

Intervista a Gian Carozzi di Ferruccio Battolini pubblicata in occasione della mostra al Centro Allende, La Spezia, maggio 1984.

D.: Parlaci del Gruppo dei sette: ricordaci personaggi, ideologie del gruppo, la tua posizione, Corrado Cagli.

R. : Ti dirò, sono stato recentemente al Centro Allende a vedere la mostra di Giovannoni e mi è sembrato che i quadri che ha dipinto in quel periodo, cioè nel periodo del «Gruppo dei sette», che credo vada dal '47 al '50, sono a distanza di 35 anni ancora validi. E non mi sembra poco.

Non mi ricordo, o mi ricordo vagamente, i quadri degli altri; anche dei miei, che non so dove sono andati a finire, ho un vago ricordo.

Frunzo era l'animatore del gruppo, faceva tutto con molto entusiasmo, dinamismo e, naturalmente, parlando moltissimo.

Era chiaro che la nostra voleva essere un'azione di «rottura» con la pittura figurativa e il pittoricismo, ma si conosceva poco o nulla di quello che era successo nei movimenti d'avanguardia in Europa.

Fu Cagli che, venuto a Spezia a vedere una nostra mostra, ci incoraggiò; e da lui per la prima volta sentimmo parlare di «dadaismo», di Duchamp, di «cubismo analitico». Cagli oltre che a Roma aveva vissuto a Parigi e New York, era un brillante conversatore, estremamente colto ed intelligente; la sua pittura del resto lo dimostra.

Io nel '45 vivevo in una casa di campagna ad Ameglia; avevo visto in quell'anno a Firenze una straordinaria mostra di Cézanne, e dal '45 al '47 ad Ameglia, completamente isolato, avevo lavorato moltissimo soprattutto per capire la costruzione «cézanniana».

Nel '47 a Venezia vidi un'importante Biennale: per la prima volta venni a contatto con la pittura non figurativa. Kandinski mi sembrò un pittore estremamente interessante (poi ho cambiato idea). Nella collezione Guggenheim mi impressionò un pittore allora sconosciuto, Pollock. Preso da un'entusiasmo sincero e travolgente, abbandonai frettolosamente l'esperienza «cézanniana» e mi buttai a capo fitto nella astratta, seguendo gli artisti che più mi avevano impressionato. Ne uscì qualche cosa che a quei tempi forse era abbastanza originale ma credo anche assai casuale (ma già io a quei tempi al casuale, all'istintivo, ci credevo). Partii improvvisamente per Milano nel '49 e non ebbi più contatti col «Gruppo dei sette» che poco dopo si sciolse; ricordo sempre con simpatia gli amici di quegli anni.

D.: C'è stato un momento in cui hai parcheggiato nei dintorni dello «spazialismo». Cosa ricordi di quel periodo ed eventualmente cosa vorresti o potresti riproporre?

R. : Come ti dicevo partii per Milano nel '49. I tempi erano duri, vivevo in una camera ammobiliata, dove avevo pochissimo spazio per lavorare.

Continuavo intanto le esperienze cominciate alla Spezia. Sono, per caso, tra i fondatori dello «spazialismo». Cardazzo mi aveva invitato nel '50 ad esporre nella sua galleria, che era la galleria dell'avanguardia milanese, e Fontana che già parlava di «spazialismo» vedendo i miei quadri mi disse, con mia grande sorpresa, «Tu sei un pittore spaziale».

Qualche giorno dopo fu scritto il primo manifesto dello spazialismo e vidi che tra i firmatari c'era anche il mio nome.

Da quel momento, siamo sempre nel '50, partecipai alla vita e alle mostre del gruppo. Mi ricordo serate al bar, dibattiti un po' dovunque ma soprattutto alla Galleria del Naviglio, dove Ioppolo aveva la funzione di teorico dello «spazialismo».

Devo dire che mi annoiavo abbastanza, e capivo ben poco o nulla di quello che si diceva. Le cose che facevo cominciarono presto a venirmi a noia e a lasciarmi molti dubbi. Lentamente mi staccai dal gruppo e ritornai a vivere solo.

Oggi, a distanza di tempo, non so come giudicherei le cose che facevano i miei amici d'allora; per quello che riguarda i miei quadri ritengo l'esperienza spazialista negativa; pertanto non potrei e tantomeno vorrei riproporre nulla.

D.: La tua lunga stagione parigina rappresenta, mi pare, il momento magico del tuo percorso creativo. A chi sei stato vicino? Cosa è rimasto nel tuo ricco patrimonio immaginativo di quel momento?

R.: Sai bene che sulla nostra generazione Parigi ha esercitato un fascino costante. Oggi i giovani pensano a New York così come noi allora avevamo nella testa Parigi.

Nel '59 a Milano il padrone di casa decise d'aumentarmi l'affitto, era un uomo antipatico, pensai quindi di lasciare l'appartamento. Ma dove andare? Cambiare per cambiare perché non Parigi? Spedii un baule e con due valigie arrivai a Parigi, era appena nevicato e Parigi, con le sue case bianche, i lungosenna brumosi, mi parve bellissima.

Trovai un bello studio in rue d'Assas, proprio accanto allo scultore Zadkine e al giardino del Lussemburgo.

A Parigi ritrovai Cancogni che era corrispondente dell'Espresso, e Ioppolo che, pure staccatosi dallo spazialismo, vi abitava già da un anno. Non conoscevo nessun altro.

La vita a Parigi per un pittore è durissima, ho conosciuto degli ottimi pittori che facevano una vita miserevole, ma è così, nessuno si lamenta, si lavora e si vive con poco; e nessuno viene chiamato maestro come succede troppo spesso da noi. Per esempio, il pittore russo Simon Segal, che divenne in seguito mio amico, e che io considero un buon pittore, a 65 anni aveva avuto dalla Ville de Paris un piccolo atelier vicino al mercato delle pulci, in un quartiere molto squallido, ma lui, che aveva lavorato per anni in una «chambre de bonne», lì si sentiva felice. Viveva, certo non in una maniera brillante, con lo stipendio misero che gli passava il suo mercante. Eppure era un pittore noto, seppure ad una ristretta cerchia di collezionisti ed amatori d'arte. Io, appena arrivato a Parigi passavo giornate intere davanti al cavalletto, ma spesso la tela rimaneva bianca, o dopo aver lavorato distruggevo quello che avevo fatto. Sì, proprio non andava. Seguivo tutte le mostre, che sono tante, e le idee mi si confondevano sempre di più; per tirarmi su il morale andavo al Jeu de Paume a vedere per la centesima volta Cézanne. Decisi quindi di abbandonare per il momento la pittura e di dedicarmi al solo disegno. A Montparnasse, il quartiere nel quale abitavo, c'è l'Accademia della Grande Chaumière, dove avevano lavorato pittori che vanno da Corot a Matisse. Lì, sia al mattino che al pomeriggio, le modelle si susseguono le une alle altre in tutte le pose possibili, e si lavora, assieme ad altre 20-30 persone dai sedici agli ottanta anni, in un silenzio assoluto.

Io spesso lavoravo col modello mattino e pomeriggio, passavo da grandi disegni a carbone molto studiati a schizzi rapidi. Mi ero accorto che coll'esperienza astratta, abbandonato completamente il disegno, non ero più in grado di costruire un nudo in maniera decente. Questo lavoro oscuro e faticoso, (certe volte la sera ero sfinito) durato tre anni, mi era indispensabile. E praticamente da questa esperienza che lentamente tornai alla figurazione. Nel frattempo conobbi degli artisti italiani che abitavano a Parigi: il vecchio Severini, sempre col suo capelluccio di carta come usano gli imbianchini (in verità era un dandy sempre elegantissimo, insomma un gran civettone ma molto simpatico e modesto), in seguito Magnelli e lo scultore Signori. La mia amicizia con lo scultore Emile Gilioli iniziò nel '62; ero stato nel suo studio e le cose che faceva mi piacquero moltissimo. A sua volta venne a vedere quello che facevo e mi disse che non era male. Gilioli che, dopo una vita assai dura, era arrivato al successo pochi anni prima con un'importante mostra da Carré, dicono che non aiuta e

nessuno. Con mia sorpresa invece, me lo vidi capitare un giorno con un collezionista belga che mi comprò diverse cose.

Ci incontravamo spesso, e in un campetto vicino al Cimitero di Montparnasse facevamo con altri artisti accanite partite a bocce.

Gilioli era in effetti, sotto un'aria affabile, un uomo assai difficile; però spesso amava avere a cena nel suo studio gli amici pittori e scultori; da lui tra gli altri conobbi Poliakoff, Dewasne, Agam, Deyrolle.

In definitiva, questi contatti, che possono far credere che io facessi una vita «mondana e brillante» si riducevano a brevi e saltuarie pause all'interno di una vita solitaria.

Il Louvre è stato uno dei miei amici preferiti; andavo e riandavo a vedere sempre le stesse cose; lì, oltre gli italiani e Poussin, ho cominciato ad amare Chardin e Corot, ed è lì che credo d'aver capito cos'è la pittura.

D.: Nelle tue ultime opere, in pieno recupero figurativo, c'è un'atmosfera nel contempo serena e struggente, fra Baschine, Chardin e Morandi. Perché soprattutto la natura morta? E perché quei colori totalmente assaporati nel loro pacato e soffice impasto?

R.. Quando prima ti dicevo che a Parigi credo d'aver compreso cos'è la pittura, intendo con questo quella che Roberto Longhi chiamava la «pittura-pittura». Ed era solito usare questa espressione accompagnandosi con un gesto della mano, strofinando fra loro il pollice e l'indice. Come spiegarmi meglio? Credo non ci sia altro modo che rivolgersi ai maestri del passato e ai pochi contemporanei. Facciamo dei nomi: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Chardin, Corot, Cézanne. Insomma, gli Stessi pittori che in fondo amava Morandi, ai quali, naturalmente, io aggiungo Morandi stesso.

Nei miei quadri, specialmente di questi ultimi dieci anni, mi sembra siano evidenti le lezioni di questi maestri. E non me ne vergogno affatto. Il '600 è il secolo del Caravaggio, ed esistono dei caravaggeschi di alto livello, e non ritengo che questa sia un'onta.

Certo molto dipende da come le influenze sono assorbite, da quanto queste non debbano essere orecchiate o assimilate in maniera superficiale; in un dipinto che rivela le lezioni dei maestri, ci sarà, se fatto seriamente, sempre qualche cosa di personale.

Mi domandi perché la natura morta? In verità, a me piace dipingere tutto, ma forse in questi ultimi tempi ho dipinto con maggior frequenza la natura morta, che come hai visto non si limita ad un unico soggetto. Ho dipinto crani, tema che ha interessato tanti pittori – posso citare Picasso, Cézanne, Giacometti – e che non credo ancora esaurito, bucrani, patate, fiori secchi. Hai visto alcune mie cose composte di strumenti musicali, ed è per questo che forse hai citato Baschenis.

Per quello che riguarda il colore ho rinunciato volontariamente al colore-colore; lavoro essenzialmente con le terre che poi sono fondamentalmente il colore dell'affresco. Anche un quadro dipinto solo con il bianco e con il nero, può dare la sensazione del colore; è tutta una questione di rapporti. Un rapporto giusto (e non è facile raggiungerlo) è un passo importante, a mio giudizio, per la realizzazione di una luce, e di uno spazio, per creare quegli elementi che permettono di trovare l'unità del dipinto.

Lo stesso Derain, dopo il periodo «fauve» e soprattutto dopo il viaggio in Italia, era arrivato ad una pittura poverissima di colore, ma ben più solida delle cose coloratissime che pure gli avevano dato il successo. Già in una lettera a Vlaminck, datata 28 luglio 1905, Derain scrive: «Quel colore mi ha completamente fottuto. Mi sono lasciato andare al colore per il colore. Ho perduto le mie vecchie qualità».

Questo non vuol dire che io non ami i grandi coloristi, e Matisse per primo.

D.: A me paiono ricchi di pathos e di atmosfera alcuni tuoi ritratti (ricordo in particolare quelli per

Cancogni e quelli significativi davvero per Joyce). Pensi di proseguire in questo difficile antico esempio pittorico?

R.: Ai ritratti di Joyce e a quello di Cancogni, che mi sembra ti siano piaciuti, ho lavorato lungamente. Lasciati, girati al muro, poi ripresi, grattati, ancora una volta girati, perché sentivo l'impossibilità di andare avanti. E, ti dirò, ancora adesso guardandoli, mi sembra che si sarebbe potuto fare qualcosa di più. (Cosa che penso del resto guardando un po' tutto quello che ho fatto). Continuerò certamente a dipingere della figura, ma bisognerebbe avere davanti ancora molto tempo. E si sa che per un pittore una vita non è sufficiente. Mi consola pensare che Ingres a 80 anni ha dipinto il «Bagno turco» e che Giovanni Bellini a 81 dipinse quel capolavoro che è la «Madonna con bambino» di Brera. E per citare Cechov: «Chi vivrà vedrà».