

Carlo Mattioli - Nature morte – 1963-1968

Collana del Disegno, Milano – 1981

Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

Dopo una corsa in avanti che quasi non ha precedenti, nel senso che pochi artisti hanno bruciato così rapidamente le tappe verso il successo, Carlo Mattioli ci invita a fare insieme con lui qualche passo indietro, mettendo in mostra una serie di dipinti che non sono mai entrati nel gioco delle sue esposizioni personali, che escono adesso dal *secretum* dello studio. Con lui torniamo a rovescio al "prima" di molte felici stagioni, più di un decennio che appare compatto per i caratteri della visione e per la poetica dell'immagine: quest'ultimo decennio, salutato anche dal favore degli amatori d'arte. È il decennio delle belle stagioni della pittura di Mattioli: foreste scespiriane, ginestre fiorite, *Aigues mortes* nei canali della Versilia, lande della Scozia e pietraie della Spagna, foglie di cestini caravaggeschi, alberi solitari con la loro ombra in mezzo ai campi di grano e alle stoppie, porpora distesa di papaveri, sabbie scalzate dalle rifrazioni del sole meridiano, tetti di capanni ma anche di case rustiche sulla collina di Castrignano, che emergono come specchi di luce dalla vegetazione fitta: tetti antichi di Parma intorno al Duomo, nella nebbia, sotto la neve, tra i riverberi del sole alto. Si torna dunque a un tempo in cui non si può certo dire che Mattioli fosse uno sconosciuto, ma in cui la sua fama pubblica, per distinguerla dalla fama critica che non gli mancava, si pensi agli scritti di Bertolucci, Ragghianti, Tassi, era affidata soprattutto alla bravura del disegnatore, del grafico, dell'illustratore di testi celebri: il *Belfagor* di Machiavelli, il *Canzoniere* del Petrarca e, naturalmente, il "suo" Stendhal, prima Vanina Vanini, poi La Certosa di Parma: testimonianze di rapporti vivificanti con la letteratura e con la poesia, quasi a colmare la sua solitudine di artista. Era, la sua fama, affidata anche, allora, a ritratti di amici e di uomini illustri, sostenuti da un'affettuosa verve caricaturale proprio perché risultassero più evidenti i caratteri peculiari dei personaggi, ciò che li faceva diversi, unici. Ritratti di Carrà, Longhi, de Chirico, Manzù, a volte eseguiti a memoria ma non per questo meno pungenti e veritieri. Si potrebbe del resto affermare che la sua opera pittorica era quasi sconosciuta sino alla grande mostra personale allestita da Tassi alla Pilota di Parma nel 1970, depositata come in un nido di silenzio, che è stato a lungo anche il silenzio di Mattioli, il suo paziente adattamento al respiro corto e alla polvere della provincia.

Il momento della sua storia, cui Mattioli ci riconduce con questa mostra di *Nature morte*, si colloca intorno alla metà degli anni '60, ad una rappresentazione che ha sue figure specifiche, ad una materia pittorica che ha suoi spessori determinati e determinanti, una pasta pittorica che assorbe quasi per osmosi una certa scala cromatica. Questo è un ciclo all'interno del quale l'occhio dell'artista si conficca nelle cose come se ne volesse discernere tattilmente i dettagli, mentre la pratica dell'arte, l'azione che è sempre un dialogo ed a volte uno scambio di parti, diventa un combattimento ravvicinato, un corpo a corpo.

La leggendaria miopia di Mattioli, che è miopia capace di sfiorare le distanze, le nebbie, il buio ed arriva ad individuare i fili di un covone e la struttura di una foglia nell'immensità della chioma di un albero, preme, contro la tela, e questa sente il suo respiro e lo situa nella condizione rara di grumo vitale, corpo vivente, reattivo, emotivo, tra un'immagine che non è ancora tutta esplicitata davanti a lui sulla tela ed un'altra che sta già alle sue spalle. Far coincidere le due immagini, senza sbavature di registro, senza margini inerti, muti, è il miracolo che Mattioli pittore deve compiere ogni volta che dà principio ad un'opera, ma negli anni '60 ed in particolare in queste *Nature morte* il miracolo avviene con una tensione sostanziale diversa dalla sua costante. Il corpo a corpo qui è frontale. Al tempo degli abbaini di via San Nicolò lo sguardo dell'artista scendeva sulle cose dall'alto, poi, quasi in coincidenza con il trasferimento dello studio nelle ampie stanze in fondo al cortile della casa in via Borgo Retto il punto di vista cambia: il piano scende, come nei dipinti delle spiagge della Versilia, quasi a fil di terra, cosicché lo spazio diventa un muro e l'orizzonte tenderà sempre di più a coincidere con l'estremità alta del dipinto e la lontananza ad essere sempre di più un problema di fasce colorate.

Con una sola vistosa eccezione, quella delle *Aigues mortes* che Mattioli scopre dall'alto di un ponticello.

Tuttavia, ciò che a prima vista distingue la frattura di queste *Nature morte* è la quantità della materia pittorica, quantità fisica, quasi che sul supporto di tela o di legno (le amate, preziose tavole stagionate, tratte dalle travi dei solai, dalle porte corrose, dalle antine delle finestre di campagna) Mattioli trovi un ammasso di creta che vuole essere modellata, accarezzata o violentata a colpi di pennello o di spatola. Forse in questa serie di *Nature morte* si apre un varco, la vocazione alla terza dimensione ed alla occupazione dello spazio reale, di cui Mattioli ha realizzato prove eccellenti; una vocazione, in un certo senso, messa un poco in disparte, se non proprio respinta. Così si può capire perché persino nelle tecniche miste il lavoro di Mattioli dia la sensazione che la mano accumuli sullo schermo di un primo disegno, che diventa remota sinopia, la densa *couche* delle sue paste alte; e che ricerchi profondità e spessori in immagini che pur affiorano dalle trasparenze dell'acquerello.

Nel loro insieme le *Nature morte* di questa mostra fanno un capitolo eccezionale nella carriera di Mattioli, come, di recente, la serie dei dipinti dedicati alla nipotina Anna. Direi che dal punto di vista formale rappresentano un capitolo in cui l'elemento intellettuale, cioè la pressione esercitata dalla cultura nella ricerca di forma e di espressione come momenti staccati dall'impatto con la realtà, prevalga. Sull'emozione, che viene poi recuperata anche sensualmente attraverso la qualità della materia pittorica, tenera, pastosa, assoluta ed attraverso la serena partitura degli spazi. Ma è meglio dire partitura degli scomparti o delle "stanze" in cui lo spazio viene diviso con senso acuto e preciso dei valori di linguaggio ed espressione che tali suddivisioni devono provocare, per mezzo di semplici contrasti tra parti lisce, levigate ed altre scavate, graffiate con rapidi gesti. E sono segni che mettono a nudo lo spessore anche del significato dell'opera con incantevole ambiguità, perché di tanto affondano di quanto invece aggettano rispetto alla superficie ideale del dipinto. Come sempre, Mattioli gira intorno al suo tema. Ora, che vediamo tutte insieme le opere di quel momento il tema appare dispiegato, centrato con l'umiltà delle nature morte di Morandi, con la violenza appassionata di de Staël, con la nevrotica spontaneità d'una scrittura corsiva che muove la superficie pittorica provocando ritmi, cadenze e grovigli in un modo che ha i suoi estremi tra Mathieu, Dubuffet e Morlotti. Sono nature morte, queste di Mattioli, di pochi oggetti, disposti sul piano di un tavolo sghembo o interamente ribaltato, o accampati in un vuoto di figurazione come se emergessero da una lastra compatta appena segnata da un solco leggero o da una breve variazione cromatica, che il più delle volte servono a separare due momenti della rappresentazione, a indicare un ribaltamento, uno sdoppiamento, tra positivo e negativo, tra un luogo di concentrazione ed uno d'espansione. A distinguere, anche, il momento dell'oggetto reale che è lì, sotto gli occhi dell'artista, dal momento della sua astrazione: cioè della sua trasposizione a semplice allucinazione su uno schermo astratto, come impossibilità di afferrare la cosa in concreto nella sua vera sostanza e nella sua concreta e piena definizione.

La "cosa" è una tazza, una scodella, un barattolo, uno straccio ritorto, ma forse è un manello di creta, materia dentro la materia, la stessa con cui Mattioli ha modellato la sintesi felice di certi suoi nudi distesi, abbandonati. La cosa è anche l'accoppiamento di tali oggetti in uno spazio variamente stratificato e così metaforicamente allude ad un luogo reale di rappresentazione. Una linea sottile che si muove dalla base degli oggetti, come un'ombra di fuga, è tutto quello che suggerisce visivamente una dimensione prospettica: o due linee, due solchi che alludono alle gambe di uno sgabello o di un trespolo. Qualche volta è la partitura stessa dell'opera che lascia immaginare livelli e piani diversi, come accade nel caso in cui una ciotola appena delineata in basso allude all'ambiente di lavoro del pittore mentre nella zona alta viene riportato un'opera compiuta.

L'idea è quindi anche "la figura" di spazio trattenuto, sospeso, realizzato semplicemente come qualcosa di diverso da sé, come fenomeno di un'aggregazione o di un'irritazione della materia pittorica e della gestualità che la incide cosicché l'immagine sembra tradurre direttamente il

momento in cui si placa una furia d'amore, è una delle raffinate attrazioni di queste *Nature morte* nel loro insieme ed una ad una, ciascuna con la sua piccola variazione. Ma un altro motivo non meno raffinato di attrazione sta nella straordinaria bellezza e semplicità della tavolozza usata da Mattioli. In ciascun dipinto la gamma cromatica giuoca su una breve tastiera di variazioni di un solo o di due colori; a volte su due toni dello stesso colore; bianco, grigio, nero, azzurro, ocra, terra rossa, bruno; con uno spessore dentro il quale appare un sospetto, non più di un sospetto, d'altre tinte: il violetto dei crepuscoli, per esempio, il giallo dei vapori di zolfo, il rosa intenso delle tegole e dei mattoni. La spatola conferisce valori di smalto e di maiolica, suscita piccole luci tra campi neutri. La natura morta realistica, anzi iperrealistica, che viene esposta accanto a quelle dipinte e figura sul frontespizio del catalogo, con la caraffa traslucida e la cuccuma opaca velata di ruggini, può essere un riferimento oggettivo: il modello, rispetto al quale l'immagine dipinta può sembrare cosa che nasce e nello stesso tempo muore.

Luigi Carluccio