

## I maestri nei suoi occhi. Giotto, Masaccio e Piero a fondamento dell'arte di *Andrea Marmorì*

*Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*

Isabella d'Este, lettera ad Andrea Mantegna, 1597

Nella primavera del 1921 Marcel Proust, ormai quasi incapace di uscire di casa, viene inaspettatamente attratto altrove, oltre i suoi fogli, da un richiamo irresistibile, al quale non sa rinunciare. Al Jeu de Paume viene difatti inaugurata una mostra dedicata alla pittura olandese, e qui, oltre alla *Lattaia* e alla *Ragazza con la perla all'orecchio*, viene esposta la *Veduta di Delft* di Vermeer. Proust aveva già visto, incredulo, quel dipinto a diciotto anni, a Bruges. E gli aveva tolto il fiato. Sopraffatto nuovamente, fiaccato ora nel fisico ormai indifeso, si prostra di fronte al minuscolo quadro, abbandonandosi a un'inarrestabile cupio dissolvi, fino a perdere senno e salute nell'ossessione di osservare, fino alla consunzione, quel gracile resoconto urbano.

In tale esperienza esaltante e mortifera Proust scorge l'estrema occasione per una revisione della propria arte, serbandosi quel suo stesso intimo turbamento per trasferirlo dunque, quasi ora fosse divenuto sentimento altrui, a uno dei personaggi che affollano la *Recherche*, lo scrittore Bergotte, che proprio di fronte a quell'impalpabile paesaggio muore, ripetendo con ossessione «...le petit pan de mur jaune...», l'insignificante frammento, l'ala di muro intonacato di un edificio della *Veduta*, "di una bellezza che sarebbe bastata a se stessa", che proprio nella sua feriale pochezza sembra dar corpo all'incidenza ineluttabile della quotidianità.

Qual è la lezione che Bergotte conosce e dalla quale è sopraffatto nei suoi ultimi istanti di vita? Che un'opera d'arte, in questo caso figurativa, è il risultato di un incessante tramestio dell'anima e dei sensi, e che tale lavoro è inarrestabile perché mai concluso. "Il più bel quadro del mondo" diviene per Bergotte –e dunque per Proust- occasione ultima per riflettere sulla propria arte e valutarne metodo e contenuti, risolvendosi nel rammarico di non aver raggiunto quanto voluto. "Lo stile per lo scrittore al pari del colore per il pittore non è una questione di tecnica, ma di visione" afferma Proust: Bergotte sente di aver mancato, di aver fallito, venendo meno il suo traguardo, incapace come è stato di esprimere una sua verità interiore.

« Credo di aver compreso a Parigi cos'è la pittura, intendendo quella però che Roberto Longhi chiamava pittura-pittura. Credo non ci sia altro modo che rivolgersi ai maestri del passato ed a pochi contemporanei: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Chardin, Corot, Cézanne, insomma gli stessi pittori che amava Morandi ai quali, naturalmente, io aggiungo Morandi stesso », con queste parole, confidate a Ferruccio Battolini nel corso di un'intervista del 1984, Gian Carozzi esprime debito e riconoscenza ai suoi immaginifici padri putativi, denunciando l'assidua quanto indispensabile frequentazione degli archetipi dell'arte antica. La risoluta osservazione di questi e altri maestri, a lungo meditati anche solo attraverso l'ossessiva ripetizione di una sola opera del loro catalogo, quasi fosse un assillo, un'urgenza irrinunciabile, costituiscono l'ossatura

della produzione di Carozzi, per il quale il muto dialogo con tali testi è una costante che ricorre per la sua intera esistenza d'artista.

Così come il letterario Bergotte pare tendere a un'estrema compenetrazione con l'opera, dove il risultato altrui è sostegno e stimolo di riflessione in merito alla propria personale poetica, così l'osmotica ripetizione di momenti esemplari della storia dell'arte diviene il fondamento della scrittura figurativa di Carozzi. Il magro elenco indicato a Battolini riunisce artisti cronologicamente distanti, accumulati semmai da un'essenzialità di segno, ai quali se ne assommano altri, il cui portato pur non esplicitato a parole è reso evidente grazie ai fogli d'archivio e alla produzione artistica. Ne deriva un campionario di appunti visivi, ossequiosi omaggi, rapidi schizzi e veloci pensieri, ma anche di opere più estese, a formare un piccolo pantheon personale. L'esemplarità fondante di questi maestri è riconosciuta, evidente e costante, e la citazione, mai palmare, è spesso occasione di raffronto.

Gian Carozzi, reduce dagli anni milanesi, vive a Parigi tra il 1959 e il 1977, quando decide il suo rientro in Italia. Al Louvre, assiduamente frequentato e dove seleziona alcuni suoi silenziosi amori, è in grado di rinnovare con i padri dell'arte quello stesso dialogo già avviato a Brera, nei giorni meneghini, e a Firenze, da sempre e per sempre. È difatti in questa ultima città che affiorano i primi impeti, a iniziare dall'incancellabile attrazione per Giotto, ininterrotta, del quale osserva con meticolosità gli esiti raggiunti nella Cappella Bardi in Santa Croce, dove sono narrate le *Storie di San Francesco*, già più estesamente dipinte ad Assisi. Compiuta intorno al 1325 la Cappella è in effetti una ripresa dei temi assisiati, qui resi per epitome: di questa narrazione episodica, esplicitata in sei momenti salienti della vicenda terrena del santo Francesco, Carozzi fruga nella scena figurante le *Esequie di san Francesco con l'incredulo Girolamo che cerca le stimate* dove individua un singolo brano che ripete molteplici volte tra i suoi appunti, vero refrain. È il ritratto del confratello che bacia le mani di Francesco cadavere, il cui capo mondo per la tonsura è mostrato scorciato verso il basso, lo sguardo in tralice, le mani pingui a reggere quella inerte del santo, stretta e baciata con premura. Lì dove erano le stimate si posano le labbra del fratello, in un gesto di irrefrenato affetto, prima ancora che l'esplorazione scientifica rovisi l'anima di Francesco: "nella Porziuncola giacendo morto il beato Francesco, messer Geronimo, celebre dottore e letterato, moveva i chiodi, e le mani, i piedi, il costato del santo con le proprie mani frugava" (*Legenda maior*, XV, 4).

Del tutto analoga la scelta di individuare nella scena raffigurante *l'Apparizione al Capitolo di Arles* un'altra testa esemplare, questa volta il frate che resta distratto dal prodigio compiuto dal santo perché curiosamente addormentato, nonostante il portentoso miracolo in corso. Motivo di questo interesse sono forse quella medesima posa scorciata e i segni ridotti a disegnarne fisionomia ed espressione, al pari di quanto Giotto compie nel dipingere il frate affranto e amorevole delle *Esequie*. La scelta di questi precisi brani figurati indica innanzitutto un metodo, vale a dire l'attitudine selettiva di Carozzi, capace di individuare un frammento nell'insieme addensando su questo, nel tempo, le proprie riflessioni, ma anche dimostra una direzione, una valutazione, appunto, compiuta ab origine assecondando una propria linea di scrittura e un'attitudine di gusto. La scelta dei due particolari del capo dei frati, composti da forme piene e contrassegnati da campiture nette, è difatti una netta dichiarazione di intenti.

Su questa stessa linea non è un caso, pertanto, che uno dei testi di maggior frequentazione nelle assidue escursioni fiorentine sia la cappella Brancacci di Masaccio, al Carmine. Dipinti celeberrimi, quelli del Carmine rappresentano notoriamente il passaggio ineludibile tra età gotica e prima Rinascenza. Anche nelle *Storie di Pietro*, declinate tra il 1424 e il 1428 dal giovanissimo Masaccio, con linguaggio essenziale, e dall'anziano Masolino, Carozzi individua pochi, ripetuti particolari. È sempre un'operazione a sottrarre, rinvenendo, nell'insieme, il dettaglio che sembra dare la misura dell'intera rappresentazione. Ed è, in questo frangente, nell'episodio narrante *La distribuzione dei beni e la morte di Anania e Saffira* che Gian Carozzi trova il suo idolo momentaneo: è la donna con il bimbo al collo centrale alla raffigurazione, dall'evidente copricapo bianco, il volto rivolto al riflessivo Pietro. In questo particolare Carozzi riconosce un'occasione di studio, utile ad indagare il rapporto tra i volumi e lo spazio in cui questi si collocano, ponendo inoltre attenzione agli effetti di luce e d'ombra, che definiscono il viso posto di tre quarti della donna e la nuca del bambino assicurato al seno materno. La selezione rappresentativa di Carozzi si concentra sulle due teste o, tutt'al più, sulle figure di madre e figlio riprese dalle gambe in su, trascurando il paesaggio urbano che è del tutto tralasciato o solo accennato, se non in un unico foglio dove le architetture cittadine e i casamenti emergono pallidi dal fondo.

Compare, tra le carte, anche il volto di Pietro che nella medesima scena è in dialogo con la donna, in controparte, figurato in tutta la sua umanità, privato com'è del nimbo, ben evidente in Masaccio, e dunque degli attributi della santità. L'uso dell'acquerello, che, come è noto, non concede pentimenti, obbliga a tradurre l'iconica figurazione di Masaccio in un coagulo di segni semplificati, come denuncia perfettamente il taglio rosso delle labbra di Pietro e la canuta capigliatura che nella trasfigurazione di Carozzi diviene in effetti un copricapo a calotta orlato da una piccola tesa.

L'essenzialità di Masaccio è cifra poetica che ben si allinea al linguaggio di Carozzi e di questo è stimolo, e anche i fugaci accenni alle teste dei progenitori malamente cacciati dall'Eden, tendono a espungere ogni soverchio particolare, semmai fosse presente. Della *Cacciata dall'Eden* di Masaccio, insieme al *Tributo* certamente la scena più osservata, copiata, riverita da schiere di artisti, sempre, Gian Carozzi dà tre interpretazioni. L'una pare ossequiente il testo primario, pur nella parzialità di stesura: i busti dei progenitori sono isolati dal contesto in cui sono racchiusi nell'affresco fiorentino, e un orlo scuro che corre a bordare la raffigurazione ne evidenzia ancor più vergogna, dolore e isolamento. Il cielo illividito che assorbe e offusca la gestualità di Adamo ed Eva si spegne in luce opaca, la stessa antecedente il lunghissimo e celebre restauro, avvenuto tra il 1983 e il 1990, intervento che ha consegnato una vividezza di colori fino ad allora insospettata. La consueta sobrietà adoperata da Carozzi rende il frammento tratto dalla Brancacci un'opera per così dire conchiusa, pur nella sua brevità, dove campiture scure marciano la corporalità tutta umana dei due dolenti, serrati nel pentimento.

Diverso è invece il foglio recante solo il capo di Eva, di brutale stesura. Qui Carozzi predilige l'esclusivo uso del lapis, dal segno calcato e deciso, con il quale compone il volto per via di diagonali, procedendo almeno in parte a un tratteggio incrociato, come è evidente nella robusta ombra sotto il mento. L'assenza di colore rende ancor più spoglia l'immagine, e la resa dei particolari fisiognomici è interamente dovuta all'andamento delle linee e alla concentrazione dei tratti, così come accade nella bocca sconciamente aperta e negli occhi quasi serrati dal pianto: voragini di dolore, le macchie scure ritraggono solo disperazione. In ultimo, con questo potente foglio,

**Archivio Gian Carozzi**

nonostante l'esibizione dell'acquerello ne smorzi almeno in parte il nerbo, è in dialogo la terza versione, ugualmente concentrata sul volto di Eva, tratteggiata a lapis con segno meno marcato nonostante le insistite linee diagonali siano ugualmente presenti a ispessirne lo sguardo. I toni ambrati e un po' bruciati di colore, che sopravvengono, viranti al terra di Siena, contribuiscono a illividire l'aspetto della progenitrice, congelata in quell'eterno dolore quasi fosse una maschera tragica.

Nel sintetico elenco degli amori dichiarati a Battolini dopo Masaccio ecco Piero Della Francesca. L'esplicitata sequenza Giotto, Masaccio, Piero ha i toni di una vera dichiarazione di intenti, se non di puro amore, in quanto tale selezione individua campioni assoluti, per i quali la sobrietà linguistica e l'essenzialità di scrittura sono state il fondamento del proprio operare. Artisti, questi, che in modo antesignano si sono posti alla ricerca del vero attraverso l'osservazione della natura, dedicando la propria indagine alla disposizione di forme e volumi nello spazio, rintracciando il conseguente rapporto con luce e ombra.

Le opere di Piero, "monarca della pittura" come lo dice Luca Pacioli, da Carozzi riverite sono almeno quattro: il *Sogno di Costantino* dalle *Storie della Vera Croce* di San Francesco di Arezzo, il *Ritratto di Federico da Montefeltro*, oggi agli Uffizi, la *Resurrezione di Cristo* di San Sepolcro e infine la *Madonna di Senigallia*, dipinta per volontà dello stesso Federico, forse per le nozze di sua figlia Giovanna, conservata attualmente nella Galleria Nazionale delle Marche.

Dal ciclo aretino, eseguito da Piero della Francesca tra il 1452 e il 1466, Carozzi seleziona lo stupefacente episodio del sogno avuto da Costantino la notte antecedente la battaglia di Monte Milvio, dalla quale l'imperatore uscirà vittorioso dal definitivo scontro con Massenzio dopo avere posto la croce quale vessillo suo e dell'esercito tutto, così come gli aveva pronosticato un messaggero divino.

L'episodio favoloso, narrato nella *Vita di Costantino* da Eusebio di Cesarea, che giurava di averlo sentito con le proprie orecchie direttamente dalla bocca dell'imperatore, diviene, a partire dal IV secolo, un fatto frequentato e narrato, anche da un punto di vista rappresentativo. L'ubicazione di tale brano all'interno del ciclo della basilica aretina, posto com'è nella parete terminale dell'abside, esattamente alla sinistra del celebrante rispetto all'assemblea, determina una totale evidenza del fatto profetico. La necessaria quanto strabiliante ambientazione notturna che accoglie la grande tenda dove sogna l'imperatore è animata da rare figure, sospese nel silenzio dell'oscurità. A veglia del sonno imperiale, foriero di divinatorie visioni, è il languido servo posto oltre la spessa cortina della tenda, subito al di fuori, sorpreso com'è nello sforzo di mantenersi vigile. Questa inconsueta figura, che con sguardo diretto osserva chi lo osserva, a tal punto centrale nell'economia compositiva di Piero da apparire quasi totalmente in luce, rischiarato dalla vampa del messaggero divino, è stata apparentata a quella del festaiuolo, vale a dire il figurante che nel corso delle rappresentazioni teatrali era tramite tra il pubblico e i recitanti, vero trait d'union necessario al coinvolgimento degli spettatori all'azione rappresentata. E così, al pari, anche l'azione figurata, fissata solo e per sempre in quell'attimo, necessita dei propri attori. Figura essenziale nell'ordine compositivo di Piero, per ruolo e posizione, anche rispetto al calibrato rapporto tra luce e ombra, il festaiuolo del *Sogno* viene da Carozzi sottratto al suo ruolo per divenire protagonista indiscusso. La meticolosa quanto impegnativa resa delle ore notturne raggiunta ed esplicitata nell'affresco aretino

è occasione di interesse accessorio per Carozzi, che nell'individuare la sua preda artistica la sottrae dal contesto in cui è calata: Costantino non esiste più, lo scherano di spalle, a sinistra, è solo figura di contorno, l'angelo recante il salvifico messaggio divino è assente, ed ecco che l'assonnato e meditabondo festaiolo ha ora il primato. Nette sono dunque le chiazze di luce sulla sua veste, grigia, spessa, quasi fossa una cotta, superflua la realistica resa narrativa del cedimento al torpore o di qualsivoglia espressione sentimentale, raschiata dal volto così come tralasciati sono i tratti della sua fisionomia, isolato e taciturno il suo stare. Come una bambola rotta, il festaiuolo di Carozzi offre allo spettatore la sua ossatura disarticolata da distonico, sottratto ora da una circostanza che ne giustificava posa e attitudine.

Nella doppia ripresa del *Ritratto del Duca d'Urbino* Carozzi sfoggia una maestria invidiabile. La raffigurazione di Federico da Montefeltro, associato al suo pendant costituito dalla analoga figurazione della moglie Battista Sforza, tra loro speculari, restituisce il volto umanissimo, segnato e corrotto dalla vita, del celebre e fiero condottiero, Duca di Urbino dal 1474. La rigida postura di profilo dell'effigiato, che si staglia su un dettagliato paesaggio, quasi cifra araldica, denota l'ascendenza numismatica del modulo rappresentativo: la moneta, ovvio veicolo del più semplice dei poteri, è difatti matrice della ritrattistica ufficiale, in virtù della quale è necessario fissare il tono aulico del ritratto. Nello specifico, inoltre, tale metodo rappresentativo si accorda con necessità contingenti, in quanto il Montefeltro, offeso in giovinezza nel corso di un torneo dal quale era uscito orbo dell'occhio destro e con il naso spaccato, pretende di mostrarsi solo concedendo il suo profilo sinistro, il migliore che gli restava. Assecondandone le lecite esigenze Piero, nel narrare le fattezze del suo committente, è in ossequio alla verità, e il condottiero è così ritratto con lucidità morale e senza alcuna menzogna esornativa. Di una bruttezza ferina, ma solido e potente nella corporatura, il Montefeltro è reso con diligenza quasi lenticolare, assecondando la prassi fiamminga che prevedeva un'acribia descrittiva e di metodo totale. Le evidenti ingiurie del tempo, le rughe, i troppi nei, la compatta chioma irsuta, della quale si potrebbero contare i singoli ispidi capelli, tanto ne è esatta la descrizione, restituiscono le sembianze di un uomo vivo e vitale, il cui indimenticabile profilo si staglia su uno smagliante paesaggio fluviale, che è quello centro italico.

A fronte di questa diligenza al limite della microscopia Carozzi, all'opposto, è conciso. Nei due fogli in cui propone il *Ritratto del Duca d'Urbino* con piglio sicuro e pochi segni ne rendiconta la sostanza: rapide e tattiche pennellate definiscono, per sintesi, il volto e gli abiti, e il minuzioso paesaggio retrostante viene trascurato o, in uno dei due casi, evocato grazie a un'unica sapientissima pennellata, che ispessendosi o, al contrario, assottigliandosi, restituisce prodigiosamente l'orografia montana dell'Umbria. Un'altra pennellata, altrettanto tattica, descrive il colletto della veste e l'ombra sul petto, così come un isolato tratto bruno ombreggia il corto cilindro del cappello, anteriormente, esprimendo così lo spessore del copricapo. Un minuscolo quanto intimo vertice di pittura.

E ancora. Dalla *Ressurrezione* trae il soldato dal capo scoperto, tramortito dal sonno e per questo poggiato al sarcofago da cui si eleva l'atletico Cristo. In tre differenti fogli ne affronta la ripresa, sempre a lapis e sempre concentrando il suo esercizio sul volto e sulla parte superiore del busto. Il medium utilizzato permette una descrizione maggiormente dettagliata del segno, e in un caso specifico l'insistito uso di diagonali e l'alternata pressione del lapis sulla carta pare supplire nella

modulata resa ombra-luce l'assenza di colore. Al solito, pochi efficaci gesti che puntano al cuore del prototipo prescelto.

Il caso della *Madonna di Senigallia* presenta invece un differente modus operandi. Il dipinto di Piero, tra i vertici del Rinascimento, mostra la Vergine con il Bambino e due angeli, parenti prossimi di quelli dipinti nella *Pala di Brera*, tanto da sembrare da lì provvisoriamente sottratti. Nelle sei versioni, che possiamo immaginare scalate nel tempo, Carozzi si dimostra immediatamente interessato al rapporto tra lo spazio conchiuso della duplice stanza in cui è ambientata la sacra conversazione e i personaggi che sono chiamati ad abitarle. Monumentali, immobili e laiche le figure di Piero occupano lo spazio che vivono, non hanno timore di mostrarsi e tentano un muto quanto impossibile dialogo con i loro osservatori: a fronte dello sguardo smorzato della Vergine i puntuti occhi dell'ipertricotico angelo vestito d'azzurro mirano al cuore, con malcelata insistenza. Ebbene, la scelta operata da Carozzi esclude ogni minuzia puntando esclusivamente ai volumi di cui si compongono i sacri individui. Volti senza faccia né segni distintivi, compatte vesti dove le pieghe disegnano ombre nette, pareti e muri a comporre scatole geometriche. La lezione di Piero è colta nella sua essenza più profonda, come se la preziosa e smaltata pellicola che riveste ogni dettaglio fosse tolta per sempre. Resta l'ossatura, solida ed essenziale.

In due dei sei casi, su questa stessa strada, Carozzi va oltre, rendendo una propria interpretazione del testo rinascimentale, vale a dire nella guache dove ogni volume diviene superficie, in assenza di contrasti di luce, e la cromia appare del tutto semplificata, per così dire. E, ancora, più che mai, nella tavoletta a olio (?), di elementare scrittura per quel che riguarda le forme, dove nel fondo, composto da linee nette senza assecondare il naturale passaggio dei toni luminosi, paiono incastrarsi solide costruzioni, ideate da un matematico.

Il 31 maggio 1989 il Paul Getty Museum acquista dal patrimonio di Chauncey D. Stillman, morto da pochi mesi, il *Ritratto di Alabardiere* di Pontormo, battuto da Christie's per la cifra più alta fino ad allora raggiunta da un'opera d'arte antica. Il pervenire di questa iconica immagine al Museo di Malibu è un fatto eccezionale, anche perché in questo modo viene ora consegnato al pubblico un testo figurativo per lunghi decenni sottratto a ogni sguardo. La grande figurazione del giovane alabardiere, che si creda possa essere Francesco Guardi, tenace ragazzino che presta se stesso e la propria vita durante lo sfibrante assedio di Firenze operato dalle truppe di Carlo V tra il 1529 e il 1530, è un oggetto magnetico, dove il ritratto di matrice raffaellesca si tinge di umori e toni inediti. La figura del precoce eroe, armato tanto della lancia quanto della sfrontatezza di quella sua età acerba, si staglia fiero su un paesaggio inesistente, composto da cubistici volumi verdi, a formare lo spigolo di una metafisica fortezza, ombrata di notte senza luce. Con posa esatta, perfettamente centrale alla composizione ma disassato rispetto all'evocate architetture militari poste alle sue spalle, l'alabardiere è stante, richiamato, in quella sua lesta torsione, a incrociare lo sguardo di chi ne cerchi il suo: viso tondo, occhi piccoli e labbra umide, reca ben calcato sul capo un vermiglio cappello piumato indossato con disinvolta eleganza, la grande broche dorata a ornarlo, dove, alla maniera antica, è raffigurato l'abbraccio micidiale di Ercole ad Anteo.

L'eleganza delle vesti e quello stare perfetto, che pare trovare una sua equilibrata soluzione nel gomito del braccio sinistro immediatamente offerto all'osservatore, subito, in primo piano, per poi

**Archivio Gian Carozzi**

concludersi nella mano dalle smisurate dita divaricate, eleggono l'*Alabardiere* a eccellente simbolo, emblema ineguagliabile di quell'epoca esatta fatta di giorni virtuosi, in cui Firenze resiste. Spavaldo come solo un adolescente sa essere, l'*Alabardiere* di Pontormo dà carne e sangue alla virtù fiorentina, esibendo il suo smisurato amor patrio con piglio e sfrontatezza. Pontormo, nell'eleggerlo emblema, aveva scelto di isolarne la figura, senza indugiare, come detto, nella descrizione di un paesaggio che ne affievolisse in qualche modo l'autorevolezza. Carozzi ne coglie la misura, puntando ogni sua ripetuta attenzione (i fogli che derivano dall'*Alabardiere* sono oltre una decina) ai volumi anatomici e, semmai, ai colori delle vesti, la vampa vermiglia delle brache e la stoffa cangiante della gonfia giubba tinta d'avorio. Pare che sia un'operazione a sottrarre, a disornare, per giungere alla sostanza.

Il dipinto di Pontormo torna provvisoriamente a Firenze in occasione della mostra dedicata a *L'officina della Maniera* allestita a cavallo tra il 1996 e il 1997, ed è qui che Gian Carozzi lo vede e lo conquista. Per un gioco di richiami, agli Uffizi dove la mostra è allestita, Carozzi pondera il tema del gigante Anteo sopraffatto da Ercole. La spilla indossata dall'alabardiere imberbe narra proprio quel mito, riprendendo la scelta iconografica deliberata da Antonio del Pollaiuolo tanto nella tavoletta, oggi appunto alle Gallerie degli Uffizi, quanto nell'analogo bronzetto del Bargello, voluto dal Magnifico nel 1475. I corpi inarcati in modo opposto, quasi un chiasmo, sono il risultato del gesto efferato di Ercole, che sollevando Anteo dal suolo lo priva dei poteri mortiferi derivatigli dalla forza di sua madre, Gea, la terra. Perso il contatto con elemento materno, staccato dal terreno che è fonte del suo vigore e della sua supremazia, Anteo diviene umano e pertanto facilmente insidiabile da Ercole: ed eccolo gridare l'ultimo lamento, in quel fiato sconciamente disperso nell'aria prima del tracollo. Della duplice versione, dipinta e bronzea, Carozzi predilige l'esigua tavoletta, di minutissima e confidenziale misura, dalla quale desume il gesto dei protagonisti, espungendo ogni contesto paesaggistico in cui animare l'azione. Il testo del Pollaiuolo è difatti corredato da una veduta fatta di montagne, fiumi e ristagni, abitati da animali. Quasi fosse pietra paesina, la superficie pittorica del fondo della tavoletta quattrocentesca lascia spontaneamente affiorare il paesaggio naturalistico, che nell'intenzione del Pollaiuolo doveva essere la valle del fiume Bragada, in Tunisia, dove in una spelonca abitava il temibile Anteo. Qui, in un contesto dunque minuziosamente descritto, si svolge l'azione, che è in vero il motivo dell'interessamento di Carozzi, al quale sembra solo importare il gesto, la pur sintetica struttura corporale dei protagonisti espressa nell'exasperazione che sempre reca con sé ogni movimento di sopraffazione. Come per l'alabardiere, privato della certezza dei suoi tratti fisiognomici, colto piuttosto nella sua essenza di emblema, anche nella revisione del testo del Pollaiuolo sopravviene una volontà di epurazione, a cercare gesto e azione, senza nessuna volontà ornativa.

Con occhio sagace Carozzi guarda a un altro grande interprete del manierismo toscano, il Rosso Fiorentino, sodale di Jacopo Pontormo e come questo in perenne debito di insegnamento con il poco più vecchio Andrea Del Sarto. Le due opere che dell'inquieto genio fiorentino predilige sono la celeberrima *Deposizione* di Volterra e l'inaudito dipinto che raffigura *Mosè difende le figlie di Jetro*, esposto agli Uffizi, di michelangiolesco vigore. Citato da Vasari come "un quadro d'alcuni ignudi bellissimi in una storia di Mosè, quando ammazza l'Egizio", il grande dipinto sembrerebbe portato a termine nei primissimi anni della permanenza romana del Rosso, vale a dire a cavallo tra il 1523 e il 1524. Il tema narrativo è un episodio marginale delle Scritture (Esodo (I, 16-22)), che diviene

occasione perfetta per mettere in scena un'orgiastica ed esibita rappresentazione di sopraffazione e violenza. Un amalgama di carne nuda, di grida, di bestie a narrare l'ira di Mosè che corre in aiuto delle sette figlie di Jetro, insidiate alla fonte da giovani pastori che per questo vengono sopraffatti. È un dipinto anticlassico, di difficile apprezzamento istantaneo, per quella vertiginosa furia narrata, per una implicita ostilità di lettura immediata, ad iniziare da quei fin troppo voluminosi corpi nudi posti di scorcio in primissimo piano. Carozzi ne coglie l'impasto, il movimento, il groviglio muscolare, e somma il nerbo di Rosso alla propria intenzione di ricerca, compendiandolo. Dal fondo scuro emerge la furiosa matassa di membra disarticolate e in tensione, niente più.

Di poco antecedente, di un paio di anni, la *Deposizione* di Volterra è un'opera altrettanto eccentrica. Il tema iconografico è di amplissima frequentazione, la deposizione del corpo di Cristo dalla croce del martirio secondo il racconto evangelico di Matteo, appunto, ma il Rosso ne affronta i contenuti con audacia e totale originalità. La forte verticalità della composizione, i corpi infranti, i panni di metallo, le cromie accese e tra loro in antitesi, i gesti convulsi ma come coreografati fanno del dipinto del Rosso un canto di sirena, da cui deriva una seduzione irrinunciabile, pur dissonante. La pala è centinata, alta quasi quattro metri, e in quell'ampio moto ascendente che concitatamente narra la passione umana del figlio di Dio, *ab imo usque ad caelum*, sta tutto, dolore, perdita, smarrimento, redenzione. La traduzione che Carozzi mette in opera è un piccolo sunto di questo lungo viaggio, ugualmente a quanto accade per *Mosè difende le figlie di Jetro*, meditato contemporaneamente, come convincono dimensioni e medesima modalità di espressione. Tralasciando l'insistita ricerca coloristica, che per il Rosso era stata autentica ossessione, Carozzi lascia emergere la trama dei corpi e dei movimenti, stagliati sul cielo non più d'alba, come per il Rosso, ma cupo e fosco, di tenebra senza tregua. Solo nello spazio compreso tra l'ardito incastro delle scale il buio si illumina, a comporre una piramide che ha all'apice il corpo di Cristo e come base il gesto gridato e immediato della Maddalena, avvampata della veste cremisi.

Il bue macellato di Rembrandt è per Gian Carozzi un vero feticcio. Dipinto nel 1655, esposto al Louvre, dove Carozzi negli anni parigini lo visita ripetutamente, il quadro, come è noto, raffigura il corpo squartato di un grande bue, appeso per la macellazione: sono sangue, ossa, polpa e nervi, che mischiano umori, "e il suo impasto trasuderà come il succo delle carni". È un quadro di cucina, una natura morta come pochi altri, rarissimi, nella produzione di Rembrandt. Ma l'evidente offerta di quella carne dilaniata, che per metonimia è il corpo di Cristo offeso e vessato, fino all'ostensione sulla croce, esposto com'è a ogni ingiuria, pare trascendere qualunque categoria di genere per divenire segno assoluto. Sul fondo del dipinto di Rembrandt compare, presenza pleonastica, una fantesca che si affaccia, per avanzare, alla stanza dove è macellato il bue. Niente di più che il buio della sofferenza della carcassa straziata.

La scelta rappresentativa di Rembrandt è ardita ma non episodica, nel solco di una tradizione figurativa di forte realismo, dove i resti corporali delle bestie, i quarti di bue, le membra dell'animale macellato e pertanto utile alla mensa sono stati oggetto di meticolosa indagine, come dimostrano i testi figurativi tardocinquecenteschi di Bartolomeo Passerotti e di Annibale Carracci. Qui, però, la presenza umana, vivida e operante, rende l'episodio figurato opportunità per narrare un'attività feriale, dove all'operosità dei lavoratori si somma la carne macellata, vera occasione di

sfoggio pittorico. Nel dipinto di Rembrandt la carcassa è illimitata protagonista, periferica com'è la fantesca che, senza alcuna solerzia, diviene per questo motivo elemento marginale. Il bue inchiodato e squartato, la sua incipiente putrescenza, il sacrificio implicito, la sofferenza taciuta sono gli esclusivi interpreti di questa messa in scena.

La seduzione malata che deriva dal dipinto di Rembrandt aveva avvinto nel 1925 Chaïm Soutine, che, acquistata al mattatoio il carcame di un animale, lo porta nella sua casa parigina e per quattro giorni e altrettante notti, senza tregua, nel mentre che la misera carne si decompone e avizzisce, ne dipinge il disfacimento, sopraffatto dall'odore della morte, come fosse una febbre. Quel grumo di sangue e carne illividita diviene così l'autoritratto del pittore, una forma di confessione morale prima ancora che artistica, dove il perenne quanto implicito seme della caduta e della morte fiorisce imputridendo. Malato di se stesso, Soutine trova nel bue sconciamente aperto e offeso l'archetipo di ogni ferita, di qualunque primitiva violenza corporale e morale. L'anima ora è nuda, ancor più della carne, quasi a ricordare che dal momento in cui nasciamo non smettiamo mai di morire, neanche per un attimo.

"Siamo potenziali carcasse" aveva affermato senza alcuna mistificazione Francis Bacon, a corredo del grande quadro *Figure with meat*, dipinto nel 1954. Qui, in una sintesi che assomma il *Bue* di Rembrandt e *l'Innocenzo X* di Velazquez, Bacon aveva collocato il suo livido papa tra due carcasse, dove la consunzione materiale della misera carne animale, in completa ostensione, compete con l'atroce degradamento del corpo e dell'anima umani.

Oltre la mediazione di Bacon, in parallelo, Carozzi dipinge la sua personale curia, guasta e degente. Così come il *Bue* di Rembrandt è inesauribile stimolo e insistita occasione di confronto, il ritratto papale è per Carozzi fulgida passione, a partire dall'osservazione ininterrotta, fino alla consunzione, dei monumenti pittorici di Raffaello, Tiziano, Velazquez.

Raffaello aveva ritratto i due grandi pontefici del Rinascimento, Giulio II e Leone X, il figlio del Magnifico, Giovanni Medici. Dell'immalinconito Giulio II, la cui pur tardiva robustezza Raffaello figura allo scadere dell'esistenza, nel 1511 (National Gallery di Londra), e poi replica ancora nel 1512 (Galleria degli Uffizi), Carozzi frequenta certamente questa seconda versione, dove il fondo verde e araldico diviene ora ombroso e la pur fragile umanità del papa, affiorante nella prima stesura, pare offuscata. Giulio II aveva fatto voto nel 1511 di non tagliarsi la barba finché i francesi non avessero abbandonato il suolo italiano, inaugurando così una nuova voga, per così dire, e di conseguenza un'inedita modalità rappresentativa. Dal papa barbato Carozzi trae l'essenza più sincera, vale a dire quella solida corporalità, nonostante la canizie e la fiacchezza delle membra, sovrastata dalla veste di porpora, accesa di lampi scarlatti, che concorre a metterne ancor più in risalto il compatto vigore. È una meditazione sulla figura umana, certo, ma oltre e più che mai un'indagine sui segni del potere, dove l'abito corale, quasi un uniforme, è elemento necessario a sovrapporre il ruolo alla persona, così sostituendola.

In questa stessa direzione il rendiconto di Paolo III Farnese ancor più l'avvince. Con enorme soddisfazione del suo committente Tiziano aveva ritratto il papa, isolato, nel 1543, e nel 1546 compone un'altra versione, oggi al Museo di Capodimonte, dove il pontefice è accompagnato dai due devoti nipoti, Alessandro e Ottavio. Autorizzata l'istituzione della Compagnia del Gesù, avviato l'annoso Concilio di Trento solo da pochi mesi, l'ingobbito Papa, con occhio di faina e mano rapace,

**Archivio Gian Carozzi**

guarda ora oltre, ben saldo. La ridotta gamma cromatica risponde alle esigenze più intime di Tiziano, che sosteneva che per fare un quadro altro non serve che tre colori, il nero, il rosso e il bianco, così come l'assenza di disegno antecedente la stesura pittorica è conforme al metodo veneziano, che tanto rimaneva incomprensibile ai fiorentini. Carozzi coglie nel segno, e affonda il suo colpo. Sottraendo il voglioso Paolo III dal contesto in cui è ritratto, orfano ora dei nipoti che vengono espulsi, Carozzi ne isola la figura, in tutta la sua geometrica potenza: ora il papa è solo, colto in quel suo gesto animalesco che se nel dipinto era giustificato dai punti di appoggio materiali e dal conforto della presenza umana ora soltanto resta l'atto di un predatore. Osservato dall'alto, di sbieco, posto com'è, senza appigli né equilibrio, il papa fluttua in quel mare di pece, le mani tenaci ad afferrare il vuoto e il piede sinistro che sopravanza, oltre l'orlo della talare, a formare, con il capo sottodimensionato, il vertice del prisma composto dal suo corpo.

Tiziano aveva dato una personale quanto sagace interpretazione del papa e della sua avida famiglia, mischiando impietoso naturalismo a una sottile resa psicologica esplicitata nei gesti e nelle espressioni dei partecipanti, dalla posa di Ottavio, ossequiente suo malgrado, a quella di Alessandro, fiero e distaccato, in apparenza disinteressato al suo augusto parente: il potere e tutta la sua desolazione erano stati messi in posa. Il papa di Gian Carozzi è ora una splendida monade, non condivide con nessuno la sua attitudine, e in quel suo stare precario e pur saldo assomma su di sé ogni miseria umana.

Ed è questo infine il risultato ultimo, che forse Bergotte avrebbe condiviso: un campionario vivo di azioni, gesti e sentimenti, dove la perfetta misura degli archetipi è infine trascesa per figurare un proprio personalissimo universo, da sempre e per sempre abitato da creature imperfette.

In *Gian Carozzi*, a cura di Lara Conte, Skira, Sarzana (SP) 2019.