

L'HOMME DESCEND DU SIGNE

MATTA

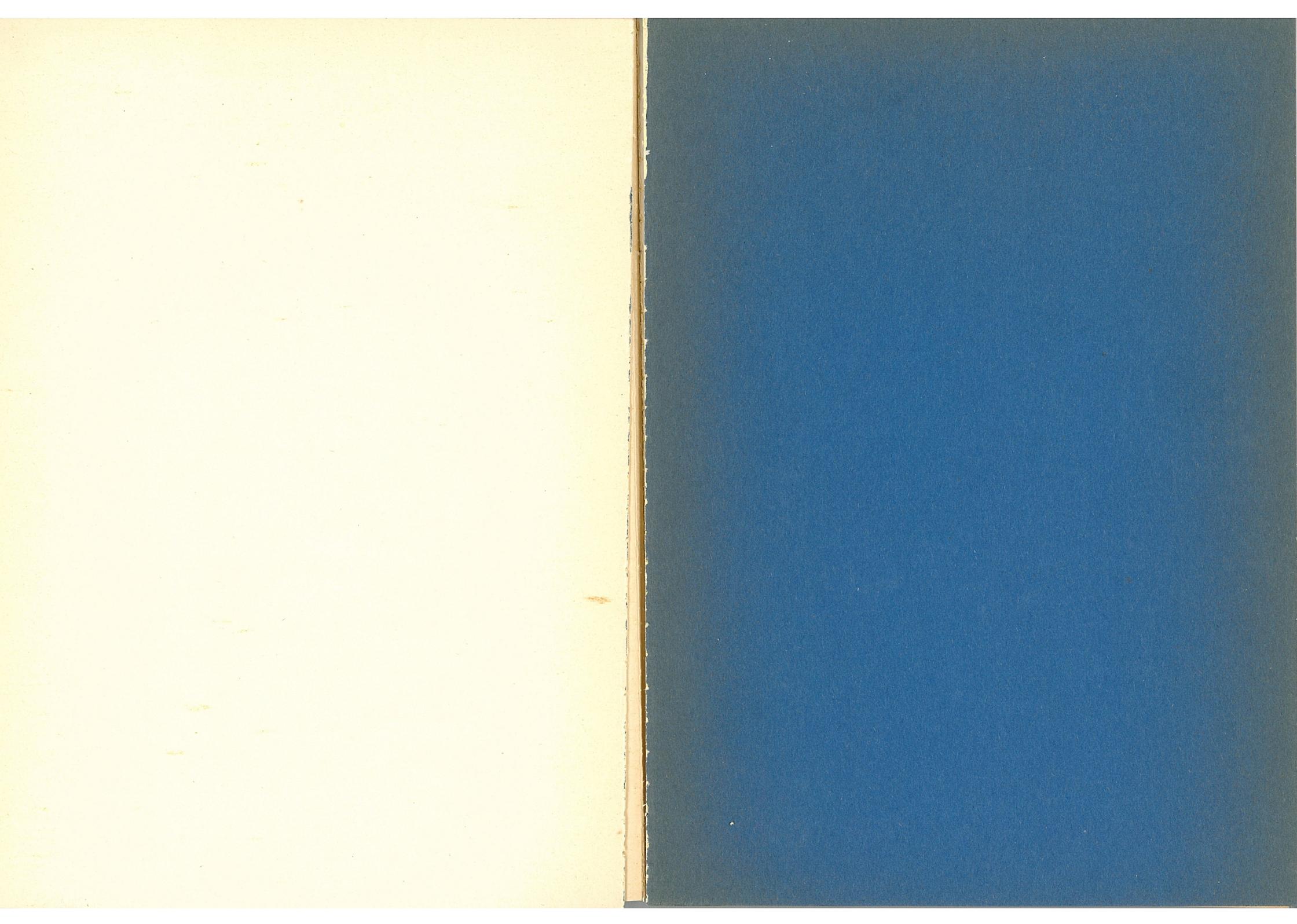
L'HOMME DESCEND DU SIGNE

MATTA

pastelli

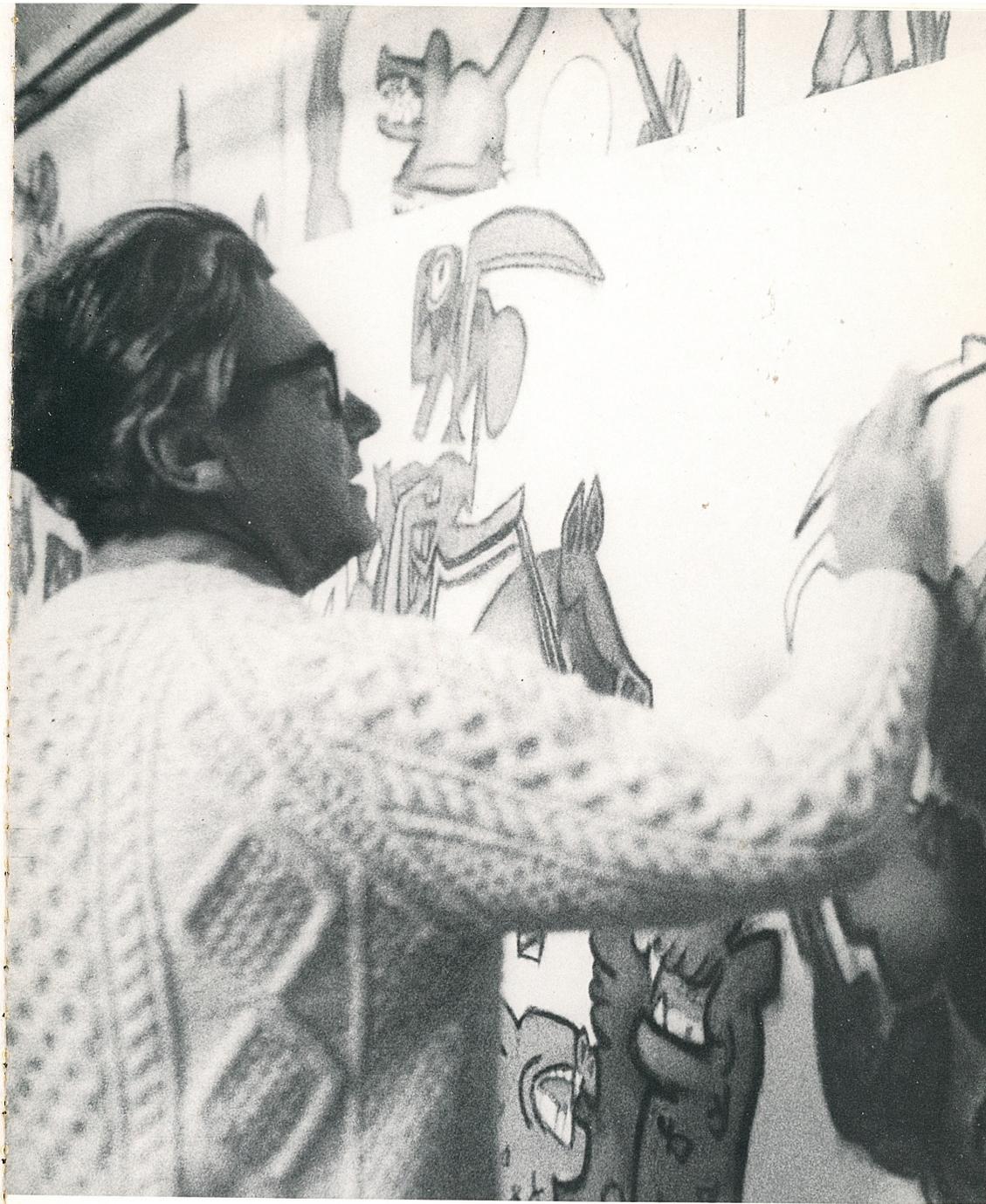


Galleria dell'Oca
Roma



L'HOMME DESCEND DU SIGNE

Handwritten signature in Urdu script, possibly reading "M. A. Khan".



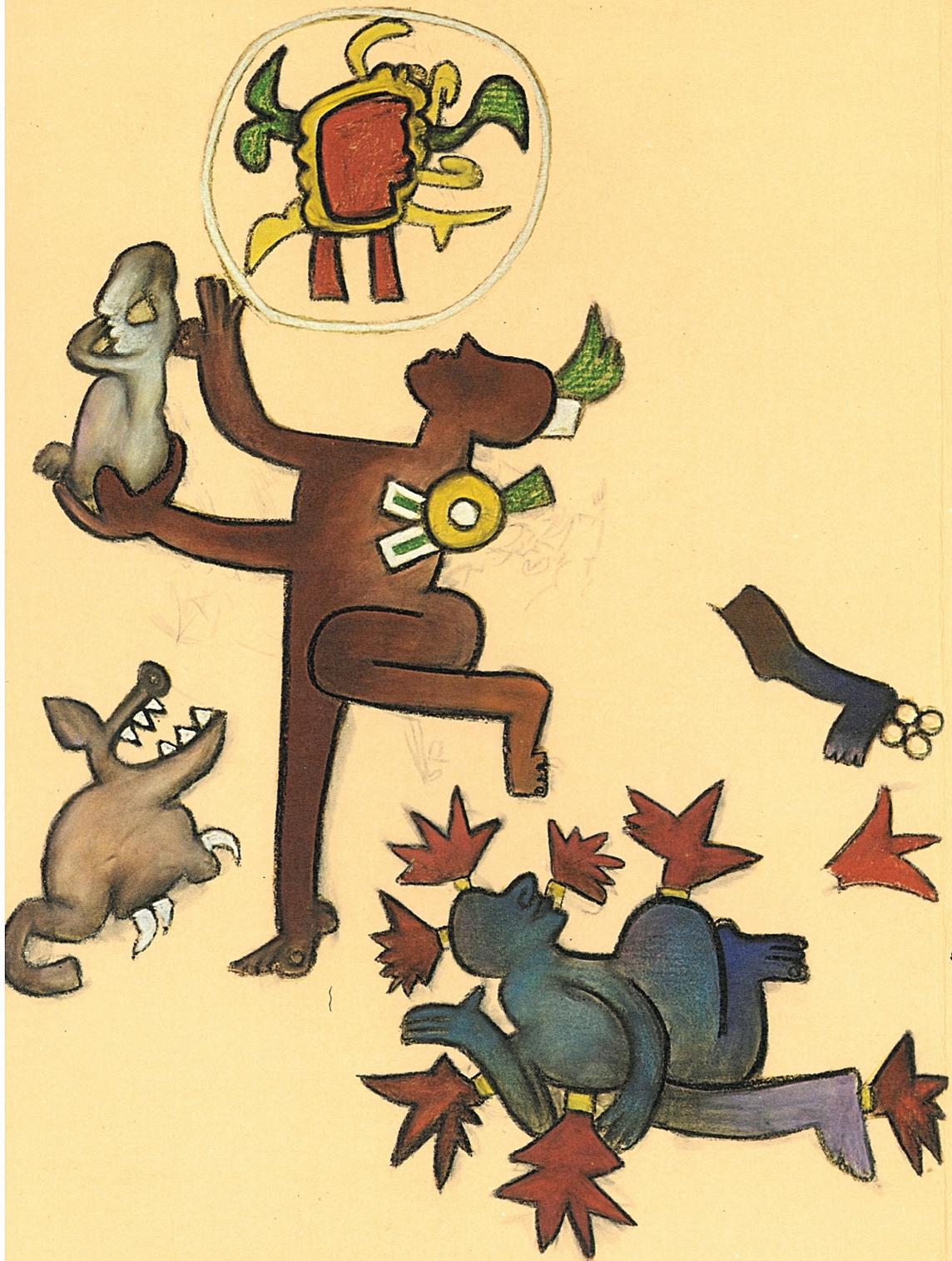
Il pastello è la forma più semplice, rapida ed immediata della pittura. Così lo definiscono i dizionari e le enciclopedie e così è in effetti. E se si dimentica l'attuale confezione in fragili cilindretti avvolti di carta leggera, nata forse nel Settecento o poco prima, ma si pensa alla sostanza essenziale, che è polvere di argille colorate appena diluita per impastarla, o al fatto che non richieda strumenti intermedi ma che sia il dito a segnare direttamente col colore la superficie, a fondere e mescolare le tinte, a stenderle e variarne la densità, si può affermare che, del dipingere, il pastello sia anche la forma più antica, elementare, primitiva. Acqua e argilla, terra, polvere colorata e dita, come al principio, come ad Altamira, a Lascaux, a Cueva Remigia, come sulla pelle degli iniziati alle danze rituali o sui volti dei guerrieri, come sul legno delle maschere o sulle rocce. Con applicazione, amore e la certezza di un significato univoco, presente, necessario. È questo naturalmente il contesto indispensabile per leggere nel giusto senso i pastelli di Matta che è attratto non soltanto dall'immediatezza di un mezzo che non pone ostacoli alla velocità della mano ma anche e soprattutto dalla sua conseguente fragilità, o meglio dalla natura effimera che è connessa ad una tecnica così semplice, povera e spontanea. Perché il « durare », per Matta, è soltanto una preoccupazione intellettuale legata a quel senso dell'eredità del passato che ci opprime e ci rende inquieti, una preoccupazione che non sempre si accorda alla necessità primaria del comunicare per via di segni, e quindi il concepire per la durata, ove sia fine a se stesso, astratta e ingannevole ambizione di eternità, o non sia nato da necessità di ordine metafisico, si trova per lui, formatosi sul Dada e sul Surrealismo, su di una strada che conduce fatalmente al museo o all'accademia. Comunicare direttamente, immediatamente, cioè oggi e per gli uomini di oggi: questo è il suo problema. Ed è come seminare in una terra vergine, ostile alle elaborate culture di interessi puramente estetici, terra oscura nella quale affonda le sue radici anche l'attrazione di Matta per tutto ciò che è primitivo se si intende per primitivo non una categoria del gusto o un'aura storicizzabile, cioè recuperabile archeologicamente, ma il senso esistenziale del cominciare, il principio, l'origine delle cose. È l'attrazione appunto per il momento primitivo della creatività, quando si crede che il presente contenga tutto, per quel momento barbarico privo del senso del passato inteso come progresso o corruzione, in cui l'uomo è certo di essere come sempre, di rappresentare tutto quanto è mai esistito. Ma noi siamo creature del tempo e della storia, e ormai da molte generazioni, in modo diverso da prima e del tutto predominante, abbiamo il senso del passato e con esso e alla luce di esso dobbiamo vivere così come da esso, con l'oppressione, l'insicurezza e l'inquietudine, deriviamo una particolare e certo non gratificante consapevolezza. Partendo da questo ineliminabile punto di riferimen-

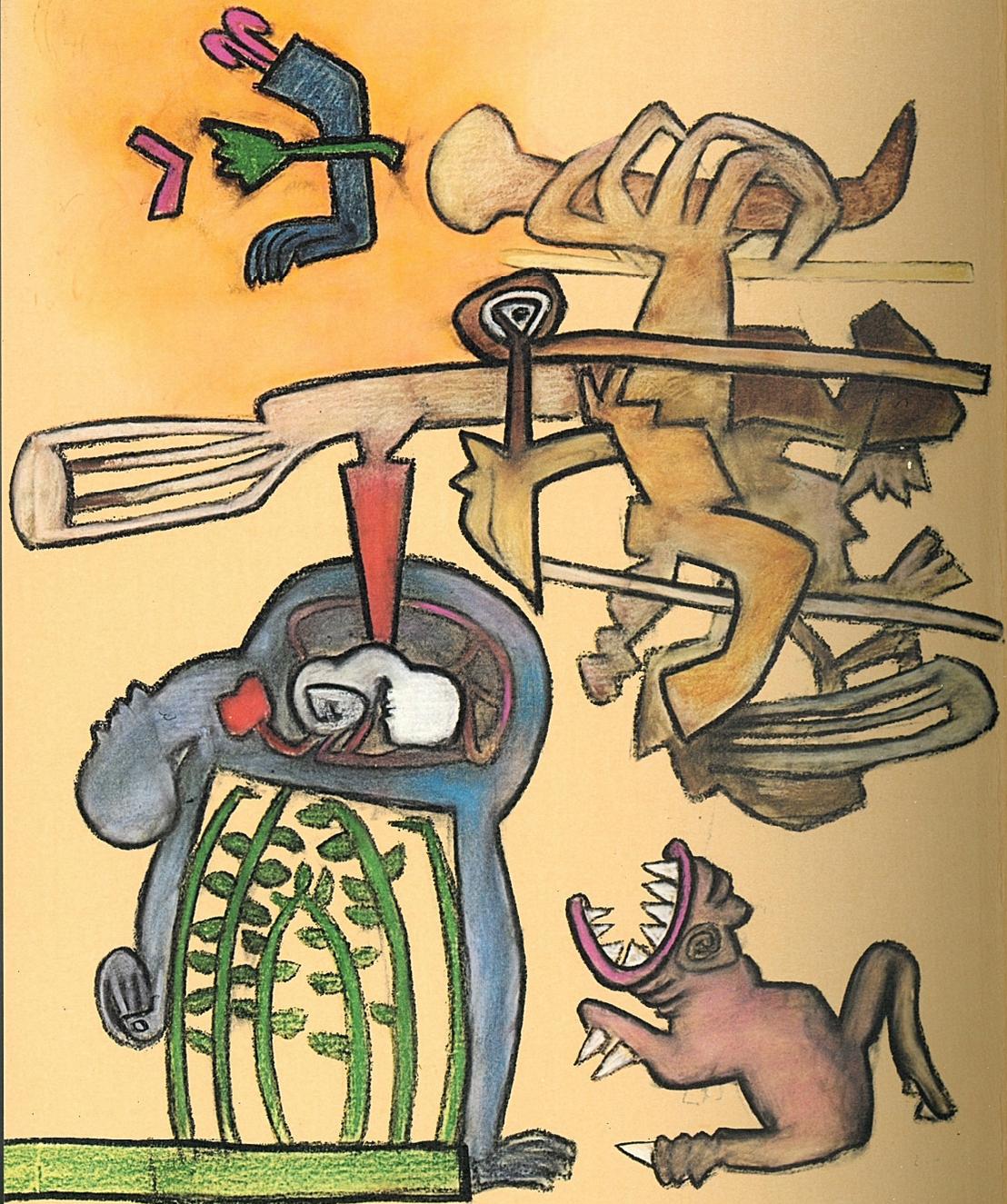
to possiamo renderci conto che se ogni atteggiamento di Matta è profondamente radicato nel presente, se aderisce allo svolgersi e al continuo mutare della vita, se cioè del presente si nutre e solo al presente si rivolge, è la consapevolezza del passato, il senso irrefutabile della storia, che lo spinge ad un ritorno verso le più lontane origini, verso il mondo dei primitivi, proprio perché il suo vivere intensamente del presente valutandolo, col peso di quella consapevolezza, come processo in atto, lo porta a credere che noi viviamo in un'epoca « primitiva » in quanto siamo all'origine di qualcosa che non si sa ancora cosa sarà (sono sue parole), all'inizio di una modificazione profonda della società umana che porterà a cambiarne radicalmente la struttura antropologica. Che siamo cioè all'inizio di qualcosa di diverso che richiederà un linguaggio diverso e immagini diverse, qualcosa però che è già sufficientemente presente e intuibile tanto da rendere sterile, nella creatività, ogni processo di autoriflessione, ogni approfondimento e giuoco sui significati del linguaggio artistico e sul suo spazio e sulle sue possibilità nell'ambito del sistema obsoleto che oggi l'accoglie. Cioè ogni ricerca sull'esteticità che veda l'esprimersi e il comunicare come agente di un potere attivo nella circoscritta e alienante società culturale odierna piuttosto che come oggetto di conoscenza. Ritorno alle origini vuol dire, quindi, per Matta ritorno al principio, all'immediatezza del comunicare, consapevolezza del « ricominciare » dimenticando, del vedere con occhi nuovi. Ma quello del « vedere » assume in sé uno dei temi più vivi e attuali della sua creatività in quanto il suo vedere non si appaga del vedere entro se stesso, del porgere attenzione al fluire delle immagini interne, secondo il principio romantico della « fantasia creatrice », di spaziare su paesaggi mentali, ma un vedere che rispecchia l'ansia eterna dell'uomo, la sua ossessione ora segreta ora patente, quella di vedere le cose in sé, di conoscerle in quello che sono, l'ansia cioè di cogliere il frutto proibito della conoscenza. « Vivo para ver en mi y tan alto de ver espero que muero de ver en se ». Non si può non trovare del resto per questo aspetto essenziale un preciso ambito storico, nell'ampio respiro di una struttura psicologica, alle immagini di Matta. Sia a quelle più immediatamente e primitivamente comunicative, nate come da un empito gesticolante di esuberanza espressiva, e che riguardano le azioni dell'uomo e ne denunciano la crudeltà mostruosa, la voracità grottesca e l'imbecillità bestiale, sia a quelle più complesse che vogliono esprimere la ragione di tutto questo, giungere al cuore nascosto della realtà, alla struttura delle azioni e dei sentimenti, a quella realtà cioè che sottende le apparenze e che può essere espressa solo simbolicamente con immagini di contenuti che trascendono in parte la coscienza. Un ambito storico che risale al novalisiano « cammino verso l'interno ». È infatti da molto tempo ormai che abbiamo acquisito la con-

sapevolezza che il mondo interiore, il mondo oscuro da cui scaturisce il flusso incessante delle manifestazioni affettive, impone perpetuamente la sua impronta simbolica su ogni percezione. Lo sappiamo almeno da quando abbiamo preso coscienza dell'esistere dei processi inconsci e del loro peso determinante sul nostro agire e sul nostro conoscere. È una nozione che riflette specularmente la nostra immagine attiva, nella quale si identifica cioè ogni nostra azione. Ma l'arte, quell'arte che si considera — dal come ha espresso i momenti più evoluti della storia — come interamente consacrata ai dati dei sensi e intenta a lavorare sui valori e ad elaborare i significati che a quei dati sono connessi, mira ad integrare solidamente il mondo interiore in una immagine esterna che vive, per lo più, di elementi derivati dal mondo, che è poi anch'esso simbolico, dello spazio. In questa operazione, in cui rivela però soprattutto la sua natura di « ponte fra la coscienza e l'inconscio », il suo mezzo è il vedere. Ed è stato detto che il vedere, in quanto razionalizzazione, tramite il visivo, del rapporto con l'esterno, costituisce, nell'evolversi della percezione umana, il superamento della percezione tattile, olfattiva, auditiva, essenzialmente mitico-poetica (Bachelard). La scienza è nata appunto da quel vedere che misura, paragona, valuta, distingue e si oppone al « sentire », cioè all'immersione acritica nel tiepido grembo materno della natura, a quell'aderire senza guardare, alle consuetudini animistiche fondate sulle analogie emotive e che si sprigionano, come gli odori dalla terra umida, dalla percezione immediata, magica, da un rapporto fra il soggetto e l'universo circoscrivente assunto nella sua immisurabile vicinanza. Ma da poco meno di due secoli è affiorata e poi si è diffusa la consapevolezza del limite di quel tipo di vedere che non giunge mai alla realtà delle cose, che non può afferrare l'unità misteriosa del mondo e dell'io. È questa consapevolezza che inserisce Matta in un particolare ambito storico, all'origine sostanzialmente romantico, ma che lo proietta altresì verso il futuro provocandogli la necessità di un « vedere » che in qualche modo non si privi delle prerogative del primitivo « sentire » ma che, nello stesso tempo, nascendo dalla coscienza dei limiti della ragione e della sua opacità, divenga un trans-vedere, non regredisca cioè all'immediato contatto animistico con la realtà ma si elevi a conoscerla. È questo il tema fondamentale di Matta, questo il senso del suo superamento del Surrealismo, del suo ritorno al principio delle cose solo per trovare le modalità più adatte del comunicare, la ragione del suo essere proiettato verso il futuro proprio usando i mezzi del primitivo intento a far rivivere i bisonti sulle pareti delle caverne.

Giuliano Briganti

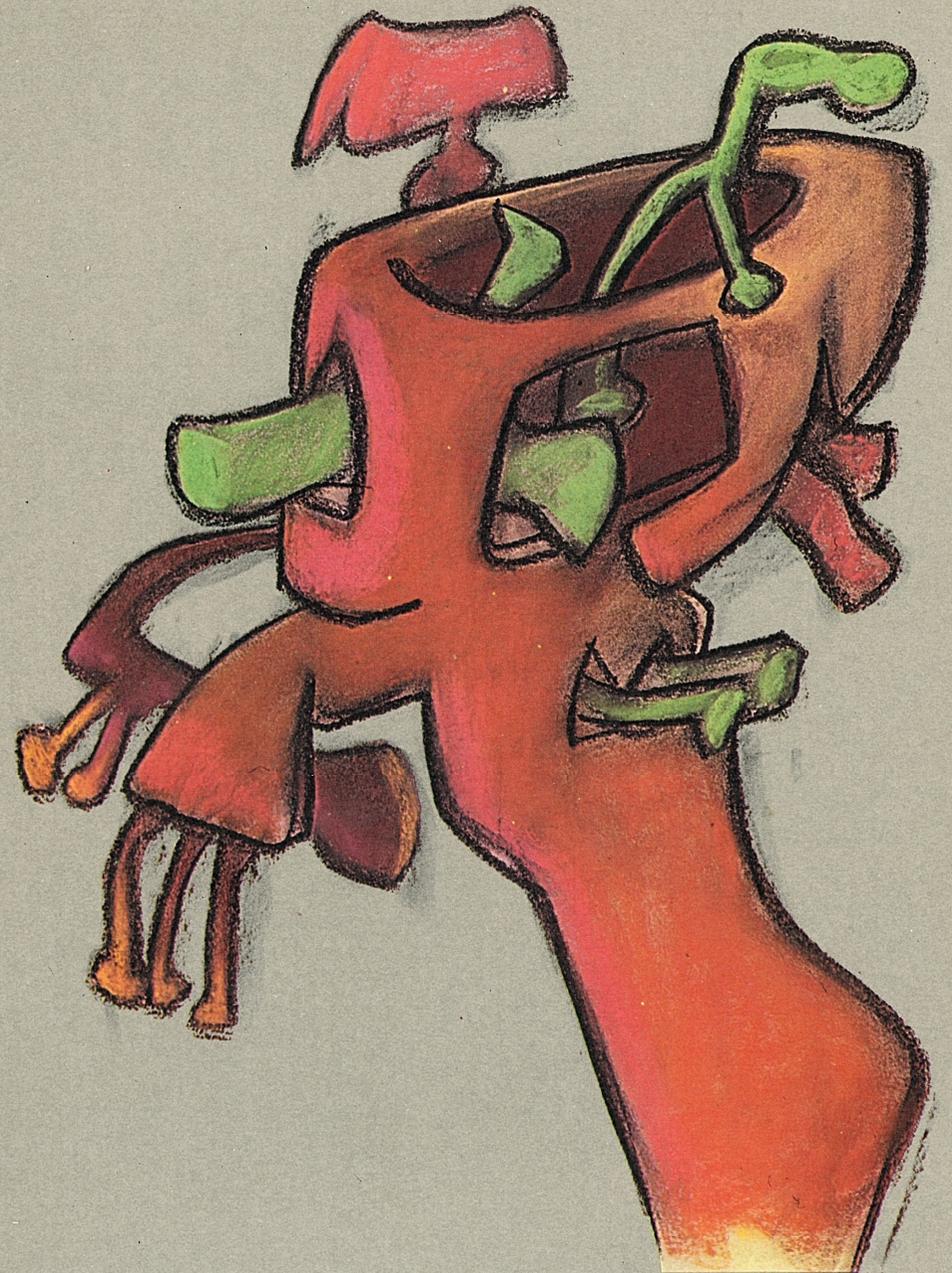


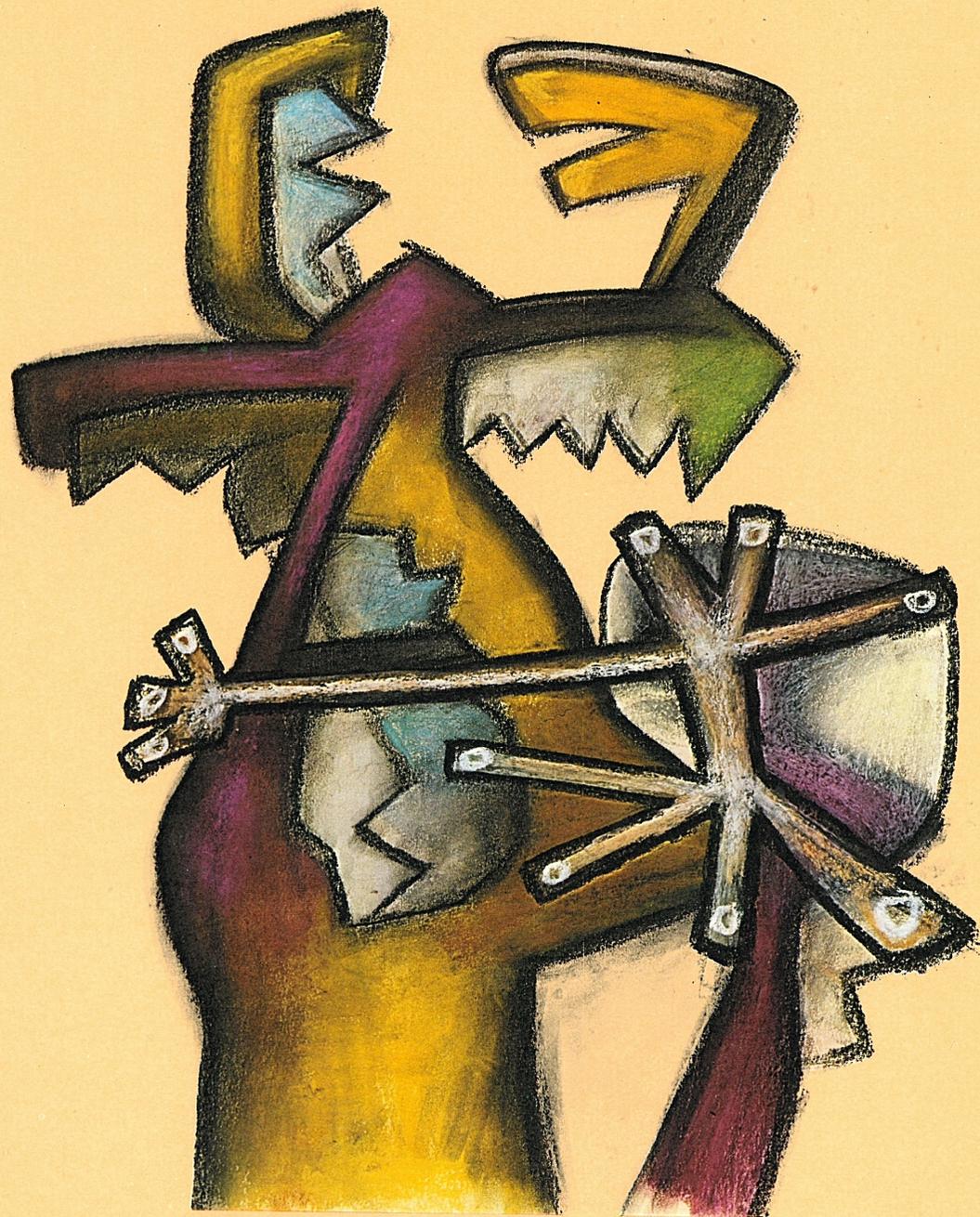














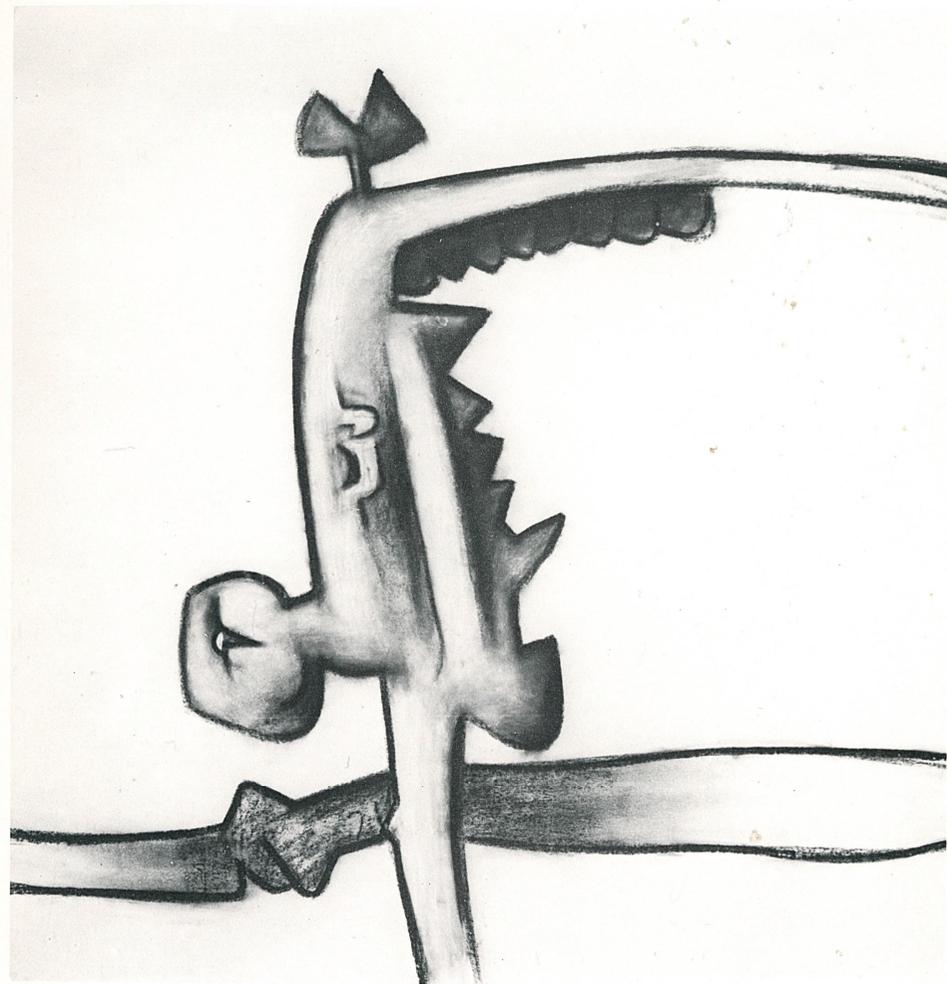
14 - « S'Exerce » - 1974 - cm. 135,5 × 148



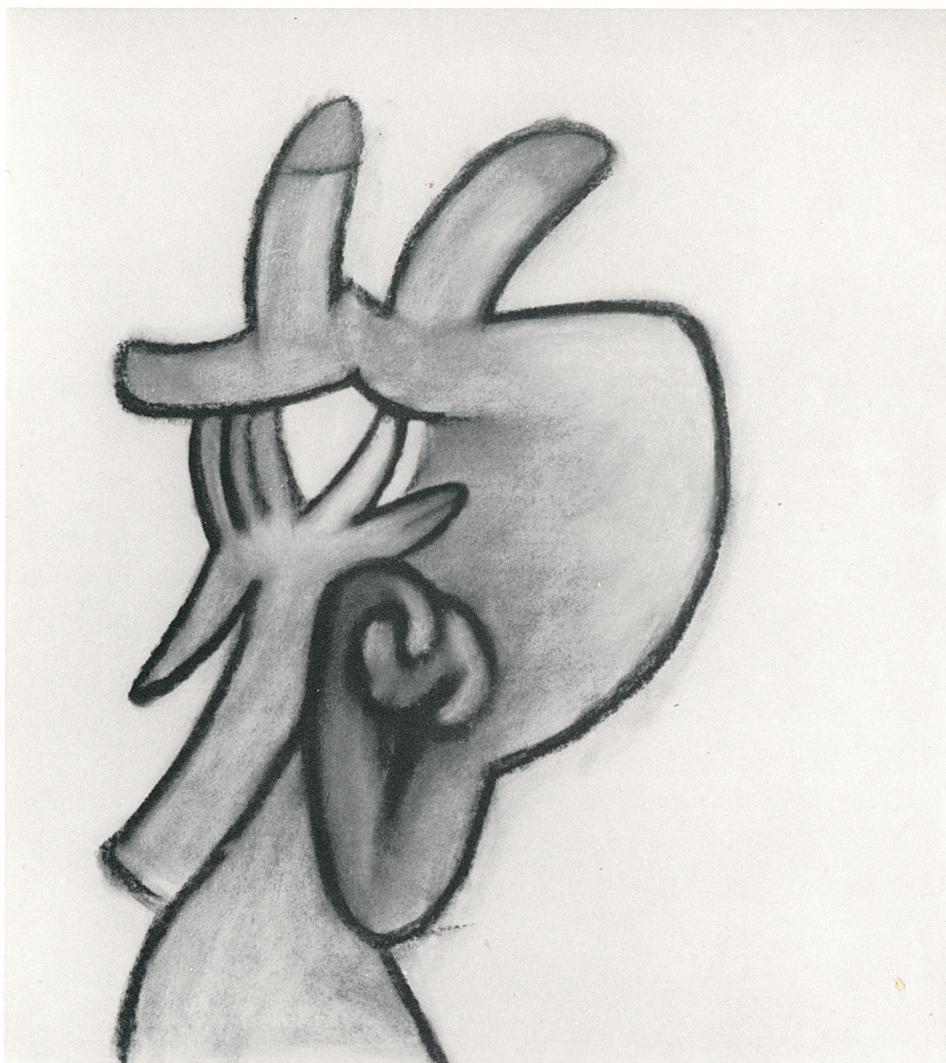
15 - « Trans-Apparence » - 1974 - cm. 144 × 148



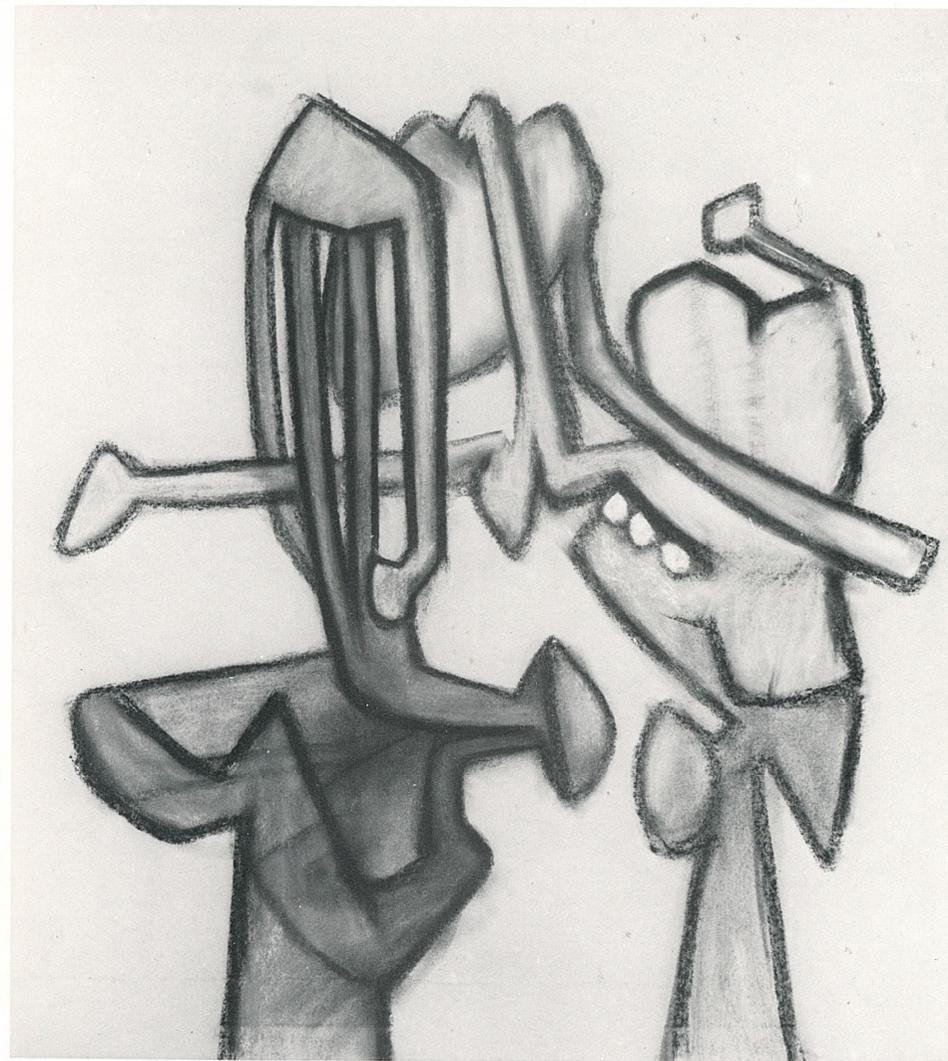
16 - « El Gran Burundun-Burundá » - 1974 - cm. 147,5 × 148



17 - « Le Profeté » - 1974 - cm. 144 × 148



18 - « P'Homme » - 1974 - cm. 73,5 × 82



19 - « Nella punta della lingua » - 1974 - cm. 81,5 × 73,5



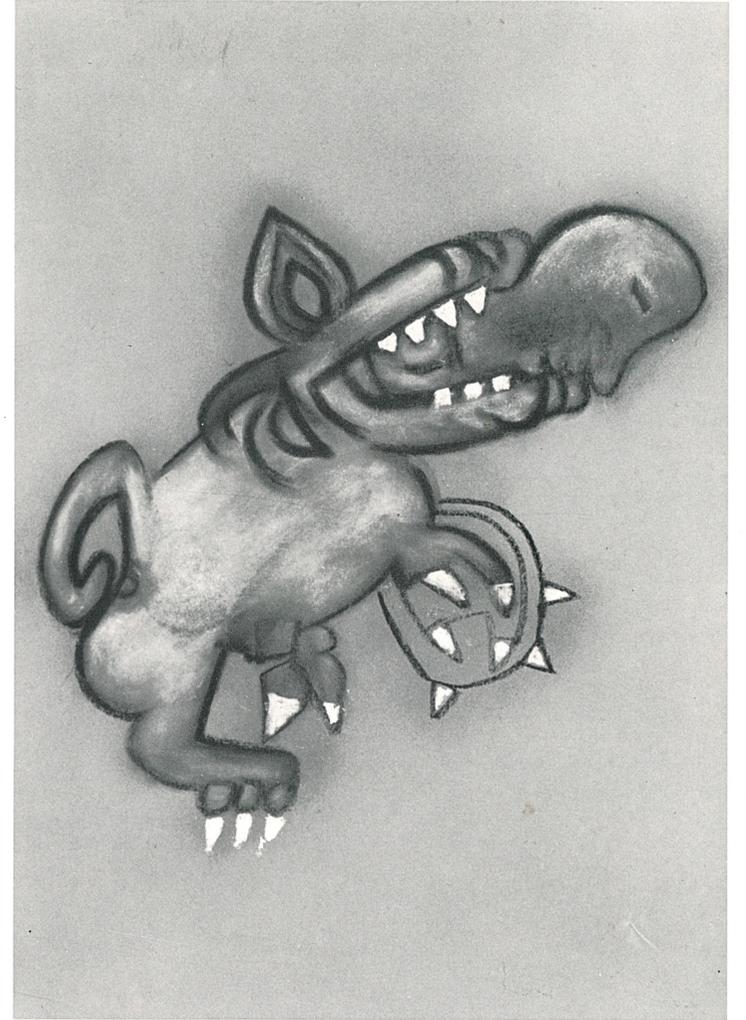
20 - 1974 - cm. 100 x 70



21 - 1974 - cm. 100 x 70



22 - 1974 - cm. 100 × 70



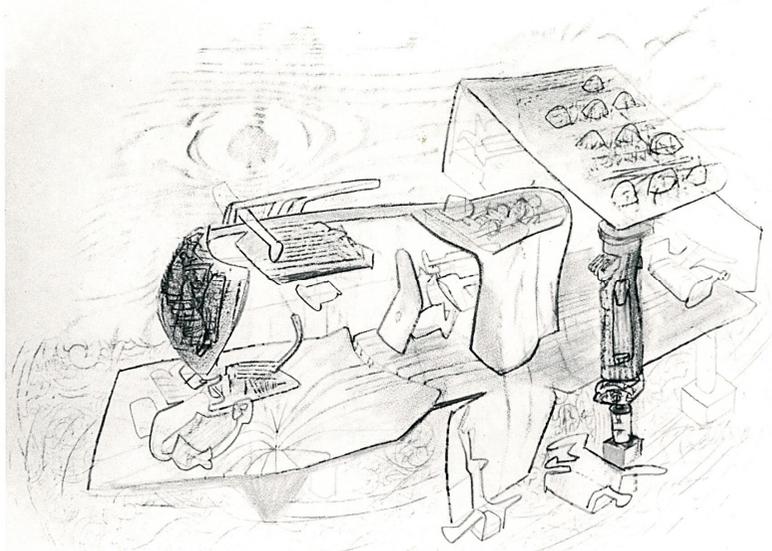
23 - 1974 - cm. 100 × 70



24 - « Uovando » - 1974 - cm. 98 × 68,5

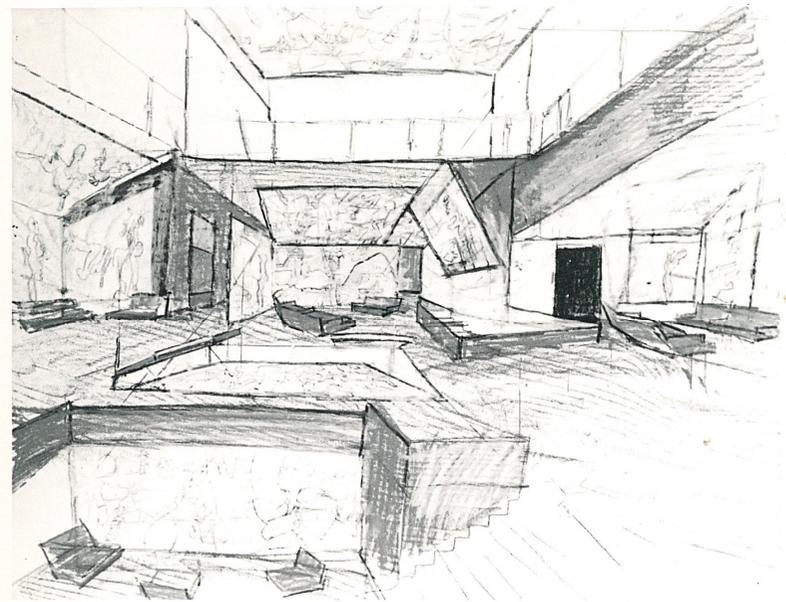
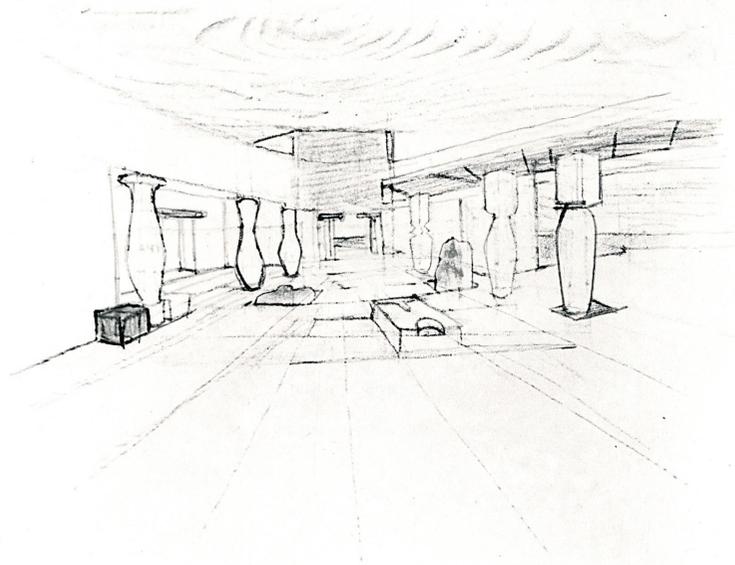


25 - « Bigné » - 1974 - cm. 99 × 69



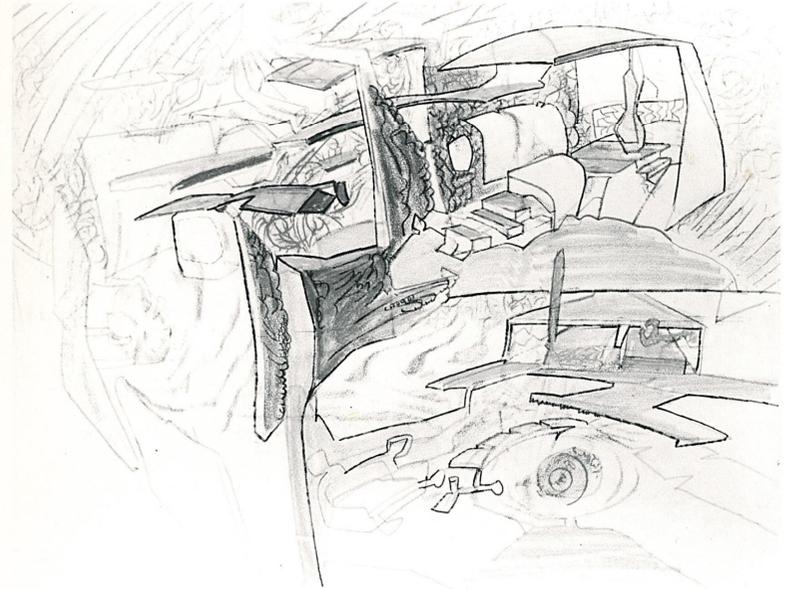
26 - Progetto architettonico - 1974 - cm. 50 × 65

27 - Progetto architettonico - 1974 - cm. 50 × 65



28 - Progetto architettonico - 1974 - cm. 50 × 65

29 - Progetto architettonico - 1974 - cm. 50 × 65

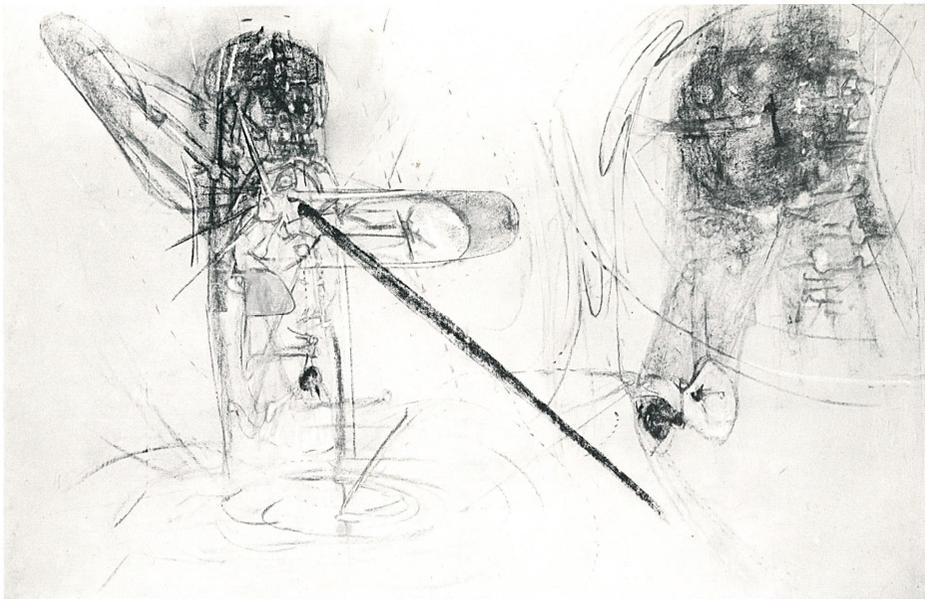




30 - 1959 - cm. 46,5 × 63,5

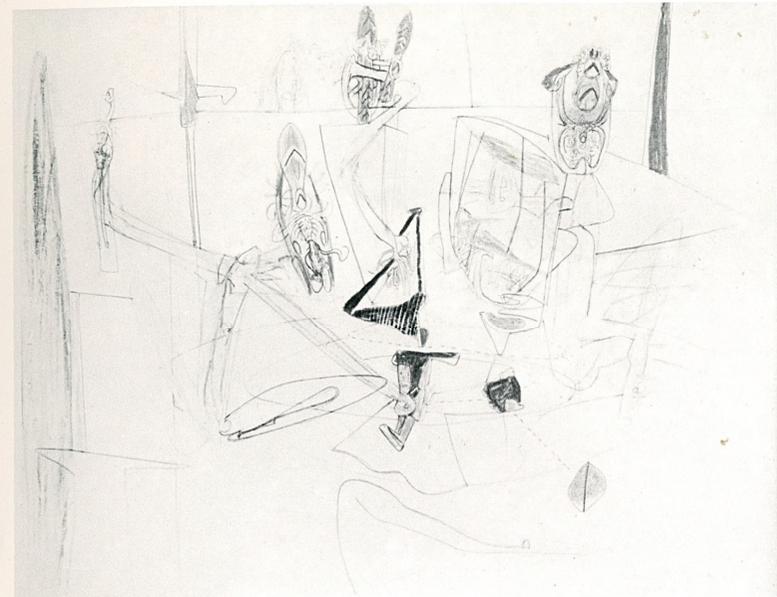
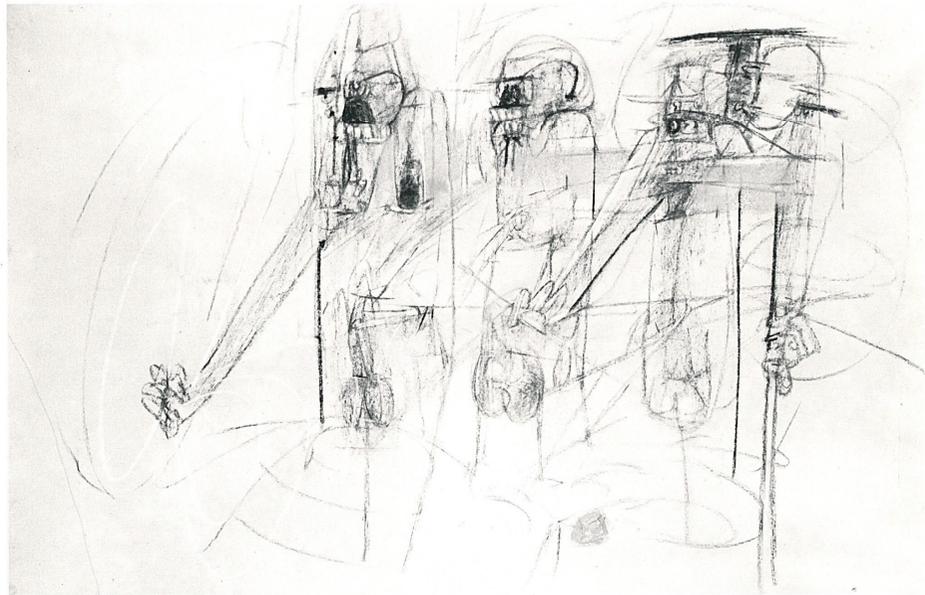
31 - Studio per Rosenberg « Les roses sont belles » - 1951 - cm. 99 × 148





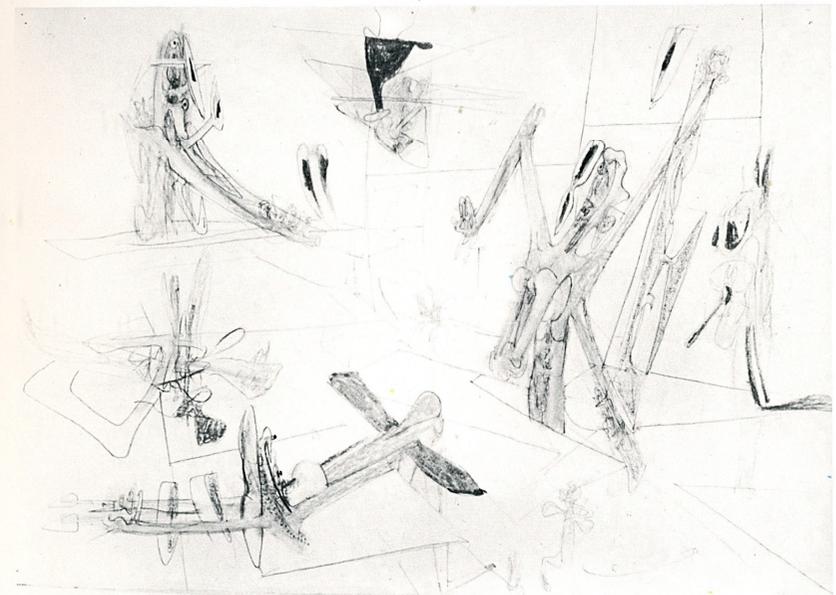
32 - « Que se dispierte el leñador » - 1951 - cm. 99 × 148

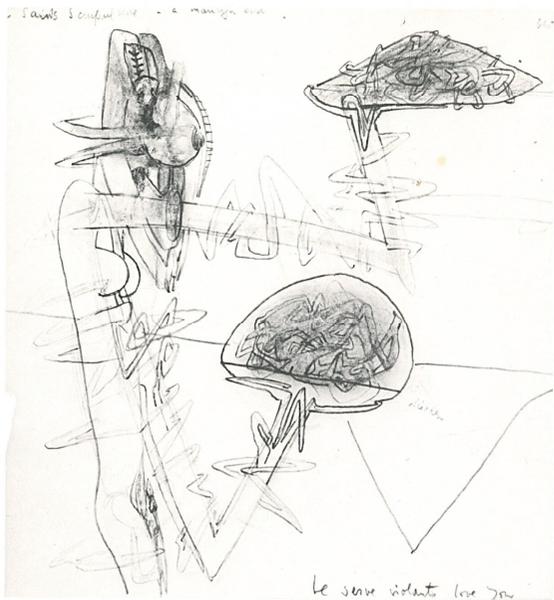
33 - Studio per Rosenberg « Les roses sont belles » - 1951 - cm. 99 × 148



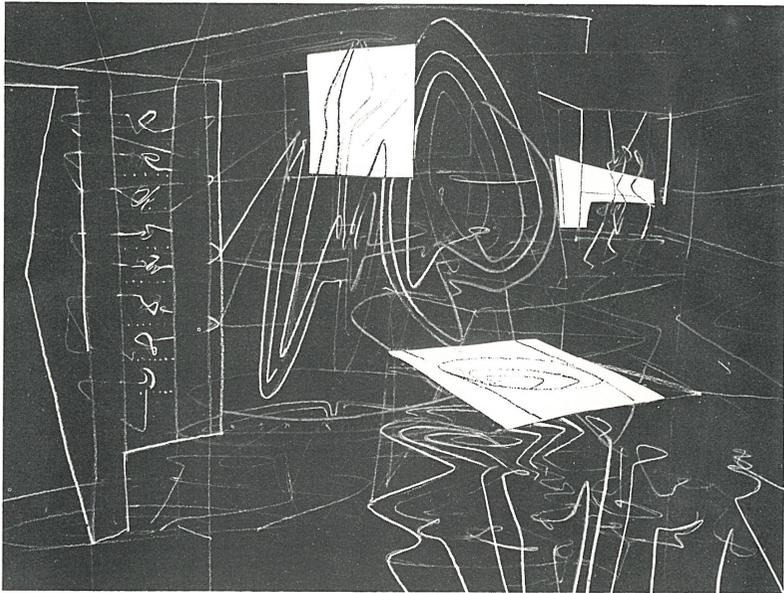
34 - « Instruments of Raw, Sargeant of Lagh » - 1946-47 - cm. 28 × 36

35 - Disegno per « Octr'hui » - 1946/47 - cm. 25 × 37





36 - « Le serve violants love sons » - 1944 - cm. 17,5 × 18,5
37 - Progetto per « The Onyx of Electra » - 1944 - cm. 39 × 51



38 - « Preliminary Study for Prescience » - 1939 - cm. 28 × 37,5

Galleria dell'Oca

via dell'Oca 42 (primo piano)
tel. 6795224 (06) Roma



catalogo stampato in occasione
della mostra aperta il 23 aprile 1975