

Nella psicologia analitica, quando l'interpretazione di un sogno o di un determinato simbolo resiste all'analisi diretta, quando i contesti chiamati in causa non sono sufficienti, l'analista chiede al paziente: "faccia una fantasia". L'espressione non è elegante, ma è come chiedere un supplemento indotto di sogno, un racconto spontaneo, un'immaginazione attiva sul tema del sogno in esame, sul simbolo incompreso. Di simili "fantasie" ne ho fatte più di una volta, a Tarquinia, davanti ai grandi quadri che Matta andava dipingendo, per avvicinarmi al loro significato. Mi appropriavo quindi di quelle immagini come se fossero "mie" immagini e, per lasciare che agissero dentro di me, le allacciavo ai fili della mia immaginazione. Come sempre succede, credo, con un'opera d'arte.

Ma se ricorro alle "fantasie" supplementari del tipo descritto, ciò dipendeva dalla convinzione che quelle tele enormi, che non sono espressioni né astratte, né informali, né d'"action painting", né tanto meno figurative, avessero un significato, un soggetto, e che quel significato, quel soggetto, costituissero la loro stessa ragione di esistere, al di là o meglio prima di ogni considerazione di stile, di "qualità" strettamente pittorica, di ogni valutazione estetica. Un significato, cioè, che qualifica quelle tele e il loro potere in un campo d'azione del tutto diverso da quello delle espressioni suddette e, in qualche modo, anche da quello del Surrealismo, nell'ambito del quale Matta aveva pur cominciato la sua carriera di pittore e dal quale aveva preso in prestito, cosciente o meno che fosse, il vocabolario, ma tramutandolo ben presto in un linguaggio diverso, immettendovi l'universo totemico e iniziatico dell'arte primitiva e delle antiche civiltà americane e tutta una serie di segni, di forme e di immagini antropomorfe o geometriche che sono solo sue.

Non è un paradosso affermare che Matta è un "pittore di storia", nel senso antico del termine, quando la pittura di "historia" era considerata al vertice di tutte le classi della pittura in quanto destinata a elevare il pensiero, a educare l'animo. Non sono il solo a pensarlo: Dominique Bozo lo definisce addirittura un "pittore di battaglie", di scontri di schieramenti giganteschi, come la "Battaglia di Alessandro" di Altdorfer. Ma pittore di quale storia? Di quali battaglie? Storie e battaglie che non hanno un punto di riferimento, neanche a dirlo, in qualsivoglia realtà esteriore visibile ma che mimano piuttosto, talvolta, le morfologie del mito o del "vedere" animistico e cerimoniale di antiche civiltà, ma solo come punto di partenza, non come punto di arrivo, come se il mito o le immagini fatte per un occhio non contaminato dalla cultura artistica occidentale, fossero il "buco nero" dello spazio-tempo attraverso il quale entrare in un'altra dimensione morfologica dove si svolgono altre storie, altre battaglie.

Usciti così dal "realismo", fuori dalla ricerca estetica, ci soccorrono qui le "fantasie". Ma esse portano lontano – non tardiamo ad accorgercene – dalle vie battute dall'immaginario tradizionale, dall'immaginario romantico, basato sul sogno e sulla sua immagine, dall'immaginario degli stessi surrealisti, o almeno di surrealisti come Ernst, Tanguy, Dalì. Portano piuttosto, quelle "fantasie", nella direzione dei territori della scienza, cioè di territori poco noti ai più, in parte sconosciuti e misteriosi, ma pieni di fascino come, appunto, le cose ignote o appena intravedute ma che si vorrebbe conoscere, possedere. Portano, in altre parole, a intense immaginazioni sulla scienza, che è quasi come dire ad una scienza immaginaria, sebbene non significhi proprio la medesima cosa. Perché le grandi avventure esplorative della scienza, le nuove esperienze dell'universo, le stesse forme espressive di quello che è il "pensiero guida" della nostra epoca, escono in qualche modo dai ben muniti confini dei loro codici complessi e condizionano anche chi è diversamente orientato per interessi e per attitudini, penetrano nell'immaginario collettivo e lo modificano profondamente.

Non dirò quali erano le mie "fantasie" fatte a Tarquinia o sulla via del ritorno pensando ai grandi quadri di Matta; dirò soltanto che se un tal genere di operazione mentale dovesse portare a leggere in quei quadri soltanto dei paesaggi cosmici, vale a dire contrasti di materia ora inerte ora in fusione, o esplosioni di mondi, scariche di energia, scontri di forze organiche, drammi nel cuore dell'infinitamente grande o dell'infinitamente piccolo, il cerchio si chiuderebbe sull'apparenza, sull'analogia sia pur fantastica, o addirittura fantascientifica, senza arrivare al significato. Cioè senza "chercher ailleurs" come Matta sempre si è proposto e come, quindi, ci propone. Il mondo in cui viviamo non è un "paesaggio", dice, e nemmeno, quindi, un paesaggio cosmico. Ma il richiamo a immaginazioni sulla scienza è pur sempre utile perché ci sottrae al tema della contemplazione e ci indirizza al tema del pen-

siero, perché ci indica una strada per capire verso quale polo si indirizzino i segni-informazioni di Matta, che cosa ci inviti a “vedere”.

Ho detto una strada: voglio dire che quando noi veniamo a contatto con nozioni provenienti dal mondo della scienza, e non solo con nozioni da tempo assimilate come quella dello spazio curvo o quella della quarta dimensione, ma con quelle che ipotizzano, che so io, l'esistenza di nove o di undici dimensioni o di altre che riguardano la genesi e la dinamica del nostro universo, o tante altre ancora che assorbiamo ogni giorno attraverso i più vari media, non possiamo non pensare (noi che non siamo scienziati) che l'immaginazione creativa sia indissolubilmente legata alla scienza. Che quella che noi chiamiamo scienza possa anche essere una concezione piuttosto arbitraria dell'universo, e non perché le nostre teorie scientifiche sul cosmo sono le teorie di creature non molto dissimili dalle scimmie, ma perché l'immaginazione umana (dalla quale nasce anche la poesia) vi ha una parte più che considerevole. Senza l'immaginazione creatrice (chi non lo sa?) non sarebbero state possibili tante scoperte della scienza o della tecnologia, non si sarebbe mai arrivati a quelle congetture, a quelle ipotesi che aprono nuovi orizzonti, fuori di noi e dentro di noi. Un matematico-logico può esprimere le più complesse relazioni di probabilità in equazioni il cui risultato non è un dato certo ma una probabilità, più probabile di infinite altre probabilità. Una probabilità su cui costruire ipotesi, su cui “immaginare” un'immagine del cosmo. Ebbene, io credo che Matta, avverando il principio di Breton secondo il quale il ruolo dell'artista è quello della “prescience”, integrando l'eredità dei segni inventati da Dada e dal Surrealismo in una visione sempre aggiornata del mondo, innestando la pianta “vergine” e straordinariamente vitale della sua esuberante immaginazione nel tronco senza tempo dell'arte primitiva e del mito, abbia costruito la “sua” congettura; l'ipotesi cioè di una cosmogonia, di una morfologia, di un linguaggio che aderisca alla realtà “indescrivibile” o meglio “indescritta” del mondo, la realtà che sfugge al controllo dei sensi. Una descrizione ipotetica come sono ipotetiche le estreme cosmogonie della scienza; un'immagine della realtà morfologicamente sconosciuta del mondo, ma che è l'unica “di cui” viviamo (il nostro “dove”): la realtà dinamica, in passaggio da uno stato all'altro, della nostra coscienza.

Un'impresa da pioniere, non c'è dubbio, che Matta affrontò con la generosa incoscienza degli artisti, ma anche con un anticipo sul futuro e uno spirito di indipendenza, e di innocenza, che lo ha sempre distinto. E l'affrontò sin dagli inizi, sin dagli anni confusamente vivi della sua giovinezza, sin da quando un giorno, del 1936 se non erro, nella libreria Zwemmer di Londra, lesse per caso un pezzo di Marcel Duchamp dove si parlava di “dipingere il cambiamento”, “il passaggio da uno stato a un altro”. È sotto questo segno zodiacale, che si può chiamare anche, surrealisticamente, il segno “delle trasparenze”, sotto la congiunzione del pianeta Duchamp con i più antichi e misteriosi pianeti autoctoni che avevano vegliato alla sua nascita al di là della catena delle Ande, che nasce e si sviluppa la vera storia di Matta pittore. Ma il suo apporto personale, irriducibile ad ogni schema prestabilito, la particolare natura della sua curiosità intellettuale è così forte, che quella congiunzione, pur mantenendo una costante influenza, sembra impallidire sotto il diluviale nascere quotidiano di nuove esperienze e di nuove immagini.

Matta ha sempre affermato di non essere “pittore”. E non è infatti in quanto “pittore” che ha creato le sue “morfologie”, ma in quanto “non pittore” interessato alla pittura come a tutto il resto. Ha scritto Alain Jouffroy che “grazie al suo a-professionalismo di pittore, Matta nel 1938 ha preceduto di dieci anni l'evoluzione generale della pittura e ha sostenuto un ruolo di precursore permanente che confonde senza dirlo quelle regole alle quali gli altri si attengono, anche quando cercano di contraddirle. E l'ha fatto con l'unico punto di riferimento del *Passage de la vierge à la mariée* di Marchel Duchamp, modello gestatore di un'opera che è la geofisica dei passaggi, di tutti i ‘passaggi’ per i quali gli uomini e le cose diventano ciò che sono e vanno verso ciò che non sono ancora, germi, semi e frutti di un albero che non è ancora stato piantato”.

Dalle sue prime esperienze a oggi sono passati cinquant'anni attraverso i quali Matta è passato indenne, come una cometa la cui traiettoria anomala sfugge ad ogni analogia con altre ellissi, evita ogni terrestre impatto, ogni celeste congiunzione. Sempre un outsider, sempre un isolato. È molto innaturale pronunciare, a proposito di Matta, la parola “isolato”, che evoca immagini di solitudine, di estraneità, di ritiro dal mondo, di distacco; mentre Matta è un testimone del proprio tempo da sempre, con un'aderenza all'attuale, con una partecipe intensità, una generosità e un attivo interesse che credo non abbiano pari. Ma questo non vuol dire che, come artista, non sia solo.

Una solitudine molto significativa. Quando, verso la fine degli anni Quaranta, arrivò in Italia, e ancora quando, negli anni Sessanta, cominciò a Tarquinia quella serie di grandissime tele, molte delle quali sono qui esposte, quella serie che può leggersi come un testo continuo, come un gigantesco rotolo dipinto, Matta era più solo che mai. Eppure si era appena conclusa la sua esperienza americana che

coincide con il suo attivo e autorevole inserirsi, prima ancora dei suoi trentacinque anni, nella storia della pittura moderna. La sua partenza, allora, era favorita dalla fortuna. Erano gli anni della guerra e la giovane pittura americana cercava di evadere dall'obsoleto dominio del tardo cubismo che aveva tenuto il campo negli anni Trenta. Picasso e il Surrealismo, soprattutto Miró, Max Ernst e Masson, e naturalmente Duchamp e poi Breton (tutti questi ultimi, escluso Miró, erano presenti, negli anni Quaranta negli Stati Uniti) fornivano modelli ideologici e formali a quell'ansia di rinnovamento. In quella congiuntura Matta, che era l'ultimo e il più giovane adepto del gruppo surrealista parigino e apparteneva alla stessa generazione di quei giovani pittori americani che poi dettero vita al cosiddetto Espressionismo Astratto e all'Action Painting, sembrava creato apposta per fungere da ponte fra il Surrealismo europeo e l'avanguardia americana. Soprattutto per quel suo modo di immettere in un sistema razionale di prospettiva "trasparente", non dissimile da quella del *Grand Verre* di Duchamp, una carica esplosiva di irrazionalità che otteneva risultati informali del tutto nuovi che influenzarono in parte gli americani. Le sue opere di allora, i suoi disegni acquarellati (alcuni dei quali, e fra i più belli, qui esposti) e le prime grandi tele "cataclismiche", simili a paesaggi di energie, degli anni '40-'45, sono indubbiamente fra le opere più avanzate verso le frontiere di una nuova espressione create in quegli anni della pittura, in America e in Europa. Le più avanzate, forse. Ma che dimostrano anche, e subito, se si osservano spregiudicatamente, l'isolamento reale di Matta da ogni preciso contesto contemporaneo, il suo isolamento anche da quella pittura americana con la quale, all'inizio, aveva stabilito un giovevole contatto.

Dopo la metà degli anni Quaranta gli spazi "psichici" di Matta si animano di personificazioni vagamente antropomorfe che erano nate già nei disegni degli anni precedenti. Ora popolano i suoi quadri e mostrano chiaro il proposito di conferire all'immagine un contenuto nuovo, esplicito; e questo proprio quando la pittura a New York, con Pollock, con Rothko, con Newmann, si orientava decisamente verso l'astrazione, verso "l'arte del dipingere", verso l'amore delle superfici, e l'astro di Duchamp tramontava dal cielo delle avanguardie americane.

L'antropomorfismo di Matta costituirà una delle costanti (direi delle due costanti) della sua pittura. Un antropomorfismo, o meglio un gestire antropomorfo che è la mimesi esasperata e grottesca, la fisica materializzazione dello psichico e che ha per Matta il senso di consegnare un' immediata comunicabilità al suo messaggio. Ma anche il senso di una ricerca di radici nel mito, nelle civiltà primitive. È soprattutto dopo il suo ritorno in Europa, dopo il suo arrivo in Italia, che il messaggio di Matta si fa più esplicito perché nasce dalla presa di coscienza di quanto era appena successo e succedeva nel mondo: la guerra, i campi di concentramento, l'offesa della violenza, la degradazione umana, le oppressioni, le eliminazioni. La sua morfologia psichica diventa così morfologia sociale. Da allora i viaggi nelle vertigini spaziali della mente e le suggestioni della violenta mimica antropomorfa si alternano in Matta, passando attraverso le più diverse esperienze della cultura primitiva e di quella arcaica, dell'antropologia, del mito e della scienza.

Nel 1946 Marcel Duchamp aveva scritto che Matta aveva scoperto regioni dello spazio sino allora inesplorate nel dominio dell'arte. Non è facile tradurre in linguaggio critico quest'affermazione che pur sentiamo profondamente vera. Non è facile spiegare quale sia quello spazio sconosciuto, quella ignota regione che Matta ha tradotto in immagini e che quindi non è più una terra vergine inesplorata. Ma i domini dell'arte non hanno geografia; per penetrarvi non servono mappe. Lo spazio che Matta ci ha proposto è, come ho detto, un'ipotesi, una congettura dell'immaginazione, dell'immaginazione creatrice, su qualcosa che ci concerne. È il "nostro" spazio creato da Matta. È il simbolo di una realtà. E come ogni simbolo non è né descrizione, né allegoria, ma immagine di un contenuto che in gran parte trascende la coscienza e che può esprimersi soltanto in poesia o in pittura. In questo caso, nella forma in cui Matta lo ha espresso.

Giuliano Briganti