

NERO Magazine -
Roma, 2014

A one-way dialogue between artists of different generations, in which the young testify to the influence of the old

Riccardo Previdi sul lavoro di Antonio Catelani

Antonio Catelani l'ho conosciuto solo qualche anno fa in occasione di una mostra collettiva all'Ambasciata d'Italia a Berlino.

Singolare – ma poi vedremo che così strano non è – che per conoscere la persona nonché il lavoro di Antonio sia stato necessario forzare, indurre, un incontro tra gli artisti Italiani residenti nella capitale tedesca. Anche se all'inizio la reazione all'invito ad una mostra, il cui obbiettivo principale sembrava limitarsi a quello di volerci censire, è stata tiepida, alla fine molti di noi vi hanno preso parte, attivando delle relazioni che non erano state possibili in Italia.

Le ragioni di tanta prudenza – se non addirittura diffidenza – sono di varia natura. Alcune valide, altre meno. Una particolarmente insidiosa, mi fa venire in mente la battuta di Grucho Marx con cui Woody Allen apre il mongolo iniziale di *Annie Hall* (Io & Annie): "I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member." ("non vorrei mai far parte di un club che accettasse tra i suoi soci uno come me).

Ecco allora che alcuni dei problemi irrisolti del sistema dell'arte italiano, di cui parla anche Diego Perrone nel suo articolo su Mario Airò (*NERO*, n° 27, *autunno 2011*), fanno capolino: carenza di contesto, esterofilia e – aggiungo io – una buona dose di provincialismo.

Nel 1998, Antonio Catelani è cofondatore a Firenze di uno dei più interessanti spazi non-profit italiani, BASE PROGETTI PER L'ARTE.

Antonio non si preoccupa solo del suo di lavoro, ma anche di quello degli altri. A differenza di molti artisti della sua generazione, rifugge l'isolamento e, ad una pratica soggettiva ed intimista, preferisce il confronto. Pur sapendo che troppo spesso si gioca ad armi impari, non ha paura di prender parte al dibattito Internazionale. Per quelli come lui, la "Denominazione di Origine Controllata" e l' "Indicazione Geografica Tipica" non sono sufficienti a garantire la qualità dell'arte.

Una consapevolezza che doveva sicuramente esserci anche quando realizzava opere come la serie dei *Modelli* (1987) – leggere sculture di carta installate a parete –, o *Ordinare* (1985-86) – un gruppo di piccole sculture in lamiera, dalle fattezze di maquette architettoniche, poggiate a terra –. Questi lavori, per gli anni in cui sono stati realizzati, sono un vero e proprio *statement*. Dietro la loro apparente debolezza si nasconde il germe di quel clima culturale che avrebbe poi di fatto offuscato, per quasi due decenni, la produzione degli artisti della generazione precedente. Con questi lavori A. C. opponeva la leggerezza e la precarietà agli eccessi degli artisti della Transavanguardia e di tutte le sue declinazioni transnazionali.

Al recupero della tradizione e al regionalismo della Transavanguardia A. C. risponde con un lavoro che non ha paura di guardare avanti (quasi prevedendo il crollo del *Muro* e la successiva unificazione dell'Europa). Se gli artisti della Transavanguardia per abbandonare i meccanismi dell'ortodossia che li aveva preceduti avevano bisogno di fare un gran fracasso, per la generazione di A. C., questo non è più necessario. Ci si poteva finalmente occupare di problemi legati all'arte senza doversi sentirsi in colpa e/o senza necessariamente dover per contro impersonare la figura romantica di "genio e sregolatezza". L'eccesso lasciava il passo ad un ritrovato equilibrio.

L'arte di Antonio Catelani non lascia nulla al caso bensì eleva la causalità a fattore determinante nel processo di creazione dell'opera. Esclude a priori i dogmatismi degli anni Settanta ma non asseconda i capricci formali e l'esuberanza dei primi anni Ottanta. La volontà di riscattare l'opera, e con essa l'artista, non è messa in discussione ma allo stesso modo è riconoscibile fin dai primi lavori il rifiuto perentorio a

semplificazioni di sorta. Per A.C. le cose non vanno rimesse “al loro posto” come se Duchamp e le avanguardie storiche non ci fossero mai stati.

Non a caso nel 1986 Corrado Levi invita il giovane Antonio Catelani a partecipare a: *IL CANGIANTE*. Una mostra importante, al Pac di Milano, in cui giovani artisti italiani (tra gli altri: Stefano Arienti, Alberto Garutti, Amedeo Martegani, Mario Della Vedova, Bruno Zanichelli) si mescolano ad artisti italiani, e non, di generazioni diverse (tra gli altri: Carla Accardi, Alighiero e Boetti, Otto Dix, Peter Halley, Jeff Koons, Carol Rama). Protagonista non è una presunta “nuova scena emergente”, ma l’arte. Solo, senza semplificazioni di sorta. Non chiusa in se stessa, non recitata da periodi storici o aree geografiche.

Antonio Catelani porta una scultura di gesso, *Ecceiso statico* (1986). Una base quadrata su cui poggiano, disposti negli angoli, quattro solidi irregolari che ricordano vagamente delle case (le forme anticipano di più di dieci anni quelle del *metamodernism* di Herzog & De Meuron). Il testo minimo di Corrado Levi che accompagna/commenta ogni lavoro/artista nel catalogo della mostra recita semplicemente: “Scultura/Sculpture”. Il lavoro di A.C. dei primi anni è come in sincrono con le *proposte per il prossimo millennio* che Italo Calvino scrive per le *Lezioni americane*. Soprattutto le prime tre: leggerezza, rapidità, esattezza. Dove la leggerezza di A. C. non va assolutamente scambiata per frivolezza, ma piuttosto, per dirla con Calvino, “una leggerezza della pensosità”, cioè quella leggerezza che fa apparire “la frivolezza come pesante e opaca”. Di questi anni sono anche la serie di lavori *Tipologie* (1988-1991) – delle strutture realizzate con leggere asticelle di legno con forme prelevate dal mondo del disegno architettonico al cui interno sono come imprigionati, semi arrotolati, grandi fogli di cartone. Superfici flettenti che “lavorano” spingendo sulle linee di costruzione di architetture possibili – (questa serie di lavori mi fanno venire in mente *Tecla*, la città cantiere che descrive Marco Polo al Kublai Kan nelle *Città invisibili* di Calvino). Superati gli anni Ottanta però qualcosa cambia. Forse perché il gigante Golia della Transavanguardia è stato abbattuto o forse semplicemente perché cominciano le prime ricognizioni nel nord dell’Europa – un momento importante per lo sviluppo del lavoro di A. C. è rappresento

dalla residenza per artisti del 1995 a Stoccarda. In un contesto internazionale sviluppa una serie lavori che si dispiegano in una vasta installazione ambientale all' Akademie Schloss Solitude –, certo è che, pur non tradendo le premesse della sua ricerca, qualcosa muta sostanzialmente.

Leggerezza, Rapidità ed Esattezza non sembrano più bastare. Forse anche perché il nuovo millennio sta per arrivare veramente o forse perché il crollo del muro di Berlino più che portar risposte inaugura una stagione di nuovi interrogativi; fatto sta che l'arte di A. C. sembra invertire il senso di marcia. Da un'attitudine alla decostruzione, all'alleggerimento, si passa ad una fase di riconciliazione con l'atto del costruire, del disegnare, del chiudere – anche se solo temporaneamente –. Dal modello si passa all'originale. Dal progetto all'opera. Nelle cinque sculture dal titolo *Il corpo del colore* (1995), realizzate per la mostra a Stoccarda, delle graffe di alluminio tengono insieme le singole parti. La precarietà del risultato non deve però ingannare. Questi lavori non sono la rappresentazione di qualcosa che sta per cadere in pezzi, ma bensì il tentativo ardito di ricomporre qualcosa tra le macerie.

Questo processo si radicalizza nella serie di lavori dal titolo *Madreforma* (1997-99) – in cui una serie cartoni colorati, dipinti ad olio per campiture uniformi e piatte, si sovrappongono all'interno di una scatola-cornice di legno rettangolare poggiando sul lato inferiore di quest'ultima, cedendo di fatto al “volere” della forza di gravità –. Se è vero che questi lavori parlano ancora di una precarietà della forma e di una processualità del fare, vero anche è che in tempi ancora non sospetti, riabilitano la forma del quadro e quindi della pittura.

Non è un caso che nel giro di un paio d'anni arrivino i primi lavori ad olio su tela montata su telaio. *Trapezio* (2000) e *Talea* (2002) fanno parte di una serie di quadri astratti ottenuti con una particolare tecnica utilizzata da Antonio Catelani, in cui un telaio serigrafico viene adoperato come filtro per “raffreddare” il gesto pittorico.

Nonostante le forme del lavoro artistico di A. C. siano instabili, mutevoli; anche se ad un primo sguardo potrebbe sembrare che l'andamento del suo procedere sia oscillatorio, discontinuo, in realtà a uno sguardo più attento non può passare inosservato il fatto che tutta la “partita” si gioca

sul piano inclinato di una superficie “distratta”. Lo sforzo –questo forse si che ha ragioni e radici tutte italiane – è quello di provare a riabilitare le qualità specifiche dell’operare artistico – restituendo un ruolo privilegiato alla pittura – in condizioni di scarsa visibilità, di precario equilibrio, accettando di buon grado la fatica che questo compito richiede. Consapevoli che una caduta, spesso genera risultati più sorprendenti di quando tutto procede come "da programma".

Lo scorso novembre, alla Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis di Bregenz, Antonio Catelani in veste di curatore mi ha invitato a partecipare alla mostra *Distracting Surface*. Nel comunicato stampa egli afferma che: (...) il “segno” che qualifica (la superficie “distratta”) risulta essere non solo ed esclusivamente quello prodotto dall’artista, ma anche ciò che per mezzo di eventi diversi e di realtà differenti attraverso un rapporto di “causalità” ne condiziona il risultato finale”. Oltre a me sono stati coinvolti nel progetto: Olafur Eliasson, Matt Mullican, Giulio Paolini, Karin Sander, Sara Sizer, Sophie Tottie.

Tornando al discorso del contesto italiano e alle sue deficienze, è evidente che lo sforzo di Diego Perrone per accorciare le distanze tra le generazioni precedenti e successive alla sua sia, oltre che ammirevole, utile. Innescare un processo che favorisca le condizioni perché si formi un contesto italiano credibile è una cosa che capisco e che condivido. Ma non basta. Quello che indebolisce il nostro contesto, quasi annullandolo, è l’assenza di una cronaca, di una lettura critica e di una stratificazione. Dove sono i nostri lavori?! In quali collezioni? Sono queste pubbliche, e quindi accessibili, o sono private? In quali cataloghi sono documentati i nostri sforzi, e in quali pubblicazioni se ne parla con continuità, autorevolezza e cognizione di causa?!

Riccardo Previdi (1974) vive e lavora a Berlino. Ha avuto mostre personali presso la galleria Francesca Minini, la Kunstverein di Arnsberg, il De Vleeshal Middelburg e presso la galleria Sommer and Kohl. Ha partecipato a Manifesta 7, alla 1st Moscow Biennale e alla Triennale T1-Torino. Il suo lavoro indaga i processi di produzione, riproduzione e post-produzione dell’immagine, interrogandone la sua condizione attuale nella sua infinita serie di evoluzioni.