

Marmo e piante in vaso

Jean-Baptiste Joly

In un testo giovanile dedicato alla sua scoperta del «Laocoonte»¹, una scultura greca del I sec. a.C., J.W. Goethe scrive: «Per comprendere a fondo l'intenzione del Laocoonte, la cosa migliore è porvisi di fronte a una distanza adeguata, con gli occhi chiusi; apriamoli e richiudiamoli subito, e vedremo muovere tutto il marmo; avremo il timore, riaprendoli, di trovare tutto il gruppo mutato. Direi che, come si presenta attualmente, esso è un lampo fissato nel suo bagliore, un'onda pietrificata mentre si frange sulla riva. Lo stesso effetto lo si ottiene guardando il gruppo di notte alla luce di una torcia»².

Nell'evocare il movimento e la vita espressi dalla scultura del «Laocoonte», Goethe, più dell'abilità degli artisti greci, ammira l'unità cui l'opera perviene tra la perfezione della forma e la materia da cui deriva. La violenza del lampo e dell'onda che s'infrange si iscrive sia nella forma di un corpo che si piega o di un ghigno di dolore scolpiti dall'artista, sia nel profondo della materia, nella densità del marmo, nelle *nuances* delle sue venature. L'ideale della scultura classica risiede, per Goethe, nel dominio di tale unità, nel controllo di quegli elementi con la volontà artistica: l'opera che ne risulta afferma quel che domina, nella fattispecie la materia, senza tuttavia imporre la sua vittoria.

Nel XX sec. e più precisamente a partire dall'«arte povera» di cui Antonio Catelani, che lo voglia o no, è diretto discendente, l'opera d'arte è diventata un oggetto consapevole del proprio statuto di opera d'arte presentata in uno spazio museale. Sono spesso «false sculture, forme vuote, che dicono incessantemente l'immaginario, la finzione, l'artificio, anche e soprattutto quando trattano della natura» scrive Jean-François Chevrier a proposito dell'«arte povera»³. Vanno inquadrare in questa tradizione le opere che Antonio Catelani ha realizzato, durante la permanenza all'Accademia Schloss Solitude, indicate con il titolo generale «Il corpo del Colore»: un'installazione di cinque sculture, ciascuna composta da una pianta verde in vaso, sergenti in alluminio, pannelli di legno e cartoni dipinti. Installate nel «corridoio dei trofei» (Hirschgang) ambiente annesso a Solitude, queste cinque sculture paiono evocare l'epoca in cui le serre del castello accoglievano migliaia di aranci in vaso che, in primavera, si portavano fuori per ornare i viali dei giardini del Duca di Württemberg. Oggi le piante verdi si comprano nei supermercati e le arance sono sostituite da semplici pannelli dipinti di bianco, blu o arancione.

«Il corpo del Colore», che si colloca all'opposto dell'ideale classico sopra

descritto, si fonda innanzi tutto sulla coppia classica natura/cultura e sull'impossibilità di superare tale opposizione anche per mezzo di un'opera d'arte. Sebbene lo spettatore non rimanga insensibile alla sua presenza, la natura, sotto forma di una pianta d'appartamento in vaso, pende già dalla parte dell'artificiale, mentre l'artificiale, il *bricolage* di legno e di alluminio, non cerca neanche più d'imitarla. Quell'artificiale che la scultura del «Laocoonte» era riuscita a dominare e a far scomparire si pone al centro de «Il corpo del Colore». Perché il corpo avesse un colore, occorre che il contenuto si separasse dalla forma e che quest'ultima ne prendesse il posto. Il contenuto è l'impossibilità formale di utilizzare un materiale naturale e di scolpirlo, di trascenderlo per dargli un'altra forma; la forma è la materia stessa, la sua sensibilità organica, ma anche la costruzione artificiale di elementi divergenti, il legno, i colori dipinti, i fermagli in metallo, che conservano la loro estraneità gli uni nei confronti degli altri. Una eterogeneità che conferisce a «Il corpo del Colore» carattere di opera non finita se non addirittura non finibile, la cui totalità può ricostituirsi soltanto come ideale nell'immaginario dello spettatore. Più che la volontà artistica caratteristica (secondo Nietzsche) della scultura classica, appare qui l'idea di un'opera da compiere, la volontà di una forma e di un'unità inaccessibili. Quest'impossibilità dovuta all'inversione della forma e del contenuto sarebbe quindi l'estrema conseguenza di un'estetica preoccupata sia delle esigenze della forza creatrice, e dunque dello statuto dell'artista, sia della sua sedimentazione sotto forma di un'opera che oggi sarebbe in ogni modo impossibile portare fino all'estremo compimento.

(Tradotto dal francese da Michele De Gioia)

1. Scultura di Hagesandros, Polydoros e Athenodoros, di cui Goethe ha visto una copia nel 1769 nel gabinetto delle antichità a Mannheim.

2. J.W. Goethe, *Über Laokoon*, pubblicato in "Propyläen" N° 1, 1798, citato da *Goethes Werke*, Band XII, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1953, p. 60; trad. it. *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 106-107.

3. Jean-François Chevrier, "L'année 1967", testo non pubblicato, 1996