

**Predella** journal of visual arts, n°49 e ½, 2021 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

**Impaginazione** / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**«Ogni artista è “sulla” terra per creare un mito»<sup>1</sup>: Roberto Sebastian Matta e l’arte a Roma all’inizio degli anni Cinquanta**

*Roberto Sebastian Matta lived in Rome between 1949 and 1954, in a very important moment for the renewal of Italian art after the end of World War II. Matta – who had previously played a central role in the surrealist movement during his stays in Paris and New York – actively participated in the cultural life of Rome, where he held numerous solo shows. In Rome, above all, he closely cooperated with some of the most important artists of the time (among them Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi and Piero Dorazio). Matta helped spreading the lesson of Surrealism in Italy, urging young Italian artists to carry out technical experimentations and to seek a deeper and stronger relationship with reality.*

Parlare del primo soggiorno romano di Roberto Sebastian Matta significa affrontare uno dei più importanti e clamorosi episodi di confronto diretto tra l’arte italiana d’inizio anni Cinquanta e l’universo surrealista. Significa, per altro verso, esaminare una questione complessa, dalle mille sfaccettature: il pittore cileno, infatti, non si limitò ad avere sporadici contatti con l’Italia, né questo suo primo soggiorno fu breve e privo di conseguenze. Matta arrivò a Roma per la prima volta nell’estate del 1949, sollecitato dalla fama di città vivace e aperta che essa si era guadagnata rapidamente, dopo la fine della guerra, in ambito internazionale<sup>2</sup>. A Roma egli visse e operò intensamente fino al 1954, quando decise – da un giorno all’altro – di trasferirsi a Parigi, ove già aveva vissuto nel corso degli anni Trenta. Matta, tuttavia, continuò a soggiornare, lavorare ed esporre in Italia con regolarità fino alla fine della sua esistenza, tanto è vero che nel 2002 morì a Civitavecchia, non lontano dalla residenza tarquiniese che aveva acquistato molto tempo addietro<sup>3</sup>.

La presenza di Matta in Italia è già stata oggetto di approfondimenti: tra gli altri, è opportuno ricordare la mostra romana curata da Giuliano Briganti e Luisa Laureati a Palazzo Venezia nel 1988, la mostra milanese del 1990 – curata da Alain Sayang a Palazzo Reale – e quella, più recente, ordinata da Claudia Salaris nell’Auditorium Parco della Musica nel 2012<sup>4</sup>. Esistono invero anche altri studi, alcuni dei quali direttamente connessi all’arco cronologico e ai problemi di nostro specifico interesse<sup>5</sup>. Molto, tuttavia, resta ancora da indagare, soprattutto in relazione all’impatto che Matta ebbe sull’ambiente artistico capitolino.

Quando giunse a Roma, Matta aveva 38 anni e aveva già un’importante carriera alle spalle. Egli poteva vantare una lunga militanza nelle fila del Surrealismo, cui si era legato nel corso del 1937 a Parigi. La carriera di Matta come pittore surrealista era

decollata invero a partire dal 1939, anno del suo arrivo a New York. Qui il linguaggio di Matta si era rapidamente trasformato: ai disegni d'esordio, sconfinati paesaggi lunari abitati da minacciosi organismi, in bilico tra regno animale e vegetale, aveva fatto seguito – tra quarto e quinto decennio – una pittura liricamente disciolta in superfici sempre più ampie, caratterizzata dall'indefinitezza di uno spazio in cui amplissimi vuoti si alternavano a improvvisi addensamenti di materia colorata. Queste immagini, spesso intitolate paesaggi interiori ("inscapes") o "morfologie psicologiche", scaturivano da grumi di pigmento applicati sulla tela per mezzo di una spatola, secondo la tecnica dell'automatismo. Attraverso successive, lente diluizioni del colore, Matta modellava, nel vasto formato di queste sue opere, elementi organici, sovrapposti in trasparenza sulla superficie chiara del fondo. In altri casi, viceversa, figure biomorfe e sottili tracciati geometrici esplodevano in bagliori improvvisi, squarciando l'aria buia e notturna del fondo. La grande libertà di gestione dello spazio pittorico e, insieme, il forte grado di sperimentazione tecnica garantirono a Matta un ruolo centrale nella New York di inizio anni Quaranta: egli divenne in breve tempo vero e proprio punto di riferimento per un gruppo di giovani artisti, fra tutti Robert Motherwell e Arshile Gorky, che erano particolarmente affascinati dalla lezione del Surrealismo<sup>6</sup>. Verso la metà del decennio la pittura di Matta tornò a ospitare elementi antropomorfi, figure totemiche simili a insetti aggressivamente tese entro fantastiche strutture architettoniche. Il nascere di questa nuova forma di figurazione coincise però con alcuni incidenti biografici. Nel 1948, in particolare, il nome di Matta venne associato alla profondissima crisi che portò Gorky al suicidio. Per ragioni di carattere etico, legate forse anche a un progetto editoriale non gradito a André Breton<sup>7</sup>, Matta venne espulso dal movimento surrealista. Anche per questo motivo, con ogni probabilità, egli decise di lasciare New York, trasferendosi dapprima brevemente in Cile, poi, finalmente, in Italia.

Qui Matta era allora pressoché sconosciuto: ad anticipare il suo arrivo erano state due opere, esposte alla Biennale di Venezia del 1948, nella mostra della collezione Peggy Guggenheim<sup>8</sup>. Arrivato a Roma nell'estate del 1949<sup>9</sup>, Matta iniziò immediatamente a dipingere e, quel che più conta, a esporre, ordinando un rilevante numero di mostre personali. Una prima esposizione fu allestita già nel gennaio del 1950, alla Galleria dell'Obelisco di Roma<sup>10</sup>. La mostra venne subito notata dalla critica, che tuttavia si espresse per lo più in termini negativi<sup>11</sup>. Nel marzo di quello stesso anno Matta espose al Secolo, introdotto da Emilio Villa, senza ottenere migliore successo<sup>12</sup>, e nell'aprile ebbe la prima personale a Milano, nelle sale della galleria del Milione (quest'ultima mostra fu salutata positivamente da Mario Ballocco su «AZ»)<sup>13</sup>.

Se Matta non fu accolto con particolare entusiasmo dalla critica, egli fece breccia rapidamente nell'ambiente culturale capitolino, entrando in contatto con molti artisti, appartenenti fra l'altro a generazioni diverse: stando a un elenco composto da Laureati, egli divenne amico di Corrado Cagli, di Afro e Mirko Basaldella, di Edgardo Mannucci, Titina Maselli e Pericle Fazzini. Ancora, prese a frequentare Nino Franchina, Quirino Ruggeri e Franco Gentilini<sup>14</sup>. Matta, inoltre, strinse una solida amicizia con Emilio Villa, che da pochi anni era tornato a praticare la critica d'arte. Si deve proprio a Villa – che a più riprese avrebbe poi scritto di Matta in cataloghi di mostra – una testimonianza utile a chiarire l'importante ruolo che il pittore cileno giocò a Roma fin da subito:

Da New York, nel 1948 [sic], venne in Italia. Come alone, portava con sé i frutti del suo misterioso, stupendo sodalizio con Gorki; voci di tumulti biografici, di vicissitudini e di ambienti a noi ignoti, e una volta noti, rivelatori di vite già emblematiche; e, infine, un fantasma carico di ideografie estasiato, cocenti, pronto a offrire e accogliere stimolazioni e germi. Fu il primo contatto con la pittura americana, alla radice proprio; e un trasalimento. Sulle scarse tovaglie delle trattorie romane prendemmo a discutere di nuove cosmografie del sesso, di anatomie altre, dell'*autre-outré*, di metafisiche ciclotimiche e ghiandolari, di tempeste di sangue nelle filiture delle sillabe, di un *theatrum empoietico*<sup>15</sup>.

Come è facile comprendere da queste parole, l'entusiasmo di conoscere quanto stava accadendo oltre oceano si intrecciò all'interesse per la lezione del biomorfismo surrealista, di cui Matta era stato autorevole interprete durante la stagione americana. La capacità di Matta di fecondare l'ambiente romano si manifestò immediatamente. Un primo nodo lega assieme i nomi di Matta, Cagli e Giuseppe Capogrossi e si stringe attorno al problema del superamento dell'idea di spazio cubico, chiuso, tridimensionale. Nel testo di presentazione della mostra all'Obelisco, John Ney aveva chiarito la posizione di Matta:

Secondo Matta l'interpretazione dello spazio dipende da un'attitudine individuale, quindi è anche individuale il modo di adoperare e di vedere questo spazio [...]. La soluzione di Matta per l'impiego della superficie piana come veicolo per un "commento" è arbitraria e consiste nel servirsi di un cubo le cui 6 facce siano aperte e spianate, di modo che esse rappresentino il disopra, il disotto e i quattro lati del "commentatore" in qualsiasi situazione esso sia<sup>16</sup>.

Il commento di Ney sembra legarsi in maniera diretta a opere quali *Phosphorece (Le Cube ouvert)* del 1949, che con ogni probabilità fu esposta all'Obelisco (fig. 2). D'altro canto, esso si accorda perfettamente con l'autopresentazione pubblicata da Cagli, nel maggio di quello stesso 1949, all'interno del catalogo della personale che questi aveva tenuto alla galleria del Secolo. Cagli aveva affrontato in quella circostanza il problema dei «disegni di quarta dimensione», facendo riferimento alle teorie del matematico Paul Samuel Donchian e, indirettamente, ai temi

discussi con l'amico e poeta Charles Olson<sup>17</sup>. Il pittore marchigiano ambiva a raggiungere attraverso la pittura uno «stile nuovo», capace di restituire le quattro dimensioni «sulle due dimensioni della pagina».

Il problema della trasformazione dell'idea di spazio e la riflessione sulla nozione di superficie parallelamente assorbono le ricerche di Cagli e di Matta. Queste stesse idee, al contempo, possono essere riconosciute come uno degli assi portanti della svolta maturata da Capogrossi allo scadere degli anni Quaranta. È significativo, da questo punto di vista, che la mostra d'avvio del nuovo linguaggio di Capogrossi si tenne, alla galleria del Secolo, in perfetta contemporaneità con la personale di Matta all'Obelisco (entrambe si aprirono nel gennaio 1950). Il rapporto con Matta, d'altro canto, emerge anche dai numerosi riferimenti alla dimensione psicologica e ai miti primordiali che Cagli fa nel presentare Capogrossi nel catalogo della mostra alla galleria del Secolo. Cagli dichiara apertamente di usare, per il suo testo, un metodo di «psicologia analitica dell'arte poetica», riferendosi a Jung e salutando con piacere l'approdo di Capogrossi a questo ciclo simbolico:

in queste opere ultime la riduzione al bianco e nero di una vasta nomenclatura tonale, già posseduta parla della gravità dei tempi e della solennità dell'impresa, mentre gli elementi chiamati dal fondo dell'inconscio atavico a determinare un conflitto di contrari e a suscitare significati istintivamente procedono come quel ciclo metamorfico del linguaggio, che nel nostro passato più remoto traeva alcune forme dallo sciumero, e dallo sciumero all'aleph<sup>18</sup>.

Il contatto tra Matta e Capogrossi, se già è ipotizzabile attraverso queste connessioni, è stato confermato in via definitiva da Piero Dorazio, che in una tarda, ma preziosa testimonianza dichiarò che fu il pittore cileno «a sostenere per primo gli esperimenti calligrafici di Capogrossi»<sup>19</sup>. D'altro canto Matta, nei primi anni Cinquanta, ebbe modo di esporre insieme a Cagli e Capogrossi nell'ambito delle iniziative organizzate dalla Fondazione Origine, quale la mostra *Ommaggio a Leonardo da Vinci*, che si tenne nella primavera del 1952<sup>20</sup>. Ed è proprio leggendo testi come la breve introduzione al catalogo di questa mostra che è possibile riconoscere il concreto contributo di Matta al dibattito artistico romano: in essa, infatti, emergono temi e suggestioni di matrice surrealista, quali la centralità del sogno e dei miti primordiali, l'importanza di affidarsi a una visione interiore, l'idea di arte come rivolta sociale:

Sospendiamo ora i nostri nomi e così, senza nome, guardiamoci negli occhi che non sono più occhi ma intelligenza. Dentro il nostro corpo si svolge intanto una vita che lentamente si articola intorno e dentro la nostra mente; in fondo ai nostri occhi e lungo le nostre dita. Di un'attività ora sorprendente è la percezione dello spazio e del tempo in cui tale vita trova le sue forme. [...] Questi sono i fatti che cercano una forma nella nostra visione; è questa una nuova visione che richiede una nuova morfologia. Molti millenni fa, l'uomo piantava un palo

nella terra, e seguendone l'ombra del sole, dava una forma al tempo nel corso delle stagioni. Lo stesso uomo scriveva allora nella roccia le avventure della sua coscienza. Le sue immagini erano allora il bisonte, l'albero, l'acqua e il fuoco, ed esse precedevano in lui la parola. Poiché l'uomo conosce e pensa soprattutto per immagini e innumerevoli sono i suoi occhi. Appunto così nasce l'alfabeto, come immagine di una misura collettiva nata dalla necessità e tradotta in conoscenza e in libertà<sup>21</sup>.

D'altro canto, proprio all'interno della rivista legata alla Fondazione Origine, «Arti Visive», furono riprodotte a più riprese opere di Matta e, soprattutto, nel 1954, fu pubblicato un suo testo critico dedicato all'opera di Capogrossi<sup>22</sup>. Qui Matta – coerentemente con quanto discusso da Cagli fin dal gennaio 1950 – insiste sulla «vita psichica collettiva (miti)» che sta alla base delle forme astratte:

Nella ricerca di una morfologia che significhi realmente l'avvenimento dell'uomo più cosciente di oggi, ci sono artisti che hanno voluto cominciare da zero. Mondrian propone una immagine primordiale: le contraddizioni dello spazio, l'avvenimento come intersezione. Per seguire Capogrossi, mi pare necessario comprendere questa attitudine mondrianesca di partire da zero. Capogrossi parte dalla proposizione di una lettera dello spazio, una lettera che possa servire a tutto un complesso di coniugazione morfologica. Che cosa ci mostrerà egli con il suo segno, sulla sua vita con noi? Non si tratta qui di estasi di fronte a una forma, si tratta di un accordo. Lo stesso ordine di accordo per cui vediamo una contadina con un bambino come la madre di Dio. Si tratta di un accordo primario sul significato e la carica di significabile rispetto ai progetti dell'artista<sup>23</sup>.

Al di là del rapporto con Cagli e Capogrossi, la presenza a Roma di Matta fu particolarmente significativa anche sotto altri punti di vista. Egli infatti sollecitò diversi amici artisti – fra tutti Alberto Burri – a lanciarsi in importanti sperimentazioni tecniche, così da raggiungere una nuova libertà espressiva. È ancora Dorazio a ricordare quanto segue:

Fu lui [Matta] a suggerire a Burri di non coprire tutte le superfici delle sue tele, ma di lasciare in evidenza la materia del fondo di canapa grezza e le eventuali diciture e cuciture. Tutti dipingevano allora su tele di sacchi americani fuori uso acquistate a via Margutta. Egli portava con sé elementi acquisiti dall'esperienza surrealista, la tecnica dell'automatismo e la libertà assoluta di dissacrare e ribaltare la logica e le tecniche convenzionali. Matta fu il primo a Roma a dipingere tele non più da cavalletto, ma di grandi dimensioni, come aveva appreso a New York<sup>24</sup>.

Quest'abitudine di "fare grande" era tipica di Matta, che negli anni romani realizzò opere di imponenti dimensioni, quale ad esempio *The Spherical Roof around our Tribe (Revolvers)*, oggi al Museum of Modern Art di New York. Alle sollecitazioni sul fronte tecnico tuttavia si aggiunsero spesso indicazioni importanti anche da un punto di vista stilistico, espressivo<sup>25</sup>. Burri, più di altri, osservò con attenzione la pittura di Matta, come è evidente dalle nette partizioni della superficie e, insieme, dall'alternarsi di elementi geometrici e biomorfici che

caratterizzano molte sue opere di inizio anni Cinquanta. Le aree piatte, tese e cieche, dipinte di nero, che contrassegnano i dipinti di Burri di questa stagione (dai "sacchi" ai "bianchi" alle "muffe"), sono strettamente legate ai dipinti che Matta aveva realizzato a New York nei primi anni Quaranta, quali *Black Virtue* del 1943, trittico oggi alla Tate Gallery di Londra. Quest'opera, in particolare, nei primi anni Cinquanta godette di una rilevante fortuna sulle pagine delle riviste italiane d'arte contemporanea. Venne infatti riprodotta una prima volta su «Spazio» nel 1951, a illustrazione di un articolo del già citato Milton Gendel (fig. 3)<sup>26</sup>, e poi sul primo fascicolo di «Arti Visive», pubblicato nell'estate del 1952<sup>27</sup>. Alla spazialità agitata di lavori come *Black Virtue* si interessarono anche altri artisti operanti a Roma. Tra coloro che guardarono a Matta fu con ogni probabilità anche Antonio Sanfilippo, che proprio nel 1952 scavalcò lo steccato di incastri geometrici che aveva governato la sua pittura fin dai tempi del gruppo Forma, per modellare immagini caratterizzate da una sempre più libera e nervosa motilità. Una delle prime prove della sua nuova stagione è *Un principio* (fig. 4), ampia tela ove è possibile riconoscere un'eco della pittura di Matta: le curvature secche che rendono lo spazio convesso; l'evidenziazione di larghe pennellate di materia e, soprattutto, la presenza di poligoni irregolari neri sospesi in mezzo all'immagine, schiacciati quasi sulla superficie, simili a vele tese da un vento invisibile che soffi dall'interno del quadro, rimandano piuttosto chiaramente ai dipinti non figurativi esposti all'Obelisco nel 1950, ma soprattutto a opere più antiche, come la sopra citata *Black Virtue*.

Riferimenti precisi al linguaggio di Matta sono rilevabili anche nella pittura di Afro, in quella di Mirko così come in alcuni lavori di Cagli. Per altro verso, il carattere biomorfico delle figure di Matta agì vistosamente su diversi altri artisti, legati allo Spazialismo e operanti soprattutto in ambito milanese, artisti con i quali il pittore cileno entrò in contatto nei primi anni Cinquanta (fra tutti Roberto Crippa, Cesare Peverelli e, per certi versi, Emilio Scanavino).

Uno dei più importanti episodi di questa prima esperienza italiana di Matta fu tuttavia il rapporto con Piero Dorazio. Matta ebbe modo di conoscere Dorazio all'Age d'Or, oltre che, ovviamente, in occasione delle iniziative della Fondazione Origine (anche Dorazio aveva partecipato al già citato *Omaggio a Leonardo da Vinci*). Tra i due nacque una forte amicizia, documentata fra l'altro dalla presenza di un'opera di Dorazio nella collezione dell'artista cileno. Come è provato da una riproduzione uscita su «Domus» nel 1955 (fig. 5), Matta possedeva infatti *Alisei*, un rilievo in legno dipinto datato 1952, che al linguaggio di Matta, segnatamente a quello dei primi anni Quaranta, rimanda per le ampie traiettorie percorse nello spazio da numerosi elementi lineari<sup>28</sup>. La parte centrale del rapporto tra

Dorazio e Matta tuttavia non si giocò tanto sul piano del linguaggio pittorico, quanto invece su quello della discussione, della definizione di problemi di carattere culturale. Dorazio, così come il compagno di strada Achille Perilli, era ossessionato dall'esigenza di aggiornarsi, di apprendere appieno la lezione delle avanguardie storiche, che assai poco, prima della guerra, erano state discusse in Italia. Il confronto con Matta fu sicuramente molto utile e intenso e quando, nel 1953, Dorazio partì per un viaggio negli Stati Uniti, il pittore cileno lo aiutò molto, mettendolo in contatto con Motherwell, con Leo Castelli, con Marcel Duchamp e, soprattutto, con Joseph Cornell. Le esperienze e il confronto con Matta sfociarono in qualche modo in *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, l'importante libro che Dorazio pubblicò alla fine del 1954<sup>29</sup>. Dorazio, nel ricapitolare le principali vicende della tradizione moderna, dedicò ampie pagine al Surrealismo, pagine caratterizzate da un tono entusiastico che può forse sorprendere, tenuto conto dell'evoluzione stilistica della pittura di Dorazio in quegli anni. L'eco del confronto con Matta è concretamente tangibile in queste parole:

L'arte surrealista, benché abbia oggi esaurito ogni fonte di ispirazione letteraria e non sia più possibile raccoglierla sotto questo termine generale, è tuttora assai viva e particolarmente sentita nell'opera di tutti i giovani contemporanei di tutto il mondo. I principi fondamentali del Surrealismo, come l'automatismo, la poetica delle associazioni, il gusto del singolare, gli oggetti trovati, il frottage, la libertà più incondizionata nella tecnica espressiva, il valore evocativo delle forme organiche, l'intervento dell'irrazionale nella determinazione della forma plastica, sono parte attiva nella nostra più recente tradizione. Oggi si è soliti parlare e giudicare con leggerezza del Surrealismo, e pure questo è tuttora operante nelle coscienze dei più avveduti, non solo come posizione estetica e morale, ma soprattutto come continua esigenza espressiva di una totale coscienza della realtà<sup>30</sup>.

Questo insistere sul Surrealismo, intendendolo come una sorta di grimaldello per disserrare la realtà ed entrare al suo interno in maniera più profonda, per prenderne piena e totale «coscienza», sembra intrecciarsi con quanto Matta andava in quello stesso momento dichiarando. Basti leggere il catalogo della mostra organizzata nell'estate del 1953 alla Sala Napoleonica, a Venezia, per conto della galleria del Cavallino di Cardazzo. In dialogo con Alain Jouffroy, Matta afferma fra l'altro che «dipingere è l'attività di un uomo che mostri come e con che cosa vive la realtà umana, il cambiamento che la coscienza universale della materia ha subito ha messo il pittore in una situazione dove è obbligato a offrire un'altra visione del mondo, se vuole inserire nel suo spazio plastico la più grande quantità di realtà possibile»<sup>31</sup>. Queste dichiarazioni dimostrano una profonda sintonia tra i due artisti, che è tra l'altro confermata da una conversazione, tutt'oggi inedita, che risale alla primavera 1953 ed è conservata in trascrizione dattiloscritta nell'archivio Piero Dorazio<sup>32</sup>. Il dialogo muove da una riflessione sull'arte astratta,



che Matta inizialmente definisce – provocatoriamente – il risultato di «un atteggiamento puramente contemplativo», «una forma di evasione mistica». Il confronto tra Dorazio e Matta si stringe poi attorno all'idea di realtà, urgente e centrale per entrambi:

D [Dorazio]. L'uomo artista vive e si espone continuamente alla realtà come una lastra emulsionata. Quando egli produce, è come se riferisse in segni, forme e colori, tutte le qualità che sono in lui e tutte le sue reazioni al mondo che agisce continuamente sulla sua emulsione latente. Quando lui dipinge, è come se si sviluppasse questa emulsione, cioè come se di tutto, questa rende [sic] forme e colori, ma in un modo unico e preciso.

M [Matta]. Questo non deve essere però un grado di astrazione contemplativo, ma reversibile, nel senso che deve ricondurre alla realtà. [...] Noi dobbiamo mostrare uno spazio aperto nel quale l'uomo si senta in grado di poter trasformare il mondo, cioè dove egli senta la sua forza e la sua libertà. [...] Gli uomini hanno paura dell'occhio come se questo fosse un nemico. Invece, bisogna saper usare l'occhio come una mano e guidarlo con la ragione.

D. E con la fantasia»<sup>33</sup>.

La ricerca di una forma espressiva nuova (un linguaggio non figurativo: figlio, sì, delle avanguardie, ma non mero imitatore di esse) aveva impegnato molti artisti operanti a Roma fin dall'immediato dopoguerra. Anche grazie al pittore cileno, e alla cultura surrealista di cui egli era testimone e portavoce, questa ricerca giunse a maturazione e venne innervata da vividi e profondi richiami alla realtà dell'uomo, alla natura. La costruzione dell'immagine si identificò con la capacità di originare il mito, di individuare – attraverso una sensibilità per la materia, attraverso segni liberamente concepiti nello spazio – la base di un alfabeto nuovo.

Aveva ragione Fabrizio D'Amico, quando indicava che «è tra il 1953 e il 1954 che si pone forse, per Roma, il passo cruciale verso una modernità non più assunta attraverso stilemi, affaticati aggiornamenti, intenzioni preconfezionate di confronto, ma finalmente posseduta per via d'una vocazione che s'è fatta interna alle più intime fibre del fare»<sup>34</sup>. Aveva ragione a constatare che a partire da questo momento l'opera prende a essere non più «soltanto specchio ricettivo di un'immagine comunque esterna, ma coagulo di risultanze, non mai interamente preventivate, che sgorgano dalla dialettica fra intenzioni formative e potenzialità della materia, tra coscienza e avventura, tra progetto e destino»<sup>35</sup>.

Il contributo di Matta alla cultura artistica italiana dei primi anni Cinquanta emerge con forza proprio attorno a questo punto.

*Chi scrive desidera ringraziare, per il prezioso aiuto fornito durante la ricerca, Salvatore Incampo e Biagio Tarasco della Biblioteca Provinciale "P. Stigliani" di Matera; Marcelo Flaibani; il personale dei Matta Archives; Greta Boninsegni e tutto il personale dell'Archivio Fondazione Palazzo Albizzini*

Collezione Burri di Città di Castello; Isabella D'Agostino e Valentina Sonzogni dell'Archivio Piero Dorazio; il personale della Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa.

- 1 Così Matta in s.t. [conversazione con Alain Jouffroy], in *Matta*, catalogo della mostra (Sala Napoleonica, Venezia, 16-28 agosto 1953), Venezia, 1953, p. 8.
- 2 Sulla capacità attrattiva di Roma a questa data, bastino le parole del fotografo e critico d'arte statunitense Milton Gendel, che a Roma giunse in quello stesso 1949: «alla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta Roma è stata il centro del mondo. Più di Londra e Parigi. A me, che venivo dall'America, i duemila anni di storia che la città si portava dietro e la briosità un po' scaciata dei suoi abitanti, nonché il piccolo stuolo di studiosi e artisti a volte paracadutato in qualche salotto, mi sembravano la garanzia che il passato e il presente fossero due facce della stessa medaglia» (A. Gnoli, *Milton Gendel. «Ho scattato fotografie per un secolo ma mi sento ancora un volto sfocato»*, in «La Repubblica», 7 febbraio 2016).
- 3 Matta, dalla fine degli anni Sessanta, abitò un ex convento passionista a La Bandita di San Pantaleo, vicino a Tarquinia. Qui è stato sepolto nel 2002 e qui, in tempi recenti, sono stati trasferiti i Matta Archives (per i quali si veda <<https://robertomatta.com>>, ultima consultazione 13 giugno 2021).
- 4 Vedi, rispettivamente, *Italia Matta. Matta in Italia*, catalogo della mostra, Roma 1988, a cura di G. Briganti, L. Laureati, C. Terenzi, Roma, 1988; *Matta*, catalogo della mostra, Milano 1990, a cura di A. Sayang, Torino, 1990; infine *Matta. Un surrealista a Roma. Mostra nel centenario della nascita*, catalogo della mostra, Roma 2012, a cura di C. Salaris, Firenze, 2012. A questo catalogo, e in particolare al contributo di Claudia Salaris intitolato *Tutte le strade portano a Roma* (ivi, pp. 9-33), si rimanda per avere un quadro generale della presenza di Matta in Italia, oltre che per l'estesa bibliografia e per l'elenco delle mostre.
- 5 Si veda, in particolare, M. De Sabbata, *Carlo Cardazzo e Sebastian Matta*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia 2009, a cura di L.M. Barbero, Milano, 2009, pp. 325-331. De Sabbata esamina la partecipazione di Matta al movimento spazialista, tema complesso che non può essere sviluppato, per motivi di spazio, in questa circostanza.
- 6 Per la centralità di Matta nel panorama artistico newyorkese dei primi anni Quaranta si vedano, fra gli altri, W. Rubin, *Matta aux États-Unis. Une note personnelle*, in *Matta*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 3 ottobre – 16 dicembre 1985), Paris, 1985, pp. 21-26; S. Davidson, *Il teorico e la gallerista: gli esordi di Motherwell con Peggy Guggenheim*, in *Robert Motherwell. I primi collage*, catalogo della mostra, Venezia 2013-2014, a cura di S. Davidson, New York, 2013, pp. 14-29.
- 7 Di quest'ipotesi scrive, fra gli altri, Claudia Salaris (Salaris, *Tutte le strade portano a Roma*, cit., in part. a p. 32 e alla nota 17). I ricordi del pittore Nicholas Carone, che frequentò e sostenne Matta subito dopo il suo arrivo a Roma, indicano invece la "questione Gorky" come unica ragione del trasferimento dagli Stati Uniti. Si veda *Oral History Interview with Nicholas Carone*, intervista rilasciata a Paul Cummings in data 17 novembre 1968, la cui trascrizione è pubblicata in <<http://www.aaa.si.edu>> (ultima consultazione 21 giugno 2021).
- 8 Le due opere esposte furono «82. *Pietre profonde* (1938). Olio» e «83. *Olio* (1942)». Vedi *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1948, Venezia, 1948, p. 339. In questo stesso 1948, per altro verso, Lionello Venturi aveva dedicato a Matta una pagina elogiativa (L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Milano, 1948, p. 59). Un esplicito riferimento a Matta,

- inoltre, era stato fatto qualche tempo prima, nel 1947, da Corrado Cagli, tra i pochi ad aver avuto la possibilità di conoscere l'artista cileno a New York: C. Cagli, *20 guazzi di Mirko*, catalogo della mostra (Roma, galleria dell'Obelisco, ottobre 1947), Roma, 1947.
- 9 La data di arrivo a Roma di Matta precede senz'altro il 20 settembre 1949, giorno in cui si tenne una famosa – e scandalosa – festa nello studio di via Margutta di Pietro Consagra. La presenza di Matta è documentata, oltre che dalle memorie dello scultore siciliano, da alcune fotografie (si veda, in proposito, P. Consagra, *Vita mia*, Milano, 1980, pp. 60-61, tav. n.n.).
  - 10 *Fosforesciamo*, catalogo della mostra, Roma, gennaio 1950, Roma, 1950 (testo di John Ney).
  - 11 Particolarmente duro fu il giudizio di Romeo Lucchese (R. Lucchese, *Il preziosismo intellettuale di Matta ha commercializzato anche l'angoscia*, in «La Fiera Letteraria», 22 gennaio 1950, p. 7). Una breve nota di Virgilio Guzzi offrì qualche notizia sulle opere esposte: «Non dubitiamo che il pittore americano Matta, il quale espone in questi giorni all'«Obelisco» un suo gran quadro dal titolo *Fosforesciamo* (e alcuni studi di esso) abbia dell'inventiva. Egli, anzi, che viene dal surrealismo; e sta tentando – a quel che ci è parso – una fusione tra quella scuola e l'astrattismo, è tutto o quasi tutto inventiva» (V.G. [V. Guzzi], *Matta all'Obelisco*, in «Il Tempo», 15 gennaio 1950). Più aperto e disponibile fu invece Silvio Marini, che su «Il Giornale della Sera» cercò di spiegare il testo di Ney e lucidamente mise in rapporto la posizione di Matta con le recenti ricerche di Corrado Cagli (S. Marini, *Sebastiano Matta Echaurren all'«Obelisco»*, in «Il Giornale della Sera», 18 gennaio 1950). Anche Marini dette indicazioni sulle opere esposte, riferendosi a «grandi e piccole tele intonate in grigio con rare intrusioni di rossi o di verdi». Alla luce di queste considerazioni, è possibile ipotizzare che in mostra vi fossero i due dipinti oggi noti col titolo *Let's Phosphorescence by Intellection I e II*, rispettivamente conservati al Museum of Contemporary Art di Chicago e al The Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City.
  - 12 *Matta*, catalogo della mostra (Roma, marzo 1950), Roma, 1950 (testo di Emilio Villa). Tra le recensioni si possono ricordare Vice, *Matta al "Secolo"*, in «Il Giornale della Sera», 7 marzo 1950; [V. Guzzi], *Matta al "Secolo"*, in «Il Tempo», 7 marzo 1950; E. Francia, *Al Secolo*, in «Il Popolo», 17 marzo 1950. A destare una reazione dura, in questa occasione, fu soprattutto il testo di Villa, giudicato fastidiosamente incomprensibile dai commentatori.
  - 13 La mostra – di cui non fu stampato il catalogo – si tenne dal 1° al 12 aprile (come indicato in *Ragguagli. Calendario delle mostre*, in «AZ», 7, 1950, p. 4). Nello stesso fascicolo è anche la nota di Ballocco, in cui si legge fra l'altro che «in una arbitraria scomposizione del cubo, Matta fa gravitare elementi (forme libere o vagamente evocanti figure umane) costantemente in lotta con il caos impulsivo» (M.B. [M. Ballocco], *Matta*, in «AZ», 7, 1950, p. 2).
  - 14 Vedi L. Laureati, *Sebastian: una, dieci, cento vite*, in «La Repubblica», 10 marzo 1990.
  - 15 E. Villa, *s.t.*, in *Matta*, catalogo della mostra, Roma, novembre 1961, Roma, 1961.
  - 16 J. Ney, *s.t.*, in *Matta. Fosforesciamo*, cit. Matta avrebbe lavorato sul tema del cubo aperto anche successivamente.
  - 17 C. Cagli, *s.t.*, in *Corrado Cagli*, catalogo della mostra, Roma, maggio 1949, Roma, 1949. Per una ricostruzione dei rapporti tra Cagli e Olson, si vedano D. Colombo, «*Arti Visive*», una rivista 'tra': astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo, tesi di dottorato, Università di Milano, 2010, relatore Prof. A. Negri, in particolare le pp. 189-196, e, dello stesso autore, *Geometria non euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli*, in «L'uomo nero», 10, 2013, pp. 166-197.

- 18 C. Cagli, s.t., in *Capogrossi*, catalogo della mostra, Roma, gennaio 1950, Roma, 1950.
- 19 P. Dorazio, *Prampolini e Matta: i grandi radiati dalla rassegna di D'Amico a Ferrara*, in «Il Tempo», 25 febbraio 1996.
- 20 Vedi *Omaggio a Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Roma, 24 aprile – 7 maggio 1952), Roma, 1952. In questa mostra, allestita alla galleria Origine di via Aurora, Matta espose quattro dipinti, intitolati rispettivamente *Mappa uomo*, *Il genio eretico nelle tre dimensioni della storia*, *La natura di un uomo nel mondo* e *Quello che sfugge al calcolo* (cat. nn. 38-41).
- 21 Segni intorno e nella natura umana, in *Omaggio a Leonardo da Vinci*, cit.
- 22 [R.S.] Matta, *Capogrossi*, in «Arti Visive», 1, 1954, p.n.n.
- 23 *Ibidem*.
- 24 Dorazio, *Prampolini e Matta*, cit.
- 25 Fra gli altri, Carone ha sottolineato con forza l'azione esercitata da Matta in questo momento: «Matta became a big influence on them. They didn't take him seriously but they certainly were feeding off his vitality and his spirit and his ideas, you know. They were feeding off it. Afro definitely studied under him at that period. And Burri saw a lot of him. Matta, you know, is a very inventive man» (*Oral History Interview*, cit.).
- 26 M. Gendel, *Abstract Art in America*, in «Spazio», 4, 1951, pp. 40-42. Il dipinto, col titolo italiano *La virtù nera*, è riprodotto in particolare a p. 40.
- 27 Vedi «Arti Visive», 1, 1952, p.n.n. In questa occasione l'opera fu accompagnata dal titolo in francese (*Vertu noire*) e fu significativamente accostata a un dipinto di Capogrossi, oltre che a una scultura di Nino Franchina.
- 28 Vedi «Domus», 311, 1955, p. 31. Questa stessa opera fu pubblicata su «Arti Visive», 3, 1952, con il titolo *Pittura per luce artificiale*.
- 29 P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma, 1955 (ma finito di stampare nel dicembre 1954).
- 30 *Ivi*, p. 112.
- 31 Così Matta in s.t. [conversazione con Alain Jouffroy], cit., p. 7.
- 32 Il dattiloscritto, costituito da sette pagine, è intitolato *Le invenzioni insufficienti. Una inchiesta sul significato dell'arte astratta. Dialogo fra i pittori Matta e Dorazio*. Datato «Roma, primavera 1953», il documento sembra la bozza – ricca di correzioni manoscritte – di un contributo da pubblicare in un catalogo di mostra o, più probabilmente, in un fascicolo di rivista, ed è interamente trascritto a cura di Luca Pietro Nicoletti all'interno di questo fascicolo (cfr. *infra*). Chi scrive desidera inoltre ringraziare l'Archivio Piero Dorazio, Milano.
- 33 *Ibidem*.
- 34 F. D'Amico, *Gli sviluppi a Roma*, in *Arte e cultura in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano, 1994, p. 177.
- 35 *Ibidem*.



Fig. 1: Matta nello studio della casa romana, 1952.



Fig. 2: Roberto Sebastian Matta, *Phosphorece (Le Cube ouvert)*, 1949, olio su tela, cm 88 x 110. Collezione privata. Foto courtesy Galerie Gmurzynska.

ABSTRACT ART IN AMERICA

di MILTON GENDEL

La traduzione integrale in italiano di questo articolo è a pag. 19 del Sommario.

In the United States, as in the rest of the Western cultural world, abstract art loosely embraces many degrees of near-*abstraction* and *abstraction*. However, this large field is polar and most works can be related either to the quasi-geometric tradition stemming from *Cézanne*, *Cubism*, and *De Stijl*; or to a descent in the biomorphic line from *Gauguin*, *Fauvism*, and *Expressionism*. Neither tradition commanded a wide public in America prior to the New York Armory Show of 1913, although painters such as *John Marin*, *Marsden Hartley*, and *Max Weber*, in touch with contemporary trends in Paris, took long steps towards *abstraction*.

These and other artists — including *Arthur Dove*, *Georgia O'Keeffe*, *Gaston LaChaise*, *Charles Demuth* and *Lionel Feininger* — associated with art galleries directed by the experimental photographer, *Alfred Stieglitz*, represented the *avant-garde* in departure from academic painting, but they remained distant from the ultimate non-figurative work of the *Neo-Plasticist* and *Constructivist*; only occasionally coming closer to the organic forms of *Wasily*

*30's*, *Government* support of artists, through the *Works Progress Administration*, while liberal in its terms, inevitably encouraged thematic works popularly considered suitable in murals, easel paintings, and sculptures designed for public buildings. Yet WPA indirectly contributed in preparing a national background of awareness about art by supplying paintings and sculpture to remote parts of the country and establishing local community art centers, the single most important step in the progressive decentralization of American art. More directly responsible for the encouragement and diffusion of abstract and non-figurative art have been powerful private institutions such as the *Museum of Modern Art (N.Y.)*, eclectic in its patronage; and the *Museum of Non-Objective Paintings (N.Y.)*, which houses a vast collection of paintings by *Kandinsky*, *Klee*, *Bauer*, *Xeeron*, and others. Even more important are the *Chicago Institute of Design*, heir to *Bauhaus* experimentalism through the work of *Moholy Nagy* and *Walter Gropius*; and related schools like the *Department of Design of Brooklyn Colle-*

is also well-known in Europe, has held a unique and leading position for the past twenty years. First influenced by *Mondrian* and *Gabo*, he early abandoned geometric shapes for biomorphic metal constructions and free-swinging models, his creations, which have had world-wide influences on sculpture. *I. Rice Pereira's* non-objective work in constructions, which combine elements of both painting and sculpture according to *Neo-Plastic* principles, should also be mentioned.

Greatest support for the *Neo-Plastic* tradition has come from *Harry Holtmann*, as painter and influential teacher.

Within the last few years, a number of painters, sometimes called *abstract expressionists*, who have developed directly out of the formal tradition of *Dada-surrealism* and *Klee*, have come to prominence; they include *Pollack*, *De Kooning*, *Baziotes*, *Stamos*, *Rothko*, *Motherwell*, *Toley*, *Kees*, *Gorky*, and *Hofmann*. Among sculptors following similar trends, the best-known include *Noguchi*, *Hare*, *Smith*, *Lipson*, *Rozak*, *Grippe*, *Boargeois*, and *Ferlier*. Abstract art, scarcely known in America before 1913, has become one of the dominant forces within the multiform activity that constitutes contemporary American painting and sculpture. A random sampling of recent reports on art exhibitions held in various sections of the country points up the popular nation-wide acceptance of abstract art:



*Kandinsky* and *Jean Arp*. After the revolutionary Armory Show, the main currents of American art did not carry promise of a major trend toward further abstraction; although the *Synchronists*, launched by the Americans, *S. MacDonald Wright* and *Morgan Russel*, in Paris about 1915, were influential for a time and produced reverberations still echoing in California through the later work of *Wright*, resident there, and in the « flux paintings » of *Knaul Merrill*. During the depression years following 1929, anecdotal or documentary regionalism and social-consciousness predominated. In the

ge, headed by the non-objective painter, *Robert Wolff*. Further important stimulus to the abstract and non-figurative movement was provided during the War years and the years following by the extended visits to America of *Mondrian*, *Arp*, *Miro*, *Gabo*, *Hayter*, and many others. Among the best-known American painters who have been long and closely to abstraction are *Stuart Davis* and *G.L.K. Morris*; both artists usually stop short of the non-figurative, retaining realistic suggestions within an abstract framework. In abstract sculpture, *Alexander Calder*, who

*Seattle Honors Abstractions*  
Abstraction has just about taken over the 36th Annual of Northwest artists at the Seattle Art Museum. Of the 108 paintings and 17 sculptures by artists of Washington, Oregon, Montana, Idaho and Alaska, the Museum's curator, *Kenneth Callahan*, writes: « This dominance of the abstract tendency among the awards characterizes the exhibition as a whole, indicating that contemporary artists of this region draw from the same sources as artists in all parts of America and are responding to what seems to be the current national directional trend toward the more abstract ».

Fig. 3: Roberto Sebastian Matta, *La virtù nera*, riproduzione da «Spazio», 4, 1951, p. 40.



Fig. 4: Antonio Sanfilippo, *Un principio*, 1952,  
olio su tela, cm 89 x 134. Collezione privata.  
Foto courtesy Archivio Accardi Sanfilippo.



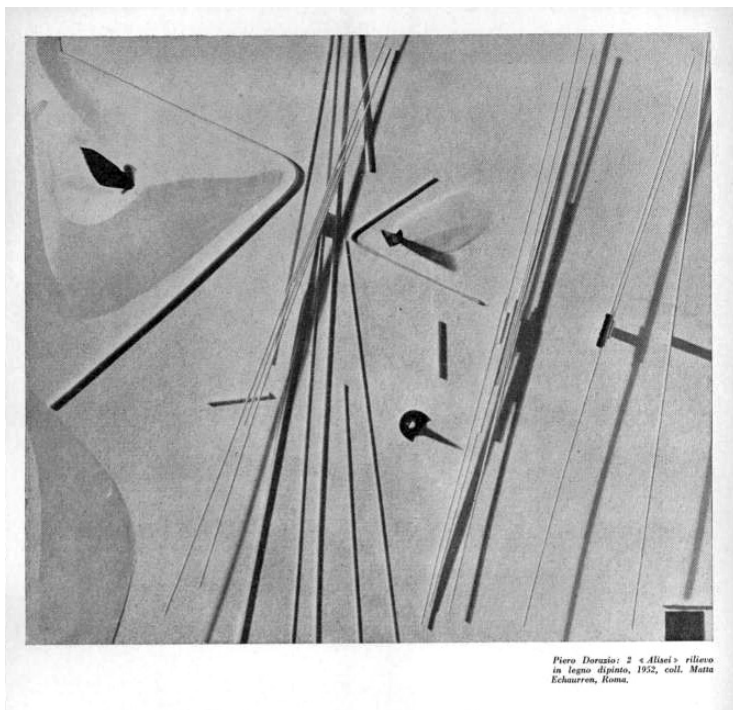


Fig. 5: Piero Dorazio, *Alisei*, 1952, riproduzione da «Domus», 311, 1955, p. 31.