

Mario Martinelli

Tra le maglie della materia

Pierre Restany

Un mistero risiede permanentemente nel campo dell'arte: la sublimazione della materia in energia poetica. È quanto succede nell'opera di Mario Martinelli la cui arte è una sorta di processo alchemico in cui la tensione verso la forma trasfigura la materia portando l'opera allo svelamento di un nuovo senso.

È la fine degli anni sessanta quando Martinelli stesce la tela sulla quale solitamente dipingeva e la ricostruisce attraverso un corpo a corpo coi suoi filamenti disordinati in un intreccio tra battito dionisiaco e sguardo apollineo.

Ha rovesciato la pelle della tela per stendere davanti ai nostri occhi le fibre che vibrano senza sosta sotto alla superficie.

Come tanti artisti degli anni sessanta-settanta, da Fluxus ai Nouveaux Realistes, fino ai primi esponenti della Pop art e a molti dell'Informale, Martinelli assume il materiale delle sue tele stessute dalla realtà industriale della nascente civiltà dei consumi, privilegiando gli sfridi prodotti dai pentimenti di lavorazione dell'industria tessile. Da allora lo stessuto come materiale e lo stessere come azione sono oggetto di lavori per due decenni con manifeste intenzioni di partenza.

Inizialmente il rifiuto della beota omologazione dei prodotti di serie destinati alla globalizzazione del mercato (i *Monocromi* 1969-'70) e insieme l'accusa dello sfruttamento del lavoro di una popolazione contadina che viene stravolta mentre, di notte ai telai, si fa industriale (*Sposa crocefissa*, 1973, *Benettondo*, 1976). Poi l'ironia della riproduzione-spazzatura di immagini di largo consumo che stigmatizza la deformazione della cultura massificata (*La Cena da Leonardo*, 1978-'80, le numerose *Bandiere*, il *Déjeuner sur l'herbe*, 1980).

Questo è il livello della volontà progettante dell'artista. Ma poi sotto a ogni intenzione dichiarata e al di là dell'espressione libera del corpo col suo carico di memoria e di interrogazione della materia, è sempre presente la consapevolezza della verità leonardesca sulla pittura come cosa mentale nell'intenzione dominante che è la costante autoriflessione del fare artistico.

Innanzitutto sulla *materia* che dapprima appare come la carne viva della tela dove, scomparso l'antico piano pittorico, tutto è messo in discussione dal rituale di un gesto iconoclasta che vuole ricominciare da capo per risalire all'origine organica e dinamica della vita, e che poi diventa campo dell'incontro con altri materiali come il neon, il ferro, la pietra, con slittamenti imprevedibili di un movimento creativo sempre sostenuto da quel *Furor*, che ha investito non soltanto la tela ma anche il corpo dell'artista.

E poi sull'azione dello stessere e dello stessersi come pena o come scoperta, come gioco o come necessità rispondente al sentimento di una realtà in forte e drammatico cambiamento (*San Sebastiano*, 1972, *Grande stessuto*, 1976, *Liberated colours*, 1985). Dove i labirinti della materia rispondono all'ansietà della condizione moderna, in cui l'uomo è continuamente costretto a ridefinirsi. Fare e disfare è anche la storia del farsi e disfarsi del senso. Disfare e rifare è un perdersi per ritrovarsi: un cogliere il senso nel lavoro stesso che anima la ricerca di senso.

Esiste una realtà statica e ordinata e, dentro, una realtà magmatica in movimento. Negli stessuti l'idea di "accidente", da cui sono nati, si inserisce in un concetto di generale metamorfosi. La materia non è tanto utilizzata per produrre forma, è essa stessa forma. Lontano dall'essere amorfa, priva di determinazione, questa materia liberata ha una memoria che dà a ogni sua articolazione il valore rappresentativo di un'iscrizione.

La tela stessuta è per molti anni lo strumento linguistico privilegiato di Martinelli, segno distintivo del suo "stile", la dichiarazione della introvabilità della superficie divenuta teatro della potente presenza del "retroscena", dimostrazione della inestricabile connessione tra spazio fisico e spazio virtuale.

Il reticolo metallico compare alla fine degli anni settanta (*Stele-autoritratto*, 1978, *Déjeuner sur l'herbe*, 1980) per produrre o riprodurre immagini che stigmatizzano la banalità della riproduzione tecnica più dozzinale nella quale consiste quasi sempre l'unica forma di conoscenza dell'opera da parte del grande pubblico e che, dopo la terribile ombra stampata sul muro di Hiroshima, all'artista non sembra più meritare un maggiore impegno. Le *Traspareti* sono figure piatte, trasparenti, semplificate al massimo, coi pixel d'ombra lasciati sul piano, magari di intere pareti, da un retino metallico che mima la semplificazione estrema del retino tipografico. A volte sono soltanto ritagli colorati di rete posati sulla tela dipinta come segni-filtro, zona di passaggio della luce alla tela e del colore di questa all'occhio dello spettatore. Luci e ombre reali si intridono con i colori del quadro e intervengono a modificare l'opera in un continuo gioco di attive intrusioni, di trans-apparenze facendo della superficie ancora un teatro di apparizioni mobili dove si recita il magrittiano sospetto che noi siamo condannati a essere sempre inesorabilmente al di qua del nostro occhio aperto sulle cose.

La rete è una materia-metafora del mondo, è più vuota che piena e nel vuoto si annida la maggior parte della realtà.

Quando nel 1991 alla Galleria Tittel di Colonia, Martinelli cattura l'ombra dei visitatori dopo che un lampo l'ha soffiata tra le maglie d'una rete appoggiata al muro compie un'operazione che si innesta in un vecchio incubo universale e apre un nuovo fertile ciclo del suo lavoro. Quello delle *ombre-in-rete*. L'esalazione dell'ombra della persona, provocata dal lampo azionato inavvertitamente al suo passaggio da una fotocellula, consegna nella rete un attimo inimitabile dell'esistenza e lo infinitizza. Ritagliata lungo i confini dell'ombra, la rete diventa la sua reificazione, il suo simulacro.

L'operazione elimina, come già con gli stessuti, la "distanza" estetica dell'opera con l'azione immediata e simultanea dell'esperienza e, nello stesso tempo, punta sulla volontà che ha l'uomo di ricercare una dimensione ulteriore di sé per via di quella mai sopita necessità dell'individuo di entrare in una storia, di auto-infinitizzarsi. L'ombra diventa tutt'uno con le maglie metalliche in cui ora abita come nella sua armatura abita il calviniano Cavaliere Inesistente.

L'*ombra in rete* non è una rappresentazione è un'icona, sorella dei grandi tori di Lescaux che sono "scrigni" della propria ombra. La realtà dell'opera è infatti l'ombra invisibile presa nella rete cui ha dato forma. Così l'opera finisce per godere dello stesso statuto ambiguo che ha l'ombra, a metà tra il mondo degli oggetti e quello della psiche che le dona un'anima, collocandola in un mondo superiore. L'ombra in rete è una figura fatta pressoché di niente, ma che impone la sua presenza attraverso l'assenza cioè quell'altro niente che la abita.

Come già lo *stessuto*, l'*ombra in rete* si rimpalla tra la realtà e la sua rappresentazione. Infatti è indubbio che davanti agli occhi c'è un oggetto, una precaria figura in rete che ha bisogno di una parete cui applicarsi come una specie di graffito plastico monocromo o di nuova scultura grafica trasparente che a sua volta produce un'ombra. Anzi una trasparente tessitura di fili d'ombra che si incrociano con le maglie geometriche della rete in un gioco texturale complesso e mobile col variare della luce e del punto di vista dello spettatore.

Ma è anche vero che questo oggetto si rapporta strettamente all'immagine di un'ombra, è una sorta di *ritaglio d'ombra* e basta allontanarsene un poco che la rete pian piano svanisce sciogliendosi nell'ombra che l'abita. Specifica operazione dell'arte, come diceva Klee, amatissimo da Martinelli, è quella di "rendere visibile l'invisibile". Le *ombre in rete* sembrano essudare dai muri come fossero parte della loro memoria. Figure nuove a cavallo tra essere e niente nel loro tessuto metallico che si presenta come una sorta di rovescio del tessuto luminoso del mondo.

Figure ambigue che, mentre si segnalano con decisione, registrano il sentimento di permeabilità, di aleatorietà e di svalutazione dell'odierno *uomo della folla*, il pedone urbano solitario, frequentatore degli spazi anonimi della post-modernità, supermercati, alberghi, aeroporti, questi "non luoghi" che ci azzerano, ci trasformano in semplici numeri, quelli della nostra carta di credito.

C'è infine, in questo processo di trasformazione della materia, un legame profondo tra Martinelli e la sua terra di formazione e non poteva essere diversamente per un artista italiano. C'è la storia che come un filo sotterraneo, attraverso molti strati culturali, ci riporta all'epoca in cui Venezia era ponte con l'Oriente e da Bisanzio aveva appreso a rappresentare Dio come Luce sublimando in luce la materia dei suoi marmi, dei suoi mosaici. Oggi Martinelli indaga il mistero della miseria e della grandezza dell'uomo contemporaneo sciogliendo la materia nell'ombra e da essa estraendo una nuova, sorprendente presenza.