

Carlo Mattioli

Presentazione alla mostra - Galleria della Piazza, Varese - 1974

Al momento della grande mostra di Parma, che ripercorreva l'itinerario di Mattioli dai suoi inizi al 1970, Roberto Tassi aveva ragione di scrivere che la prima specificazione della visione dell'artista, che si manifesta ora come alternanza ora come convivenza, è quella tra manierismo ed espressione, e di aggiungere che questa ambiguità viene assalita e trasformata « subito » dall'aspetto, che si basa sull'accentuarsi dell'espressione. L'attitudine grafica di Mattioli, sovente privilegiata dall'artista, dalla critica e dagli amatori, quanto di essa si trasferiva nell'opera del pittore e dello scultore, e il divertimento sottile che Mattioli ha sempre rivelato e può ancora rivelare nel suo modo di definire rapidamente ed umorosamente i caratteri fisici e psichici dei tanti personaggi amici, propongono infatti con una certa continuità questo sbilanciamento tra manierismo ed espressione nei riguardi di una scelta esclusiva. Bisogna aggiungere che il corpus non esiguo delle nature morte e composizioni prodotte intorno al tempo della Biennale contestata, 1962-65, con i suoi fin troppo facili richiami al materico di Fautrier e di Dubuffet, e magari anche di Burri per una certa implicita tragicità nello spessore della materia, nei suoi graffi o ferite, può aver contribuito a far riguardare l'opera di Mattioli come un oggetto a facce diverse, ciascuna delle quali ha per conto suo giustificazioni caratteriali, affettive e persino topologiche. Per questo, forse, non si è avvertito con sufficiente determinazione il valore di proposta diversa, di messaggio, che poteva acquisire un gruppo di dipinti il cui tema diventa ricorrente a partire dal 1964, che si inserisce quindi tra le nature morte del 1962-63, così compresse e frugate fin nelle viscere, e le altre eseguite intorno al 1965, offerte come larghe contrapposizioni di spazi quasi senza figura e di squisiti contrappunti cromatici, orchestrati sui toni bassi prediletti dalla pittura lombardo-bolognese: cioè il gruppo dei Paesaggi di Parma, dominati dalla sagoma del Duomo che a poco a poco si alza sopra lo scalato crinale dei tetti della città vecchia. Le tegole in primo piano e poi via via i colmi dei tetti, sino all'ultimo più lontano e più alto, sono elaborati con una intensa pressione ottica e sentimentale, con un segno che è quasi un graffio prepotente dentro lo spessore della materia pittorica. Un segno che mette allo scoperto la ferma volontà di decifrare iconicamente un oggetto che è ancora formalmente collocato nel cerchio di esperienze affatto intellettuali, ma che già incide attraverso la sua presenza ossessiva, la sfera dei rapporti misteriosi che legano un uomo al suo ambiente di vita. In quei dipinti l'immagine diventa viva proprio al di là dei primi piani, man mano che sembra sfocarsi, sfibrarsi e quasi disperdersi nella luce del dipinto, diventando un fantasma accennato soltanto nel suo contorno, come un lento strappo operato nella compatta consistenza dell'aria. Laggiù, o lassù, come su un giaciglio di terrecotte e di pietre che riflettono la nozione e la luminosità di una certa stagione, o di una certa ora del giorno, la navata del Duomo si distende tra la parte di terra e la parte di cielo, con la stessa cadenza dei nudi allungati, estenuati tra il lenzuolo bianco e la neutra parete di una stanza, che fanno un lungo capitolo della pittura di Mattioli.

Figura e materia scavate dentro la realtà, che devono in qualche modo rispondere ad una realtà non più contenuta nei limiti della fantasia e del virtuosismo pittorico, perché preme con una sensualità diversa, malinconica, sui remoti impulsi del fare. Da lungo tempo, almeno dal primo Paesaggio di Parma, il problema di Mattioli era questo: ritrovare il corpo, il peso, il suono della natura, come un limite al divagare immaginoso della fantasia ed ai moduli eleganti in cui la fantasia riconosceva abitualmente i suoi calchi. Il Paesaggio di Parma rappresenta nella pittura di Mattioli il corpo, il peso, il suono della natura. È stato il modello di un'esperienza che lo ha condotto alla felice concidenza di pensiero e figura pittorica, che oggi si manifesta come perfetta adesione dell'immagine alla moralità dell'artista, e della moralità dell'artista ad una sua sensitiva partecipazione ai valori del vero, che il tempo gli ha fatto riconoscere come l'altro naturale termine di un dialogo che riguarda le condizioni stesse dell'esistenza. Da allora ad oggi le esercitazioni sul Cestino del Caravaggio mostrano le tappe puntualmente scalate attraverso le quali il manierismo di Mattioli si consuma e sul ritmo di una presa di coscienza viene sostituito dal richiamo meno artificiale della bellezza e della vitalità della natura. Il contorno quasi araldico dei pampini e delle foglie di fico perde a poco a poco la sua rigidità. Le foglie si muovono, si accartocciano. Puoi avvertire il crepitio della materia arsa come un fremito animalesco e aggressivo. Puoi avvertire nel gambo e nelle nervature l'impennata della linfa che porta l'umile materia ad esistere con una patina di smalto contro lo sfondo denso; ad affiorare tra le cose del creato, da questa parte, dalla parte del pittore, come se avesse attraversato per esistere appunto uno spessore immenso di tempo.

Da allora ad oggi gli elementi individuati da Mattioli nel primo cerchio del suo mondo naturale sono pochi: la foglia del fico, il Duomo di Parma, Castrignano, la spiaggia. Individuati come emblemi, che è l'ultima scaglia della maniera, ma anche come testimoni di un modo di esistere. Essi rappresentano ciò che resta fermo, che dura nei confronti dell'artista e del suo colloquio con il mondo; ciò che resta costante rispetto al variare delle curiosità immediate e provvisorie: la parte della realtà e dell'esperienza nei confronti della parte dell'intelletto e del gusto; della storia nei confronti della cronaca; dell'individuo nei confronti della massa. Tutti hanno parlato della solitudine di Mattioli e del suo trascorrere monotono e quasi inavvertibile tra l'abitazione in Borgo Retto e lo studio in via San Nicolò, all'ombra del Duomo e del Battistero, in quella parte della città in cui sembra che la vita si sia fermata insieme con la storia. Solitudine fisica e psicologica dell'uomo che vive in provincia, nel respiro corto e nella polvere della provincia, ma, soprattutto, della creatura consapevole che la fioritura piena del suo talento può avvenire soltanto all'interno di sé; consapevole voglio dire, che non serve agitare, scomporre e ricomporre le frange del proprio lavoro per adattare ai rapidi trapassi della moda e del gusto; che bisogna, al contrario contenerle, ripiegarle sul nucleo denso e oscuro dal quale tendono sempre a discostarsi.

Questa solitudine ha i suoi segnali: l'albero e il covone di grano soli con la loro ombra, contro un dosso o contro un cielo profondo, per esempio; soli come, prima, il nudo abbandonato nell'alveo di una stanza al suo estenuato erotismo; ma ha soprattutto una durata: lo spazio di tempo, lungo, lento e segreto che l'artista deve attraversare perché si compia in tutto il suo splendore l'epifania di ciò che esiste in modo oscuro ma vivo al fondo dell'essere; e si spanda attorno, come una colata di cera luminosa e calda; e copra l'apparenza delle cose per dare ad esse un senso diverso ed unico. Giusto il tempo necessario perché la sagoma del Duomo sfiorata con gli occhi tante volte, nel riquadro delle finestre di casa e dello studio, delle scale che l'artista sale e scende tante volte ogni giorno, diventi un grumo quasi sensuale, un nodo che preme e domanda di essere sciolto; perché Castrignano, poche case su un cocuzzolo, prenda la forma di un castello collocato a guardia di fore d'alberi divorate dal sole a picco, sbattute da una luce che le rade secondo la stagione e l'ora del giorno e si spacca sul ciglio della strada; perché la spiaggia guardata con gli occhi a fil di terra, dove nasce la calda rifrazione dell'estate o scivola l'estremo della macchia d'ombra, assuma i contorni di una scena obbligata dell'esistenza. È questo immenso spessore di tempo che dà corpo, peso e suono alla pittura di Mattioli; ai suoi colori la qualità di umori distillati da una matrice lontana; alle sue immagini un'ambiguità che non è più l'effetto di alternative di linguaggio o di strutture, ma il segno della convergenza di realtà e di mistero, che è il segno della grande arte.