Immagine che contiene testo

Descrizione generata automaticamente

**CLAUDIO STRINATI**

***Mattioli e Caravaggio \****

Non si saprà mai se la Canestra di frutta del Caravaggio sia stata acquistata o regalata al cardinale Federico Borromeo che la tenne comunque come opera degna della più alta considerazione.

E un tempo ci si stupiva: ma come il cardinale Borromeo, uomo pio, devotissimo, amante sincero e competente delle Belle Arti, che apprezza il lavoro di un pittore maledetto, violento, volgare, lontanissimo dagli ideali della pietà e della devozione?

Per molto tempo studiosi attenti e severi si sono posti seriamente un quesito del genere, in larga parte basato, però, su luoghi comuni (il pittore maledetto, per esempio) successivamente molto ridimensionati. Poi la critica d’arte più agguerrita e più consapevole ha cominciato a decifrare quel quadro sensazionale e bellissimo in una chiave completamente diversa se guardata con occhi sgombri da pregiudizi.

L’opera raffigura un cestino di frutta nella sua piena maturazione ma, proprio per questo, appare, osservando attentamente il quadro, già sulla soglia del degrado. Le mele smangiucchiate da qualche insetto, l’uva sta perdendo la sua lucentezza e il suo splendore, le foglie di vite cominciano ad accartocciarsi su se stesse. è dunque, pensarono eminenti studiosi, una allegoria inerente alla inevitabile fine delle illusioni della gioventù. Raggiunta la piena maturità già comincia il declino nella inarrestabile macchina del tempo che non può fermarsi a bloccare l’attimo fuggente. Dal quadro meraviglioso promana, però, implacabile il senso transeunte di tutte le cose. Una interpretazione forse un po’ troppo romantica, non si sa bene quanto coerente con la mentalità seicentesca.

Una lettura che vede nel quadro del Caravaggio un pensiero metafisico forse latente. E, del resto, l’evidenza geometrica delle forme sembra anticipare la celebre sentenza di Cézanne quando il grande pittore francese notava come le strutture geometriche elementari del cerchio, del triangolo, del quadrato, del rettangolo e della sfera, premano dentro le sembianze del reale, e della frutta in sommo grado, per cui il massimo dell’evidenza (e quindi di quello che legittimamente possiamo definire il realismo) confina paradossalmente con l’astrazione e, quasi in conseguenza, con una dimensione di purezza e di castità della visione e del pensiero.

Una sfera non è né buona né cattiva, mentre una mela dipinta come se stesse andando a male può destare sensazioni così di apprezzamento (per la valentia dell’artista che riproduce la realtà con lenticolare e sublime precisione) sia di ripulsa (se ci soffermiamo sul significato del contenuto dell’opera che ci parla di consunzione e morte della materia e quindi di brutto).

Ma ben presto, nella storia critica inerente alla *Fiscella*, filologi agguerriti hanno notato come non ci siano, in verità, testimonianze precise nelle fonti antiche che ci permettano di conoscere sul serio il pensiero religioso del Caravaggio e neppure la storia precisa della commissione del quadro.

Più che altro, nel corso del tempo, sono emersi dati tecnici interessanti sull’opera che, ove ben interpretati, potrebbero risultare utilissimi per capire qualcosa in più.

Le radiografie eseguite modernamente hanno dimostrato che il Caravaggio usò una tela, per così dire, riciclata. Nella lastra, infatti, si intravede una forma decorativa sottostante alla stesura della *Fiscella*, raffigurante una specie di “grottesca” che ha fatto pronunciare a qualcuno, e in modo assai temerario, il nome di uno dei pittori che furono in più stretto contatto col Caravaggio al tempo della sua giovinezza, quando la *Fiscella* è normalmente datata, e cioè Prospero Orsi detto Prosperino delle grottesche proprio perché specializzato in questo genere di arte di derivazione classica.

Ma l’ipotesi è debole: Prosperino dipingeva le grottesche quasi sempre in affresco. Un quadretto singolo recante una grottesca, ammesso che quella strana forma che si intravede nella lastra sia una grottesca, non rientrava nel suo modo di lavorare.

Quindi l’idea alquanto improbabile in base alla quale il Caravaggio avrebbe riutilizzato una tela già dipinta dal suo amico e sodale Prosperino, non ha gran senso ed è pressoché

indimostrabile.

Tutto della *Fiscella* dell’Ambrosiana, del resto, è mistero. Tranne l’evidente eccelsa qualità del dipinto.

(…) La *Fiscella* è dipinta come se il cestino, le frutta e le foglie fossero ricavate dal fondo neutro su cui si stagliano. La pittura sembra correre lungo i bordi di quel fondo compatto e impenetrabile che non rappresenta nulla e che ognuno può interpretare come vuole: una stanza, un giardino, un muro, il nulla stesso.

Mattioli deve aver colto, con singolare intelligenza figurativa e coinvolgimento emotivo, questo insondabile e ancestrale squilibrio vigente nella sublime tela caravaggesca. Deve averci visto lo stesso rovello tra l’acume visivo e la forza descrittiva contro la latente sparizione, la riduzione delle immagini ad un’essenza che confina col nulla ma resta ben ancorata alla solidità della materia e all’impulso del sentimento più nobile e puro.

Mattioli lavora a una serie di variazioni sul tema della *Fiscella* con una acribia, una energia e una disperazione incombente che, per certi versi, ricordano il coevo esercizio furioso di Francis Bacon sul *Ritratto di Innocenzo* X di Velasquez. Nulla di più lontano tra un demone visivo come Bacon e un asceta inquieto come Mattioli.

Però il culto concretissimo di una materia astraente e grumosa, che contiene in sé la negazione e l’affermazione, è stato praticato da entrambi gli artisti, quasi coetanei, sia pur su direzioni opposte.

Bacon urla, Mattioli sprofonda nel silenzio. Estrae dalla *Fiscella* singoli dettagli fino ad arrivare ad una vera e propria spoliazione dell’opera di partenza, come è stato sempre notato nella esegesi sul suo lavoro.

Frutti percepiti espulsi dalla *Fiscella* cominciano a gravitare nell’aria, quasi pianeti di un microsistema cosmico che si perdono nello spazio remoto e inattingibile mentre ne seguiamo il tragitto.

È ben noto, del resto, che Mattioli è stato sempre e giustamente considerato un vero e proprio poeta della pittura.

E questi suoi quadri desunti dalla *Fiscella* sono veramente altrettante poesie, più simili all’Haiku giapponese, certo, che al poema epico.

Sono frammenti ricavati da frammenti, impulsi leggerissimi e potenti, grumi rotanti di materia che hanno perso la loro configurazione originaria, se mai esistette, e stanno scomparendo in un tutto che confina col nulla.

È vero che non sapremo mai quale fosse il pensiero religioso del Caravaggio ma neppure potremo costringere Mattioli a pensarla come vogliamo noi e anche in lui un margine di mistero e di impossibilità ad andare oltre, resta per sempre. Ma è appunto questo che lo collega, oltre il tempo e oltre lo spazio, al medianico quadro del Caravaggio.

Scrutando i singoli quadri tratti dalla *Fiscella* viene da pensare come Mattioli, meditando sul Caravaggio, avesse visto ritratto sé stesso in quella immagine di nitore, intelligenza, malinconia, e rimpianto, tutti elementi adombrati nella poetica caravaggesca con una forza di convincimento che ancora adesso fa quasi paura.

E non si può escludere che il fuoco di fila cromatico di Mattioli a seguito della metaforica deflagrazione visiva della sua indagine sul Caravaggio, resti carico di un analogo sentimento di sconcerto, di timore, di preoccupazione, che rende l’arte bellissima anche quando l’essere umano si accinge a farla con incerta titubanza. Mattioli era certissimo nella sua creatività. E in questo ciclo di opere “caravaggesche” ci ha consegnato un retaggio commovente che non cessa di coinvolgere e accompagnare chi osserva, come se i dipinti di Mattioli fossero nati nell’istante stesso in cui ci accingiamo a osservarli.

E per il Caravaggio sembra che sia successa quasi la stessa cosa.

Milano, 6 maggio 2022

**\* Estratto dal testo in catalogo Tacuino**