

MATTA

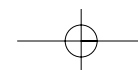
L'entrée est à la sortie

Progetto e selezione delle opere a cura di
Germana Matta Ferrari

Mostra a cura di
Flavio Arensi
Alberto Zanchetta

Testi di
Davide Walter Pairone
Gabriele Francesco Sassone
Alberto Zanchetta
Claudia Amato

Allemandi & C.



MATTA

L'entrée est à la sortie

Palazzo Leone da Perego, Legnano
10 ottobre 2009 / 10 gennaio 2010



Iniziativa



Città di Legnano
Lorenzo Vitali
Sindaco

Maurizio Cozzi
Assessore alle Attività Culturali



Flavio Arensi
Direzione scientifica
Claudio Martino
Direzione organizzativa
Gabriella Nebuloni
Coordinamento
Gabriele Francesco Sassone
Assistenza curatoriale
Alberto Buffetti
Settore editoria
Francesco Garrone
Settore opere grafiche
Monica Breda
Doriana Cozzi
Segreteria
Leonardo Gibelli
Gianluigi Colombo
Giuseppe Camerucci
Gioacchino Lomeo
Giancarlo Romano
Staff

OFFICINA DEL SALE
Claudia Amato
Flavio Arensi
Laura Luppi
Laura Orlandi
Davide Walter Pairone
Gabriele Francesco Sassone
Alberto Zanchetta

Col patronato di



Regione Lombardia
Roberto Formigoni
Presidente

Col patrocinio di



Provincia di Milano
Umberto Maerna
Assessore alla Cultura

Sponsorizzato da



AMGA, Legnano
Chiara Lazzarini
Presidente

Spa Società Prodotti Antibiotici, Milano



Fondazione Ticino Olona, Legnano
Rita Saredi
Presidente



Pellegrini Spa

Progetto e selezione delle opere a cura di
Germana Matta Ferrari

Mostra a cura di
Flavio Arensi
Alberto Zanchetta

Assistenza curatoriale
Gabriele Francesco Sassone

Catalogo a cura di
Flavio Arensi
Claudio Martino

Testi di
Davide Walter Pairone
Gabriele Francesco Sassone
Alberto Zanchetta

Apparati di
Claudia Amato

Comitato promotore
Lorenzo Vitali
Sindaco della Città di Legnano
Maurizio Cozzi
Assessore alle Attività Culturali
della Città di Legnano
Claudio Martino
Direttore dei Servizi Culturali
della Città di Legnano
Flavio Arensi
Direttore scientifico di SALE
Germana Matta Ferrari
Chiara Lazzarini
Presidente AMGA, Legnano
Alberto Buffetti
Presidente dell'Associazione Alberto Buffetti
Luca Melloni
CLP Relazioni Pubbliche, Milano
Franco Spotorno
Presidente Fondazione Francesco Spotorno,
Celle Ligure
Giovanna Caccia
Alisé Matta
Guglielmo Spotorno
Claudia Amato
Laura Luppi
Laura Orlandi
Davide Walter Pairone
Gabriele Francesco Sassone
Alberto Zanchetta

Comunicazione



CLP Relazioni Pubbliche, Milano

Ufficio Stampa
Elisabetta Benetti
Città di Legnano
Manuela Petrucci
Carlo Ghielmetti
CLP Relazioni Pubbliche, Milano

Progetto grafico
Studio Marabese, Canegrate

Assicurazione
Reale Mutua Assicurazioni,
agenzia di Legnano

Allestimento
Colombo Allestimenti

Trasporti
Andrea Moser

Sponsor tecnico
Fonderia Artistica Bonvicini, Verona

Fotografie
Studio Maggi/Moreno Maggi,
Roma-New York
Studio 52, Muggiò
Christian Baraja, Ivry-sur-Seine

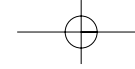
Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento a Germana Matta Ferrari, la cui affettuosa vicinanza e il cui prezioso e costante contributo hanno consentito di giungere al termine di una avventura appassionante. Ad Alisé Matta e ai collezionisti che hanno preferito rimanere anonimi. A Chiara Lazzarini e Giovanna Caccia per la loro sensibilità e l'infaticabile supporto. A Leonardo Cremonini e Roberta Crocioni. A Guglielmo Spotorno, alla Fondazione Spotorno di Celle Ligure, Mauro Garascia e Marilena Pavanello. A Paolo Girotti, Marco Mazzoni, Marta Sesana, Francesco Mandressi, Luca Melloni, Andreea e Paola. A tutto lo staff della CLP di Milano e alla redazione di Allemandi per il supporto. Alla Fonderia Artistica Bonvicini. A tutti quelli che hanno lavorato a questa mostra e a SALE, aiutandoci a crescere.

Crediti

© SALE, Legnano
© Roberto Sebastian Matta Echaurren by SIAE 2009
© Gli autori (testi)
© Studio 52, Muggiò
© Studio Maggi/Moreno Maggi, Roma-New York
© Germana Matta Ferrari
© Alisé Matta

www.spaziarlegnano.com



L'attività espositiva di Palazzo Leone da Perego, ormai da quasi un decennio, rappresenta una delle realtà più sensibili nell'individuare e riproporre alla riflessione del pubblico e della critica l'opera di artisti capaci di leggere il dramma dell'uomo, cioè la sua perenne, e costitutiva, condizione di rapporto con la realtà. Ne è ulteriore testimonianza la mostra dedicata all'opera pittorica e scultorea di Matta. L'artista cileno, che, nel 1971, secondo un sondaggio rivolto a 104 personalità artistiche internazionali e pubblicato sulla rivista francese «Connaissance des Arts», fu considerato uno dei dieci migliori pittori di tutto il mondo, può con certezza essere annoverato tra gli artisti perennemente divorati da una curiosità appassionata verso la realtà.

La sua stessa vicenda biografica di cittadino del mondo approdato, alla fine, nel nostro paese, i suoi intensi rapporti con André Breton e Salvador Dalí, ma anche con Le Corbusier e Gropius, con Rafael Alberti, García Lorca e Pablo Neruda, danno conto di smisurati interessi non solo verso le arti figurative ma verso ogni forma espressiva di qualsiasi natura e di qualsiasi angolo del pianeta.

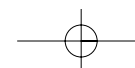
Tutto ciò non per approdare a un eclettismo senza identità ma per affermare la forza di una personalità capace di misurarsi con le culture più diverse, assimilandone stili e pulsioni profonde, per cercare in esse, incessantemente, la corrispondenza con un io assetato di conoscenza e di esperienza.

Regione Lombardia non può che sentire, ed esprimere, un profondo apprezzamento per la mostra che il Comune di Legnano presenta, percorrendo, ancora una volta, strade di grande impegno, per dare corpo a un'azione culturale che, proponendo una ricerca tesa ad affermare il profondo valore conoscitivo dell'arte, sappia, proprio per questo, misurarsi con i grandi temi e le grandi istituzioni che animano il dibattito internazionale.

È la medesima strada che Regione Lombardia persegue sia nella azione quotidiana di governo, sia lavorando ai grandi appuntamenti che la vedranno al centro dell'attenzione mondiale con Expo 2015.

Il benessere degli uomini e delle donne di Lombardia non può che esser legato alle possibilità, che insieme sapremo costruire, di stare sulla scena del mondo recitando un ruolo da protagonisti.

ROBERTO FORMIGONI
Presidente della Regione Lombardia



*Viste dagli angeli,
le cime degli alberi
sono forse radici,
assetate di cieli*
RAINER MARIA
RILKE

Le mostre che Palazzo Leone da Perego ha visto nascere tra le sue mura, in una attività espositiva che si approssima al decennio, hanno di continuo percorso e ripercorso un solco che, con l'andare del tempo, ha consolidato lo scavo di una linea espositiva chiaramente tracciata. Anzi, più che di una linea espositiva si può parlare di una trincea ben difesa, di un impulso di ricerca, di una forma del pensiero e dello sguardo teso a rinvenire nell'indagine di ogni autore, di ogni periodo esplorato, di ogni corrente avvicinata, la cifra di una umanità ferita dal dolore o dalla bellezza, il documento manifesto o la coscienza sotterranea, che nulla di ciò che è umano sia estraneo allo sguardo dell'arte, che, anzi, non ci siano sguardo e orizzonte se non attraversano l'opacità della carne e il tempo dell'esperienza degli uomini.

Il motto dell'*Heautontimorumenos* terenziano, «homo sum humani nihil a me alienum puto» («sono uomo e niente di ciò che è umano considero a me estraneo»), può ben essere guardato come la stella polare che ha orientato la navigazione di questi anni.

La mostra dedicata Sebastian Matta è una sfida e una verifica in qualche modo estrema di questo viaggio. Sfida che ha il suo inizio già nel titolo «L'entrata è all'uscita». *Coup de théâtre* di un maestro dello straniamento semantico ma anche titolo di un'opera che Germana Matta Ferrari ha acutamente voluto indicarci come una chiave per aprire una delle tante porte attraverso cui accedere all'universo di Matta.

Certamente si allude a un rovesciamento del metodo, della strada. Ma, appena un passo oltre, da cosa si entra e si esce? Dalla coscienza dell'esistere o, forse, dalla vita stessa? Come a suggerire che il surrealismo di Matta postuli una idea di resurrezione non cristiana. Se l'arte può esser, in qualche maniera, terapia salvifica dalla esplosione entropica, dalla deflagrazione della apparenza, dallo scioglimento dei legami atomici, è perché può accadere una resurrezione come uscita dalle forme. Come una possibilità di ricombinazione-rigenerazione, vicina, in questo, alle amate suggestioni d'Oriente. Nel momento in cui il caos del Dna riproduce su scala infinitesima il parossismo universale, diventa possibile ogni cambiamento di scala, l'epifania di stati dell'essere nuovi e mutanti. I segni di Matta sono lacerti germinali la cui surrealità consiste nella super-realtà psichica di attrazioni e aggregazioni inattese.

Matta, il pittore delle tele sconfinite, delle superfici-universo, è un miniaturista che guadagna lo spazio di una nuova creazione partendo da una *ars combinatoria* rivelatrice di possibilità altre rispetto alla biologia-storia dell'uomo occidentale. Ciò su cui Matta lavora è lo scardinamento della certezza che biologia e storia siano, indivisibilmente, la trama e l'ordito di una indivisibile natura (umana). L'uscita di Matta è forse l'abbandono dell'uomo occidentale alla sua agonia. Una uscita, una resurrezione che presuppone la registrazione di una morte, o almeno il suo annuncio. Fondamento dell'Occidente è l'ipotesi feconda che natura e cultura possano nutrirsi l'una dell'altra; che ciò che accade nel tempo sia in grado di plasmare la natura e che, viceversa, le esigenze della natura siano l'alveo del fluire della storia. Il franare dell'uno o dell'altro di questi due pilastri trascina con sé l'inaridirsi della coscienza dell'io. L'impotenza della forma del desiderio a esser strada alla forma del destino. Impotenza che genera la malattia, tutta occidentale, dell'angoscia.

Chi altri meglio di Matta, il barbaro arrivato da un altro emisfero, da un altro mondo, poteva vedere questa fine; chi poteva, come lo psicoanalista, oggettivare l'angoscia per additarne una uscita?

La misteriosa, suprema e forse cieca, gratuità dell'arte è una risposta plausibile a condizione che l'arte si sovrapponga alla vita sino a inglobarla. Matta resta come la bandiera di una incomprimibile volontà vitalistica. Dalla dismisura delle tele, alla felice capacità di imprimere il sigillo della sua personalità agli oggetti d'uso quotidiano, all'elettismo dei materiali, alla magia dei suoi scritti, al primitivo interesse per l'architettura. Tutto fa pensare alla utopia della ricreazione demiurgica di un cosmo. All'ansia di una inclusività assoluta. Al riaffacciarsi di una angoscia che reclama i diritti del desiderio e della carne. Della insondabile ampiezza del supremo orizzonte della ragione: la possibilità.

«Viste dagli angeli, le cime degli alberi / sono forse radici, assetate di cieli».

MAURIZIO COZZI
Assessore alle Attività Culturali della Città di Legnano

Officina del SALE. Un non progetto di critica contemporanea

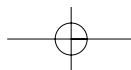
Nel 2010 SALE compirà dieci anni. Nel 2001 infatti si organizzò la prima mostra a Palazzo Leone da Perego dedicata a William Congdon, un pittore dalla poesia avvolgente, come certe nebbie padane che restano a marcare gli ultimi momenti della sua produzione. La scelta segnò l'intero percorso artistico successivo, facendo di Legnano un luogo di scoperta e riscoperta di alcuni maestri, indagando il nostro tempo attraverso personalità eccezionali. A Giovanni Testori piaceva utilizzare la parola «scolta», la sentinella che sta in orecchi. L'artista potrebbe essere dunque l'ultimo ascoltatore, l'estrema possibilità di raccogliere i racconti del mondo, perché li trasformi in linguaggio della memoria, senza un tempo e un luogo, adatto a ogni tempo e ogni luogo. Lo affianca, in questa sua opera, il critico d'arte, fra le molte figure che entrano o attendono nel tempio della sua poetica.

Personalmente ho sempre inteso questa professione come funzionale e di sostegno all'opera d'arte, né riesco a immaginare perché negli ultimi decenni si sia permesso al critico di prendere il sopravvento sull'operato dell'artista, almeno in Italia. Si è perso, insieme, il piacere della scrittura con cui non soltanto leggere le opere ma, attraverso la propria esperienza culturale e sociale, sfruttare per decifrarsi e decifrare l'avventura quotidiana cui siamo chiamati: la vita. La critica ha adottato spesso alfabeti e modalità autoreferenziali, o peggio solipsistiche, che significa estranei all'arte e alla società, talvolta trascurando di frequentare gli studi d'artista, le loro botteghe, le fonderie, i laboratori. Quello che doveva essere un presunto anello congiunturale, un cardine, è divenuto un cuscinetto che ammortizza l'impatto dell'opera sul pubblico, talvolta la fraintende o sovrasta: il critico dovrebbe stare sempre un passo indietro. Invece, gli deve essere richiesto di compiere delle scelte, poiché la scelta fa la differenza, ed è la peculiarità necessaria per affermare la propria teoria estetica (e non solo). Il vero mestiere del critico (da cui l'etimologia) è compiere una scelta, di gusto e di orizzonte, forse anche di mercato (ma spesso si confonde il ruolo col gallerista).

Oggi, alle categorie del critico e del giornalista d'arte si sono aggiunte le figure dei curatori, e spesso questi ultimi si formano all'interno delle sole gallerie private, senza mai confrontarsi col gli spazi museali o espositivi, senza comprendere quali siano i meccanismi richiesti da una mostra complessa. Anche le riviste di settore sono sterili ricettacoli di bassi poteri, in cui i giovani critici riversano speranze modeste, assumendo senza capacità personale il gusto predominante, la linea di tendenza.

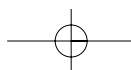
Non so, come spesso accade per gli affari dell'arte, quale sia la vera direzione da intraprendere o seguire, penso si vada a intuito o tentoni. L'arte è una necessità di pochi e deve obbedire alle leggi del gusto personale *in primis*. Tuttavia, è parso utile e interessante coinvolgere nei progetti artistici di Legnano giovani critici d'arte, sotto l'etichetta «Officina del SALE» che non vuole porsi nessun manifesto, nessun obiettivo, nessuna volontà cameristica, se non quella pratica di lavorare a mostre condivise, meditando insieme con le specificità personali, sull'opera degli artisti e sulla loro presentazione. Un non-gruppo aperto, speriamo in divenire, di giovani trentenni o quasi («i più anziani fra noi hanno trent'anni» gridava Filippo Tomaso Marinetti nel suo Manifesto futurista) che in SALE possono trovare un ambiente per sperimentare la propria scrittura (quanti testi sciatti si leggono nei cataloghi?), portare nuove indagini e letture critiche, formarsi nel confronto e imparare un mestiere che nessuno davvero può insegnare se non con la pratica. A loro si è chiesto di calpestare strade diverse, forse neppure nuove, nel rispetto dell'opera e dell'artista che devono essere il baricentro del lavoro critico, non l'appendice secondaria per qualcuno che vuole dimostrare di essere colto, intelligente e importante. Infine il pubblico, con cui ci si deve relazionare, cercando di non allontanarlo, anzi coinvolgerlo. Un'«Officina», allora, dove sporcarsi le mani per un progetto comune.

FLAVIO ARENSI
Direttore scientifico di SALE



Sommario

- 12 Trans-apparenza
ALBERTO ZANCHETTA
- 16 Iperbole
DAVIDE WALTER PAIRONE
- 20 Anatomia dell'universo
GABRIELE FRANCESCO SASSONE
- 23 Catalogo
- 65 Biografia
CLAUDIA AMATO
- 69 Esposizioni
- 73 Bibliografia



Trans-apparenza

ALBERTO ZANCHETTA

Sarebbe piaciuto all'artista con-fondere i linguaggi e i significati. Dovendoci interrogare sulla posterità della sua ricerca artistica verrebbe spontaneo chiedersi *Was Ist Los?* («Che [le] succede?»), ma anziché inseguire una risposta si finisce inevitabilmente per ribaltare la questione al passato, domandandosi *What Was It?* («Che cosa era?»), che è il titolo di un racconto di Fitz James O'Brien ispirato a una creatura tangibile ma invisibile. Visibili ma intangibili sono viceversa le figure dipinte da Matta, *criatures* disossate, sdutte e duttili, che sfidano e flettono l'anatomia a proprio piacimento. Creature che non appartengono tanto alla dimensione dello spazio e del tempo, quanto semmai alla dimensione dello spirito, prima ancora che della carne e del sangue.

A tutt'oggi Matta incarna quel displuvio che portò l'arte europea all'informale e quella americana all'espressionismo astratto, benché l'artista abbia sempre eluso la materia densa, pastosa, «perché io non credo che la bellezza venga dallo spessore, ma al contrario dalla sottigliezza e trasparenza della materia. [...] Io voglio mostrare il mondo come attraverso l'acqua, e che questa acqua lasci vedere tutto quello che c'è di meraviglioso nella materia»¹. L'acqua è datrice e conservatrice di vita, di grande importanza per tutti gli organismi viventi. Un'acqua che non ristagna mai, che fluisce continuamente ed è percepita come viva. «Corrente» che non per nulla è composta da idrogeno e ossigeno, elementi incolori, inodori, insapori, che sono altamente infiammabili allo stato puro (nel 1766 Cavendish chiamò l'idrogeno «aria infiammabile», e solo in seguito gli venne dato il nome che conosciamo e che significa «generatore di acqua»). Ed è proprio dall'ossigeno e dall'idrogeno che sembrano liberarsi le scariche di luce e i lampi che troviamo nei quadri di Matta. Turbolenze e deflagrazioni che appartengono alle energie mentali, capaci di accendere la fantasia, perché «la modalità del verbo "vedere" - come spiegava l'artista nel 1983 - è illuminare, vedere con l'immaginazione, con l'intelligenza». Un tentativo di incarnare i capricci dell'ingegno che rende ancor più pregnante il fatto che Matta avesse esposto le sue opere di fianco a quelle di Walt Disney (definito da Salvador Dalí uno dei tre grandi surrealisti americani, assieme ai fratelli Marx e a Cecil B. DeMille).

Talete di Mileto sosteneva che l'acqua fosse il principio di tutte le cose, convinzione che trova la sua piena conferma in questi esseri opalescenti, il cui corpo è a mezzo tra il liquido e il gassoso. Entità che si agglutinano in un fluido cromatico-amniotico dal quale affiorano in virtù di un viaggio (metafora dell'esistenza e della ricerca di sé) condotto dall'artista nel regno dell'inesplorato, dell'ignoto, del possibile e del probabile: «Io comincio con il macchiare la tela. E in ogni macchia cerco qualche cosa, qualche cosa che non è conosciuto, di non visto, qualche cosa di nuovo per me, di sconosciuto»². All'opposto di un ricercatore ossessivamente incollato alla lente del microscopio, Matta sembrava scrutare la superficie per mezzo di un telescopio, scovando la vita tra i flutti e i flussi astronomici. Esiste infatti una sostanziale differenza tra queste opere e quelle datate agli anni trenta dell'amico Yves Tanguy, caratterizzate da paesaggi preumani ben lungi dall'avvento delle specie viventi. Gli ameboidi di Tanguy sono protozoi che si affacciano su una prospettiva desertica e allucinata, una scena post-battesimale in cui la vita annaspa, contorcendosi nelle radu-

re di un mondo che è stato appena drenato dall'acqua. Quelle di Matta sono invece forme biomorfe, passate dalla mitosi alla sofisticazione cellulare, attraverso un rito della procreazione che permette agli esseri viventi di ridefinire i termini del mondo che abitano. Come un genetista, Matta ha dato «vita e corpo» a quel «mondo di sementi e di uova» in cui il primo «atto» degli organismi - volendo riprendere le parole di Tommaso d'Aquino - è l'anima.

Allo pneuma del Creazionismo devono essere fatte corrispondere quelle azioni che si trovano «al centro di tutte le realtà possibili», un'anima che è principio vitale, e che distinta dal corpo/composto assume le caratteristiche della coscienza individuale (anche se all'immanenza di significati della parola co-scienza Matta avrebbe sicuramente preferito il neologismo «coscienzitudine»), capace cioè di interrogarsi sulla «galassia quotidiana» indicata dall'artista. Si conviene allora che la luce boreale di Tanguy è altra cosa dalla luce siderea di Matta, i baluginii di quest'ultima giungono a noi da un mondo che sembra non appartenere al nostro sistema solare, un cosmo-acquario dove si specchia la nostra realtà nello strenuo tentativo di far collimare il mondo interiore con quello esteriore. Del resto l'allogenesi di Matta era sempre calata nello spirito del proprio tempo, il suo automatismo rendeva manifesta una realtà concreta, conforme «alla nostra società e alla nostra scienza». Finalità scientifica che ritroviamo *in nuce* nel pensiero del Surrealismo, intento a ricercare il mistero che avvolge l'uomo e la sua esistenza. Non è quindi un caso se Mark Rosenthal abbia definito le opere dell'artista come un ripensamento contemporaneo dell'arte surrealista³, giacché era riuscito ad aprire a nuove vie la strada spianata dai surrealisti della prima ora.

Se Matta inizia a dipingere laddove aveva smesso Duchamp⁴ (un'eredità più intellettuale che tecnica, potremmo addirittura definirla «spirituale»), dove inizia la sua scultura? Difficile a dirsi, qualche influenza la si potrebbe ipotizzare, magari in Picasso che Matta aveva frequentato alla stregua di Duchamp. Ma forse, inconsciamente, la scultura non eredita nessun lascito diretto, proprio perché i suoi inizi risalgono a un tempo in cui Matta era ancora reticente ad accettare la sua vocazione artistica. Vocazione che metterà sempre in discussione, come dimostrano certe sue affermazioni: «Non posso dire se mi sento più pittore o più scultore», «Io non so che cosa sono», «Non sapevo quel che dovevo fare», «Non avevo coscienza d'esser un pittore, avevo fatto l'architetto, disegnavo, forse avrei potuto scrivere, ma non avevo un linguaggio mio proprio. Conoscevo meglio della pittura contemporanea, la poesia, ma, anche nella poesia, m'interessava la forma». Negli anni della sua formazione - di uomo e non già di artista - esisteva pur tuttavia la necessità di insufflare la materia: «Ho cominciato con la scultura quand'ero ancora giovanissimo. Facevo delle sculture con la pasta che solitamente si usa per il pane», opere che «alla fin fine erano dei sassi»⁵.

Il pane come pure la pietra sono simboli del Dio incarnato in Cristo e della saldezza della fede. Allo stesso modo del Dio dell'uomo, che è un Dio proteico, mai simile a se stesso, lo stesso accade agli artisti, che non sono né delle divinità né dei demiurghi bensì degli artefici che si reinventano continuamente, traduttori-mediatori che partecipano allo iato primigenio. Nel pane di Matta ritroviamo una materia in divenire, pasta lievitante composta da farina (il lievito ha una struttura cellulare simile al Dna umano), sale e ovviamente acqua. Per l'artista il pane serviva ad alimentare uno pneuma artistico, un'irresistibile volontà di in-formare un «qualcosa», creato prima dallo spirito e solo poi dalla materia. Così come i simboli eucaristici racchiudono il corpo di Cristo, anche nelle opere degli artisti c'è «veramente, realmente, sostanzialmente» il corpo dei loro autori. In esse ritroviamo la conversione della sostanza in visione e in concetto. «Il pane quotidiano di Luca, che in Matteo suona pane soprasostanziale, cesserebbe di apparire un'oscurità filologica per tornare a mostrarsi un'ambiguità naturale. Come nel rito, appunto: dove il pane si fa sopra-sostanza, si fa l'assoluta sostanza»⁶. Libagione che ci introduce alla teofagia e a un'arte che si nutre del suo stesso artista, che ne divora e assimila la carnalità. Le opere continuano a sembrare sculture e quadri, ma

poiché sono nate da una «costola» del loro autore, esse sono destinate a restituirne l'interrezza psico-fisica. Testimonianza che va al di là della ragione, abbisogna della fede per credere sia possibile. Decisamente leciti e davvero curiosi i dubbi del giovane Joyce: «Perché il sacramento dell'Eucarestia venne istituito sotto le due specie del pane e del vino, se Gesù Cristo è presente, carne e sangue, anima e divinità, separatamente nel pane e nel vino? Una particola minima del pane consacrato contiene tutto il corpo e il sangue di Gesù Cristo oppure ne contiene soltanto una parte? Se dopo la consacrazione il vino diventa aceto e l'ostia va in corruzione, continua Gesù Cristo a essere presente sotto le loro specie come Dio e come uomo?»⁷; d'altro canto l'ambiguità naturale di cui parlava poc'anzi Cristina Campo è la medesima ambiguità su cui si reggeva anche il pensiero surrealista. Vale a dire che la logica è limitata e limitante. Qualora indagassimo nella cerchia del Surrealismo incontreremmo le forme dell'alsaziano Arp, sculture che sarebbero potute essere il corrispettivo tridimensionale delle pitture di Tanguy e di Matta, senonché quest'ultimo ha smentito in prima persona quell'esito. La cosmologia pittorica di Matta era rinata in una nuova mitologia plastica, risvegliata da un sonno millenario e riportata all'oggi, certa del fatto che l'origine è adesso. Il germe della modernità aveva intenzionalmente affondato le mani, le dita, le unghie nell'arte primitiva, quella delle civiltà precolombiane e degli etruschi in particolare (guarda caso l'artista aveva scelto la sua ultima casa-atelier proprio a Tarquinia), che ritroviamo nelle sculture tarde, di novelli argonauti e psicopompi. Statue ieratiche così come lo erano i pani-pietre degli esordi, un'atarassia che si scosta dalla raggianti vividezza della pittura, sempre in fibrillazione, sempre sanguigna, quasi fosse appena sgorgata dalla *vitis vera*. Incontenibile proliferazione che si origina dalla scultura, perché l'accesso all'oceano di vite intravisto da Matta ha il suo passaggio obbligato nella materia. Rispetto alla crosta indurita del pane, al suo interno troviamo la mollica, lieve, soffice come i corpi flaccidi e lattiginosi che affollano i dipinti e i disegni, invertebrati capaci ciononostante di un'andatura a stazione eretta, che è il dato più evidente di una società evoluta. Il loro epitelio translucido ci obbligherebbe a parlare non di trans-stanziazione ma di trans-apparenza, in quanto «bisogna cogliere quel che si trova dietro l'apparenza. La vita non è solo antropomorfa, è anche gesta straordinarie, equazioni, lampi d'energia, di affetto e di desiderio»⁸. Una trans-apparenza che è un rafforzativo della semplice trasparenza, ossia di quello sguardo terso che transita nei (Grandi) vetri di Matta.

Realtà vetrificata che si mostra attraverso un cubo aperto in cui l'essere è «in situazione». Cubo che funziona come un diamante, frange e riverbera le luci-linee-riflessi ingabbiando lo spazio architettonicamente. Nelle flessioni e nelle inflessioni del campo elettromagnetico si palesano le discrepanze e le contraddizioni di una morfologia «in costellazione». Interstizi che appartengono a una simultaneità di piani fisici, mentali e temporali che finiscono per condensarsi in cristalli di sale. Così facendo, l'in(ter)disciplinarietà di Matta ha reso la sua arte oculare e oracolare, riuscendo a far coesistere nelle opere due diverse pulsioni, quella arcaica e quella ipertecnologica, l'antico e l'avveniristico. Modalità di espansione ed esplorazione che non devono essere lette all'ombra dell'architettura organica di Gaudí bensì come sorprendente anticipazione dell'architettura liquida di Marcos Novak (le cui teorie hanno numerosissimi punti di tangenza con Matta e meriterebbero un approfondimento a parte), confluendo in una biotecnologia che studia i processi degli organismi da essa stessa generati. Il ventre-dell'architetto-Matta ha in sé un che di spirituale e di fenomenico, capace di conciliare le esperienze della tecnica su basi scientifiche senza però rinunciare al trascendente. Ma se Dio appare come un frutto tardivo nella storia delle religioni, c'è chi sostiene / Charles Darwin *in primis* / che nessun Dio è intervenuto nella creazione; ergo, pur ammettendo che *non est Deus*, riesce difficile immaginare di poterci sottrarre all'ordalia del *Dies Illa*. Neppure il giovane Matta, quello che ancora vagheggiava la professione d'architetto, quello che aveva assistito Le Corbusier e che probabilmente ne aveva introiettato il celebre motto «la casa è una

macchina», nemmeno lui poteva esimersi dall'«Autoapocalisse», giacché ogni esistenza ha il suo inevitabile epilogo escatologico.

Torniamo infine alla domanda dell'inizio: che cosa era l'arte di Matta? La risposta sarà differente per ciascuno di noi, estremamente relativa e mutabile, perché sempre soggettivo è stato l'atteggiamento dell'artista, il quale insisteva moltissimo nell'uso del pronome personale / io, io, io... / al cospetto dei suoi interlocutori. Ecco allora che nel *je ne sais quoi* dell'arte di Matta si affaccia il socratico «so di non sapere» che potrebbe capitolare nel caustico Flaubert: «In verità io so, ma non credo a niente». Premesso che né le scienze esatte né il mito accettano la fede, non si tratta qui di detenere il sapere o la verità (anche perché l'uno quanto l'altra non sono mai univoci), tantomeno di credere bigottamente. Anziché anchilosare i significati, la curiosità di capire serve a immergersi in una sorgente che scaturisce sia dal razionale che dall'inconscio. Non bisogna quindi limitarsi a vedere le opere, più importante è vedere attraverso la loro apparenza, vedere oltre, in profondità, cosa esse possono ancora dire a ognuno di noi, individualmente. *De te fabula narratur*: le morfologie psicologiche di Matta, i suoi paesaggi interiori, erano e sono ancor'oggi i nostri. L'uomo deve essere parte attiva e poeticamente impegnata nella conquista della libertà. Per fare ciò l'anima umana / ce lo insegna Seneca / deve scoprire il suo vero luogo d'origine nei corpi celesti. «Lo spirito è l'organo con il quale l'uomo sincronizza i cambiamenti della propria natura con i cambiamenti del mondo. E questo ritmo si produce con la rapidità della luce. Se si ottiene da ciascuno questa *mise en homme* delle funzioni dello spirito, allora si immagina, si crea, si lavora, con il ritmo delle mutazioni umane»⁹. La cosmogonia extraterrestre di Matta è racchiusa nell'uomo, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo ci appartengono. Lo studio metaforico dell'astronomia è un monito morale che ci invita a perpetuare il molteplice: nuovi cieli, nuovi mondi, nuove e migliori realtà.

¹ Da un'intervista con Alain Jouffroy pubblicata in occasione della mostra personale alla Sala Napoleonica di Venezia, Venezia 1953, p. 10.

² Cit. in Matta. *L'occhio è la finestra*, catalogo della mostra (Palazzo dei Sette, Orvieto, 24 marzo - 26 maggio 2002), Bologna 2002, p. 114.

³ M. ROSENTHAL, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, New York 1996. In Italia, in L. M. BARBERO (a cura di), *Action painting. Arte americana 1940-1970. Dal disegno all'opera*, catalogo della mostra (Foro Boario, Modena, 21 novembre 2004 - 27 febbraio 2005), Venezia 2004, p. 38.

⁴ Si legga a tal proposito il testo di Wieland Schmied, *La leggenda del ritorno della pittura*, pubblicato per la prima volta

in «Protokolle» (1993, n. 2), edito in Italia in P. L. SIENA, W. SCHMIED, A. HAPKEMEYER e A. SAYAG, *Roberto Sebastian Matta. Gli elementi etc.*, catalogo della mostra (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, 7 giugno - 30 agosto 1997), Bolzano 1997, pp. 11-13.

⁵ Da un'intervista con P. VAGHEGGI, *Contemporanei - Conversazioni d'artista*, Milano 2006, p. 148.

⁶ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano 1987, p. 40.

⁷ J. JOYCE, *Racconti e Romanzi*, Milano 1974, p. 347.

⁸ Cit. in G. MATTA FERRARI (a cura di), *Matta: corpo a corpo*, catalogo della mostra (Galleria Elleni, Bergamo, 11 marzo - 30 aprile 1993), Milano 1993, p. 51.

⁹ Dall'intervista con Alain Jouffroy, cit., pp. 11-12.

Iperbole

DAVIDE WALTER PAIRONE

«**H**o definito Morfologia Psicologica lo schema delle trasformazioni in un dato oggetto secondo l'assorbimento delle energie». Con questa voce imperiosa, contorta e affascinante Roberto Sebastian Matta Echaurren fece il suo ingresso nel *milieu* artistico parigino, chiarendo fin da subito: il suo contributo all'evoluzione del Surrealismo e delle avanguardie storiche non sarebbe stato accessorio e di contorno, ma sostanziale e determinante. L'opera del pittore cileno, considerata nella sua estensione materiale (i dipinti, le sculture, l'opera grafica) e nel suo impatto storico (la tangenza momentanea quanto decisiva con i movimenti del Surrealismo, dell'Espressionismo astratto e dell'Informale) tratteggia forme visionarie e vibranti, perlopiù indecifrabili. Seguendo l'input del discorso / proclamato, anzi esclamato al Café Les Deux Magots di Parigi nell'autunno del 1938, di fronte a un André Breton allibito / la formula Morfologia Psicologica si sbilancia decisamente verso il primo dei due termini. Più morfologia che psicologia, ovvero: il proliferare delle forme prende il sopravvento su qualsiasi tipo di interpretazione, e ogni slancio induttivo resta parziale e insoddisfacente. D'accordo, ci sono gli oggetti e ci sono le forze, ma le chiavi per decifrare i rapporti interni e i rimandi, per rendere manifesto il senso, ebbene: queste chiavi non ci sono.

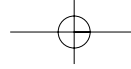
Il rischio è vedere il profilo inquieto di Matta scomparire nelle increspature della storia dell'arte, perché la pigrizia dell'osservatore contemporaneo fa scivolare l'occhio sulla tela senza sussulti né pieghe, la retina sedotta solo dalle forme e dai colori. Calligrafia e sintassi aliene, che emergono da sfondi iperborei, aurore antartiche, abissi oceanici. Ma una geografia dei luoghi mentali esplorati da Matta deve necessariamente scavare le crepe della memoria. Prima di Roma e di Tarquinia, prima di Parigi e di New York viene l'immaginario frammentato, la rete strappata delle civiltà precolombiane, dei popoli antichissimi che tramandavano la propria cultura attraverso un complesso sistema di segni chiamati «glifi». Lo sguardo del giovane Matta deve essere rimasto profondamente impressionato dalla ricchezza espressiva dei mezzi di comunicazione dei suoi avi, se è vero che tracce evidenti dell'iconografia precolombiana sono presenti in tutto il suo percorso artistico, dissimulate negli automatismi della scrittura surrealista o ricomposte nel più tardo e parziale recupero figurativo, dagli anni cinquanta in poi. Ma bisogna subito sgombrare il campo da eventuali fraintendimenti: non si tratta di un frivolo omaggio etnico, né di una convergenza occasionale fra ricerca sulla forma e trama della memoria. L'eco dei «glifi» precolombiani nell'arte di Matta si nutre di linfe molto più profonde, e l'affinità non si sviluppa sul piano del simbolo e dell'archetipo ma su quello della narrazione del mondo e dell'uomo.

La concezione precolombiana dello spazio-tempo non è più atualizzabile, la comprensione dei glifi non è recuperabile in tutta la sua complessità. Sintesi di fonema, pittogramma (rappresentazione stilizzata di oggetti e azioni) e ideogramma (evocazione di attributi associati a oggetti), il glifo era il supporto visivo di una narrazione orale basata sulla memoria. Il rituale della lettura era affidato ai membri più anziani e nobili della popolazione, chiamati a integrare il supporto grafico con un bagaglio di esperienza individuale e collettiva sedimentata nei secoli: cronaca, leggenda, mito, statistica. Un eccezionale strumento di trasmissione della cultura, per molti versi inconcepibile

agli occhi europei abituati alla scrittura e alla pittura come traduzione oggettiva del reale. I *conquistadores* non videro che motivi ornamentali e rozzi appunti naturalistici; l'organizzazione culturale dell'immaginario europeo venne imposta con la consuetudine e con la forza, causando il declassamento dei glifi a banali *pinturas* sempre più lineari, costantemente accompagnate dalla fonetizzazione e dall'impoverimento del contesto rituale. Bisogna dire che i glifi erano in uso prevalentemente fra le popolazioni di lingua *nahuatl* (America centro-settentrionale) e solo dopo la Conquista si diffusero a sud in forme perlopiù folkloristiche; d'altra parte gli Inca utilizzavano come supporto mnemonico delle corde colorate intrecciate da nodi chiamate *quipu*. Un sistema radicalmente astratto / ogni nodo e sequenza di nodi esprimeva valori numerici e simbolici / che può facilmente colpire lo sguardo di un artista sensibile e attento. È lecito pensare che la sintonia fra la cultura visiva amerindia e i lavori di Matta si trasmetta non solo su frequenze cromatiche e grafiche; in entrambi i casi infatti la linea traccia un supporto per la narrazione, le figure evocano, invece che descrivere, e il nesso fra immagine, parola e concetto si articola in profondità e in altezza, fra universale e particolare. Lo spazio in cui fluttuano le forme non è quello occidentale della prospettiva e dell'organizzazione razionale (tale anche nella versione radicale del Cubismo) ma è uno spazio vitale e mitico, in cui si delineano una cosmologia, una visione del tempo come circolarità, dell'origine come cataclisma e della fine come saturazione delle potenzialità. Non una rappresentazione chiusa in cui ordinare gli enti, ma un'apertura dei significati che chiama in causa allo stesso tempo l'interno e l'esterno, la psicologia e la scienza naturale.

Il senso delle parole di Matta al Café Les Deux Magots si fa più chiaro: le Morfologie non sono Psicologiche in quanto riguardanti la sfera della percezione, dell'inconscio e del sogno; sono invece narrazioni metafisiche. La bozza di una sintassi è già immediatamente la possibilità di un racconto, e un racconto è sempre tentativo di ordinare il mondo: una cosmologia. L'arte di Matta è un gioco cosmico e allo stesso tempo una ricerca bibliografica; infine, esperimento di laboratorio, quando gli alambicchi e i distillati dell'immaginazione assumono valore letterario e scientifico. Di nuovo non bisogna fraintendere: letteratura e scienza, nella prospettiva di Matta, significano narrazione e descrizione, ma non prevedono il ricorso né allo strumento ingenuo della metafora né alle pretese arroganti del modello teorico. Tutto è filtrato dalla spontaneità dell'inconscio, dallo «schema senza concetto» che per Immanuel Kant corrisponde alla vera libertà dell'immaginazione; l'unica facoltà umana capace di giungere, attraverso l'iperbole, alla sintesi fra struttura apollinea e slancio dionisiaco. Matta, ben consapevole del potere totalizzante e insieme nullificante della metafora, assegnò alla maggior parte delle sue opere titoli paradossali. «L'entre est à la sortie», ad esempio, è un palintropo che identifica il dentro con il fuori e che introduce nella sua poetica il demone dell'analogia universale e della semiosi infinita, senza inizio e senza fine. Le composizioni di Matta restano infatti come enigmatici labirinti cui attribuire ogni possibile direzione di senso, ogni corrispondenza con il mondo che sia appena plausibile (per lo sprezzante Renato Guttuso, ad esempio, egli non disegnava che «aragoste»). Nel 1937 intitolò *La Terre est un Homme* un precoce componimento letterario, quasi a rovesciare e completare la sentenza di Emanuel Swedenborg (1688-1772), mistico svedese che affascinò Charles Baudelaire: «Il cielo non è che un uomo molto grande». Microcosmo e macrocosmo: in Swedenborg come in Matta risuona l'antico verbo esoterico di Ermete Trismegisto.

La metafora e l'analogia celebrate in senso assoluto, al di là di ogni singola determinata corrispondenza destinata a rimanere parziale, come frammento dell'amplesso disperato fra mondo e coscienza. Matta però è, fin dagli esordi, alla ricerca della totalità, attraverso e oltre l'uso dei simboli. Le parole decisive sono di Emilio Villa (1914-2003): «L'ordine dello spirito non è l'ordine meccanico, né qualunque altra cosa analogo: ma è l'oltre, e il chiaro; l'unità-chiaro sottratta all'infinito

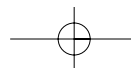


l'aumenta all'infinito, o l'unità addizionata all'infinito lo diminuisce all'infinito». Parole di spietata esattezza: lo spirito non è ordine nel senso meccanico-naturalista del termine, quindi nemmeno l'*analogon* / la superficiale coincidenza fra stati emotivi e coscienziali con la sostanza del mondo / può svelare il mistero. Perché il mistero «è l'oltre, è il chiaro». Ora, misurare l'infinito con il chiaro dello spirito si rivela impresa ardua, perché si tratta di due ordini di grandezza speculari quanto incommensurabili. Quindi, con Spinoza, *omnis determinatio est negatio*, dire qualcosa significa negare il resto, dire il tutto significa negare il particolare / quindi: come dire l'uno e l'altro? Il linguaggio si ritira, estenuato, e lascia spazio al silenzio eloquente dell'immagine.

La valenza totemica di certe opere di Matta deriva dalla rarefazione e dall'addensamento dell'energia sulla superficie. Le forme, dunque, richiamano archetipi e forze primordiali non in quanto stilizzazioni e sintesi ideali, né in quanto ricorso allo strato inconscio del pensiero, riportato alla luce grazie a una grafomania patologica. La forma non è contenuta di verità ma il fuoco di un'ellissi, il coagulo di un processo bio-logico, il precipitato di una reazione chimica che resta come ipotesi su di uno sfondo lontano nel tempo, nello spazio e nel concetto. Come il Big Bang. In generale un evento è una forma / un quadro o un gesto si equivalgono / che si manifesta celando dietro di sé l'intera catena causa-effetto che l'ha generata. Ora è chiaro perché la singola, «concreta» metafora non può soddisfare l'ambizione panteistica del demiurgo Matta. Il visibile, infatti, ha valore solo in quanto mostra l'invisibile. L'arte è un'interruzione, una piega nello scorrere continuo del mondo come immagine, sottopone lo spettatore a una *epochè*, mettendo in discussione l'atteggiamento naturale e pre-critico, rendendo pensabile la trascendenza e la totalità. Willem De Kooning (1904-1997) una volta, interrogato sui significati correlati dei termini «capolavoro», «sublime» e «lirico», rispose che questi alludono a una misteriosa e inafferrabile qualità: il nulla di un quadro, «la parte che non è raffigurata ma che è lì per via degli elementi che vi sono dipinti». Il vero problema «non è tanto cosa si può dipingere ma piuttosto cosa non si può dipingere».

La mistica che De Kooning tenta di spiegare / attraverso una sorta di teologia negativa applicata alla pittura / viene invece espressa in termini dialettici da Matta: caos e ordine, rumore e armonia. L'accumulazione di gesti casuali e segni coscienti è ricerca del segreto delle sostanze, dell'intima essenza del rapporto decaduto fra uomo (sopraffatto dalla proliferazione dei segni) e mondo (ridotto a inestricabile foresta di simboli). La strategia di Matta, fulgido esempio di pensiero laterale, è incisiva perché consiste nel rovesciare le parti, nel riconoscere il caos come ordine e viceversa: il rumore è già portatore di significato, quindi l'accumulo di forme non è crescita esponenziale del disordine ma ripetizione e accrescimento del senso implicito nel caos. Non semplice apologia / quella che ha determinato la svolta aleatoria dell'Espressionismo astratto americano nella sua declinazione gestuale / ma assunzione del valore positivo del paradosso come motore dell'universo. Solo ora possiamo accogliere e approfondire la riflessione del conte di Lautréamont (1846-1870): un quadro può infatti essere «bello come lo sviluppo di una malattia polmonare», ovvero può essere sublime come la sofferenza e la morte, o il nulla di De Kooning.

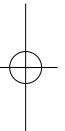
Ma siamo di nuovo tornati nel regno dei concetti e delle determinazioni, mentre per Matta la creazione è «perpendicolare alla ragione» e mira a cogliere il cambiamento, il passaggio di stato, lo scambio di energia. Per trattare simili questioni il linguaggio verbale, che vive di scarti infinitesimali e approssimazioni, appare inadatto. La pittura di Matta pone invece subito una distanza. Essenziale è il riconoscimento del caos, del pullulare delle forze e delle forme, ma altrettanto essenziale è la presenza dello sfondo e della cornice, questi artifici che delimitano e separano, che stabiliscono un dislivello. Differenza che corrisponde a quella che si produce nella mente appena si sdoppiano l'occhio che guarda e l'occhio che è guardato. Il gioco di specchi che apre all'infinito



to, la *mise en abîme*, è uno stratagemma tradizionale della pittura europea, ma nemmeno col Velázquez di «Las Meninas» era mai giunto a un tale grado di curvatura dell'iperbole. Abbandonato il canone della rappresentazione, il procedimento automatico dell'arte surrealista scopre l'inganno della coscienza identificando soggetto e oggetto della visione. La superficie, saturata dall'inconscio dell'autore e dall'intenzione semantica dello spettatore, è una lamina sottilissima, quasi un velo su cui vengono impressi simultaneamente tutti i segni del mondo e i vortici del vuoto pneumatico, le equivalenze visive dei vari stati di coscienza e oltre, l'impossibile scienza del caos. L'iperbole è questo «voler-dire-la-totalità», per forzare i limiti della comprensione e del linguaggio. Stazionare sui margini della ragione, e, infine, sporgere sugli abissi della lucida follia divina di Apollo e Dioniso.

Bibliografia selezionata:

- E. VILLA, in *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Milano 1970.
 Matta, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Parigi, 3 ottobre / 16 dicembre 1985), Parigi 1985.
 S. GRUZINSKI, *La colonizzazione dell'immaginario*, Torino 1994.
 E. SWEDENBORG, *Cielo e Inferno*, a cura di P. Giovetti, Roma 2004.
 F. TEDESCHI, *La scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Milano 2004.
 I. KANT, *Critica del giudizio*, Roma-Bari 2006.
 M. STEVENS e A. SWAN, *De Kooning. L'uomo, l'artista*, Milano 2007.



Anatomia dell'universo

GABRIELE FRANCESCO SASSONE

«Io sono più grande e più piccolo di me stesso». Questo potrebbe aver pensato il dottor Faustroll quando decise di entrare in una goccia d'acqua per capire come fosse fatto l'universo.

Rotolando sulle foglie di un cavolo, la sua bolla si scontrò con una bolla vicina che sopraggiungeva da un'altra nervatura: aspirandosi fra loro si fusero in un nuovo mondo d'acqua di volume doppio. Incuriosito dalle strane proprietà della materia, con la punta dello stivale il dottore ne forò la superficie trasparente, cosicché altre goccioline esplosero sulla foglia verde. Queste, di dimensioni notevolmente ridotte rispetto alla prima, conservavano in sé l'immagine dell'universo originale.

Il racconto di Jarry, per quanto parta da premesse fantastiche, concludendosi in modo ancor più inverosimile, riassume correttamente un concetto che va al di là della patafisica, disciplina di cui lo scrittore francese fu il fondatore¹, ossia il bisogno dell'uomo di conoscere la realtà circostante.

Soddisfatte le esigenze animali, la parte intellettuale pretende un controllo sul reale che gli permetta di operare, di formulare ipotesi e soluzioni. Questo è un fatto innegabile: dacché l'essere umano maturò le facoltà in grado di elaborare una forma di codici condivisibile, cominciò il suo dominio sullo spazio. La necessità di tramandare la memoria di tali imprese contraddistinse le diverse visioni del mondo attraverso i secoli: graffiti, geroglifici, fino ad arrivare alle invenzioni prospettiche quattrocentesche, dove spazio empirico e spazio ottico collimavano. L'urgenza di osservare il creato per stilare i parametri regolatori indusse l'uomo quasi a sezionare l'universo come se fosse una piccola boccia di vetro, paradossalmente una pratica più istintiva che razionale, poiché risposta all'innato impulso di un essere catalogatore. Quindi, l'anatomia, applicata con disinvoltura sulla goccia o sull'universo, definisce una lettura dell'interno delle cose che muta nel tempo secondo la cognizione dell'osservatore, nonostante l'ordine dei grandi sistemi, al contrario, rimanga immutato.

Le incongruenze di questo processo scattano proprio nella fase di interpretazione dei dati, giacché subentra l'esperienza, che a sua volta deriva dalla pratica e dall'educazione. Quindi, il giudizio fa sì che un oggetto venga identificato per categorie²; tutto ciò, per quanto raffinata sia la valutazione, risentirà sempre di un grado di distorsione soggettiva.

Perciò, se un giudizio personale sul mondo non può essere oggettivo, ma sfumature della soggettività del giudicante, tanto vale gettare la maschera e uscire allo scoperto. Matta, come Faustroll, non modifica i connotati della realtà secondo le esigenze di un'interpretazione imparziale, ma modifica il suo corpo, la sua sensibilità, il suo modo di guardare³. Per vedere oltre l'apparenza bisogna prima saperla attraversare. In poche parole, Matta non chiude l'infinitesimamente grande nell'infinitesimamente piccolo, bensì modifica le sue proporzioni per cogliere i caratteri di entrambi. La stimolazione della percezione non è il fine della ricerca, ma il mezzo, l'occasionale che solleva da terra o ci fa approfondire.

Saper gestire le proporzioni fra l'uomo e il mondo è una qualità che il pittore affina negli anni della formazione parigina. Lasciato il Cile appena ventenne, giunse in Francia per diventare allievo dell'astro nascente dell'architettura contemporanea, Le Corbusier. Le circostanze fecero sì che ben presto egli venne a contatto con la fronda surrealista, grazie alla quale prese piede la sua attività artistica.

Breton sciolse i dubbi della controversa fase giovanile di Matta, il quale, già nelle sue prime tele, dimostrò una rara capacità nell'alterare i rapporti della realtà simultanea. Normalmente apriamo e chiudiamo gli occhi. Siamo distesi nella nostra stanza e dal divano vediamo le gambe allungate sul cuscino, poi i piedi e la finestra; la strada, gli alberi e le case gialle dietro di loro. Questo, tuttavia, è solo uno dei percorsi ipotetici che separano noi dalle case gialle. Le sequenze, le forme e i colori con cui lo sguardo scivola al di là della finestra sono delle piccole varianti di un processo logico che abbiamo imparato molti anni prima. Matta impara a disimparare, a non distinguere più fra «è» o «non è» possibile, ma a valutare ipotesi e probabilità in un'inesausta ricerca del limite. A quella che Breton definiva la vita dei cani, Matta contrappone l'immaginazione per giungere ai paesaggi del pensiero. E questi pensieri passano dal sogno.

Se pensiamo che la nostra giornata, nei casi meno fortunati, sia composta da 6-7 ore di sonno, ci renderemo conto che un terzo della nostra vita lo passiamo dormendo. Il rapporto si modifica se riflettiamo bene sul fatto che l'intensità delle nostre azioni (realmente) coscienti occupa un posto piuttosto esiguo nell'affacciarsi quotidiano; quindi, l'attività onirica (che si estende per intensità e durata più di quanto possiamo ricordare da svegli) è un elemento che inevitabilmente sconfinava e condiziona la parte di veglia. La grande influenza delle teorie freudiane sul sogno fu uno degli elementi centrali dell'arte surrealista, ma non è questo il punto. Il grande calderone psicoanalitico in cui spesso viene gettata la pittura di questo tipo genera interpretazioni frettolose e ripetitive. Per quanto riguarda Matta il grande merito è stato proprio quello di partire dalla realtà viva per trasformarla in qualcosa di sognante, ma rispettosa della prepotenza del Tempo. Nelle sue tele il pittore getta istantaneamente passato, presente e futuro. $1+1+1=4$. Questi tre frammenti temporali generano una quarta situazione che ne è la somma, ma al contempo nessuna delle tre. Tre unità sovrapposte, costituite da un tempo (e da uno spazio) preciso e irripetibile, generano una condizione di coordinate fisiche inedite.

Da questi impasti algebrici nascono gli esseri incorporei che brulicano nelle tele. Il pensiero in movimento richiede che la materia abbandoni la conflittuale dualità interno-esterno per gonfiarsi in avvali ed escrescenze. Le morfologie dipinte da Matta non descrivono più l'evidenza del visibile, ma l'interno delle cose. Un interno fatto di budella e sentimenti. È un amore assoluto, travolgente quello che vibra in alcune tele. Un santuario nella penombra. Nella fotografia di Félix González-Torres il letto sfatto, lasciato vuoto dalla morte dell'amato, buca lo stomaco come un pugno. Il niente fisico che rimane in seguito alla tragedia è rappresentato dalla forma della testa impressa sul cuscino bianco. Il legame fragile dei corpi si estingue nel nulla incolmabile dei muscoli e dei nervi. Matta supera la barriera fisica dipingendo le iridescenze dell'amore totale. I corpi, dissoltisi, diventano spruzzi, filamenti. La condizione di esclusività dell'amore, per cui l'uomo genera diverse declinazioni, non permette di andarsene insieme. I figli sopravvivono ai padri, la patria ai figli e un amante all'altro. Cosa resta, se non la speranza della ricongiunzione: «Eros d'âme», trasforma la processione celeste in un carnevale informe di sentimenti. Tutto ritorna nel tutto. Il dolore e l'amore si fondono nelle spire di un serpente arcobaleno. Carne sublimata nello spirito, sciolta in un'onda densa dove veleno e antidoto perdono di senso. L'uomo vivo è quello che ha amato. L'uomo che ha amato ha sentito pulsare in sé qualcun altro. Ecco perché le forme inglobano altre forme in uno slancio senza fine e senza distinzioni.

Matta per arrivare all'essenza cerca l'essenziale. I personaggi vengono ridotti a uno stato di pura fisiologia. Uomo convesso, donna concava. Più una forma di scrittura che un processo di stilizzazione. L'astuzia di sfruttare un linguaggio figurativo primitivo per descrivere strutture organiche complesse è suggerita dal bisogno di ritrovare il contatto col mondo delle origini. Questa sorta di sviluppo regressivo mira a scardinare la forma istituzionalizzata della realtà per approdare agli

esiti primordiali della materia. Matta ha la capacità di sfruttare i vantaggi d'intricatissimi giochi verbali e di una chiarezza mentale quasi infantile. Scenari remoti convivono con la storia recente e con eventi che pare non si siano ancora realizzati. Una facoltà criptoamnesiaca governa tutte le tele. Stimoli e impulsi, ragionamenti e deduzioni ricompongono una visione dell'universo fantasiamente legata al proprio tempo, ancorata ai resti arcaici depositati nell'inconscio. Matta scava nella propria interiorità per recuperare l'eredità collettiva appartenente al genere umano che lo costringe a usare formule espressive derivate dai grandi riferimenti archetipici. Questa capacità di connessione fu una facoltà molto approfondita dagli intellettuali surrealisti. Matta si cala come una sonda nelle liquide profondità del pensiero, una dimensione in cui i termini di spazio-tempo come noi li intendiamo sono orientati diversamente. Sembra quasi che egli dipinga non perché abbia voluto essere un bravo pittore, ma per lo stesso motivo per cui gli uccelli fanno il nido sugli alberi: per istinto.

E l'istinto porta Matta a non avere una geografia da seguire in questi territori. Il brivido è il piacere di perdersi senza avere il tempo di riemergere. Tutta la sua pittura va letta in questo senso. Una sfida continua contro i limiti imposti dalla logica prima e dalla cultura poi. La metamorfosi è uno degli elementi adatti a sfidare la logica e Masson, in questo senso, fu il migliore della prima frangia surrealista. Matta, di quasi una generazione più vecchio, raccolse in parte i guizzi del pittore francese, innamorato di una pittura ricca di elementi germinanti. Così le figure accolgono in sé i semi magici della trasformazione, mantenendo la condizione di un perpetuo «stato in». In questo senso le selvagge mutazioni di Tanguy, esaltazione e mortificazione delle apparenze umane, colano come liquore anche sui residui antropomorfi del pittore cileno. Ma le sue allucinazioni si arricchiscono di un particolare: in questo brodo cosmico si raggrumano materia organica e meccanica. I larghi e violenti vortici che cingono alcune tele raccolgono tutto ciò che si potrebbe trovare lungo una strada di confine: uomini, cani, bidoni, macchine e alberi. La sua furia è così forte che le apparenze delle cose si perdono nei turbini. Tuttavia, la chiarezza mentale cui si è accennato in precedenza consente a Matta di esprimere, attraverso elementi provenienti dalla propria vita, il percorso intrapreso dall'intero genere umano. Le corrispondenze, pur espresse con un alfabeto individuale, rappresentano appieno l'interiorità dell'essere umano in rapporto all'interno e all'esterno. Questa scienza dell'immaginazione non solo vuole ristabilire i parametri di un'ipotetica anatomia dell'universo, ma ha un'urgenza ben più importante: quale posto occupa l'uomo all'interno del creato?

Per riuscire a capire la natura, Matta ha guardato nell'invisibile. E le forme intricate dei suoi scenari potrebbero essere amminoacidi smistati nel sangue oppure fluorescenti sistemi stellari. In questi due termini siamo stati collocati tutti, senza più differenze.

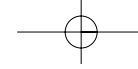
¹ La patafisica è definita dall'autore stesso «scienza del particolare, che studierà le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare a questo: o meno ambiziosamente descriverà un universo che si può vedere e che forse si deve vedere al posto del tradizionale. [...] La scienza attuale si fonda sul principio dell'induzione: la maggior parte degli uomini ha visto il più delle volte a un dato fenomeno precedere o seguire un altro, e ne conclude che sarà sempre così» (A. JARRY, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, in J. MARCEL, *Autobiografia del surrealismo*, a cura di M. Rovi, Roma 1983, p. 37).

² «I cervelli si lasciano cullare da quell'incurabile mania che consiste nel ricondurre l'ignoto, al classificabile. Il desi-

derio d'analisi prevale sui sentimenti. Ne risultano quelle esposizioni tirate per le lunghe, che traggono la loro forza di persuasione soltanto dalla loro stranezza, e si impongono al lettore solo perché fanno appello a un vocabolario astratto. [...] Il razionalismo assoluto che rimane di moda ci permette di considerare soltanto fatti strettamente connessi alla nostra esperienza» (A. BRETON, *Primo manifesto del surrealismo*, in ID., *Manifesti del surrealismo*, Torino 1997, p. 16).

³ «Niente di quanto è stato stabilito o decretato dall'uomo può essere considerato definitivo o intangibile, e ancora meno diventare oggetto di culto se ne derivi l'abdicazione a favore di una volontà anteriore divinizzata» (ID., *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no*, in *ibid.*, p. 223).

Catalogo

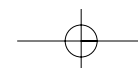


Biografia

CLAUDIA AMATO

Roberto Sebastian Echaurren Matta nasce a Santiago del Cile l'11 novembre del 1911. Dopo i primi studi al collegio gesuita del Sacro Cuore, nel 1931 si laurea in architettura presso l'Università Cattolica di Santiago con la tesi *La lega di religioni - Valle di Josaphat, l'Isola dell'Elefante*, un grande tempio dedicato a 147 religioni. Appena ventiduenne decide di imbarcarsi su una nave mercantile e dopo sei mesi approda a Parigi, dove lavora come apprendista nello studio di Le Corbusier, ripartendo il suo tempo tra il Louvre e la Biblioteca Tecnica della Costruzione.

La sua natura irrequieta lo porta a peregrinare tra Russia, Finlandia, Svezia, Barcellona e Lisbona. Nel novembre del 1936 si trasferisce per alcuni mesi a Londra, dove entra in contatto con l'effervescente ambiente di Walter Gropius e László Moholy-Nagy, nel cui ricettacolo d'artisti conosce Henry Moore, Roland Penrose e René Magritte. Dopo il breve soggiorno londinese torna a Parigi¹ e inizia a frequentare Pablo Neruda, Esteban Frances e tutti i profughi spagnoli; nella capitale francese alloggia in una pensione familiare e stringe amicizia con Gordon Onslow Ford, il quale si entusiasma per i suoi disegni e decide di aiutarlo fino alla sua partenza per New York. Nello stesso periodo Salvador Dalí, conosciuto attraverso una lettera di presentazione dell'amico e poeta Federico García Lorca, gli propone di presentare i suoi disegni alla Galleria Gradiva di André Breton² che, in risposta all'accademica Esposizione d'Arte Internazionale Indipendente allestita al Jeu De Paume, progetta con Paul Éluard e Marcel Duchamp una grande Esposizione Internazionale del Surrealismo. È l'occasione per accogliere nuovi adepti come la giovanissima Leonora Carrington, Onslow Ford e lo stesso Matta, che per la prima volta espone quattro disegni. Ma in questi anni la parte teorica e di protesta del Surrealismo si è ormai dissolta e il giovane, a differenza degli altri componenti e nonostante l'evidente ascendenza del movimento, è più stimolato dallo spirito che anima la ricerca astrofisica. Nel principio del caos-cosmo, sotto la spinta dell'automatismo surrealista, nascono le sue prime opere, «Morfologie psicologiche» (o «Inscapes»). Paesaggi interiori dove forme embrionali ed enigmatiche oscillano in uno spazio siderale attraversato da bagliori elettrici e oscurità abissali. Prima di lasciare l'Europa, trascorre la primavera del 1939 in Bretagna e nell'autunno dello stesso anno, allo scoppio della Seconda guerra mondiale, su consiglio di Duchamp «ambasciatore» del Surrealismo in America si imbarca sulla stessa nave di Yves Tanguy per New York, dove nel 1940 tiene la sua prima mostra alla Julien Levy Gallery. Il contatto con surrealisti e dadaisti, il sodalizio con Arshile Gorky (a cui dedica l'opera «Sweet Arshile»), la presa di coscienza dell'esaurirsi delle avanguardie storiche europee e del loro retaggio, lo portano ad assistere a sviluppi radicali dell'arte americana, influenzando e lasciandosi influenzare dalla nascita dell'Espressionismo astratto. Durante i primi anni di permanenza negli Stati Uniti pone le premesse di un alfabeto plastico del tutto personale, testimoniato dai titoli di quadri come «Rocce», «Nudi senza fine», «Iniziazione», «La terra è un uomo» e «Sogno Animale». Lavori che suscitano grande interesse nei giovani artisti americani, in particolare in Gorky e Jackson Pollock. Durante l'estate del 1941 compie un viaggio in Messico con Robert Motherwell, dove prende coscienza della «potenza terrificante della terra», sentimento ispiratore di una serie di opere create nei successivi due anni e denominate «Chaoscomiques».



Sono anni di intensa attività espositiva in spazi museali e gallerie private, prima fra tutte quella di Pierre Matisse, dove nel 1942 realizza la personale «La tierra es un hombre», partecipando poi alle collettive «Artists in Exile» e «First Papers of Surrealism», quest'ultima curata da Breton e Duchamp. È un periodo di svolta: la sua pittura si trasforma e le figure vengono sommerse in spazi multidimensionali sempre più meccanizzati e vacui, allusivi dei ritmi convulsi del nuovo mondo tecnologico. Scheletri spolpati, macchine volanti, forme tubolari e ingranaggi meccanici costituiscono i simboli di uno spazio allucinato in cui si mescolano archeologia e fantascienza. Le influenze delle opere visionarie di Tanguy e la lezione di Duchamp, di cui ammira in particolare gli strani macchinari del «Grande vetro», trasformano i suoi segni nervosi e irruenti in grovigli sempre più inestricabili, inevitabili sintomi di un eterno conflitto interiore.

In America diventa famoso anche per le cene nel suo appartamento sulla Dodicesima Strada, durante le quali gli ospiti (fra cui ci sono anche William Bazotes, Motherwell, Pollock e Peter Busa) partecipano a giochi surrealisti o collaborano a composizioni di automatismo poetico. Accusato di aver provocato la morte di Arshile Gorky, il 25 ottobre del 1948 Matta viene espulso dal gruppo surrealista «per squalificazione intellettuale e ignominia morale»³. Verrà reintegrato solo nel 1959⁴, a seguito della sua partecipazione alla mostra «Cerimonia di esecuzione del testamento del Marchese de Sade», svoltasi nel corso dell'inaugurazione della Mostra Internazionale del Surrealismo alla Galleria Daniel Cordier di Parigi. Tornato in Europa, dal 1953 si stabilisce a Roma dove frequenta Afro, Cascella, Capogrossi, Burri, Colla, Consagra, Fazzini, Franchina, Gentilini, Mannucci, Maselli, Ruggeri, Scialoja e Turcato. Nella capitale italiana scopre quel «romanticismo politico» che spiega perfettamente la sua lotta a favore della libertà. Nel 1957 dipinge «La Question», parteggiando per il giornalista francese Henri Alleg, accusato di tradire la Francia con il suo sostegno all'indipendenza algerina, e nel 1958 realizza «Rosenbelles», con cui esprime la sua solidarietà al caso Rosenberg. I due coniugi rappresentano le vittime di una cospirazione politica e di un isterismo collettivo che l'artista allarga ben presto a opere come «Non pensar più a fuggire», in cui due coppie di amanti si abbracciano disperatamente sotto lo sguardo dei giudici e in presenza di una folla di *liberticidi*. Un lento processo di autoidentificazione con gli altri uomini che culminerà in «Djamila», opera che suggella un ciclo dedicato alla tortura.

Nel 1956 realizza una pittura murale per la *Maison* dell'UNESCO a Parigi e l'anno seguente il Museum of Modern Art di New York gli dedica una grande retrospettiva, che verrà riproposta all'Institute of Contemporary Art di Boston e al Walker Art Center di Minneapolis. Tra il 1957 e il 1961 espone a Caracas, Roma, Parigi, Stoccolma e Santiago, dove realizza un grande murale per l'Università Tecnica («Vivir enfrentando las flechas»). Nel 1962 espone alla Biennale di San Paolo, mentre dal 1948 è già una presenza costante alle Biennali veneziane (1964, 1968, 1974, 1978, 1985, 1988). Negli anni sessanta si stabilisce a Tarquinia in un ex convento dei padri Passionisti; il fascino delle antichità etrusche si mescola con le suggestioni dell'antica civiltà incaico-precolombiana, contribuendo a dare vita a una serie di lavori che tendono sempre più alla semplificazione. Allo spazio rarefatto e alle forme febbrili e concitate, si sostituiscono opere dal fondo

compatto e terrigno, ottenute attraverso l'uso di sabbie colorate su juta e tela, su cui traccia sagome dai profili rigidi e sommari. È in questo periodo che la produzione scultorea di Matta, inaugurata nella prima metà degli anni quaranta con la mostra «Imagery of chess», si apre a forme totemiche e ancestrali: opere in ceramica, bronzo, legno e terracotta che rappresentano la lenta evoluzione delle prime sculture giovanili. Nel 1970, dopo più di trent'anni di assenza, fa ritorno in Cile per sostenere la vittoria elettorale del presidente Salvador Allende, guidando un gruppo di muralisti (le Brigate Ramona Parra) che dipingevano sui muri della città i motivi del programma economico e sociale del nuovo leader. In seguito al golpe cileno (1973) del generale Augusto Pinochet, l'artista viene accusato di aver appoggiato apertamente Allende; le autorità lo dichiarano «persona non grata» e inseriscono il suo nome nella lista nera. Decide quindi di diventare cittadino francese.

Dopo la fondazione della scuola d'arte e artigianato Etrusco-Ludens (1970) con Bruno Elisei, tra il 1974 e il 1976 i due artisti realizzano «Autoapocalypse», una casa edificata riciclando vecchie automobili della FIAT, sottile provocazione verso il consumismo e la concezione di abitabilità di Le Corbusier. L'installazione viene presentata per la prima volta alla Triennale di Milano del 1973 per poi essere allestita nella sua versione definitiva nel 1977, presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna.

Mostre personali e collettive si susseguono in tutto il mondo consacrando la sua fama di artista internazionale. Dal 1990 trascorre lunghi periodi a Tarquinia, dove organizza uno studio, un laboratorio di ceramica e una sala espositiva.

Il grande «maestro visionario del XX secolo» si spegne il 23 novembre del 2002 a Civitavecchia, all'età di novantuno anni.

¹ Ritornato a Parigi, entra a far parte del gruppo che collabora alla costruzione del padiglione francese progettato da José Luis Sert per l'Esposizione Universale. A causa di un ritardo nella realizzazione, viene incaricato di seguire la genesi dell'opera che Pablo Picasso esporrà all'Esposizione: la «Guernica».

² Nel febbraio del 1937 André Breton prende in gestione una galleria al 31 di rue de Seine che chiama Gradiva, in omaggio all'eroina del racconto di Wilhelm Jensen che conosce grazie all'opera di Freud, *Il delirio e i sogni della Gra-*

vida di Wilhelm Jensen. Inaugurato in maggio, lo spazio avanza tra affanni e prese di posizione sotto la guida dell'estroso padre/vate surrealista.

³ P. DECINA LOMBARDI, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e Immaginazione*, Roma 2002, p. 429.

⁴ In realtà molti anni dopo Jean Schuster darà una versione più articolata della controversia: pare infatti che Breton avesse saputo che Matta progettava di creare una rivista a New York, e che si era rivolto a Sartre e Prévert prima ancora di averlo comunicato al gruppo surrealista.

Esposizioni

1942

«Matta. Oils, Pencils and Paintings», Pierre Matisse Gallery, New York, 31 marzo / 21 aprile.

1943

«Drawings Matta Drawings», Julien Levy Gallery, New York, 16 marzo / 5 aprile.

1944

«Matta Echaurren», The Arts Club of Chicago, Chicago, 4-29 gennaio. «Matta», Pierre Matisse Gallery, New York, 15 febbraio / 11 marzo.

1945

«Matta. Paintings 1944-1945», Pierre Matisse Gallery, New York, 12-31 marzo.

1946

«Matta», Pierre Matisse Gallery, New York, 11 aprile / 4 maggio.

1947

«Matta», Galerie René Drouin, Parigi, estate. «Matta. Paintings», Pierre Matisse Gallery, New York, 4-22 novembre.

1948

«Matta», William Copley Gallery, Beverly Hills, ottobre.

1949

«Matta. Color-Drawing 1937-1948», Sidney Janis Gallery, New York, 14 marzo / 2 aprile. «Matta», Galerie René Drouin, Parigi, 10-31 maggio.

1950

«Matta. Fosforesciam», Galleria dell'Obelisco, Roma, gennaio.

1951

«Matta», Institute of Contemporary Arts, Londra, 16 gennaio / 15 febbraio. «Matta», Sidney Janis Gallery, New York, 16 aprile / 5 maggio. «Matta», Hugo Gallery, New York, maggio.

1952

«Recent Paintings by Matta», Alexander Iolas Gallery, New York, 6-23 maggio. «Dessins de Matta», Galerie Nina Dausset, Parigi, maggio / giugno. «Matta (New Works)», Allan Frumkin Gallery, Chicago, novembre / dicembre.

1953

«Matta. Rome 1949-1953», Alexander Iolas Gallery, New York, 5-26 marzo. «Matta 1949-1953», Sala Napoleonica, Piazza San Marco, Venezia, 16-28 agosto.

1954

«Matta», Galleria Schneider, Roma, 5-16 febbraio. «Matta», Galeria de Lima, Lima, 12-26 aprile. «Matta», Sala Chile, Museo de Bellas Artes, Santiago, maggio-giugno. «Pitture di Matta», Galleria del Cavallino, Venezia, 30 agosto / 8 ottobre.

1955

«Matta. New Paintings», Sidney Janis Gallery, New York, 3-31 gennaio. «Matta of Chile. Oils and Drawings», Pan, American Union, Washington, 16 febbraio / 15 marzo.

1956

«L'intervision», Galerie du Dragon, Parigi, 13-27 aprile. «Matta "Terre nouvelles"», Galerie du Dragon, Parigi, 8-30 giugno.

1957

«Matta. Colored Drawings (1937-1955)», Ruth Moskin Gallery, New York, 15 gennaio / 9 febbraio. «Matta», Alexander Iolas Gallery, New York, 5-26 marzo. «Œuvres graphiques de Matta 1937-1957», Galerie du Dragon, Parigi, aprile. «Matta», The Museum of Modern Art, New York, 10 settembre / 20 ottobre. «Matta», Walker Art Center, Minneapolis, 15 novembre / 30 dicembre. «Matta», Sala de Exposiciones, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 4-20 ottobre.

1958

«Matta», The Institute of Contemporary Art, Boston, 18 gennaio / 2 marzo. «Matta [peintures récentes]», Alexander Iolas Gallery, New York, marzo. «Matta», Galerie du Dragon, Parigi, 10 giugno / 5 luglio. «Matta. Disegni recenti», Galleria Schneider, Sala Rotonda, Roma, ottobre. «Matta», Galleria d'Arte Galatea, Torino, 22 novembre / 6 dicembre.

1959

«Matta», Galerie Daniel Cordier, Francoforte, 26 maggio / 30 giugno. «Sebastian Matta. 15 former au trivel / 15 forms of doubting», Moderna Museet, Stoccolma, ottobre-novembre.

1960

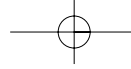
«Matta [Drawings, Pastels and Oils, 1941-1957]», Bodley Gallery, New York, 21 novembre / 3 dicembre. «Matta. Drawings», Allan Frumkin Gallery, New York, 12 dicembre 1960 / 7 gennaio 1961.

1961

«Matta: recent paintings», Cordier & Warren Gallery, New York, 2-25 febbraio. «Matta», Galleria L'Attico, Roma, novembre. «Matta: recent paintings», Cordier & Stadler Gallery, Francoforte, 30 novembre / 10 gennaio.

1962

«Matta [Drawings, Pastels and Paintings]», Allan Frumkin Gallery, Chicago, febbraio. «Matta [Peintures récent et gravures]», Galerie Le Point Cardinal, Parigi, marzo-aprile. «Matta. Paintings and Drawings», Gimpel Fils Gallery, Londra, giugno. «Matta [Dessin et pastels]», Galerie du Dragon, Parigi, giugno-luglio. «Come detta dentro vo significando», Galerie Le Point Cardinal, Parigi, 4-31 ottobre. «Matta. Un trittico ed altri dipinti. 10 novembre 1962», Galleria L'Attico, Roma, novembre.



1963

«Matta», Galleria Schwarz, Milano, 8 gennaio / 8 febbraio.
 «Matta. Prints», Wittenborn Gallery, New York, 5 febbraio / 2 marzo.
 «Matta. New Paintings», Cordier & Ekstrom Gallery, New York, 5-30 marzo.
 «Matta», Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 5 marzo / 31 maggio.
 «Sebastian Matta. Mostra antologica in Bologna», Museo Civico, Bologna, maggio-giugno.
 «Matta. Choix de peintures et dessins 1937-1957», Galerie du Dragon, Parigi, giugno-luglio.
 «Matta», Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna, 13 settembre / 20 ottobre.
 «Matta», Salone dell'Annunciata, Milano, 5-31 ottobre.
 «Matta. Peintures / Dessins», Galerie Alexandre Iolas-Galerie Edwin Engelberts, Ginevra, 15 novembre / 7 dicembre.
 «Roberto Sebastian Matta», Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle, Düsseldorf, 19 novembre 1963 / 5 gennaio 1964.

1964

«Matta», Stedelijk Museum, Amsterdam, 17 gennaio / 2 marzo.
 «Matta», Galerie Daniel Cordier, Parigi, 20 febbraio / 20 marzo.
 «Roberto Matta. Gemälde, Zeichnungen, Gravüren, 1942 bis 1943», Galerie Michael Hertz, Brema, 21 febbraio / 24 aprile.
 «Matta», Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 5 marzo / 31 maggio.
 «Roberto Sebastian Matta», Städtische Kunsthalle, Mannheim, 14 marzo / 12 aprile.
 «Matta [Paintings and Pastels]», Robert Frazer Gallery, Londra, aprile-maggio.
 «Matta: Cuba frutto bomba», Galleria L'Attico, Roma, maggio-giugno.
 «Matta. Skulpturen und Bilder», Gimpel & Hanover Galerie, Zurigo, 3 novembre / 7 dicembre.
 «Les Voix [peintures récentes]», Galerie Le Point Cardinal, Parigi, 4 novembre / 5 dicembre.
 «Matta [sculptures 1959-1960]», Allan

Frumkin Gallery, New York, dicembre 1964 / gennaio 1965.

1965

«Matta. Sculptures and Paintings», Gimpel Fils Gallery, Londra, 23 febbraio / 20 marzo.
 «Sebastian Matta ["Les Voix"]», Wittenborn Gallery, New York, 4 marzo / 1 aprile.
 «Matta. La Llave de los campos», Galería del Techo, Caracas, aprile.
 «Matta. Le Cube ouvert», Kunstmuseum, Lucerna, 8 agosto / 26 settembre.

1966

«Matta: Paintings. The State of the Nation», Alexander Iolas Gallery, New York, 18 aprile / 14 maggio.
 «Matta», Palazzo Artelli, Roma, giugno.
 «Matta. Le Honni aveuglant», Galerie Alexandre Iolas, Parigi, giugno-luglio.
 «Matta. El Cubo abierto», Instituto de Arte Contemporaneo, Lima, 12-30 settembre.
 «Matta», Walker Art Center, Minneapolis, 6 dicembre 1966 / 8 gennaio 1967.

1967

«Matta», Galeria Latinoamerica, Casa de las Americas, L'Avana, marzo.
 «Matta "Être avec. Réveil Matta" (Pour une politique révolutionnaire)», Musée, Saint-Denis, 1 dicembre 1967 / 21 gennaio 1968.
 «Matta. Le Centre du milieu», Galerie Alexandre Iolas, Parigi, 12 dicembre 1967 / 13 gennaio 1968.

1968

«Matta. 1948-1966 opere scelte», Galleria La Medusa, Roma, marzo.
 «Matta», Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, 20 aprile / 19 maggio.
 «Matta», Sala Mario Alicata, Napoli, 29 aprile / 5 maggio.
 «Matta. Recent Oils, Drawings, Graphics», Court Gallery, Copenhagen, 18 maggio / 10 giugno.
 «Matta [Œuvre gravé]», Kunstmuseum, Silkeborg.

1969

«Matta. Des Fontaines de l'Abîme», Galerie Alexandre Iolas, Parigi, novembre-dicembre.
 «Matta. La révolution est architecture», Centre Culturel Municipal, Villeparisis, 1 dicembre 1969 / 30 gennaio 1970.

1970

«Matta [peintures et dessins 1940-1960]», Byron Gallery, New York, 31 gennaio / 12 marzo.
 «Matta. Œuvres récentes», Galerie Maya, Bruxelles, 6-28 marzo.
 «Matta. Grimau / L'heure de la vérité 1964-1965», Galerie Michael Hertz, Brema, marzo-aprile.
 «Matta», Centre Culturel, Tolosa, aprile-maggio.
 «Matta», Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlino, maggio-agosto.
 «Roberto Matta. Paintings & Graphics», London Arts Gallery, Londra, 29 luglio / 22 agosto.
 «Roberto Matta. Lithographs», London Arts Gallery, New York, 1° dicembre 1970 / 19 gennaio 1971.

1971

«Matta [5 sculptures]», Galerie Alexandre Iolas, Parigi, 28 gennaio / 28 febbraio.
 «Matta. L'entrée est à la sortie», Maison des Arts et Loisirs, Hôtel de Ville, Sochaux, 25 marzo / 7 maggio.
 «Matta. Dans le cadre de la semaine chilienne», Musée des Beaux-Arts, Le Havre, 23 ottobre / 15 novembre.

1972

«Matta [Le Honni aveuglant]», Galerie Alexander Iolas, New York, 11 gennaio / 5 febbraio.

1973

«Matta [peintures et dessins 1966-1972]», Galerie Alexander Iolas, New York, 6 febbraio / 3 marzo.
 «Matta», Maison de la Culture, Amiens, 15 febbraio / 11 marzo.
 «Sebastian Matta. Dipinti, disegni e incisioni 57/73», Galleria Schubert,

Milano, maggio.

«Matta où», Alexandre Iolas, Parigi, 14 giugno / 12 luglio.
 «Matta qui», Galerie Henri Creuzevault, Parigi, 14 giugno / 12 luglio.
 «Matta», Galerie Cour St-Pierre, Ginevra, 13 settembre / 15 ottobre.
 «Manifestazione di solidarietà con il popolo cileno. Insieme a Matta per il Cile», Museo Civico, Bologna, ottobre.
 «Manifestazione di solidarietà con il popolo cileno. Per il Cile con Matta», Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, Ravenna, ottobre-novembre.
 «Matta», Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1 novembre / 16 dicembre.
 «Autoapocalipse»

1° progetto, Triennale, Milano.
 1° modulo del 2° progetto, Scuole Medie, Tarquinia, aprile 1975.
 1° e 2° modulo del 2° progetto, Santa Maria in Castello, Tarquinia, aprile 1976.
 1° e 2° modulo del 2° progetto, Festival Nazionale dell'Unità, Napoli, settembre 1976.
 Versione definitiva (3 moduli), Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, maggio-agosto 1977.
 Versione definitiva (3 moduli), Centro Allende, La Spezia, 1-30 ottobre 1977.
 Versione definitiva (3 moduli), Terni.
 Versione definitiva (3 moduli), Rampe di San Nicolò, Firenze, 28 giugno / 28 luglio 1978.

1974

«Roberto Sebastian Matta. Dare alla vita una luce», Centro di Sperimentazione Artistica Sala I, Roma, 11-31 gennaio.
 «Matta. Bella ciao», Sala XX settembre, Terni, 24 aprile / 12 maggio.
 «Matta», Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover, 12 luglio / 29 settembre.
 «Matta. Works on Paper», European Gallery, San Francisco, 21 ottobre / 30 novembre.
 «Matta. The Early Years. A selection of Paintings and Drawings from the years 1939-1957», Maxwell Davidson Gallery, New York, 26 ottobre / 30 novembre.

1975

«Matta. A Totemic World. Paintings, Drawings, Sculpture», Andrew Crispo Gallery, New York, 11 gennaio / 15 febbraio.
 «Matta. Homenaje a Jorge Zalamea», Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, Messico, febbraio-marzo.
 «Matta. Pastelli. L'Homme descend du Signe», Galleria dell'Oca, Roma, aprile-maggio.
 «Matta. Homenaje a Jorge Zalamea», Museo de Arte Moderno, Bogotá, maggio-giugno.
 «Matta. Homenaje a Jorge Zalamea», Museo de Bellas Artes, Caracas, settembre.
 «Matta. Ojoser (l'œil-être)», Galerie Alexandre Iolas, Parigi, 12 giugno / 12 luglio; 9 settembre / 11 ottobre.
 «Roberto Matta. Eaus-fortes et aquatintes 1963-1973», Galerie Ziegler, Ginevra, 13 novembre 1975 / 24 gennaio 1976.

1976

«Matta. Hommage aux Pyrénées», Château de Castellnou, 2 luglio / 31 agosto.
 «Matta. Opere dal 1938 al 1976», Galleria San Luca, Bologna, novembre.

1977

«Incontro con Matta», Palazzo degli Alessandri, Viterbo, 3 aprile / 30 giugno.
 «Matta. Coïgitum», Hayward Gallery, Londra, 27 settembre / 20 novembre.

1978

«Matta. Hom'mere (Etchings)», Kettle's Yard Gallery, Cambridge University, Cambridge, 4-26 febbraio.
 «Matta. Oleos recientes», Galería Minotauro, Caracas, marzo.
 «Matta. Cinquante-cinq dessins depuis 1937», Galerie du Dragon, Parigi, 26 settembre / 10 novembre.
 «Autoapocalipse», Centro Promozionale Artistico Culturale, Prato, 22 dicembre 1978 / 21 gennaio 1979.

1979

«Matta. L'Homme descend du Signe», Centre Municipal Culturel Jacques Prévert, Villeparisis, maggio.
 «Matta a Urbino "Ai Confini dell'io"», Università degli Studi Fondazione Carlo Levi, Urbino, luglio-agosto.
 «Matta, Pasteles, dibujos y grabados», Centroarte El Parque, Valencia, settembre.

1980

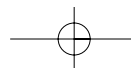
«Il cuore è un occhio», Palazzo degli Alessandri, Viterbo, 15 maggio / 15 settembre.
 «Roberto Matta. Paintings & Drawings 1971-1979», Tasende Gallery, La Jolla, 8 novembre / 20 dicembre.

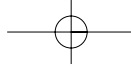
1981

«Roberto Matta. Paintings & Drawings 1971-1979», Blanden Memorial Art Gallery, Fort Dodge, Iowa, 2-30 maggio.
 «Matta. Odisseo si è fermato», Palazzo Reale, Napoli, 20 luglio / 20 settembre.
 «Matta. The Early Years. A selection of Paintings and Drawings from the Years 1937-1947», Maxwell Davidson Gallery, New York, 10 novembre / 19 dicembre.

1982

«Roberto-Sebastian Matta. Architecture du temps», Théâtre d'Ivry, Ivry-sur-Seine, 16 gennaio / 14 febbraio.
 «Garganta-Tua», Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Palazzo Guillichini, Arezzo, 21 febbraio / 14 marzo.
 «Matta», Galleria L'Attico-Esse Arte, Roma, 16 gennaio / 13 marzo.
 «Matta. The First Decade», Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, 9 maggio / 20 giugno.
 «Matta. What is the Object of the Mind?», Reinhard Onnasch Ausstellungen, Berlino, 15 settembre / 15 ottobre.
 «Matta: Storming the Tempest (Large-Scale Pastel Drawings inspired by Shakespeare's *The Tempest*)», Riverside Studios, Londra, 22 dicembre 1982 / 23 gennaio 1983.





1983

«Avoir à voir». Roberto Matta, Galerie AMC, Mulhouse, 18 febbraio / 26 marzo.
«Ubu Roi», Galerie Arenthon, Parigi, 26 febbraio / 12 marzo.
«Printed Matta and Matta Paintings from South Florida Collections», Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida, marzo.
«Matta. Pastelli e disegni 1980-1983», Città di Fiesole, Azienda di Soggiorno e Turismo, Fiesole, 22 giugno / 23 luglio.
«El verbo America», Palacio de Cristal, Madrid, settembre-ottobre.
«Sebastian Matta», Galleria Blu, Milano, 24 ottobre / 26 novembre.

1984

«Matta», Centro Tornabuoni, Firenze, 11 febbraio / 18 marzo.
«Matta», Associazione della Piazza Maggiore, Palazzo del Popolo, Todi, 18 febbraio / 4 marzo.
«Burundún de Roberto Matta et gravures sur cuirve 1970-1983», Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq, aprile-maggio.
«El verbo America», Museo Nacional de Bellas Artes, L'Avana, maggio-giugno.
«Point d'appui», Galerie Samy Kinge, Parigi, giugno-luglio.
«Matta. The Logic of Hallucination», City Museums-Art Gallery, Plymouth, 18 agosto / 22 settembre.
«Matta. The Logic of Hallucination», Museum of Modern Art, Oxford, 7 ottobre / 2 dicembre.

1985

«Matta: Now. Recent Paintings», Yares Gallery, Scottsdale, Arizona, gennaio.
«Matta», Fuji Television Gallery, Tokyo, 8 maggio / 1 giugno.
«Matta», Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Parigi, 3 ottobre / 16 dicembre.

1990

«Matta», Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, Milano, 9 marzo / 20 maggio.

1992

«C'era mica Matta», Palazzo delle Esposizioni, Faenza, 19 settembre / 25 ottobre.

1993

«Matta. Corpo a corpo», Galleria Elleni, Bergamo, 17 marzo / 30 aprile.

1996

«Matta. Etcetera..et..etcetera..etcetres..et. etcetera..et..etcetera..», Palazzo delle Stelline, Milano, 20 giugno / 11 agosto.

1997

«Roberto Sebastian Matta. Gli elementi etc.», Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, 7 giugno / 30 agosto.

2000

«Matta. Opere dal 1957 al 1993», Galleria Patrizia Poggi, Ravenna, 11 marzo / 14 maggio.

2002

«Matta. L'occhio è la finestra», Palazzo dei Sette, Orvieto, 24 marzo / 24 maggio.
«Matta in America: Paintings and Drawings of the 1940's», Museum of Contemporary Art, Chicago.
«Sin titolo», Casa d'Arte Ulisse, Roma, 6 novembre 2002 / 31 gennaio 2003.

2003

«Matta. Opere dal 1938 al 1971», Galleria de' Foscherari, Bologna, ottobre-novembre.

Bibliografia

1947

N. CALAS, *Matta*, in *Bloodflames 1947*, catalogo della mostra (Hugo Gallery, New York, 4-22 novembre).

1949

M. TAPIÉ, *Note d'histoire*, in *Matta*, catalogo della mostra (Galerie René Drouin, Parigi, 10-31 maggio).

1953

A. JOUFFROY, *Ne songe plus à fluir...*, in *Matta 1949-1953*, catalogo della mostra (Sala Napoleonica, Piazza San Marco, Venezia, 16-28 agosto), Venezia.

1957

W. RUBIN, *Matta*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 10 settembre / 20 ottobre), New York.

1958

L. CARLUCCIO, *Matta*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Galatea, Torino, 22 novembre / 6 dicembre), Torino.

1961

E. VILLA, *L'Oeil de Matta*, in *Matta*, catalogo della mostra (Galleria L'Attico, Roma, novembre), Roma.

1962

F. ARCANGELI, G. C. ARGAN, M. DE MICHELI, R. GUTTUSO e R. ZANGHERI, *Arte e rivoluzione*, in «Sebastian Matta», suppl. a «Bologna-Rivista del Comune», n. 2, maggio, Bologna.
I. CALVINO, *Che il mondo esterno...*, in *Matta. Un trittico ed altri dipinti. 10 novembre 1962*, catalogo della mostra (Galleria L'Attico, Roma, novembre 1962), Roma.

1963

M. CLARAC-SÉROU, *Piccola guida dell'arte di Matta*, in *Sebastian Matta. Mostra antologica in Bologna*, catalogo della mostra (Museo Civico, Bologna, maggio-giugno 1963), a cura di F. Arcangeli e F. Solmi, Bologna.

1964

Roberto Sebastian Matta, catalogo della mostra (Städtische Kunsthalle, Mannheim, 14 marzo / 12 aprile), Mannheim.

1968

Matta. 1948-1966 opere scelte, catalogo della mostra (Galleria La Medusa, Roma, marzo), Roma.

1973

R. S. MATTA, *Il flusso magico. Se quello che «moderno»*, in *Matta*, catalogo della mostra (Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1 novembre / 16 dicembre), Cento (Ferrara).
R. S. MATTA, *Una morfologia psicologica serve per ri-mostrare / La bomba di Natale*, in *Manifestazione di solidarietà con il popolo cileno. Insieme a Matta per il Cile*, catalogo della mostra (Musco Civico, Bologna / Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, Ravenna, ottobre-novembre), Bologna.

1974

Roberto Sebastian Matta. Dare alla vita una luce, catalogo della mostra (Centro di Sperimentazione Artistica Sala I, Roma, 11-31 gennaio) a cura di L. Gregorin, Roma.

1975

G. BRIGANTI, *Il pastello è la forma più semplice...*, in *Matta. Pastelli. L'Homme descend du Signe*, catalogo della mostra (Galleria dell'Oca, Roma, aprile-maggio), Roma.

1976

Matta. Opere dal 1938 al 1976, catalogo della mostra (Galleria San Luca, Bologna, novembre), Firenze.

1977

R. S. MATTA, *Modalità d'uso: «Agitar l'occhio prima di vedere»*, in *Incontro con Matta*, catalogo della mostra (Palazzo degli Alessandri, Viterbo, 3 aprile / 30 giugno).
Autoapocalipse, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna, Bologna, maggio-agosto), Roma.

1980

R. S. MATTA, *Il cuore è a sinistra / Il cuore è un occhio / Ogni storia è rotonda come la terra*, in *Il cuore è un occhio*, catalogo della mostra (Palazzo degli Alessandri, Viterbo, 15 maggio / 15 settembre), Viterbo.
R. S. MATTA, *Matta. Index dell'Opera Grafica dal 1969 al 1980*, a cura di G. Matta Ferrari, Viterbo.
R. NICOLAÏ, *L'Autoapocalipse*, Roma.

1981

R. S. MATTA, *L'età dell'universo / Rinascita di Fetonte: conoscono il sole*, in *Matta. Odisseano si è fermato a Napoli*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Napoli, 20 luglio / 20 settembre), Napoli.
R. S. MATTA, *Garganta tua: traduzione grafica del 1° libro di Rabelais*, Firenze.

1984

R. S. MATTA, *Il naturale della natura individuale...*, in *Matta*, catalogo della mostra (Centro Tornabuoni, Firenze, 11 febbraio / 18 marzo 1984), Firenze.

1985

Matta, catalogo della mostra (Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Parigi, 3 ottobre / 16 dicembre 1985), Parigi.

1987

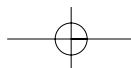
G. MATTA FERRARI (a cura di), *Entretiens morphologiques. Notebook n° 1, 1936-1944*, Londra.

1988

R. S. MATTA, *Matta, amusevi*, Firenze.

1990

M. CALVESI, A. SAYAG, S. DANESI SQUARZINA ed E. TADINI, *Matta*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, Milano, 9 marzo / 20 maggio), Torino.



1991

G. MATTA FERRARI (a cura di), *Matta. Verbo America*, catalogo della mostra (Junta de Andalucía, Caja San Fernando), Siviglia.

1992

R. S. MATTA, *Matta. Origenes*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.
R. S. MATTA, *Cosmo-Now, verbo dei continenti*, Roma.

C. SPADONI e R. ALBERTI, *C'era mica Matta*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Faenza, 19 settembre - 25 ottobre) a cura di G. Ferrari, Faenza.

1993

G. MATTA FERRARI, *Matta. Corpo a corpo*, catalogo della mostra (Galleria Eleni, Bergamo, 11 marzo - 30 aprile), Milano.

1994

Matta, les témoins de l'espèce, Belfort.

1995

G. MATTA FERRARI (a cura di), *I sassi Matta*, catalogo della mostra (Matera), Roma.

G. MATTA FERRARI, *Matta, comme elle est vierge ma forêt*, Milano.

1996

Matta.Etcetera..et..etcetera..etcetres..et..etcetera ..et..etcetera..., catalogo della mostra (Palazzo delle Stelline, Milano, 20 giugno - 11 agosto), a cura di G. Matta Ferrari, Milano.

1997

P. L. SIENA, W. SCHMIED, A. HAPKEMEYER e A. SAYAG, *Roberto Sebastian Matta. Gli elementi etc.*, catalogo della mostra (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, 7 giugno - 30 agosto), Bolzano.

1999

R. S. MATTA, *Ceres ceresa. Heres la Tierra*, catalogo della mostra (Galeria Almirante, Madrid, maggio-luglio), Madrid.

R. S. MATTA, *Godizia dell'Universo*, Spoleto.

2000

Matta. Opere dal 1957 al 1993, catalogo della mostra (Galleria Patrizia Poggi, Ravenna, 11 marzo - 14 maggio), Galleria Patrizia Poggi, Ravenna.
Matta, l'année des trois 000, Madrid.

2002

G. MATTA FERRARI, *Matta nell'Auditorium: 21 dicembre 2002*, Musica per Roma, Roma.
E. MASCELLONI e M. CLARAC-SÉROU, *Matta. L'occhio e la finestra*, catalogo della mostra (Palazzo dei Sette, Orvieto, 24 marzo - 26 maggio), Bologna.

2003

Matta. Opere dal 1938 al 1971, catalogo della mostra (Galleria de' Foscherari, Bologna, ottobre-novembre), Bologna.

2005

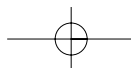
R. S. MATTA e G. ROJAS, *Duotto, canto a dos voces*, Città del Messico.

2006-2009

El Quijote de Matta - traduction graphique de l'Œuvre de Cervantes (c.d.s.).

2007

Matta. Taper dans l'œil, c'est urgent d'attendre, Parigi.



© 2009 UMBERTO ALLEMANDI & C., TORINO
COORDINAMENTO EDITORIALE LINA OCARINO
REDAZIONE SARA PITTATORE, NICOLA PIRULLI
VIDEOIMPAGINAZIONE ELISABETTA PADUANO
FOTOLITO CHIAROSCURO, TORINO
FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2009
DA CAST, MONCALIERI (TORINO)
DISTRIBUTORE ESCLUSIVO ALLE LIBRERIE
MESSAGGERIE LIBRI

