lo specchio della tela. Punti diversi della tela possiedono, grazie alla distribuzione delle campiture, pesi diversi nell'economia del dipinto. Sono quadri composti, allora? In effetti osserviamo qui opere che stanno coerentemente in se stesse, in una certa misura estranee al dove e al come dovranno essere esposte, che sfidano vittoriosamente il muro perché portano in se stesse il loro limite.

Ad un secondo sguardo, però, quest'apparente certezza sembra dover subire la prova di evidenze contrarie. Il modo infatti in cui le campiture di colore si dispongono nella griglia che articola il quadro appare sin dall'inizio impegnato in una dialettica tra piani di profondità, dove *percées* e accostamenti cromatici contraddicono l'apparente possibilità di risolvere la totalità del quadro nel rapporto tra superfici regolari. Siamo molto lontani, qui, dal recupero parodistico, alla seconda potenza, di certa pittura modernista attuato tra la fine degli anni '80 e gli inizi dei '90. Se là l'indifferenza verso l'originario interesse per la riflessione attorno alla natura del *medium* conduceva ad una franca esposizione del piano dipinto, come a voler dire che esso non è più un problema, perché già connotato in senso estetico, qui l'attenzione al modo in cui la pittura si deposita sulla superficie e costituisce il piano è massima, poiché determina il rapporto originario grazie al quale questi dipinti pronunciano la loro posizione artistica.

Qualsiasi riproduzione di queste tele tradisce la natura materiale della stesura del colore che esse ostendono, e che si rivela essenziale nel costituire un quadro, un *Bild*, nella feconda ambiguità di significati, "immagine" e

“quadro”, che il termine tedesco contiene. L’uso del telaio serigrafico consente all’artista di emendare, per paradosso (quale *medium* più della serigrafia fa della piattezza la sua bandiera) il pericolo imminente nel semplice accostamento di tinte à plat. Il telaio serigrafico non serve qui a mascherare parti del campo quanto a controllare la densità della stesura in senso orizzontale, laddove il retino corrisponde nella sua trama alla grana della tela. In tal modo la serie delle sovrapposizioni va a costituire rapporti di campi dove l’indicazione della profondità, determinata in modo diverso all’interno di ciascuno di essi, entra in tensione con la loro lettura quali elementi planari che compongono tutti assieme l’economia del quadro.

L’atto del rasare il colore, che toglie e fa venire allo stesso tempo alla luce, è in un certo senso il supporto letterale di un’intenzione profondamente metaforica. Nelle diverse opere di questa serie il rapporto fra piano di fondo e piani superiori non è infatti risolto in modo univoco. Vi sono opere dove il colore di fondo filtra attraverso sottili soglie tra un campo e l’altro, o appare grazie all’agire della spatola, e altre dove invece la sovrapposizione sembra all’inverso servire a moltiplicare le possibilità interpretative – sarà venuto prima quel viola o quell’arancio?

Queste diverse soluzioni individuali sono tuttavia volte ad un medesimo risultato. In certo modo, qui la grammatica della pittura fa aggio sulla sua sintassi, anche se è l’esaurimento delle possibilità sintattiche, compositive, a porre in atto la potenza grammaticale della pittura. Il fatto che Catelani si tenga sufficientemente distante dall’accostamento tra colori primari non contraddice questo assunto. Se il colore attinge la sua natura pittorica nella sovrapposizione, nella direzione per così dire verticale della profondità piuttosto che in quella dell’espansione orizzontale, propria per natura al *medium* grafico, quale riuscita sarà più elevata di quella dove l’effetto irradiante del colore-luce viene raggiunto senza il loro apporto? Un modo per ribadire il singolare miracolo pittorico attuato dai pigmenti, aggirando la via larga del contrasto complementare. Il colore che restituisce allo spettatore un po’ della sua originaria natura di luce deve restare pittura, ma può farlo soltanto allorché esso definisce, attraverso i suoi campi di profondità, l’estensione del piano pittorico. Un processo alchemico, forse analitico, certo intensamente articolato, ma che non scambia la presenza fragrante dell’opera per la densità dell’articolazione. Come a voler dire che la tecnica pittorica non è né procedura di visualizzazione di idee, né cucina di pigmenti, giacché ciò che dà a vedere è la forma della sua stessa presentazione. Tra le diverse versioni del reale in arte, questa sembra essere la più augurabile, giacché reca in se stessa la capacità di giungere a compimento.