

LE MITOLOGIE DELL'INCONSCIO

L'aver riunito in un'unica raccolta opere di Mastroianni di natura diversa come le incisioni e i disegni qui presentati, non è casuale nell'attuale fase della sua produzione. Tende, semmai, ad evidenziare come per questo artista sia fondamentale il rapporto di azione-reazione con la materia su cui lavora e come sia proprio la diversità dei materiali a disposizione a innescare quel processo di stimolazione a catena che sottintende il suo sperimentalismo. Questo rapporto è certo l'elemento unificatore di tutte le sue esperienze precedenti e si è presentato volta per volta in maniera diversa nel corso del suo itinerario artistico e in maniera del tutto nuova nella fase attuale.

Dalla decantazione della materia, in nome di una accentuazione della struttura formale, riscontrabile nelle opere degli anni '50, attraverso lo scavo nel suo interno, quasi alla ricerca di un rapporto viscerale presente nei lavori con i sacchi, era giunto all'accentuazione del suo porsi come forza in espansione del periodo informale, evidenziandone il carattere magmatico, quindi al recupero romantico di lastre disastrose, come brandelli di una esistenza, con l'esibizione della propria miseria e delle proprie ferite. Dalla classicità formale degli anni '70 in cui la materia perdeva il carattere di forza per assumere un valore inteso come qualità di struttura, l'artista tende oggi invece ad uniformarla forzando il suo diverso modo di reagire ai segni da lui impressi ed all'aggressione che egli opera sui materiali, ottenendo il passaggio dal segno-violenza al segno-immagine che dà origine ad un nuovo vocabolario di forme da cui si liberano evidenti rimandi scultorei.

Si tratta di una fase, per usare una categoria storica, rococò, per il suo carattere divulgativo immediato, totalizzante nel modo di diffondersi, ma soprattutto per il suo qualificarsi come prevalenza esecutiva a scapito di una teorizzazione a priori. È una fase di urgenza realizzativa che tende ad annunciare un nuovo mondo formale in gestazione anziché essere il consumo di una idea fattasi stile. Si tratta, cioè, di un eccesso di applicazione, sottesa da un'euforia del lavoro, che recupera, nei momenti successivi tra le opere, l'ateoricità che le caratterizza. Mastroianni ottiene così un lavoro filmico da *Work in progress* di cui ogni opera costituisce il precedente per la successiva.

Ogni binario di ricerca è affiancato da altri che corrono paralleli, tutti caricati delle stesse intenzionalità, ma tutti con risultati sorprendentemente diversi. Il fatto distintivo di questo particolare momento della produzione dell'artista è il tentativo

di ricondurre tecniche diverse e materiali diversi ad un omogeneo universo formale in cui, snaturalizzato ogni carattere struttivo differenziante, si giunge ad una uniformità di struttura oltre che di immagine. La tendenza a servirsi di materiali ricchi invece che di materiali di scarto, di recupero, chiarisce subito come fosse lontana dagli intenti dell'artista la suggestione di una ideologia di derivazione neodada, che si sarebbe caricata di significati e valenze formali oltre che ideologiche. Mastroianni ha sempre avuto bisogno di creare lui stesso, ex novo, ideologia e forma, sperimentando con mille variazioni la sua poetica fatta di linee precise, secche e sinuose che si intrecciano, creando arabeschi pieni di mitologie, non certo in chiave decorativa, alla ricerca di una smaterializzazione che contrasta con la fisicità della sua produzione precedente. Non è casuale che la dimensione aerea, di massimo svuotamento cui tendono questi lavori abbia come momento di riferimento le prime opere astratte di Mastroianni in cui ciò che lo interessava erano i nodi di incastro tra le parti, cioè i punti più deboli e più ambigui, cui si contrappone l'estremo formalismo delle opere degli anni Settanta che puntavano su una composizione di forme legate da una parte al trionfo del pezzo singolo, al bricolage, dall'altro alla negazione dell'oggetto ottenuta con un caotico assemblaggio di parti distinte. È quindi logico che l'artista, nell'intento di ridurre l'urgenza formale, faccia ora ricorso alla linea puntando sul suo carattere più sfuggente e ambiguo anziché sul suo carattere costruttivo.

Il segno invece che lasciato da un gesto improvviso è il risultato di un rallentato percorso che ripropone i meandri dell'inconscio, di quella ragione nascosta che spazia nella libertà del sogno e nelle ossessioni dell'inconscio. All'andamento lineare e tortuoso viene affiancato un insolito uso dell'ombra nera come la pece, uniforme, a stesura piatta che, anziché riempire delle superfici, assume il carattere di elemento di risonanza, come si trattasse di un oggetto prezioso, incastonato come una pietra rara in una rete intricata di linee fatte di concavità e convessità, di espansioni e di intensioni. Ciò che sorprende è poi l'accentuato raggelamento di qualsiasi intenzionalità dinamica, in modo che l'antagonismo tra forma scultorea e spazio circostante è del tutto annullato.

Il segno divertito che nasce per stimolo d'immagine invece che di energia, accentua il carattere grafico di questi lavori. Questa tendenza all'organizzazione secondo un disegno preciso è una chiara indicazione della svolta che sta per assumere l'attività scultorea dell'artista.

Dall'assemblaggio degli anni Settanta, l'orien-

tamento attuale è per un continuum formale in cui la materia perde il suo carattere originale, in senso fisico, per uno più emblematico che punta sul carattere cromatico e su altri elementi direttamente condizionati dagli interventi dell'artista.

Non vuole essere certo un'indicazione di lavoro ma solo una testimonianza di come tutte le opere di Mastroianni siano una profezia di ciò che verrà in seguito, come cioè contengano in nuce ciò cui arriverà l'artista. Queste avvisaglie di arrivi futuri ci indicano che, annullato il gesto, sedata l'urgenza creativa dirompente e accantonato il lavoro di accostamento casuale di pezzi e parti autonome, quello cui aspira ora Mastroianni è l'abbandono nel mondo delle sue mitologie più intime cui ha sempre guardato nei suoi lavori di piccole dimensioni, quasi elaborazioni in vitro, esperimenti che costituiscono la fonte inesauribile da cui trae spunto tutta la sua creazione artistica di grande dimensione.

In questi lavori si attua il passaggio dal segno lasciato da un gesto improvviso, con una violenza che non è di forza impressa, ma di accelerazione di ritmo, fino a diventare ansiosa aggressione, incontrollata scarica che brucia i tempi della riflessione, che annulla ogni successione temporale e spaziale per esibire una drammatica condizione esistenziale fatta di incertezze e di ossessioni, ad un segno che si costruisce inseguendo un disegno preciso che ripercorre, quasi accarezzandole, lontane ma ricorrenti paure esorcizzate. Pur presentandosi ancora tumultuosamente, queste si danno con una immediatezza visiva data dalla riduzione delle linee a contorno e ad ossatura dell'immagine contemporaneamente, ed il loro riproporsi in tante versioni, sino ad affollare ogni spazio a disposizione dell'artista, è un fatto quantitativo più che qualitativo teso ad annullare ogni differenza: il loro «*tumulte dans l'ensemble*» le rende alla fine silenziose, per eccesso di rumore, e ormai inoperanti. Le immagini tendono a farsi sempre più accattivanti, avvicinandosi ad una piacevolezza che è di gusto prima che percettiva. Sono tese alla

ricerca di un'estenuata bellezza che nasce dal conflitto tra l'urgenza concitata delle fantasie che premono l'artista ed il loro comporsi, quasi castigato, come richiamate in vita, per un'ultima comparsa, ormai private di qualsiasi forza di suggestione. Esibiscono la loro nuda riduzione iconica: segno ed ombre tornano a riprendere la loro collocazione più naturale, senza nessun stravolgimento a sorpresa da parte dell'artista che abbandona così l'affannoso sperimentalismo sotteso da una sfrenata libertà, alla ricerca di reazioni sempre più diverse, per uno più controllato, in cui la ricerca è coscienza di ciò che si vuol trovare e non attesa di un imprevedibile risultato.

A questa nuova collocazione del suo operare sui binari della più stretta ortodossia, in chiave più spiccatamente scultorea, ha certo contribuito il paziente lavoro grafico cui Mastroianni si è sottoposto in questi ultimi tempi. Proprio il carattere del lavoro grafico, mediato da tanti elementi e da tanti intervalli di lavoro, lo ha condotto ad un'adesione alle esigenze dei propri materiali, non più coercizzati dalla furia dei suoi interventi.

Il raggiungimento di un'abilità tecnica ha permesso il suo passaggio dal segno all'immagine nel corso della sua attività grafica, cambiandone pure la struttura, sostituendo alla violenza sulla materia una allucinante aggressione iconica da parte di quelle superfici intasate di presenze misteriose, tuttavia più divertente che allarmante, proprio perché più inoperante perché ormai controllata.

Ed è allora negli schizzi più immediati che Mastroianni può spaziare nella libertà più allettante, data dal fluire ininterrotto di un segno che si fa traccia uniforme, che oscilla tra l'aspirazione ad una completezza finale dell'immagine e la provvisorietà di un'indicazione appena accennata, interrotta e poi ripresa, che arricchisce la superficie, spogliandosi sempre più di elementi connotativi, sulla via di una progressiva riduzione dei caratteri simbolici, per un azzeramento del racconto aggettivato in cui, perso ogni carattere enfatico, si assiste alla analisi del racconto invece che alla sua esposizione.