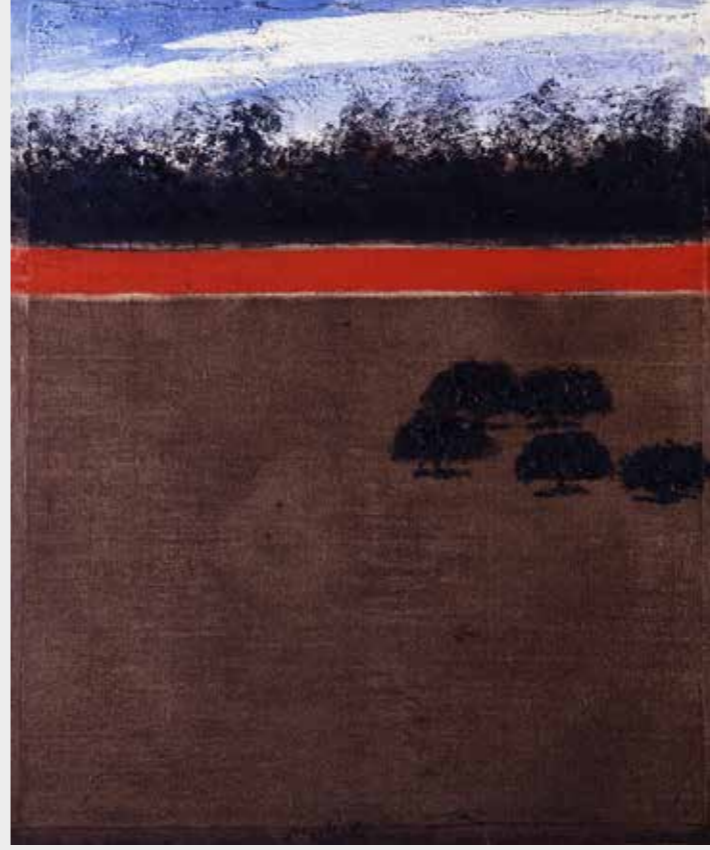


Gli Alberi CARLO MATTIOLI



Gli Alberi

CARLO MATTIOLI

CARLO MATTIOLI

Gli alberi

a cura di

Sandro Malossini

Anna Zaniboni Mattioli

dal 8 marzo al 15 aprile 2019

Ente promotore

Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

Attività coordinata da

Gloria Evangelisti, Gabinetto di Presidenza

Luca Molinari, Segreteria di Presidenza

dell'Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

In collaborazione con

Felsina Factory, Bologna

I testi critici e fotografie delle opere sono stati gentilmente concessi

dalla Fondazione Mastioli

Grafica ed impaginazione Fabrizio Danielli

Stampa Centro stampa Regione ER

Finito di stampare nel mese di febbraio 2019



**Felsina
Factory**

CARLO MATTIOLI

Gli alberi

a cura di

Sandro Malossini

Anna Zaniboni Mattioli

Questa mostra dedicata a Carlo Mattioli e in particolare a un tema assai caro all'autore come "gli alberi", oltre ad inserirsi a pieno titolo nel percorso di valorizzazione dell'arte del nostro territorio intrapresa da quest'Assemblea legislativa, è senz'altro un momento di grande visibilità che l'esposizione porta negli spazi di Viale Aldo Moro. Il nome di Carlo Mattioli è parte della storia dell'arte del secondo novecento in Italia, appartiene a quel ristretto gruppo di artisti che dagli anni sessanta ai novanta hanno costruito, con la pittura, un nuovo linguaggio, una nuova linea di ricerca che superava l'informale scomposto e gestuale per riscoprire una figurazione filtrata dalla materia, dal colore, dal pensiero forte, robusto come, appunto, possono essere "gli alberi". Senza mai avvicinarsi troppo alla riproduzione, Mattioli è riuscito, come pochi altri, a renderci partecipi dei suoi umori, della sua solitudine artistica, del suo "guardare" e vedere: dalle nature morte pastose e semplici ai nudi, corpi di sola materia, ombre di se stesse. Poi i paesaggi, quei paesaggi che attorno a campi di papaveri, di lavanda, accolgono gli alberi, i silenti alberi.

Nella certezza che anche questa mostra possa raccogliere i consensi di un pubblico, sempre più numeroso, che segue l'attività di questa Assemblea legislativa, voglio ringraziare la Fondazione Carlo Mattioli che ha reso possibile l'esposizione con prestiti e supporto organizzativo e i privati che pur volendo rimanere anonimi ci hanno concesso le opere di loro proprietà.

Simonetta Saliera
Presidente Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna

Alcune note in margine a questa mostra

Intervista a Anna Zaniboni Mattioli a cura di Sandro Malossini

Anna Zaniboni Mattioli è la nipote di Carlo Mattioli, anche la nipote verrebbe da dire, perché da numerosi anni è il cuore della Fondazione Carlo Mattioli e prima ancora dell'Archivio. Il duplice ruolo di nipote e studiosa dell'arte di Mattioli ne fanno un riferimento unico ed esaustivo per chiunque voglia avvicinarsi alla pittura dell'artista. Con lei, negli incontri che abbiamo avuto per la preparazione di questa mostra, è stato naturale porre delle domande, chiedere notizie e avere pareri. Quelle che seguono sono alcune delle risposte che accompagnano la mostra.

S.M. – Questa mostra, dedicata agli “alberi” di Carlo Mattioli, rappresenta una parte del percorso creativo dell'artista, (impegnato in cicli diversi, dalle nature morte ai nudi, dai paesaggi ai ritratti), che trova proprio in questo soggetto la sua riconoscibilità univoca di paternità; pensi sia stata una scelta riduttiva ai fini della conoscenza dell'arte dell'artista o possa comunque rappresentare la complessità del suo lavoro?

A.Z.M.- No, certamente. L'albero è il più celebre fra i soggetti da lui dipinti (dal 1969 in poi) ed è divenuto presto il suo inconfondibile emblema, tanto che l'albero di Mattioli è spesso riconosciuto anche dalle persone meno esperte. È anche il tema più richiesto dal mercato. Tuttavia, proprio in quel soggetto, Mattioli ha posto una grande densità di significati tanto da autoidentificarsi forse in un albero. L'albero solitario è diventato presto una declinazione della rappresentazione di sé, una sorta di autoritratto che il pittore ha tuffato nella notte più nera, nella gloria di un campo di papaveri, nell'intonaco incolore di un antico muro come fosse una sinopia medievale o nel nulla di una tela di juta, senza nemmeno la consolazione di un fondo.

S.M. – Gli alberi sono spesso gli elementi figurativi in un contesto astratto del quadro, appaiono come “strutture” fondanti di una costruzione che spesso si perde nella materia e nel colore. Credi siano serviti a Carlo Mattioli per rimanere ancorato alla realtà e non cedere alla totale libertà del colore, del sogno o del ricordo?

A.Z.M. - . L'ho spesso pensato anche io e a volte mi ritrovo ancora a pensarlo. La tentazione è forte, tuttavia, ci sono opere che smentiscono questa affermazione, opere in cui proprio l'albero è l'origine, il motore dell'astrattezza di ciò che sta intorno o rimane sul fondo. Mi riferisco

soprattutto a certi notturni di cui ha trattato magistralmente Roberto Tassi, dove l'albero è la vera plaga che innotturna la tela; mi riferisco anche alla serie dei quadri bianchi dei primi anni '80 e ai quadri verdi che meriterebbero, credo, una strutturata revisione. In quei quadri l'albero è l'elemento più astratto. È quasi un'illusione, un tragico, sadico, divertissement dell'artista.

S.M. – Quando ti sei avvicinata all'arte di Carlo Mattioli, dalla figura di nonno materno a quella di pittore, primo o dopo i numerosi ritratti che ti ha dedicato, quali opere hanno iniziato a far parte del tuo vissuto, delle tue preferenze?

A.Z.M. - I ritratti che il nonno mi ha dedicato sono stati realizzati quando ero una bambina. Fin dalla tenera età, quando avevo un anno e barcollavo incerta su un campo di papaveri, fino agli undici anni sono stata la sua ultima modella, forse la prediletta. E allora lui era semplicemente un nonno meraviglioso. Anche quando posavo per i ritratti, o nelle occasioni ufficiali delle "inaugurazioni" importanti, quando mi voleva sempre al suo fianco, tutto era come un gioco, sicuramente più grande di me.

Confesso che staccare la figura del nonno da quella dell'artista di cui curo l'opera e la memoria con la Fondazione a lui intitolata, non è ancora facile, tuttavia ho cominciato a vederlo *anche* come artista solo dopo l'università, quando, terminati gli studi, ho iniziato a riordinare le sue opere nello Studio e il molto materiale d'archivio che mi aveva lasciato (in assoluto disordine, come era giusto che fosse!). La consuetudine che fino ad allora avevamo avuto, soprattutto nello Studio, è come se si fosse arricchita. Eravamo ancora lui ed io ma con più esperienza addosso, come se ci fossimo ritrovati dopo un lungo viaggio. Allora ho preso anche a studiarlo e a capirlo come artista, anche ad ammirarlo. Da nipote sicuramente il quadro cui sono più legata è *l'Autoritratto con Anna* esposto nel Corridoio Vasariano degli Autoritratti degli Uffizi. Glielo commissionò Luciano Berti, allora direttore del Museo e il nonno, ben consapevole delle implicazioni del soggetto che si apprestava a fare e della sua collocazione, scelse di rappresentarsi con me in braccio, più che come artista come nonno.

S.M. – La tua lunga frequentazione, in qualità di nipote e di curiosa amante dell'arte, di Carlo Mattioli, ti avrà permesso di vederlo al lavoro;

cosa ricordi di quei momenti in cui decideva cosa dipingere e come si rapportava alla scelta del soggetto, della tela o del supporto o ancora dei colori?

A.Z.M. - Le lunghe giornate con lui nello Studio erano per me sempre momenti di gioco. Ero ammessa nello Studio quando lavorava solo perché ero considerata una testimone innocente e inconsapevole di quello che lì avveniva. Rivedendolo oggi con la memoria al lavoro, non ricordo mai nessuna esitazione o dubbio. Lavorava spesso col sottofondo della musica classica. Calmo eppur veloce, deciso, rapace, concentratissimo. Attorno il mondo scompariva. Il quadro era già tutto nella sua mente prima di cominciare a toccare la tela. La mano poi seguiva fedele e senza incertezze. Se era per caso interrotto da una visita nascondeva il quadro in fattura. A nessuno, nemmeno a me era concesso di vedere un quadro non finito. Potevo giocare nella stessa stanza, ma se mi avvicinavo al cavalletto o al tavolo dove realizzava le opere su carta, mi invitava con dolcezza ad allontanarmi. Solo alla nonna, credo, fosse concesso non solo vedere il quadro ma esprimere giudizi.

S.M. – Ora che l'Archivio Carlo Mattioli è diventato da poco Fondazione Carlo Mattioli, Fondazione che seguirai con il consueto impegno e grande professionalità e capacità, quali prospettive ci sono per la divulgazione, se ancora ce ne fosse bisogno, dell'opera di Mattioli? Ritieni ci siano ancora delle opere, pitture o disegni o altro ancora, che andrebbero studiati e maggiormente valorizzati?

A.Z.M. - Il lavoro da fare è ancora moltissimo. Ci sono molti periodi del suo lavoro, che credo non siano stati ancora del tutto capiti ed apprezzati dal pubblico. Lui stesso ne era consapevole e mi aveva anche in un certo senso scherzosamente avvertito, come se inconsciamente sapesse che avrei avuto questo ruolo. Mi piacerebbe che il lungo capitolo delle *nature morte*, (soprattutto quelle che vanno dal 1962 al 1968 e che parteciparono alla Biennale di quell'anno, che trovo bellissime e magnetiche, con le loro tonalità terrose ma anche acide, nere, o di un bianco abbagliante), riuscisse a raggiungere anche il pubblico meno avvertito. Le nature morte furono oggetto di scritti di importantissimi critici. Ad esse è stata dedicata una importante mostra

nel 2013 al Museo Morandi di Bologna, una sorta di consacrazione e insieme di amichevole sfida con le celebri nature morte del Maestro bolognese. La mostra è piaciuta moltissimo ai visitatori soprattutto stranieri, ma il grande pubblico continua a “preferire” i paesaggi.

Poi i disegni. Prima di essere un pittore Mattioli è stato un grandissimo disegnatore. Il premio alla Biennale di Venezia del 1956 lo ebbe per un disegno e dalla giuria presieduta da Roberto Longhi. I primi decenni della sua attività sono stati consacrati (ed uso questo termine consapevolmente) al disegno. Ha studiato per anni le carte dei grandi maestri del passato. Un vero apprendistato. Ha illustrato i capolavori della letteratura europea disegnando. Ha realizzato scene e costumi per il teatro disegnando. Però chi viene a visitare il suo atelier di Parma e si avvicina a lui, nemmeno immagina questa parte della sua lunga attività.

S.M. – Un ultimo ricordo: Carlo Mattioli ha avuto grandi amici tra poeti, letterati, intellettuali, artisti, chi tra loro pensi sia stato maggiormente legato a Carlo Mattioli e alla sua arte? Ricordi visite e frequentazioni di alcuni in particolare?

A.Z.M. - Non credo si possa individuare o isolare una figura sola e soprattutto legarla alla sua opera. Dei suoi amici “illustri” sarebbe impossibile anche solo fare un elenco. Certamente la fertilissima “officina parmigiana” degli anni Trenta e Quaranta come la definì Pasolini, fu un inizio travolgente con i caffè animatissimi e la casa editrice Guanda che richiamava giovani talentuosi e irripetibili. Quelle frequentazioni hanno avuto un ruolo importantissimo nella sua formazione di uomo di cultura e pittore. La stagione dei ritratti per esempio è iniziata proprio con gli amici dell’officina parmigiana. Longhi sicuramente ebbe un fondamentale ruolo nell’orientarlo nei gusti: esemplare è la vicenda del ciclo dedicato al *Cestino del Caravaggio* nel 1967-68 e la collaborazione nella grafica di “Paragone”. Rosai lo ha tenuto a battesimo nella sua prima mostra personale. Con Carrà e Longhi giocava a bocce in Versilia e fissava i loro ritratti in metafisiche partite con il nulla. Poi i poeti più tardi, dopo gli amici della giovinezza: Alberico Sala e Raffaele Carrieri, il grande, indimenticabile Cesare Garboli.

Però da nipote, e qui esco di nuovo dal ruolo di curatrice, sicuramente Mario Luzi, amico carissimo del nonno fin dalla giovinezza, rappresenta

la dolcezza dei ricordi più intimi. Quando il nonno scomparve e Luzi comprese la mia profonda sofferenza, volle offrirsi come viconnonno e suggellare quella investitura con la dedica della sua Opera Omnia in cui si firmò *“Mario vicario del grande nonno Carlo”*.

Le mele d'oro. Piccoli dipinti di Carlo Mattioli

catalogo della mostra (Milano, Galleria Trentadue),
Scheiwiller, Milano, 1984

Per chi non sa neppure tirare una riga, un negozio che vende oggetti per le Belle Arti equivale a un parco dei divertimenti.

Se hai un poco di denaro puoi entrare, fare un giro e controllare di persona cosa, effettivamente, ti offre il tendone che contiene l'Uomo Elefante, la Donna Cannone, o il Cavallo a due teste.

Quando passo per via Brera entro dunque nel negozio di Walter e Antonia Pellegrini e incomincio ad acquistare, indiscriminatamente, ma in modo famelico, tutto ciò che mi piace. Grandi scatole di colori all'acquarello, matite colorate che soltanto Tiziano potrebbe adoperare, fogli di carta Canson et Mongolfier o grandi fogli di carta, forse di puro straccio marca Rives che Renato, altro personaggio di quel negozio, accumula sul bancone impassibile come un croupier. Prima di andarmene chiedo sempre "cosa c'è di nuovo" perché se gli stilisti della moda italiana sono implacabili nell'inventare nuovi stracci, anche i maghi delle case Pelikan, Staedtler, Koh-i-Noor, Stabilo, Schwan, Faber-Castell, Hard Muth, non stanno certo con le mani in mano. E io gli dò corda. Compro materiali da pittore perché sono inebrianti per scrivere, come se avessi una fame arretrata o come se, dopo aver lavorato giorno e notte per sei mesi di fila alla mia nuova retrospettiva al Louvre mi trovassi, di colpo, senza più colori, pennelli, tele, solventi. Pellegrini, la sua stessa moglie, i suoi fidi collaboratori ma, soprattutto, Renato che là dentro è il general manager sanno benissimo che il mio mestiere è un altro, ma di fronte alla mia voracità e all'altro fatto, basilare, che la merce che compro viene pagata all'istante hanno la civetteria, e la buona educazione, di non far domande. Mi vendono quello che voglio anche se, una volta uscito dal negozio, si guarderanno in faccia senza arrivare ad una conclusione logica. Perché di logico, nel mio affanno di comprare, non c'è nulla. Nemmeno se fossi scrittore e, per scrivere, adoperassi penne e matite, riuscirei nella vita a consumare tutto ciò che ho comprato in un quarto d'ora.

La sera di un anno fa, passavo per andare da Alfredo Paglione nella sua Galleria 32 quando la vetrina di Pellegrini mi rivelò un'autentica bellezza: una piccola tela rotonda, di una ventina di centimetri, regolarmente montata sul suo telaio di legno. Una meraviglia. Bella come l'uovo che spenzola a Brera nel quadro del sublime Piero. Cosa può desiderare un maniaco sessuale di pittura, uno che ha la casa piena di tutto, se non una tela completamente bianca, piccola e per di più rotonda come la O di Giotto? Comprai. Poco dopo ero nella Galleria 32 dove, purtroppo, c'era in agguato il pittore Carlo Mattioli da Parma. Perché purtroppo? e perché in agguato? Perché il pittore Mattioli, oltre ad essere un pittore, è ancora più frenetico di me. E a differenza di me, quando vede una tela che gli piace, la deve riempire. La piccola tela gli fu consegnata senza indugio. Ma qualche minuto dopo, una piccola spedizione formata dallo stesso Mattioli, da Paglione, da Tiziana e da me, si avvicinò al negozio dei Pellegrini con fare minaccioso per ispezionarlo a fondo. In effetti, ripensando a quel preciso momento, avevamo l'aria da investigatori, perché le nostre domande erano, per i quieti, incolpevoli professionisti come Pellegrini, estremamente imbarazzanti e forse indelicate.

Quante altre tele piccole e rotonde avevano? E dov'erano? E chi le aveva fatte? E se ne avessimo chieste una ventina, o anche più di venti, in quanto tempo le avrebbero consegnate?

Quando la nostra piccola banda tornò in Galleria il destino di quelle tele, che ancora non c'erano, era segnato. Mattioli le avrebbe dipinte, con la frenesia che ci è nota. Una mattina, verso le otto, Mattioli chiamò. Ne aveva già dipinti sei di quei quadretti. E la sua voce ammoniva che l'idea era stata mia, che se c'era un colpevole ero io e che tra un po' di tempo, ma poco per carità, perché Mattioli vorrebbe le cose di questo mondo realizzate alla velocità del pensiero, avremmo fatto una mostra. Perché avremmo? Perché, rispose il pittore di Parma, che in fatto di sadismo batte largamente lo stesso Sade, tu scriverai la presentazione. In quel periodo, Mattioli dipingeva alberi. Anzi, l'albero. Solitario, in cima a un colle, in attesa che qualcuno andasse fin lassù a vedere come era fatto un albero che sta solo e che può ospitare, appoggiate al suo tronco, due persone che si vogliono riposare o guardarsi intorno. Una situazione invidiabile, omerica, un'isola felice intorno alla quale non c'è altro da fare che starsene lì a quattro zampe, zitti e buoni, ringraziando Dio che ci ha dato l'albero e l'aria che fa muovere le sue foglie.

E Mattioli che li dipinge. Naturalmente ci furono le varianti di quell'albero; e il figlio prediletto, o quello che meglio si poteva contemplare dentro quella piccola tela rotonda come la O di Giotto, era un albero più verde degli altri, con uno sfondo azzurrino: l'albero carico di mele d'oro. Mele che sembrano aranci. Ma non voglio dargli indicazioni precise perché se racconto a Mattioli che nella terra che sta fra Palermo e Bagheria, come in moltissimi altri posti della Sicilia, ci sono delle regioni, al completo, piene di alberi con le mele d'oro che, in realtà, sono degli aranci, Mattioli parte e sovrasta le nostre regioni settentrionali con i suoi nuovi quadri, e poi ci intima di scriverne.

Questi sono incantevoli. Bisognerebbe acquistarli tutti. Voglio dire che lo farei, anche perché mi sembra di capire che siano unici. È stato il lampo di quella sera, irripetibile. Una specie di scommessa che Mattioli ha fatto nei confronti di quelle piccole, innocenti tele rotonde senza padre e senza madre, che un estroso corniciaio aveva messo in vetrina, ignorando che gente avida e senza scrupoli ne avrebbe fatto incetta per poi dipingerle di santa ragione.

Dunque, da qualche anno, nella vita di Carlo Mattioli c'è abbondanza di alberi. Sono, per la maggior parte, grumi che un colle, o la stessa pianura, hanno reso solitari e il loro aspetto, la loro sagoma, non ha altri connotati se non quello di essere una indicazione sommaria, un impasto di tronco e corona di foglie, una specie di segnale di riconoscimento. Nella primavera, come nella notte più impiastriata di nero, la sagoma dell'albero solitario è quasi diventata una specie di firma che l'artista sistema su un pezzo di tela per salvarla da altri cataclismi. Mattioli dipinge un campo di lavanda, di papaveri o di erba medica, ma la vera salvezza per l'occhio che scruta nei suoi quadri sta in quella piccola cosa piantata per terra, che non se ne andrà tanto facilmente, come la lavanda o l'erba medica, ma resterà a interrompere la profondità di quel campo, una specie di rassicurante punto di riferimento per chi guarda: è l'albero del buon senso, una specie di animale necessario al quadro come un attore è necessario a un palcoscenico. Il suo albero è una specie di lampada, di luce votiva, di centro di raccolta per gente che ama essere rassicurata da una presenza di tipo emblematico.

Farei un viaggio, una passeggiata fin lassù per vedere cosa c'è dall'altra parte del paesaggio; e mi consola che, ad aspettarmi, ci sia un albero. Questo si pensa guardando i suoi quadri, piccoli o grandi

che siano. Vivo volentieri in questa città che si chiama Milano, ma il pensiero che ci sia un prato da raggiungere, con un albero solitario, tutto questo semplice alfabeto mi induce a sperare, per i miei sogni come per la realtà.

La novella "I sognatori" di Karen Blixen, racconta che una delle cose attraenti della vita è la forza con la quale si viaggia e ci si muove: il senso di sentirsi sincroni a una forza che ci porta avanti. La pittura di Mattioli ha questo senso di forza, di compagnia nel viaggio. Nei suoi dipinti non c'è mai un vento o una forza contraria, ma un alleato molto ben disposto.

In quanto tempo avrà dipinto questi piccoli quadri? Ma è lecito chiedersi ciò? Se un battito di ciglia, il tempo di un profondo respiro, o lo sguardo che sfiora la tela: se tutto ciò è durato un solo secondo, allora Mattioli ha dipinto questi piccoli quadri, tutti insieme, in un secondo. Forse meno. Perché gli è bastato ricordarsi di un temporale - e Mattioli temporali ne ha visti molti, e moltissimi ne ricorda; ed è bastato che la sua memoria glieli suggerisse ed ecco che la piccola tela si è illuminata di una luce nera e rosa e, davanti a lei, è spuntato, con tutti i suoi rami per reggere agli sconquassi della pioggia e dei lampi, un albero solitario. La stessa cosa è capitata quando Mattioli si è ricordato di un colpo di sole nella pianura, di un colpo d'aria o di una notte interminabile. Quella in cui, anni prima, sfogando non so quale parte di sé, Mattioli aveva dipinto un quadro tutto nero, impenetrabile: il profilo della sua città, con la sagoma del Duomo. Ma chi poteva acquistare - desiderare - un quadro tutto nero, incomprensibile? Era un quadro Braille, un contenitore di alfabeti misteriosi raggiunti da quei polpastrelli che sono i nostri occhi: e, di seguito, i suoi parenti stretti, figli della stessa notte interminabile, gli hanno fatto progettare alberi neri, adagiati o conficcati in una parete color della pece. Quindi, nelle frazioni di secondo che gli sono rimaste, ha dipinto la primavera, che gli fa germinare verdi praterie, pianure d'erba bagnata; e stagioni sconosciute color petrolio, che ogni tanto, per spezzare la monotonia della pittura, Mattioli inventa non sapendo più a che Santo votarsi.

G Soavi

Solitudine dell'albero gli olii di Mattioli

Opere 1941 – 1990
catalogo della mostra, (Torino, Carlina Galleria d'Arte), Torino, 1995

«Ciò che di me sapeste non fu che la scialbatura»
Eugenio Montale

Terra. Terra color mattone. Viola d'intensità e come spaccata, paonazzi di sotterranee tensioni e di vitalità, disperata eppure redenta. Terra che promette, moltiplica vita. Bianca di acque e di umori. Carica di una violenza primordiale, che non conosce ancora la Storia. Terra, ancora terra: terra-colore. Solo colore. Tubetto. Tu sali quest'innocuo e quasi felice piccolo calvario di terre. Ansimi. Terre che non finiscono, che s'avviluppano l'una dentro l'altra, che si combattono senza lasciar la presa. Stratificazione terrosa dello sguardo. E terre che hanno la magrezza essenziale della tela combusta, abitate un tempo chissà da quali altre immagini obliterate. Terre bruciate, scialbate, intonacate di zafferano, screpolate come mani contadine, crateri e fessure: forti stoppie d'un lavoro che ha perduto ogni ricordo umano. Terra. Terra. Non smette la salita, il sapore acre del faticare: il lungo viaggio di avvicinamento alla meta (impossibile) d'un'immagine - finalmente - è come perennemente demandato, posposto, soffocato di terra. Occhio ingordo di terra. Asmatico.

Poi lo vedi, improvvisamente, come uno schiaffo allo sguardo: trionfa solitario, disteso, fluviale, come un intabarrato do di petto ubriaco, in una notturna fantasia verdiana di Bruno Barilli. Lui, l'Albero, il fratello solitario che sovrasta il crinale, col piumaggio elegante dei suoi rami forti, tenebrosi, che tengono la scena: il Simon Boccanegra della collina. Doge spettrale dell'immensa campagna blu, lunare, illuminata da un verso lungo, solitario di Leopardi. Ma è Vittorio Sereni che riecheggia e traduce René Char: "...Giorno che splende di sopra la sera / qualcita la sua soglia d'agonia".

Il giorno che si deposita sulla notte, come uno spiumato guanciaie: le fasce sovrapposte, l'emulsione insoluta delle stagioni d'ore di Mattioli. Non scompaiono le giornate, si stratificano, salgono alte nel cielo notturno le albe, come in uno spettro di glaciazione fossile, o nel rotolo fantastico d'un cantastorie, che incolla liberamente le sue trame.

Sul crinale sta sola, fragile, come un segnale, la sagoma brulla, friabile d'un arboscello invernale: come una bianca parola, isolata sopra il gelo tipografico. (La segnaletica ha spento ogni semantica).

Una cicatrice lunga e paziente, che squassa la terra ed il cielo, rosso di neve. Cola sulla mota rappresa il sangue delle radici: tutto s'abbarbica e svetta, trionfando. Sul cielo color juta della Versilia, sul mar di lavanda - privilegio d'un rasserenato daltonismo mentale, immaginario, fabulatorio - naviga dolcemente un serraglio ubbidiente di pini marittimi, spiantati e nomadi, innovati da un petroso lume lunare. La pioggia di china scivola silenziosa, zen, sul pineto di grisaglia d'un litorale spento, catramato di nicotina. Il temporale s'annuncia sporco, intisichito di tuoni distanti, da un rullare distratto e smidollato, senza il conforto virile nemmeno d'una scossa di fulmine. La pittura si ferma all'esile liquame dell'acquerello, senza tentare le paste corpose dell'olio. Olio che si rapprende invece come un grumo tabaccoso di cenere e carbone nel "ritratto" affabile dei due pini ombrellati. L'aria si sospende, come una complice cornice. Ma si appende, incantato, anche il vedere.

Di fronte alla miracolata perfezione dei paesaggi di Mattioli ti accorgi che la parola si perde: il taglio infallibile del Maestro decapita ogni commento. Non ti va di aggiungere altro: scavalchi la cornice del silenzio e penetri dentro, appagato. Ma è pressoché impossibile smarrire il sentiero sagomato ed invitante di quei panorami imbrattati di verde, intasati dalla florida clorofilla illuminata del Colore. Paesaggi inchiostrati di sprezzante, incurante felicità cromatica: olimpiche tartine golose, che nascono immediatamente superbe, benedette, intangibili, su, nell'aerea Pinacoteca Immateriale, nel padano Walhalla degli Dei del Colore.

L'ultimo uomo s'è ritirato dalla scena, trascinando con sé lagrime e attrezzi: forse s'è rimpicciolito nella cristallina trasparenza dell'aria tersa che cova questi appezzamenti. Quasi uno spaventapasseri invisibile. O s'è appuntito nello sguardo miope e 'sovrano di Mattioli, che annoda le immagini, in un approdo beato, definitivo. Serafico.

L'approdo dell'albero, quasi il segnale d'un alfabeto Morse che non risponde più ad alcuna logica dei significati: soltanto alla conquista consapevole dell'Eden estetico. Ha scritto Giorgio Soavi: «Mattioli dipinge un campo di lavanda, di papaveri o di erba medica, ma la vera salvezza per l'occhio che scruta nei suoi quadri sta in quella piccola cosa piantata per terra, che non se ne andrà tanto facilmente, come la lavanda o l'erba medica, ma resterà a interrompere la profondità di quel campo, una specie di rassicurante punto di riferimento per chi guarda (...). Il suo albero è una specie di lampada, di luce votiva, di centro di raccolta per gente che ama essere rassicurata da una presenza di tipo emblematico. Farei un viaggio, una passeggiata fin lassù per vedere che cosa c'è dall'altra parte del paesaggio).

Noi siamo già dentro quel paesaggio, ormai, e non vogliamo nemmeno più fare domande, raggiungere la sommità del crinale. Ci basta infilarci subdoli nell'erbario gulliveriano di Mattioli: dove vorremmo poter morire, tirandoci sulle spalle infreddolite la soffice coperta dei suoi verdi infeltriti e paludosi, assolutamente immaginati.

INSINUAZIONI DI MATTIOLI CARTE E DISEGNI

«Or che altro è il mondo fuor che una bella e grande adunanza di ritratti della natura?»

Sperone Speroni Dialogo d'amore

Scribacchio queste note tra un treno e l'altro, prendo appunti su fotocopie d'immagini che trattengono soltanto lo scheletro del pensiero di Mattioli, cancellando ogni fascino del colore, così basilare in lui: cerco disperatamente di trovare qualche sintagma che raccolga in pochi tratti un'immagine riassuntiva di quei suoi molti e mutevoli momenti grafici. Annodo appunti e pensieri estemporanei. Una tecnica mista di scrittura, insomma: proprio in sintonia con le carte macchiate e composite di Mattioli.

E credo che anche questa contingenza non sia casuale. Aiuta a meglio riflettere sui pensieri grafici di Mattioli: perché è evidente che il suo pensiero nasce già direttamente impastato entro il foglio, dentro la fibra impregnata della carta: nasce disegnato.

Diciamo che se l'altro capitoletto sulla pittura ad olio era nato, metaforicamente, al computer, con possibilità vasta di correzioni, ripensamenti, ritorni sul tema (tutto inghiottito nell'olio pacificante del congegno cibernetico) questo nasce più artigianalmente alla macchina

per scrivere, o manoscritto, con sovrimpressioni, cancellature, bianchi. Proprio come fa un artista con i suoi disegni, le sue carte. Le paperolles di Mattioli: proprio per restare in quel clima proustiano, che segnò la Parma anteguerra dei Bertolucci, dei Magnani, di Pietrino Bianchi e di Macrì. Le paperolles che aggrediscono e stracciano la superficie di queste opere, tasselli di carta assorbente che asciugano la materia, ma insieme la rafforzano e cementano. Questo per quanto riguarda l'esplosione dei paesaggi e delle spiagge e delle ginestre, che si affacciano intorno agli Anni Sessanta: ma prima? All'epoca dei disegni lineari, delle sanguigne antiche, degli schizzi diciamo così falsamente "accademici"?

Certo bisognerà un giorno aprire seriamente il discorso sulle origini di Mattioli-disegnatore, scoprire da dove proviene, dove nasce culturalmente quella sua disinvoltura secentesca, "sommara" da grandissimo pittore classico, di cui si presentano: qui alcuni saggi magistrali. Ovvio, una "mano" nutrita di succhi antichi e manieristi, ed in particolare di riferimenti correggeschi e parmigianeschi (basta guardare quelle felicissime Tre Grazie bambine de Le Tentazioni, così poco canoviane) ma anche un tratto rapido e sprezzante, memore del cangiamento grafico di Tiziano, dei nervosismi del Guercino, dei genovesi e soprattutto di quelle semplificazioni astratto-geometriche che degli uomini tubolari tipici di Luca Cambiaso.

In questo senso - soltanto - possiamo parlare del misuratissimo "cubismo" di Mattioli, del suo dotto e polemico "cézannismo" barocco. Un'autonomia dal contesto storico: subito, frontale e inconsueta. Un'indipendenza dalle correnti d'epoca (e da Corrente in particolare) che appunto rende difficile e scomode le classificazioni (Semmai questo insolito allievo di Guido Marussig - che guardava però, precocemente, a Kathe Kollwitz - lo sentiamo più dalla parte della Roma paciosamente espressionistica di Scipione, Maccari, Ziveri, che non di altre aree geografiche. Lombardo? No, di certo, e nemmeno toscano).

La predominanza della figura, innanzitutto, che poi sparirà, e non casualmente, dal suo orizzonte, dai suoi paesaggi soli, nudi. La figura umana come nodo raggomitolato di solitudini ma anche di estreme coesioni, di disperata solidarietà: quasi un grumo di difesa dai rigori degli inverni di guerra. Siamo tra il '41 e il '43: nessuna «caduta» neorealista, semmai il ripensamento dell'antico: un'intemperaneità

magistralmente manierista. Una straordinaria "inattualità", difficile da avvicinare ad altre esperienze di quegli anni: una solidissima "intemperaneità", per dirla con Nietzsche, ma anche con Thomas Mann. Guardiamo per esempio Le Figure 1941 (che certo avrebbero rapito Pasolini, se le avesse conosciute) oppure il Gruppo di famiglia dell'anno seguente. Queste scene di Calvario aggiornato, di laiche conversazioni moderne, basate comunque sulla cifra fatale del numero tre, che connota tutte le Sacre Famiglie: grappoli di tensione domestica. Non sono dei veri studi dell'antico, ma nemmeno dei reali d'après: si tratta piuttosto di moderne meditazioni sulla pittura storica, sulla classicità: esercizi per accordare lo sguardo, per generare la propria - di modernissima classicità.

Il «vedere» nasce già preparato, accordato con la pittura dei musei, filtrato. Tutto fuorché innocente, alla prima. Fisionomie cavate dall'oscurità e destinate al fosco buio della Storia, secondo la lezione dei neri drammatici, biblici di Rembrandt o di quelli giacobini di Goya: nutriti d'oscuro, di bisbigli da taverna, le occhiaie bruciate della china, che ustiona la carta, creando fittizi spessori prospettici.

Il canto delle sirene del Nero che inghiotte e genera luce.

La lezione imprescindibile delle carni barocche: come tradisce quell'inaugurale numero 31 figure, insolitamente un olio su carta, il pennello avaro di materia grassa, che lascia il suo alone unto ma graffia la figura e quasi incide l'atmosfera zigrinata dello sfondo come per un'incisione: e disegna soltanto l'infreddolita curvatura delle anatomiche, aggrappate a questa sorta di ungarettiana allegoria della solidarietà familiare.

Se poi guardiamo il Gruppo di Famiglia 1943, con quelle sfasature concentriche dei volti, e le pance enfiate di materialità scultorea, il riferimento più prossimo sembra quello al disegnatore-Manzù, amico proprio in quegli anni e ritratto poi da Mattioli nel '69 in un bellissimo grottesco: a contemplarsi, compiaciuto come un voyeur, una sua brancusiana silfide di scultura.

(Mentre il Gruppo di famiglia, non tanto per quanto riguarda il tratto, acquarellato di cilestrini e di rosa neonati, ma l'atmosfera povera e circense, parca di colori e di ottimismo, ricorda certi anfratti del Musical Hall picassiano).

Il nodo colpevole della familiarità: conglomerati murilleschi o alla Ribera, ma anche da Salvator Rosa, sulla soglia del dopoguerra (Gruppo di

famiglia 1944). Così prosegue questa genealogia in interni di figure appesantite dall'umiliazione d'epoca, la testa macrocefala gonfia di troppi pensieri, la luce inquisitoriale che pende come una lampadina indolenzita dal soffitto e il chiarore torbido della stanza d'albergo, che pesca sofferentemente le fisionomie dal pozzo d'ombra dell'inchiostro di china: ed è già una promessa, quella diversione moderna, autonoma d'una compostiera perfettamente ritagliata a natura morta, che agalla nel buio della camera (certo una stanza di casa: ma che nella sua provvisorietà angosciata trattiene qualcosa del bordello, l'umidore complice delle pensioni a ore).

Poi s'infittiscono moderne le righe a cancellata dei Nudi nella stanza del 1959, e del Nudo davanti alla finestra 1960, nel gioco bellissimo di sfumature tra il ruggine e il carboncino. Col pastello che imita le ferite scheggiate di Vedova ed anche di Spazzapan: ma come un'eco lontana dei cannoni di guerra delle avanguardie. Mentre sotto la pelle annerita del Nudo pastellato 1959 già respira il fiato incerto d'un frottage di pagina dattiloscritta, che anticipa tanto lavoro futuro, su materiali grafici preesistenti.

Dietro le gelosie della pittura: dalla finestra della solitudine (come in un film del realismo noir francese) penetrano le bianche scaglie di tempera: della stessa materia dei corpi nudi (e delle trafficcate insonnie). Poi la finestra si apre - ormai definitivamente - sul palcoscenico disteso dei verdi acidi e mela dei suoi Boschi, dei suoi Campi di Grano, dei suoi Paesaggi Versiliani. Su quell'elettrico rocchetto di grano del covone annodato ed inciso (direttamente nel colore) con il rovescio del pennello, oppure le «marine» spogliate di bianco, come certe incisioni di Fattori o di Hokusai, del Po a Pontelagoscuro.

Veri e propri haiku giapponesi, brevi come fragili liriche, che non hanno il coraggio di smuovere il fiato dell'immagine, né urticare l'equilibrio precario del paesaggio. Ed è straordinario quel Paesaggio Romano del '52, tracciato a sanguigna sul retro di una bella stampa antica (quando l'impeto l'assaliva, Mattioli non resisteva a nessuna tentazione), un'incisione settecentesca d'abete (profilo ramificato che ritroveremo poi, come riecheggiato, in una produzione assai posteriore). Una febbre dell'infinito che si smaglia, quale ritroviamo soltanto nel miglior, smanioso De Pisis: la pneumatica fortezza di Castel Sant'Angelo gonfia d'aria e pronta a salpare, come in Roma di Palazzeschi, ed un tocco leggerissimo, clavicembalistico del carboncino: che sfiora

la carta densa di polveri antiche e di usura, quasi a non vulnerare l'immagine che vive di là, nel silenzio voltato. Come si scivola nel letto di un partner che dorme, per non disturbarlo nel sonno.

Con alcune pause significative: per esempio quelle esercitazioni petrarchesche (castità di colore, parco verde oliva da eros castigato alla Filemoni e Bauci), il tratto continuo e graffito alla Matisse ed il profilo inciso del poeta laureato, che si ripete come un refrain.

Oppure quel bellissimo, simbolico, riassuntivo Autoritratto con Natura Morta, del 1969, che nella sua modernità essenziale, scabra ed ironica, fa pensare a certe incisioni di David Hockney. Il pittore e il suo «pranzo» quotidiano: l'ombra che lo staglia come un testimone indiscreto, quasi visitatore estraneo al miracolo dell'immagine, e l'opera d'arte che "si fa", miracolosamente, da sola, che si ritaglia nel bigio scenario arruffato della composizione still-life.

Un manifesto, quasi: l'oggettivarsi distaccato dello sguardo d'artista. La quiete, paziente, reiterata battaglia quotidiana con la sfida del dipingere.

Del resto questi disegni così perfetti eppure tanto immediati, sono delle sofisticate partite di bridge, dei solitari col proprio virtuosismo tenuto bellicosamente a freno; delle lettere continuamente spedite a se stesso: dialogo ininterrotto con la propria bravura, rabbiosa foga ruminata, nell'attesa della grande tela, che aspetta, bianca, in agguato. Come un fantasma. Che attende il marchio di fuoco: quella vincente incisività del ramo brullo, quell'arbusto od alberello che sancisce come una firma la tensione dell'orizzonte: Alberi 1979. A metà tra la sinopia mentale, l'emblema araldico e l'appunto definitivo, icastico: che si fa verso assoluto, sonetto leopardiano.

Stagliato sul vuoto. È anche la lunga serie delle forme a contrasto: la sagoma «africana» dei rami nudi stagliati sulla carta (i molti Alberi degli anni '75-'76) pungenti profili di una vitalità arsa e ribelle, oppure lo scheletro morandiano dei panorami di Castrignano: la sua Grizzane. Morandismo e antimorandismo di Mattioli, come si evince da quella magnifica serie di brocche e panneggi delle Nature Morte 1981. La caraffa d'uso e la pura vanità teatrale delle volute di panno. Lo stagliarsi nero della brocca, come un felino di peltro: sul retro d'una vecchia stampa (la Pala di Pesaro del Giambellino) il ricordo dei panneggi di Rubens e di Leonardo. Il teatro della vita, la recita panneggiata dell'esistenza, che si apprende, si bituma nella rigidità della morte.

La brocca sporta sull'abisso massimo del mistero. La silhouette essenziale della sete di conoscere. Ed anche la presunzione titanica, dannata del Rappresentare.

Del resto gli stessi misteri più profondi, cosmici, essenziali (quei furiosi presagi del nulla che sono le sue brocche affacciate sul vuoto, quel coagularsi di morti verdastre e di paludi germinali che sono le sue Aigues Mortes, quei cieli notturni così vicini a certi acquerelli visionari di Victor Hugo) Mattioli li vive e li fa accadere in superficie: sul pelo d'acqua e torbido della pellicola pittorica.

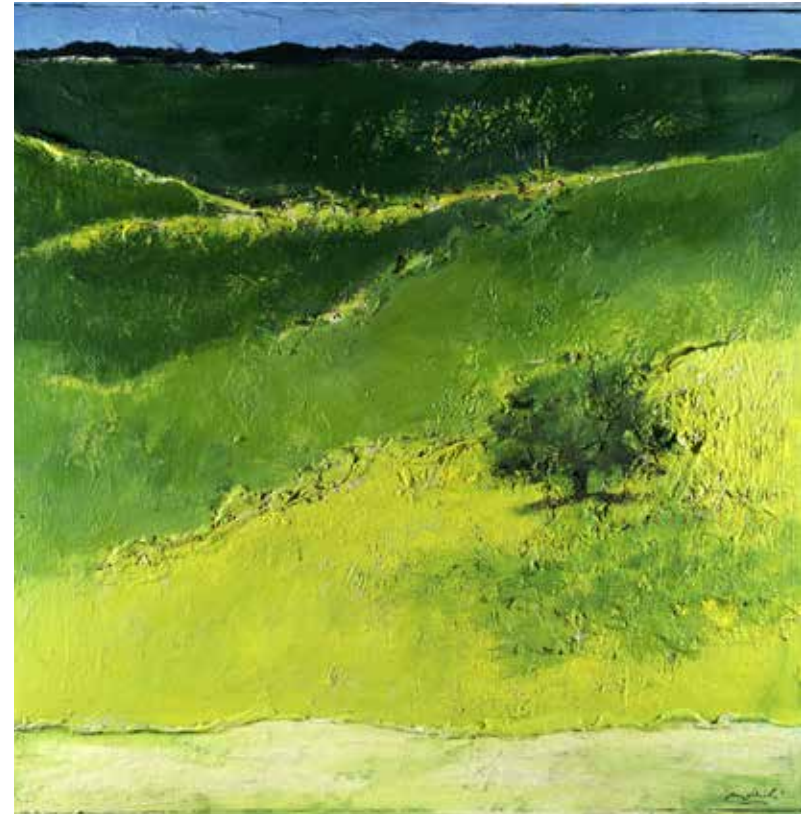
E sono, paradossalmente, le opere che maggiormente ci parlano del «retro» metafisico delle cose. Le cose che già sono e si sfogliano, perennemente.

In questo senso Mattioli rimane un manierista dell'entropia: lavora già sempre su una materia che persiste, scartata. Che siano vecchie rilegature, o pagine manoscritte, o libri di conto: l'immagine bella si staglia su un cielo di scrittura, di segni che hanno già molto parlato, comunicato. E non si tratta, mai, di cancellazione. Semmai d'insinuazioni, nel senso nobile. D'infiltrazioni pudiche e gentili.

Una scrittura diaristica, quotidiana della pittura, che sfrutta carnagioni e fisionomie cartacee preesistenti. Che non si sovrappone, ma che trova ogni volta la strada della propria rappresentatività. L'immaginazione di Mattioli ha bisogno di queste tortuose e felici costrizioni. Una lenta emorragia di vitalità, di esuberato espressivo. Di lagrimazione cosmica.

M. Vallora

Opere



Paesaggio in collina, 1974-78
olio su tela, cm. 80x80

Albero [Paesaggio], 1979
olio su tela, cm. 100x78





Paesaggio [Bianco], s.d. 1980
olio su tela, cm. 126x100



Paesaggio, 1980
olio su tela, cm. 190x147



L'ombra dell'albero, 1980
olio su tela, cm. 170x200



La foresta di Birnam, s.d. 1980
olio su tela, cm. 200x180



Paesaggio, s.d. 1981
olio su tela, cm. 200x160



Le mele d'oro, s.d. 1983
olio su tela, cm. 71x88



Nel pineto, s.d.1984
olio su tela, cm. 121x94



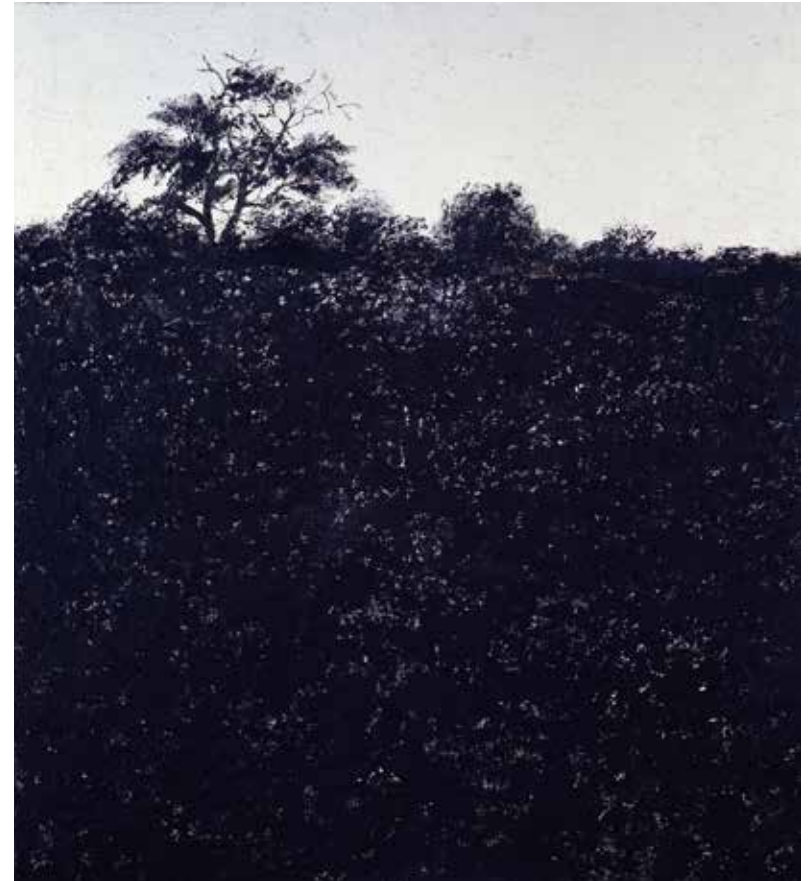
Paesaggio bianco, 1984
olio su tela, cm. 180x150



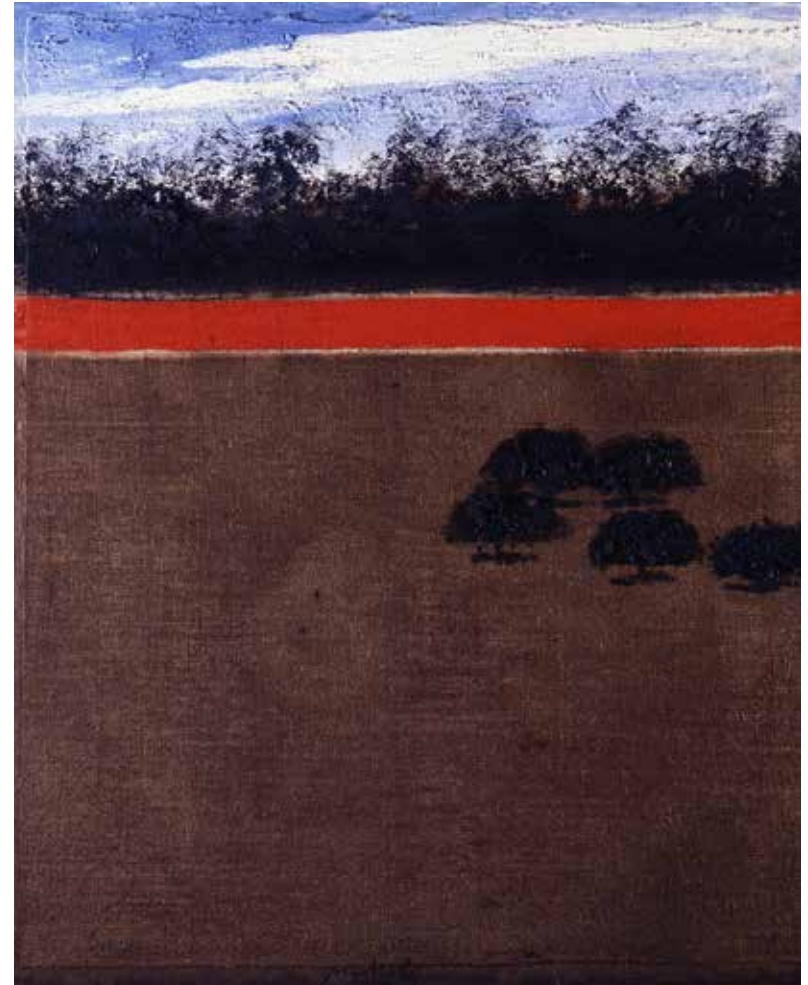
Paesaggio, 1986
olio su tavola, cm. 56x70



Paesaggio, 1986
olio su tela, diametro cm. 50



Paesaggio, 1986
olio su tela, cm. 110x100



Papaveri, 1987
olio su tela, cm. 88x72



Notturmo, 1988-90
olio su tela, cm. 145x97



L'abete del Dürer, 1989
olio su tela reintelata, cm. 90x37



Lunetta [Paesaggio], 1989
olio su tela, cm. 121x88,5

Albero [Paesaggio], 1982
vetro colorato e dorato, cm. 47x47x3



Carlo Mattioli

Modena 1911 – Parma 1994

Carlo Mattioli nasce l'8 maggio 1911 a Modena da una famiglia di artisti. Il trasferimento del padre Antonio, insegnante di disegno, costringe la famiglia a prendere residenza a Parma dove Carlo può seguire regolari studi all'Istituto di Belle Arti. Diplomatosi, comincia immediatamente ad insegnare in Istria, ad Arezzo, a Parma, all'Accademia di Firenze ed infine a quella di Bologna. Intanto a Parma frequenta e ritrae i giovani intellettuali che allora gravitavano nella vivace orbita culturale della città: Ugo Guanda, Oreste Macrì, Pietrino Bianchi, Mario Luzi, Attilio Bertolucci e altri.

Dalla fine degli anni Trenta Lina, sposata nel 1937, è l'assoluta protagonista dei suoi dipinti; sono i primi nudi e i primi ritratti cui si affiancheranno quelli dell'unica figlia Marcella. Si apre anche, negli anni Quaranta, la stagione della grafica che avrà poi altre straordinarie parentesi come quella delle numerose illustrazioni degli anni Sessanta, testimonianza della sua profonda conoscenza della letteratura italiana ed europea. La grafica tuttavia lascia gradualmente il posto preminente alla pittura. Ai nudi, in piedi o coricati, dal 1960 al 1963, si aggiungono i ritratti, (celebri quelli dedicati a Giorgio De Chirico, Roberto Longhi, Carlo Carrà, Giacomo Manzù, Giorgio Morandi e Renato Guttuso) che compariranno di tanto in tanto lungo tutto il decennio e poco oltre. Dal 1962 la natura morta affianca e poi sostituisce gradualmente il nudo, e a sua volta lascia il posto agli studi sul Cestino di Caravaggio, che occupano il biennio 1967/1968, mentre nel 1964 compaiono, tornando costantemente fino al 1974, le vedute del duomo di Parma adagiato sui tetti della città. Del 1943 è la prima personale, su sollecitazione di Ottone Rosai, alla Galleria del Fiore di Firenze. Dal 1948 Mattioli è puntualmente presente alle varie edizioni della Biennale di Venezia dove riceve, nel 1956, dalla commissione presieduta da Roberto Longhi, il Premio Comune di Venezia per un disegnatore. Lo stesso anno vince anche la Quadriennale di Roma. Agli inizi degli Anni Settanta compaiono i notturni, su cui scriverà pagine straordinarie Roberto Tassi. A metà degli anni Settanta i paesaggi, che occuperanno anche tutto il decennio successivo si aprono a tonalità per lui finora inedite:

...

le spiagge, i campi di papaveri e di lavanda, le ginestre, le aigues mortes, gli alberi, la Versilia, le colline di Castrignano, le foreste di Birnam, i boschi. Dal 1974 al 1985 nascono i ritratti della nipotina Anna impastati con i nuovi colori dei paesaggi. Nel 1982 vengono creati i muri e le travi del ciclo per una crocefissione, tenebrosa preparazione per i grandi Crocifissi. Ma anche l'Arte Sacra, come possono testimoniare le numerose opere realizzate e donate a chiese ed istituzioni religiose a partire dagli anni Cinquanta, è un capitolo che ha avuto il suo inizio in tempi lontani. Nel 1983 muore Lina. Nello stesso anno avviene la grande donazione all'Università di Parma.

La grande antologica del 1984 al Palazzo Reale di Milano inaugura una lunghissima serie di esposizioni in prestigiose sedi in Italia e all'estero. Nel 1993 esegue gli ultimi quadri a olio, i calanchi e le Apuane di notte. Poi l'ultima serie di tempere su antiche copertine di libri. Muore a Parma il 12 luglio del 1994.



foto di Antonio Masotti

indice

Simonetta Saliera	pag.	7
Sandro Malossini, intervista a Anna Zaniboni Mattioli	pag.	9
G. Soavi - Le mele d'oro. Piccoli dipinti di Carlo Mattioli	pag.	15
M. Vallora - Solitudine dell'albero gli olii di Mattioli	pag.	19
Opere	pag.	29
Biografia	pag.	67

