

Una possibilità di infinito

di Martina Corgnati

L'arte contemporanea sta perdendo di vista il valore metodico e lento del *fare*. Nutrita ed interessata soprattutto alla propria intenzione comunicativa, talora a quello che un tempo si definiva il "messaggio", al dato semantico, alla forza vibrante del proprio impatto sullo spettatore, sempre più spesso chiamato "spettacolo", l'arte presente ha ampiamente trascurato il senso sottile, poetico e insieme concretissimo di quel lavoro costante e appassionato che non coinvolge solo l'immagine ma il suo corpo materiale: carte, colori, pigmenti, frammenti, supporto.

Però in questo speciale lavoro si nasconde qualcosa di prezioso e di unico, non traducibile in parole, né in scienza, pubblicità o altro; qualcosa di inerente al processo, alla ragione e alla natura specifica dell'arte occidentale, dei lenti e a volte impercettibili passaggi che ne hanno determinato l'evoluzione e, alla fine, i più macroscopici cambiamenti, da Giotto a Rothko. Passaggi, infatti, come sostiene Gombrich, prima tecnici che concettuali, prima "interni" che teorici.

Non è "teorizzabile" a priori il sorriso quasi impercettibile del ritratto Trivulzio di Antonello da Messina, la buccia della mela della fiscella di Caravaggio, il rosso della veste dell'uomo di spalle nell'Assunta di Tiziano, lo sguardo assente e quasi triste di Laura Bellelli ritratta da Degas. Così come lo schizzo giallo ocre di *Nr. 5* di Pollock o l'azzurro imperturbabile del cavallo di Franz Marc.

Eppure è anche con queste cose che si fa la storia dell'arte, anzi forse soprattutto con cose come queste: Clara Matelli è una dei rari artisti che non lo hanno dimenticato. In un momento in cui moltissimi non si peritano di "produrre per interposta persona" e affidare addirittura ad altri, tecnici ed esperti, la realizzazione materiale delle proprie opere, lei ha imperniato su ciò che si può dire la parte più caratteristica e importante della propria poetica su passaggi sottili, attenti e minuziosi, sul lavoro costante di confronto e indagine sui materiali, sulla ricerca di sfumature, toni, rapporti.

Definire "astrazione" il suo lavoro è poco anche se naturalmente può essere vero. Perché, oltre alle etichette, è importante considerare da vicino il modo di procedere di quest'artista atipica e silenziosa, che nelle succinte biografie pubblicate nei suoi cataloghi si definisce "milanese, architetto", sottolinea di dedicarsi da tempo esclusivamente all'arte e di aver illustrato svariati testi poetici per una raffinata quanto minuscola casa editrice specializzata in libri d'artista. Già, perché forse la poesia, più di altre forme narrative o saggistiche, offre al suo lavoro la necessaria intimità, il necessario *silenzio*. Il suo è un modo di procedere concentrato ma non ossessivo, apparentemente privo di programma come di qualunque schema o costruzione aprioristica. È un'immagine che prende forma non nel pensiero ma nell'azione concreta, un'immagine sempre simile ma sempre diversa che acquista senso e fisionomia mentre il colore impregna la carta, questa carta specialissima che Clara Matelli ha scelto come supporto unico ed esclusivo della sua pittura.

La sua predilezione va a formati di dimensione contenuta o piccoli, come pagine di un codice immaginario che l'artista procede, un pezzo dopo l'altro, ad "illuminare" con la costanza e la concentrazione di un amanuense antico, con il puntiglio ripetitivo lento e perfezionista del monaco miniaturista medievale.

Bisogna avvicinarsi per *vedere* davvero questi lavori, concentrarsi e come *racchiudersi* in una dedizione esclusiva e non condivisibile. Ciascun'opera infatti non ammette che *uno* sguardo per volta, sguardo lento abbastanza per apprezzare le sfumature e le variazioni che continuano a sopravvenire da una pagina all'altra, da un foglio all'altro. Variazioni, vorrei dire, di qualità quasi musicale (non per nulla l'artista ha battezzato "Risonanze" quasi tutte le sue opere: risonanze di musica, di vibrazione musicale; ma anche riverbero cromatico) che non incalzano ma piuttosto accarezzano un "tema forte", quale quello definito da questi passaggi, non semplicemente campiture ma piuttosto volumi colorati, densità, spessori, che a volte suggeriscono nitidamente un frammento di tronco, la movimentata o meglio tormentata superficie di una corteccia d'albero, ma non permettono mai di abbandonarsi completamente ad una ed una sola interpretazione figurativa.

L'immagine di Clara Matelli procede quasi per onde successive, addensamenti del colore, in genere nitidamente suddivisi fra loro da uno spesso rivolo d'ombra. L'orientamento di queste "onde" immobili può essere orizzontale o verticale, raramente obliquo o trasverso e l'impressione d'albero, se mi si consente la metafora, è veicolata dalla spiccata "naturalità" di queste superfici, in altre parole dalla loro forte apparenza di "natura" che non deriva però da nessun tentativo o volontà mimetica, credo di poter dire nemmeno inconscia, ma dalla conquistata armonia fra la natura del materiale e l'intenzione creativa che lo interpreta o lo asseconda, fra la memoria d'immagine (e di parola) e l'insistenza su una piegatura, un corrugamento, un nodo nella grana omogenea della carta.

Armonia, insomma, fra la dimensione materiale e quella ideale dell'immagine, riconquistata ogni volta di fronte a ogni singolo pezzo di carta, infinito nelle sue illimitate potenzialità eppure non più grande di un quadernetto di appunti oppure, al massimo, come un grande foglio da disegno.

Chiaro che nelle interne e sempre diverse relazioni fra cesure e continuità, fra corrugamenti e affioramenti e stratificazioni della superficie è possibile leggere o meglio *rammentare* le tracce di un paesaggio, magari una specie di stratigrafia o invece una mappa, l'evocazione di un luogo, di un certo particolare contesto. Possibile ma arbitrario. «Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie, de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni», dice già Leonardo ne "Il Trattato della Pittura".

Espedienti dunque, forse del pittore o nostri. Antico bisogno di proiettare, di riconoscere. Ma niente di più. Espedienti utili, forse naturali dell'occhio darwinianamente addestrato a "interpretare" l'indefinibile di ciò che vede a dare un senso anche a ciò che non si presta ad averne. Ma più utile potrebbe essere *non* farlo, più utile soffermarsi in questa specie di vuoto, di pausa, di increspatura della visione, che suggestivamente Bruno Pedretti ha definito "pelle", non solo superficie ma "corpo", "custode del sommerso" che questa pittura custodisce. Effettivamente la metafora colpisce e convince, e invita a domandarsi quale sia la relazione con lo spazio che Clara Matelli ha elaborato nel corso del suo itinerario pittorico, o meglio con *quale spazio* e con quale superficie. In altre parole: se non è impossibile distinguere gran parte delle ricerche astratto-informali in riferimento allo spazio che esse implicano (più o meno "occluso", più o meno

“profondo”, al di là naturalmente di ogni illusionismo), vale la pena di chiedersi in che punto dello spettro si collochi questo lavoro da una parte così vicino all'*infinito della trasparenza*, rappresentato per esempio da Rothko, e dall'altra così occlusiva, quasi convessa e quasi plastica, come una crosta o una corteccia osservata a distanza ravvicinata; una pelle, insomma, che non riflette il mondo ma lo assorbe, lo cattura nelle infinite e contorte trame dei suoi rivoli e dei suoi passaggi. Ebbene, io penso che una delle qualità più interessanti e misteriose del lavoro di Clara Matelli sia proprio in questa sostanziale ambiguità, nella continua evocazione di un *oltre* che trascolora e si annunzia da un tono all'altro, in quelle parole che talvolta si indovinano (soprattutto si indovinavano) *al di sotto* della superficie, negli accenni di rarefazione e di dilatazione che il colore subisce, ma, d'altra parte, nella determinazione dell'artista a conquistare ogni angolo, ogni frammento di spazio, nell'assoluta intolleranza al vuoto, potrei dire, quasi *horror vacui* che caratterizza tutto il suo percorso, e ne esalta l'originalità, la serietà, il valore.

Nessuna concessione, mai, all'ego dell'artista: alla sua gestualità, alla sua grafia, alla sua psicologia o dinamica interna che pur potrebbe determinare, come infatti ha determinato in così grande parte dell'astrazione del Novecento, l'interna dinamica di questo lavoro. Il lavoro invece è così poco disturbato dalle personali vicende dell'autrice che si potrebbe pensare *si sia fatto da solo*. È una zona di decantazione, di sospensione, di allontanamento: e, anche in questo, prende sovranamente le distanze da un'epoca invasa, sopraffatta dall'io.

Scrive Klee nella *Confessione Creatrice*¹ (1920): «in passato si rappresentavano cose visibili sulla terra (...) oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, in confronto all'universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che ci siano, a nostra insaputa, ben più numerose verità. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo all'esperienza formale dell'ieri».

Il lavoro di Clara Matelli riprende, con umiltà ma determinazione, il grande invito di Klee a procedere verso questa moltiplicazione, questo ampliamento del senso. Riempie piccole superfici, ma per la verità non importa quanto grandi, perché in ogni punto vive una possibilità d'infinito. Sonda ad ogni passaggio questa possibilità d'infinito, in maniera tutta materiale e tutta tecnica: lentissimo immergere il colore sulla e nella carta. E confermare la certezza di Henry Miller, «l'arte non insegna nulla, tranne il significato della vita».

¹ P. Klee, *La Confessione creatrice*, V, in Id., *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi raccolti e editi da Jürg Spiller*, Feltrinelli, Milano, 1959, oggi in P. G. Castagnoli (a cura di), *Paul Klee*, cat. della mostra, GAM, Torino, 2000-2001, p. 36.