

Alberto Gianquinto

CARLO CATTANEO

Alta letteratura contro l'implosione dei contenuti

Non c'è dubbio che con l'Ottocento ha inizio una ricerca di novità *formali*, che ben presto dilaga e diventa vera e propria esplosione: quella di cui siamo oggi testimoni; è anche, in certa misura e collateralmente, il sostituto di un prosciugamento in atto e del rinsecchimento dei grandi *contenuti* della storia della pittura – loro surrogato – fino ai limiti, rispettivamente polari, dell'arte *astratta* e dell'arte *informale*: la prima – in un senso ristretto, rispetto alla sua realtà effettiva, ma più 'coerente' del termine – quale *auto-riflessione* e ripiegamento della ricerca formale su se stessa, *auto-costituzione* di sé come nuovo contenuto – contenuto dell'arte astratta, in senso specifico, è infatti la forma stessa – la seconda, invece, come *ipostatizzazione* della banalità del contenuto, che (quasi reazione naturale) rigetta fuori dal suo stomaco l'eccesso delle forme, le rifiuta, per l'indigestione fattane, pretendendo la purga di un contenutismo puro, vuoto di forme (a-formale o informale, appunto). *Esplosione* di forme, surrogato del vuoto toccato e raggiunto nei contenuti, fino all'astratto; di contro, *implosione* dei contenuti, fino all'informalità, sotto lo slogan dell'asserzione di Warhol (che sarà poi dell'intera *Pop-art*) che "*all is pretty*", l'assicurazione cioè di un 'tutto va bene', che identifica l'opera (considerandola interscambiabile) con il 'prodotto', che, a sua volta, è diventato prodotto d'una *cultura*, ormai di massa: contenuto banale e vuoto, contraltare e 'causa' stessa del ripiegamento altrimenti operato della forma sulla forma. La radicalizzazione dei poli del rapporto forma-contenuto è il prodotto della mancata riflessione storica sulla complessità della loro 'relazione', nell'atto creativo, e risultato della loro ingenua 'identificazione' *tout court*, operata da un'estetica prettamente idealistica. Certo, l'*icona* consumistica si dilata *ad libitum* nella oggettistica dilagante della mercificazione, ma per ciò stesso si banalizza e si semplifica fino allo stereotipo. La calandra della Rolls-Roice di Panofsky è l'ultima pallida immagine di un'*iconografia* ormai scomparsa, sommersa nell'infinito *iconismo* del mercato, privo di quel rapporto storico-culturale che è insito nelle correlazioni *iconologiche*.

In questo orizzonte culturale si colloca l'opera di Carlo Cattaneo come estrema e strenua contestazione di quell'ordine di problemi. La sua pittura, sia concesso il bisticcio, non è semplicemente '*pittorica*', non è *soltanto* ricerca e riflessione sui 'caratteri' del linguaggio pittorico (colore, composizione, spazialità e via dicendo), ma è essenzialmente pittura *poetica*, pittura *simbolica*, pittura altamente *letteraria*, che ri-affronta (se si guarda alla storia dell'arte figurativa) la tematica del contenuto, cioè, per essere più precisi, quella del 'vissuto' esistenziale dell'artista, 'ri-vissuto' nell'immagine e nella raffigurazione dell'opera (che, così, rispecchia per via mediata e richiama il contesto soggettivo profondo dell'artista). In Cattaneo il valore poetico-letterario della pittura assume dunque un senso del tutto specifico, che va al di là dell'immediatezza della poesia pittorica – diciamo così – romantica o della pittura legata al grande racconto della società borghese dell'Ottocento, a quel 'romanzo' che si volle legato alle riflessioni letterarie sul 'narrare' o 'descrivere' e che fu la preoccupazione '*estetica*', più che '*poetica*', di Lukács: prende soprattutto il senso – in Cattaneo – di una riflessione *sulla necessità storica* di difendere quel terreno letterario, non solo, ma di difenderlo dalla dissoluzione banalizzante dei contenuti nell'epoca della cosiddetta 'riproducibilità tecnica dell'arte'.

In primo luogo vien da dire che la tematica contenutistica, *apparentemente* vicina ai temi cari alla borghesia – nature morte, figure di fanciulle e di donne, ritratti e 'scene' tematiche – ne è in effetti lontana, come lontana è (nonostante gli evidenti legami storici, su cui si dovrà tornare) dalla *ripetizione* di motivi espressionisti, perché la tematica dominante della raffigurazione – anche quella più apparentemente borghese e della drammaticità storica ed

esistenziale – è in primo luogo di analisi del profondo psichico, quella che avvinghia oggetti-simbolo alla realtà della psiche: la maschera, la bambola, l'ossesso.

La *maschera*, per prima, non solo come 'oggetto' esibito, dietro cui si nasconde un *volto*, ma proprio come 'atto psichico' stesso, che si presenta anche dove l'oggetto-maschera non si vede: maschera, proprio come spinta al metamorfismo, come *impulso* al divenire e all'essere *altro*, come *bisogno* di assumere carattere diverso, *anonimo*, ignoto agli altri, dove poter finalmente liberarsi e liberare le compulsioni profonde, senza l'occhio della convenzione sociale e filistea; maschera, come quell'impulso all'*anonimia*, che si presenta, nelle bambine per esempio o in altre figure, come *bambola*, oscuro oggetto d'amore e feticcio insieme, dietro cui ripara l'affiorante, emergente e nascente sadismo o l'impulso già masochista e che, per l'artista invece, è *anonimia* come *simbolo vissuto nelle chiavi della memoria* (altra e centrale modalità di lettura del linguaggio di Cattaneo): quella memoria proustiana, che è essenzialmente possibilità di rivivere piaceri e paradisi perduti dell'infanzia.

E *maschera-bambola* anche come il ninnolo (un tempo di terracotta), che rimanda fino agli antichi mercati dei giorni dei *Saturnalia*, dove veniva comprata e trascinata poi con la negligenza e la neghittosità propria dei bambini, certi del loro sicuro, inalienabile possesso. Maschera-bambola dei giorni di Saturno, dio di morte e di rinascita, o maschera-cane (o sciacallo), inquietante Anubi, egizia divinità di morte, ma maschera dionisiaca, soprattutto, la sola *frontale* allo sguardo di chi l'incontra.

Maschera (e non basta, certo, dire Ensor, il tanto amato Ensor): quando l'arte non è 'rappresentazione', non *mimesis*, non imitazione e duplicazione e rispecchiamento, ma *rovesciamento del doppio*, non descrizione, non narrazione, ma *immaginazione* (in quanto assenza del presente) e *memoria* (in quanto sua lontananza estrema), quando l'arte è arte dell'assenza e della lontananza, distanza e barriera al quotidiano mercificato e a quella sorta di 'turismo' locale del tempo e dello spazio che è la banalità, allora la *raffigurazione* è un 'sostituto della rappresentazione', cioè già maschera, che consente il riscatto dalla *mimesis*, dalla copia della realtà, e rende possibile la creazione figurativa come puro atto presimbolico e poi mentale, atto semantico e poi di articolazione grammaticale e sintattica: maschera, unica condizione per *esserci* ancora, nella *lontananza* mnestica della figurazione e nella *assenza*, propria di un reale tutto immaginato.

La maschera *guarda* e il suo sguardo è tremendo perché è lo sguardo della verità, non del reale, ma della coscienza dell'artista, messa a nudo. È essa lo sguardo di Dioniso, la sola maschera che guardi *non di profilo*, attraverso gli occhi dell'artista, negli occhi dello spettatore. È così che l'arte vera è sempre maieutica.

La maschera è *barriera* alla realtà fenomenica ed estranea all'uomo: ma è strumento che spezza anche e *rompe la barriera* tra 'opera' e realtà profonda della *psiche*, lì dove l'uomo trova la sua connessione autentica con la realtà. Così la maschera è una *tensione* semantica, alla significazione, verso l'ordine linguistico, verso la forma. Lo *sguardo*, che sta dentro di essa, lo sguardo di Dioniso, risverglia quella marionetta addormentata che è l'uomo *distratto*, l'uomo della riproduzione e della mercificazione.

Ecco allora perché, nell'opera di Cattaneo, ricorre la bambola, la marionetta, il coniglio di stoffa, ma ecco anche il cane ed il gatto, che accompagnano la figura umana, ecco le figure che 'sanno' dello sguardo dionisiaco.

Altro 'segno', il *teschio*, che, intessuto nella storia dei popoli, intrecciato alle culture e alle civiltà, diventa *simbolo* introiettato nella memoria collettiva, *iconografia* tematica nella storia dell'arte e *icona* ricorrente anche nell'opera di Cattaneo. Questo 'oggetto-significato', che emerge dalle profondità del medioevo in particolare, con il suo "*memento mori*", con il richiamo alla *vanitas vanitatum et omnia vanitas*' (dell'Ecclesiaste, 2) e che (connesso fortemente al primo, delle maschere) conduce lungo un filone di riflessione sulla morte, qui ripensato secondo assai moderne chiavi, non è esauribile – o non soltanto – in una lettura del suo legame col *tempo che se ne va* (il 'padre Tempo' degli *Studi di iconologia*, di Panofsky):

un suo rapporto con Kronos-Saturno, con le icone della ‘morte cieca’ o della ‘notte-morte’, il richiamo ad una *danse aux aveugles*, ai balli ‘della vita humana’ (Poussin), così come alle allegorie ‘del Buon Consiglio’ e al Tiziano dell’*Allegoria della prudenza* (dove il tempo volge alla vecchiaia, con le teste d’un lupo, poi leone e cane infine) sono tutti riferimenti al tempo del destino naturale, che semplicemente scorre; anche il rapporto che il teschio ha con il ‘tempo delle opportunità’ e del *carpe diem* (il dio Kairos) non è – o non è soltanto – legame al tempo dell’Eros, disarmato e ridotto all’impotenza da Thanatos, che ruba le armi al piccolo Cupido: il rapporto amore-morte è più complesso e profondo, come insegna Freud e come si può ben vedere anche dai tanti acquarelli, disegni e pastelli di Cattaneo; e così, ancora una volta, il simbolo d’un teschio non è soltanto quel tema implicito di *malinconia*, che, da Dürer alle due *Melanconie* di Lukas Cranach il Vecchio, porta a Poussin e ai pittori del motto ‘*et in Arcadia ego*’; come non è soltanto un richiamo a quei temi romantici, notturni e ossianici di decadenza e morte, che, fin da Blake e dal Füssli più erotico ed ambiguo, al senso panico ed estenuato delle nature di Friedrich, portano al decadentismo simbolistico (se non altro di un Odilon Redon, che, nell’universo biologico raggiungibile al microscopio, scopre il suo *iconismo* della stranezza, del misterioso, del fantastico), fino all’estetismo estenuato della secessione klimtiana e alla visione conflittuale tra pulsioni di vita e di morte di Egon Schiele, attento alla lezione dell’espressionismo austriaco di Kokoschka. I richiami all’espressionismo nell’opera di Cattaneo ci sono, eccome, ma occorre di essi vedere non tanto e non solo ciò che accomuna ad esso, quanto ciò che differenzia da esso e non è soltanto ripetizione o, se non altro, citazione, ma novità. Il vizio ‘citazionistico’, per lo più, è l’effetto solo dell’impianto storicistico della critica, che si ancora alle somiglianze (o poco più) per afferrare percorsi storici e che tende a consolidare questi percorsi attraverso vere e proprie sussunzioni *categorizzanti* di pallide affinità, analogie e assonanze.

Non – o non solo – questi richiami storici e letterari: perché non di semplice ripetizione di motivi si tratta (come per esempio l’espressionismo romano di Scipione, ecc.), ma di un ripensamento personale e autonomo sul tema della malinconia, della decadenza, del tempo e della morte, non solo come pulsione vincente sulle pulsioni vitali (l’auto-masochismo di Freud) – la ‘specie’ che muore nel conflitto con il suo ambiente, quando esso muta al punto che gli adattamenti della specie non sono più sufficienti – e pertanto non solo morte come necessità biologica di equilibrio su pulsioni vitali che portano all’auto-distruzione in una proliferazione illimitata (morte – secondo Freud – in quanto ‘ripristino’ di una situazione di precedente equilibrio), ma morte, soprattutto, come *forma della sua rimozione* nella cultura occidentale, che appunto la toglie dalla sua appartenenza ‘intrinseca’ alla vita attraverso le speranze sciocche ricavabili da una scienza *adattata* sui valori di ‘eternità’ appartenenti al benessere consumistico: la morte, in questa dimensione, non esiste più, viene semplicemente cancellata nell’*ibernazione* di un corpo. Anche l’archetipo della *femminilità* della morte, della donna come limite-confine fra natura e aldilà, viene piegato nella cultura contemporanea a questa visione culturale di allontanamento ed esclusione, di sospensione e repressione inconscia, a cui Cattaneo reagisce – anche con l’ironia e il distacco del suo sguardo – ma soprattutto con la sua coscienza del carattere sacrale e rituale (non solo naturale) dell’istanza erotica a fronte della morte e del ruolo centrale del *femminile* in quella anche ‘sacra’ ritualità, che nella ‘trasgressione’ instaura il rapporto comunicativo e partecipativo con la *divinità*, che si è già potuto individuare nell’autenticità dello sguardo *della* e *alla* maschera dionisiaca: sguardo, che realizza il senso della liberazione dall’interdizione culturale e diventa luogo di ricomposizione con la natura e di rigenerazione, sotto un segno universale del capricorno. Nel rapporto di Eros e Thanatos, reso cristallino dal ‘*rapporto di maschera*’ e di ‘*ribaltamento della mimesis*’, può cadere il senso della colpa del sesso, cade di certo la demonizzazione sessuofobia di cultura ebraico-cristiana, affiora il valore *culturale* del rituale orgiastico della baccante dionisiaca, il ruolo di Cibele frigia, la grande madre Rhea, e l’importanza della lezione di Mircea Elide: il riscatto, insomma, dell’idea della morte, per una cultura

occidentale che l'ha snaturata assegnandole sia l'impronta del consumo, sia il marchio di una scienza ricondotta sotto il concetto di merce.

È una rosa di 'segni' quella che, in una pittura *rifondativa* quasi, in *questa* pittura di *ricostruzione* iconografica d'una grande letteratura del profondo – da William Blake a Kafka, a Céline, alla poesia di Kostantinos Kavafis – s'impunta contro la china della *decostruzione* del contenuto (impoverito, appiattito, perduto nelle forme dell'astratto o nell'informale), contro una caduta implosiva del significato (fino all'inautenticità del vuoto iconismo): una rosa di 'segni', che allude invece al *senso* dell'atto creativo e scopre la sua unità con il significato complesso della maschera e della morte. È il segno dell'*ossessione*, intanto, quel 'tema' ripetuto degli *ossessi* che popolano tanti quadri di Cattaneo. L'ossessione è timore, è paura alimentata dalla fantasia panica, quando questi diventano 'impulsi' e prendono vita nell'agire *coattivo* (in stretto legame alle psicosi maniacali, depressive e schizofreniche, alla nevrosi d'origine sessuale, radicata nella *rimozione* del desiderio e dell'impulso): fobia ossessiva, vissuta sotto il vincolo delle condanne, senza appello, delle censure di un *io* condizionato dagli imperativi culturali e sociali.

Questa *non-realizzazione* dell'impulso, questo senso dell'*inganno* che sovrasta e minaccia, questa sensazione della *sconfitta* – di fronte alla consapevolezza dell'ambivalenza di un '*rapporto di maschera*' – tutto questo trova la sua dimensione sacrale nell'*orgia*, nella mitologia e nella ritualità sciamanica: nel sabba notturno (del quale ha voluto cercare la decifrazione Carlo Ginzburg), il faticoso sentiero della liberazione *anonimica*. La paura dell'uomo, in un mondo svuotato di senso, assume il senso dell'angoscia della separazione dal grande utero, del distacco definitivo dalla 'madre' e quindi della *regressione nel sogno*: sogno, che incontra, certo, quell'abisso, ma che ha capacità di attenuarlo, mediandolo – come *regressione all'infanzia* – nella *memoria*. La pittura di Cattaneo è infatti pittura alle porte del sogno, pittura della memoria come strumento che consente di cercar strade per venir fuori dalla dimensione 'munchiana' di quell'intollerabile *grido* cosmico, che sgorga proprio dalla memoria, e per poter *riposare* forse, almeno nei lidi della malinconia.

Si è all'opposto polo della visione più propriamente 'libertina': quella, se non altro, che nel sesso e nel piacere vuol vedere la negazione del loro valore *mitico* e del ruolo *anche rituale*. Nella immensa letteratura pittorica – diciamo dai bassorilievi antichi, a Spranger, a Cézanne ed oltre – i bacchanali e l'orgia sono per lo più osservati e raffigurati nella chiave *estraniante* che lo stesso Casanova respingeva con disgusto, perché di pura trasgressione, senza la radice soggettiva della sofferenza, che deve *tradurre* l'atto collettivo in un rito liberatorio, assegnando ad esso un significato trascendente.

L'*ossesso*, così come tutti gli altri 'simboli', assume dunque carattere 'personificante', cioè il valore di quella *personificazione dell'icona*, in cui consiste la sua riconquista effettiva all'*iconologia*. Questo e gli altri simboli diventano a tutti gli effetti '*contenuto*' dell'arte, si personificano, proprio come personificazione iconografica hanno trovato un tempo l'Accidia che cavalca l'asino o le figure dei sette peccati capitali, in quel *Sogno*, che è forse di Michelangelo, dove compaiono anche le maschere nelle quali il giovane raffigurato trova le sue forme dell'anonimia, le sue marionette, che l'angelo sovrastante risveglia – nel giovane – proprio attraverso lo sguardo diretto e frontale, che fu di Dioniso. E l'*ossesso* vuole il suo *esorcista* e dietro, vivo ovviamente, il *diavolo*. Ed eccoli tutti presenti nelle chine e negli acquarelli, compreso il geniale rosso diavolo 'meta-fallico' del '99. Sono i 'concetti', le 'categorie' della morale e della relazione civile e sociale a venire e a dover essere *personificati*, soprattutto, per raggiungere quel valore *iconico*, senza di cui la pittura non perviene alla loro raffigurazione ed essi scompaiono dallo spazio della semantica. Simboli di un'allegoria – che, a sua volta, non è che la storicizzazione, l'articolazione secondo forma sintattica, di un simbolo – percorsi dal particolare all'universale e viceversa, come si dice nelle *Massime e riflessioni* di Goethe.

Il naufragio, per esempio – che, nell’impulso di *anonimia* dell’artista e nel ‘*rapporto di maschera*’ – è impossibilità o incapacità, comunque certo sconfitta nella liberazione dal rapporto-vincolo con la vita uterina (con una vita pre-simbolica e la sua difficile risalita al regno delle forme) – realtà dell’*amore senza volto*: naufragio e bisogno di rifugio alle paure e alle angosce; una fuga verso il silenzio, dove regna il dialogo con se stessi, quando la ‘metropoli’ non basta più, non più sufficiente luogo anonimo e le maschere non bastano più a riparare da responsabilità troppo pesanti di fronte ad una società senza senso, quando ‘darsi’ altro non è che costruire legami inautentici.

Memoria-naufragio e naufragio del mondo, che creano un bisogno di raccogliere attorno a sé, anche fisicamente, i ricordi come relitti: *memoria dell’arte, sotto forma di collezione di quadri*, memoria come ‘natura morta’, quadri come ‘natura morta’, anche (o soprattutto) attorno ad una simbolica *sedia del pittore*, che è ‘segno’ di *sedimento*, di *sedimentazione*, cioè di *memoria* appunto, dove l’esser legato e costretto ad essa è un ‘incatenamento’ come atto pratico di prudenza, di raccolta delle cose e di se stessi attorno al tempo che volge, come s’è detto del Tiziano.

Le chiavi simboliche s’intrecciano l’una nell’altra: non infrequente, il ‘tema’ degli *impiccati*, che non è segno di diretta violenza reale, di repressione dei tanti regimi politici, ma che riapre invece, in altro modo, l’argomento della morte, ora invece come problema del *suicidio*: presente e pressante si fa ora quel che Freud chiama l’impulso suicida di tipo ossessivo, di origine maniaco-depressiva, qui – in modalità straordinarie, che rasentano la sottile ironia – mediato dal *teatro delle marionette*, perché ‘marionetta’, di per sé legata alla sua corda, è già un impiccato: un *teatro*, dove marionette a loro volta tengono in pugno penzolanti marionette, tutte mosse su impulsi *altri*, che le guidano *dall’alto*, a differenza dei burattini, mossi da mani che giocano sotto le vesti. E al suicidio s’accompagna *la paura del suicidio* (Freud, vol. 18, 213 della Standard Edition), rispetto alla quale Cattaneo appunta, sotto una sua china: “[...] se mi manca il coraggio di amare la morte” (dove quel ‘mi’ toglie ogni dubbio sul nesso e sul richiamo al suicidio in quel tema di impiccati) e dove, sotto le due figure, fra di esse, un tamburino, una volta, e un suonatore di violino, un’altra, richiamano ad una letteratura yiddish, mitteleuropea o venuta dall’Europa orientale, dove il violino – un ‘*fiedel*’ piuttosto – ci lascia con Chagall e un tamburo di latta con l’assurdo e il grottesco della poetica di Günter Grass. Il violino, quanto è legato alla letteratura del diavolo e dell’esorcista, tanto è legato alla ‘trasgressione’, giacobina e da *moderare* indicandone il ‘grillo nella testa’, come anche accade in *Furore e poesia della rivoluzione francese*, dove la ‘poesia’ s’accompagna a quel furore giacobino, come *utopia* ad esso intrinseca.

Morte suicida anche come *autopunizione* (quella di Giuda) e autodistruzione, quando manchi la coesione sociale, e desiderio formalmente diretto contro altri: ‘*parasuicidio*’ – secondo Freud – come invocazione d’aiuto, linguaggio quindi e comunicazione.

Sappiamo che il ‘senso’ originario dell’*arte* è stato il senso stesso che era assegnato al *teatro*, in quanto luogo di competenza del dio Dioniso, cioè luogo di un *rito* speciale con cui il teatro diventava lo spazio della significazione, della tensione ‘semantica’ (almeno fino ad Aristotele, quando nome e cosa coincidevano ancora), fino alla consapevolezza dell’incommensurabilità di ‘segno’ e ‘immagine’. Dioniso è questa *alterità*, che necessita, per così dire, di un rito di *propiziazione*. L’arte è teatro anche per Cattaneo, la sua pittura è un ‘disegnare il teatro’, in cui la maschera è l’equivoca coscienza della finzione che si gioca in quello spazio, della cui porta – come ha detto Ceronetti – ‘i pretoriani brutali del finito’ «non riusciranno a sbarrare l’entrata»; *connivenza*, pertanto, con la maschera di Dioniso, ma insieme *allusione* ad essa, nella ‘rappresentazione’.

La testimonianza di Ceronetti, anch’egli creatore di teatro di maschere e burattini, è così illuminante da poter egli dire e riferire, per Cattaneo, di «ossessioni spesso emananti da un regno ctonio che si sforza verso una irraggiungibile luce, da una prevalenza assoluta dell’inconscio (la parte dell’Ombra)»: il regno di quel dio del teatro. E, sul tema del rapporto

di Eros con la morte: «ha amato [...] il repertorio del fallimento, lo spreco giovanile, la schiuma del rigagnolo».

Ritornando, per concludere, alla riflessione iniziale, sull'importanza dell'opera di Cattaneo nella rivalutazione della funzione non banale del contenuto contro la decostruzione della pittura contemporanea, quanto s'è detto chiarisce già la corrispettiva grammatica e la sintassi necessaria di questo percorso, per cui, una volta tanto, sarà già illuminante la magistrale sintesi di Vespignani su quella poetica: essere in presenza di un Verlaine «con meno svenevolezze e aromi decadenti, [egli] che invece è artista niene affatto calligrafico, malgrado il velo delle eleganze e letterarietà raffinate e sempre abilissimo a affogare il banale e il triviale nella icasticità del segno “incazzato” [...]: uno spettacolo incantevole di segni e colori infocati, “erotismo di forme plastiche” in perpetuo moto danzante tra Watteau, Fragonard, Hogart e Goya e la solitudine aspra», quella di un artista, che prende come motto, da Rilke: «[...] sono io la mia cerchia e sono un movimento che va verso l'interno. È così che vivo».