

INTRO

Tre anni fa vidi un paio di piccoli quadri che mi colpirono: erano astratti, o semi astratti, e non riuscivo a collocarli temporalmente. Mi piaceva la loro libertà, una sorta di svagatezza – come direbbe il mio amico Davide Ferri - dietro cui però intuivo dei nodi irrisolti. Avrebbe potuto dipingerli l'anno prima un giovane pittore di Glasgow o di New York, pensai. In realtà, quelle tele risalivano alla metà degli anni '60: le aveva dipinte Gian Carozzi¹, un pittore spezzino che, dopo Milano e Parigi, trascorse gli ultimi trent'anni della sua vita a Sarzana.

Mi hanno intrigato la tenacia con cui questo artista ha percorso tante strade laterali, la sua svolta anti-avanguardistica, il rapporto parzialmente irrisolto coi grandi maestri moderni, l'ossessione per l'autoritratto, la scelta di una vita al limite della reclusione. In quanto artista, mi sono ricordato il privilegio di seguire i miei interessi e, peggio ancora, i miei gusti. Per la maggior parte, i quadri e i disegni che ho selezionato mi sembrano riusciti, spesso sono molto belli; altre opere, che trovo più ostiche, mi sono servite per creare un contraddittorio, per dar conto di una complessità irriducibile. Ho cercato di non farmi raccontare troppe cose su GC², preferendo intervistare i suoi quadri.

LA TROPPIA GRAZIA

Nella casa di GC tutto – mobili, quadri, tappeti, fiori, cornici secentesche, statue africane, crani, vassoi – è disposto con gran gusto; sembra un gusto internazionale, diffuso tra artisti e intellettuali del Novecento³. Vecchi frutti in ceramica e preziosi libretti in francese sono arrangiati qua e là in raffinate nature morte; non c'è angolo in cui regni il caso, il rumore, la bruttezza. Ma questa grazia pervasiva, mi chiedo, questa *troppa grazia* di cui si è contornato, forse lo ha anche schiacciato... La grazia, come la leggerezza, è una qualità importante per ogni creazione⁴. Allo stesso tempo però, la leggerezza ti sgancia dal suolo (il salto) togliendoti sicurezza, ti catapulta nel cielo notturno delle stelle fisse, delle fissazioni, facendoti riatterrare nel meriggio popolato di creature inquietanti. Così l'esteta, che è sempre un malinconico, corre il rischio paradossale di farsi schiacciare da una leggerezza. Mi chiedo se la severità dello sguardo di GC in certi suoi autoritratti non indichi proprio la consapevolezza di questa particolare sofferenza. "Anche lei – mi ha detto un giorno MC parlando di una terza persona – è stata toccata dalla malattia mortale dell'estetica".

¹ D'ora in poi il suo nome verrà abbreviato con GC.

² Specie da parte di sua moglie, Mariantonietta (d'ora in avanti abbreviata con MC), che custodisce con amore l'intero patrimonio dell'archivio, dislocato in varie stanze di casa sua.

³ Mi viene in mente Kettles Yard, a Cambridge: attualmente un museo, tra il 1958 and 1973 Kettle's Yard fu la casa di Jim e Helen Ede. Negli anni '20 e '30 Jim fu curatore alla Tate Gallery di Londra. Grazie alla sua amicizia con molti artisti, nel corso del tempo mise insieme una notevole collezione, in cui figurano opere di Ben e Winifred Nicholson, Joan Miro, Henri Gaudier-Brzeska, Constantin Brancusi, Henry Moore e Barbara Hepworth.

⁴ Cfr il famoso primo saggio, dedicato alla leggerezza, delle *Lezioni americane* di Italo di Calvino.

L'emancipazione [dello spettatore] inizia quando ci sbarazziamo dell'opposizione tra guardare e agire e capiamo che la stessa distribuzione del visibile è parte della configurazione del dominio. Inizia quando comprendiamo che il guardare è anch'esso un'azione che conferma o modifica tale distribuzione, e che "interpretare il mondo" è già un mezzo per trasformarlo.⁵

Reclutato giovanissimo da Lucio Fontana, GC è tra i firmatari del Manifesto Spazialista. Siamo agli inizi degli anni '50, le prime avanguardie d'inizio secolo sono ormai "storiche", l'avanguardismo è già da tempo in fase di canonizzazione come momento iniziatico dell'artista-moderno-ambizioso⁶. Tra le pratiche rituali c'è l'immane manifesto, diventato ormai (quarant'anni dopo quello futurista) linguaggio di maniera. Anche GC incontra il suo -ismo: sembrerebbe avere le carte in regola per un dignitoso cursus honorum secondo gli standard moderni. Ma le cose vanno in un altro verso. Di quel periodo trascorso tra gli eletti del cenacolo fontaniano racconta: "Devo dire che mi annoiavo abbastanza e capivo ben poco o nulla di quel 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."⁷ A metà del '900, abbandonare l'avanguardia è un po' come voltare le spalle a una carriera onorata. Mi interessa questa scelta esemplare (sebbene GC non sia né il primo né l'ultimo a rifiutare modalità e idioletti delle avanguardie), una scelta che immagino travagliata. Anche perché qual'era – qual è – l'alternativa? O avanguardia o muerte! L'alternativa all'avanguardia (dal punto di vista dell'avanguardia) è una permanenza in una casa in campagna, dove passeggiare col bastone e dipingere inoffensive nature morte da appendere nella cameretta dei nipoti. Questo modo di manicheo d'intendere il ruolo dell'artista – che oppone avanguardia/progresso/etica/mondo/ a tradizione/reaione/estetica/torre d'avorio/ - mi pare il principale danno prodotto dall'avanguardia. Tale pregiudizio, che oppone anche l'agire (positivo) al guardare (negativo), è curiosamente sopravvissuto alla virata post-ideologica degli anni '80. Tra le vittime, la grandiosa ricchezza del visibile, spesso barattata con poche confortanti banalità etiche. A quanto pare, è davvero difficile accettare il fatto che dipingere un paesaggio (e osservare quel dipinto) sia una sfida estremamente stimolante dal punto di vista tecnico, psicologico, filosofico e, a ben vedere anche etico (ma ci vorrebbe qualche riga in più per spiegarlo).

S-FINIRE

"GC disegnava e dipingeva per ore e ore di seguito, tutti i giorni. Pensava che le cose buone potessero uscire solo da tantissimo lavoro... Magari era proprio l'ultimo disegno della giornata quello buono, quando lui era sfinito"⁸. Questa parola - sfinito, sfinirsi - mi fa venire in mente il

⁵ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Artforum, marzo 2007 (traduzione mia).

⁶ Ancora oggi la vulgata vuole che tutte le cosiddette avanguardie – prime, seconde e ennesime – siano state esperienze eccitanti, qualitativamente indiscutibili, oltre che momenti di crescita intellettuale. Una revisione delle singole esperienze e delle singole opere prodotte, più critica e meno ideologica, sarebbe quanto mai utile.

⁷ *Intervista a Gian Carozzi*, a cura di Ferruccio Battolini, in *Mostra antologica di Gian Carozzi*, catalogo, Centro Allende, La Spezia, 1984. Citazione trovata in *Gian Carozzi Spaziale*, di Flaminio Gualdoni, in *Gian Carozzi 1949-1955*, Sarzana, 2000.

⁸ Da una conversazione con Mariantonietta Carozzi.

modo in cui Antonio Rezza descrive i suoi spettacoli teatrali: ambienti⁹ dentro cui lui *si sfinisce*... Forse, paradossalmente, sfinirsi è anche un modo per non finire; ci si sfinisce per arrivare sempre e di nuovo nei pressi della fine, senza arrivarci davvero, alla fine. Un meccanismo che ricorda la peculiarità dell'alcolista, che beve per ubriacarsi ma sa fermarsi al penultimo bicchiere: l'ultimo gli sarebbe letale.¹⁰

COSA RIMANE DI UN (BRAVO) ARTISTA

Artista minore è una definizione scolastica che mi ha sempre affascinato. Quando studiavo all'accademia sostenevo che il mio sogno era di entrare nella storia come importante artista minore. Non ci si sofferma mai abbastanza sul fatto che artista è una parola molto generica¹¹: Damien Hirst è un artista, Giotto è un artista, il mio vicino di casa Andrea è un artista, il pittore secentesco Stefano Celesti è un artista. Per non parlare delle decine di migliaia di pittori della domenica. A ben vedere, essere un *minore*, per non dire un *importante minore*, è, in sede storica, una qualifica tutt'altro che secondaria: significa che l'artista in questione ha quantomeno superato le crudeli preselezioni per il Giudizio Finale, è arrivato ai quarti di finale... Quello che mi interessa è: cos'ha da dirci un cosiddetto artista minore? Cosa lascia, se lascia qualcosa, in eredità? Il concetto di artista minore è dovuto non solo a un'effettiva subordinazione di un artista ad un suo collega all'interno di un'epoca storica, ma anche alle mode che i posteri costruiscono, di volta in volta, attorno ai maestri del passato. In ogni caso, potremmo dire che se Matisse o Duchamp ci lasciano in eredità un'intera *oeuvre* esemplare, un artista minore ci lascia alcune opere riuscite. Queste opere offrono uno schermo sufficientemente complesso su cui un pubblico (non importa quanto piccolo o grande) può proiettare le proprie ramificazioni di senso e di desiderio. E tuttavia l'opera di un artista minore non rappresenta, nel suo complesso, uno snodo significativo nella storia dell'arte (non fa corpo), né un punto di riferimento per altri artisti (non fa scuola), o per essere più precisi, non è un punto di riferimento per un numero consistente di artisti importanti. Del resto la storia dell'arte dimentica per necessità di sintesi. Rimane la domanda: ma a me che guardo un disegno di uno sconosciuto - un bellissimo disegno - quanto me ne importa, *in quell'istante*, di conoscere il ruolo giocato da quel disegno e/o da quell'artista nella storia dell'arte?

- Non me ne importa niente: il disegno mi emoziona, dunque funziona così com'è – fosse anche il risultato dello scopiazzamento di un soggetto o di uno stile altrui;
- Me ne importa molto: un'opera d'arte è sempre, anche nel suo meccanismo di funzionamento, il risultato di un complesso gioco di rimandi culturali. In generale il vedere è sempre mediato da quel che sappiamo.

Paradossalmente, le due risposte sono complementari.

⁹ Creati dalla sua compagna e scenografa Flavia Mastrella.

¹⁰ Cfr *l'Abbecedario di Gilles Deleuze*, la serie di conversazioni tra Gilles Deleuze e Claire Parnet, prodotto da Pierre-André Boutang nel 1988-1989. Edizione italiana: Derive e Approdi, 2005.

¹¹ Digitando "artist" su google si ottengono 434.000.000 risultati (in 0,36 secondi).

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*¹²

Prima o poi un autore (scrittore, musicista, artista) raggiunge la maturità – che sia prima dei vent'anni (Mozart, Rimbaud) o magari dopo i quaranta (De Kooning, Henry Miller) – ovvero trova un suo stile o, come si dice, una sua voce. Questo modo di vedere le cose, per quanto sensato, è ingannevole. Chi ha detto che un individuo mantenga una sola voce nel corso di un'intera vita? Col tempo, tutto cambia in una persona: il fisico, le convinzioni, la voce (quella non metaforica) i gusti: non si vede perché il suo modo di esprimersi artisticamente dovrebbe rimanere fissato una volta per tutte. In natura la stasi – cioè il contrario del movimento e della trasformazione - è un tipico segnale di morte.

A ben vedere, c'è un tipo di cambiamento nell'opera di un artista che, quando è graduale, si riesce ad accettare senza troppi problemi: lo si chiama benevolmente "evoluzione". Ma ci sono evoluzioni tutt'altro che gradualità: basti pensare alla sequenza cronologica delle opere dei tanti artisti che a un certo punto aderirono alle avanguardie storiche: prima ritratti e nature morte più o meno "realistiche", poi di colpo tante macchie colorate... Il XX secolo ha prodotto moltissimi casi di questo tipo di trasformazione, che potremmo chiamare varietà diacronica. Eppure, nonostante il fatto che buona parte dei giovani artisti contemporanei lavorino attraversando disinvoltamente diversi media - rendendo la questione dello stile antiquata - permane una certa riluttanza nei confronti della varietà stilistica di un autore (specialmente se è un pittore). Una delle possibili ragioni riguarda proprio la storia e la teoria dell'arte novecentesca: il modernismo - che a sua volta si tende a considerare sbrigativamente come sinonimo dei primi tre quarti del Novecento – sembra essersi definito, pur nella eterogeneità di gruppi e correnti, come una battaglia per fissare nuove e definitive formule estetico-ideologiche, e dunque in un certo senso come una battaglia per lo stile¹³.

Forse lo scoglio più difficile da superare è la varietà di stile messa in atto da un artista in uno stesso periodo (e aggiungerei: con lo stesso medium)¹⁴, che potremmo chiamare varietà sincronica. Il poeta portoghese Fernando Pessoa fece della pluralità di registri addirittura il segno distintivo della propria voce, inventando degli alter ego, o eteronimi, dotati di una propria biografia, orientamento politico e filosofico e data di morte (Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro sono i tre più importanti), cui affidare volta per volta composizioni poetiche o altri scritti. Scrive Pessoa in una lettera:

¹² "Il poeta è un fingitore./ Finge così completamente/ Che arriva a fingere che è dolore/ Il dolore che davvero sente". Fernando Pessoa

¹³ Esempio il caso, fin dal nome, del gruppo e della rivista olandese De Stijl (Lo Stile), tra i cui partecipanti ci furono P. Mondrian, G. T. Rietveld e T. van Doesburg. È sorprendente tuttavia, che Picasso e Duchamp, verosimilmente i più influenti artisti del XX secolo, siano al contrario due esempi estremi di varietà stilistica.

¹⁴ Interessante anche il caso di André Derain, cui fino a tempi recenti la critica non ha perdonato l'eccessiva disinvoltura con cui cambiò stile nei suoi quadri. Per incredibile che possa sembrare, ancora oggi il verdetto più comune degli storici dell'arte è che Derain fu un grande pittore, sì, ma solo per tre anni (dal 1905 al 1908, il cosiddetto periodo *fauve*), poi sbandò...

"L'origine dei miei eteronimi è il tratto profondo di isteria che esiste in me. [...] L'origine mentale dei miei eteronimi sta nella mia tendenza organica e costante alla spersonalizzazione e alla simulazione. Questi fenomeni, fortunatamente, per me e per gli altri, in me si sono mentalizzati; voglio dire che non si manifestano nella mia vita pratica, esteriore e di contatto con gli altri; esplodono verso l'interno e io li vivo da solo con me stesso."¹⁵

Quello di Pessoa è naturalmente un caso estremo (per l'estrema coerenza con cui imbrigliò un'apparente incoerenza), ma problematizza una volta per tutte la questione del cosiddetto stile personale. D'altra parte la faccenda non si risolve ribaltando le conclusioni, dato che la varietà di stili non può, con tutta la buona volontà, essere un segno della qualità di un autore: ogni studente d'arte alle prime armi attraversa varie maniere, così come il dilettante o l'artista "debole" prende a prestito stili e idee altrui sperando che il suo pubblico non se ne accorga o, nel migliore dei casi, glielo perdoni. In breve, la questione dello stile, se affrontata dal puro punto di vista estetico, non pare risolvibile. Tra le migliaia di cézanniani e picassiani che si sono avvicinati nel XX secolo, oltre a una maggioranza di pessimi artisti ci fu anche una minoranza di ottimi artisti.¹⁶

AUTORITRASI

L'autoritratto sarà anche un sottogenere del ritratto, ma particolarissimo: quello che guardiamo è un volto (eventualmente una figura intera) di una persona per come lei stessa si è vista e ha voluto/potuto rappresentarsi. Se poi la persona ritratta ha lo "sguardo in macchina", ovvero se sembra guardarci, allora la particolarità dell'autoritratto¹⁷ sfiora il paradosso, esplodendo in un gioco di rimandi: l'uomo che mi guarda, in realtà sta guardando colui che lo stava ritraendo, che è poi l'autore stesso riflesso in uno specchio; ma se guardo colui che guarda sé stesso guardandomi, allora in qualche modo anch'io, per suo tramite, sto guardando me stesso - un mé stesso in altre sembianze, riflesso dagli occhi di un'altra persona.¹⁸

A tutta prima, la lunga sequenza di autoritratti di GC sembrerebbe iscriversi in una tradizione gloriosa (da Rembrandt a Van Gogh): l'autoritratto come modalità privilegiata per una ricerca esistenziale, un atto primario di autocoscienza, il vedere/rsi che precede ogni altro vedere. Più in generale, riflettere sui propri strumenti di conoscenza è stata una caratteristica di molti artisti moderni e contemporanei importanti, da Giacometti a Bruce Nauman: *chi sono? cosa sono?* che relazione esiste tra le cose del mondo (tra cui io stesso) e la percezione che ne ho? E così via. Ma torniamo agli autoritratti di GC. C'è un particolare: molti di questi disegni rappresentano un uomo, GC, in una posizione (tipicamente con lo sguardo rivolto altrove) che lui non può aver visto allo specchio. Dunque lavorava anche da fotografie¹⁹. Come cambia il discorso sull'introspezione

¹⁵ Lettera di Pessoa ad Adolfo Casais Monteiro del 13 gennaio 1935, citata in Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990. Ophélia Queiroz, l'innamorata di Pessoa, creò per lui l'eteronimo *Ferdinand Personne*. "Ferdinand" è equivalente a "Fernando", e "Personne" significa "nessuno" in francese: un gioco di parole sia sul suo nome ("Pessoa" in portoghese significa "persona") che sulla sua tendenza a creare altre personalità senza avere un proprio "io" definito.

¹⁶ Parlando della sua pittura già in fase matura, il grande pittore armeno/americano Arshile Gorky (1904 – 1948) dichiarò più volte: "Per alcuni anni sono stato con Cézanne, poi sono stato con Picasso". Cfr Matthew Spender, *From a High Place. A Life of Arshile Gorky*, University of California Press, 1999

¹⁷ Questo vale nel caso di un ritratto disegnato, scolpito o dipinto: l'autoscatto, utilizzato per gli autoritratti fotografici porta con sé un genere di questioni leggermente differente.

¹⁸ Che è esattamente il meccanismo attivato da opere come "Giovane che guarda Lorenzo Lotto", 1967, di Giulio Paolini.

¹⁹ Tra l'altro, si possono facilmente far risalire le tante versioni degli autoritratti di GC a poche foto. Gliele scattava sua moglie.

quando l'autoritratto è il risultato di una copia di una foto? L'artista diventa primariamente un modello: un uomo in posa (e il ritratto andrebbe forse ascritto al genere della vanitas piuttosto che a quello dell'autoritratto). Nel caso di molti autoritratti di GC, si tratta di un uomo che si mette in posa nel suo ruolo di pittore. Un pittore che "finge" di essere un pittore.²⁰

ANCHE OGGI NIENTE DI BUONO

Mi sono chiesto spesso perché qualcuno dovrebbe continuare a sbattere la testa contro lo stesso muro quando non vi sia obbligato da contingenze esterne. In altre parole, cosa spinge gli artisti a frequentare l'insoddisfazione?²¹ La domanda non è così irrilevante se prendiamo la condizione dell'artista come metafora della condizione di ogni essere umano alla ricerca di senso (dare un nome alle cose: poesia; dar loro un'immagine: pittura; etc). In ogni caso, la risposta sembrerebbe essere plurale: tante e diverse sono le biografie degli artisti, quanti i loro bisogni, i desideri, le ossessioni. Molto spesso, a fine giornata GC riemergeva dal suo studio annunciando mestamente: "Anche oggi niente di buono"²². Eppure il giorno seguente avrebbe ricominciato, e il giorno dopo ancora. Che differenza col luminoso ottimismo di certi artisti, musicisti o scrittori! Il senso comune vuole che il tale artista, che fa delle belle opere (bravo) ed è apprezzato dal pubblico (ricco e famoso), sia soddisfatto; il tal altro, in mancanza di talento o di riconoscimento, è insoddisfatto. Ma le cose sono un po' più complesse, come dimostra la lunga lista di artisti affermati eppure tormentatissimi.²³ No, ci deve essere qualcosa di più profondo e generale in quella coazione a ripetere (non nel senso di fare sempre la stessa opera, ma di rimettersi ciclicamente in quella condizione d'insicurezza che precede la creazione) che sembra connotare ogni buon artista. Ho la sensazione che un artista (poeta, musicista) tenda a diventare un meccanismo lui stesso, un *meccanismo per la trasformazione*. Vive, al limite, con l'unico scopo di trasformare. Curiosamente, l'artista trasforma la sua esperienza in oggetti (o eventi) che produrranno a loro volta una nuova esperienza. Ora, a parte il sospetto di trovarsi di fronte a un circolo vizioso (o virtuoso), rimane il fatto che quando il meccanismo-trasformatore non funziona sono guai seri. Messa in questi termini, Picasso è stato un meccanismo della più sofisticata tecnologia: trasformava tutto, continuamente²⁴. Sembra impossibile che potesse avere anche il tempo per incontrare amici e ammiratori, collezionare libri, fare figli... È vero, tutto questo assomiglia a una visione psicoanalitica²⁵ del fatto artistico, ma la cosa non dovrebbe spaventare: basta non ricondurre *tutto* alla metafora della trasformazione. Detto questo, ci sarebbe ancora qualcosa da aggiungere: si trasforma, ammesso che si trasformi, ma a volte il risultato ci sembra buono e a volte no...²⁶

²⁰ Che disegni esteriormente simili - copia allo specchio, copia da foto - inneschino ragionamenti diversi è una conferma di quanto sia difficile individuare l'essenza di un'opera d'arte nella sua sola fenomenologia. O addirittura impossibile, come sostiene il filosofo americano Arthur Danto (cfr la sua famosa argomentazione attorno alle *Brillo Boxes* di Andy Warhol, indistinguibili dalle "vere" scatole di saponi Brillo, pur rimanendo a tutti gli effetti delle opere d'arte).

²¹ Philip Guston parlava spesso della frustrazione come di un passaggio necessario per l'artista.

²² Da una conversazione con Mariantonietta Carozzi.

²³ Spesso fino al suicidio: Hemingway, Rothko, De Staël...

²⁴ Penso anche a Henry Miller, altro grandioso trasformatore compulsivo. In questo senso si può comprendere l'efficacia del titolo di una sua bella biografia: *The happiest man alive*, nonostante le tante traversie e amarezze che punteggiarono la sua vita.

²⁵ L'idea freudiana di energia psichica, che si accumula e che ogni tanto erompe dall'inconscio, è a sua volta una metafora di concetti legati all'idraulica e alla termodinamica. L'attività onirica ha evidenti affinità con l'attività artistica - a parte tutti i tentativi di ricondurre letteralmente l'una all'altra.

²⁶ In altre parole, si affaccia la questione della qualità e della capacità (o meno) di valutarla - questione che evito volontariamente di affrontare.

TROPPO INDIETRO O TROPPO AVANTI

Charchoune volò del tutto consapevolmente sotto la linea del radar. Più di una volta commentò: "Tengo un basso profilo e ho un mucchio di libertà. Merlin James

“Alcune opere appaiono troppo presto e fanno ritorno troppo tardi, la loro precocità essendo un ostacolo che interferisce e continua a interferire nella loro ricezione. La scoperta tardiva di tali opere ci getta in uno stato di confusione: le affrontiamo come affronteremmo delle specie improbabili che non rientrano facilmente nella nostra lettura evoluzionistica della storia naturale”²⁷. Così Yves-Alain Bois inizia il suo saggio sui due artisti polacchi Stremiński e Kobro, le cui opere degli anni '20 e '30, cadute poi nell'oblio, sembrerebbero aver influenzato molta arte ed estetica degli anni '60.²⁸ Il caso di GC è certamente molto diverso, per collocazione storica e geografica innanzitutto. Inoltre il suo percorso sembra, al contrario, una fuga dal modernismo, o almeno da buona parte dei suoi dettami. Non sarebbe difficile mettere insieme un'ampia lista di artisti del secolo scorso che, avendo iniziato la propria carriera nell'alveo di una qualche corrente modernista si sono poi “ritirati” su altre posizioni (retrovia? indipendenza? autenticità? complessità?): basti pensare alla virata di Alberto Giacometti negli anni Quaranta, dopo il suo “abbandono” del surrealismo, o alla “reclusione” trentennale di Giorgio Morandi, seguita alla sua stagione futurista e metafisica. Tuttavia, ormai assunte nel canone novecentesco – quand'anche non espressamente modernista – figure come quelle di Giacometti, Morandi o Derain risultano pietre di paragone poco agevoli per artisti meno “importanti”. Più interessante mi sembra confrontare il percorso di GC con quello del pittore franco-russo Serge Charchoune (1888 – 1975)²⁹. Anche Charchoune (o Šaršun) ebbe un apprendistato “avanguardistico” nei primi due decenni del '900, prima a Berlino e poi a Parigi, dove si trasferì definitivamente. A partire dalla metà degli anni '20 il suo percorso prosegue in una direzione più intimistica e la sua produzione si arricchisce di opere eterogenee e apparentemente scollegate, nel loro complesso, dai contemporanei sviluppi artistici più acclamati. Pur con tutte le evidenti differenze³⁰, l'opera di GC che quella di Charchoune hanno molti punti in comune: la varietà formale (spesso al limite del sorprendente) delle singole opere; la disomogeneità stilistica; il passaggio avanti e indietro tra astrazione e figurazione; una produzione il cui sviluppo complessivo si caratterizza piuttosto per circolarità e discontinuità che per linearità e continuità³¹. Tutti questi elementi, che da un punto di vista modernista appaiono debolezze, possono, riconsiderati oggi, ribaltarsi in altrettanti punti di forza. Ma se il modernismo appare

²⁷ Yves-Alain Bois, “Stremiński and Kobro: In Search of a Motivation”, in *Painting as Model*, MIT Press, 1993

²⁸ Ironia della sorte, i due artisti polacchi contribuirono alla costruzione di quello stesso sistema di valori (modernismo) che si rivolterà contro di loro, poiché “lo storicismo che ci fa valutare le opere d'arte come funzione della loro data, ovvero della loro posizione all'interno di una catena continua di eventi, questo stesso storicismo fu una condizione essenziale del modernismo”. Yves-Alain Bois, op. cit.

²⁹ Mentre il presente testo era quasi stato terminato sono venuto a conoscenza, con mio grande piacere, di una mostra tenutasi nel 2013 alla Talbot Rice Gallery della University of Edinburgh e poi allo Smart Museum of Art della University of Chicago: curata dal pittore inglese Merlin James (Cardiff, 1960), rivisita l'opera di Serge Charchoune. Il raffinato catalogo prodotto per l'occasione contiene testi di Merlin James e Annick Morand.

³⁰ Opere che ebbero inoltre una ricezione e una risonanza molto diversa.

³¹ I due pittori ebbero in comune anche altre cose: due “reclusi” della pittura, entrambi ebbero in diversi momenti il patronato di artisti famosi (Fontana per GC, Duchamp e altri per Charchoune); entrambi restii o addirittura incapaci di occuparsi del lato strategico del loro lavoro; entrambi a rischio d'oblio - i critici si riferirono a Charchoune come “l'inconnu”, “le méconnu”, “l'oublié”, “le solitaire” – cfr M. James, op. cit.

definitivamente concluso, la propensione storicista del nostro giudizio estetico rimane forte. Così, è difficile apprezzare opere e risistemare autori che non hanno trovato fin'ora un posto in quella Storia dell'arte che appare più statica e oggettiva di quanto non sia; è difficile fronteggiare situazioni "di mezzo, che ci obbligano a periodizzare la storia in altri modi e a liberarci di strumenti concettuali come genealogia, influenza e stile"³². Tutto questo è difficile anche perché richiede fiducia nelle proprie capacità di giudizio; ma appunto per questo, in un momento in cui il giudizio estetico è ai minimi storici di popolarità, un tale esercizio può risultare particolarmente interessante.

FIGURATIVOASTRATTO / ASTRATTOFIGURATIVO

Senza titolo. Firmato sul retro, con data: 1960. 27 cm di altezza, 22 di larghezza. Spessore del telaio: 3,5 x 1 cm. Il colore si presenta semi opaco, grumoso, stratificato (a sollevarlo, il quadretto è molto pesante). I segni del pennello sono decisamente visibili, come solchi arati sul colore fresco: ora accompagnano l'andamento delle macchie di colore (per lo più di forma geometrizzante, rettangolare), ora lo contraddicono. Dominano i marroni, nocciola scuro e gianduja. Su questo "sfondo" cioccolatoso spiccano brevi strisce vermiglione chiaro, alcune macchie più grassottelle bordeaux, un singolo giallo di Napoli (cioè a dire giallo chiaro, un po' sporco), del verde smeraldo smorzato, dell'ocra un po' rossiccia e del verde un po' militare (stessa luminosità del gianduja di cui sopra). Altre tessere di questa specie di mosaico sono di un grigio-quasi nero, blu cobalto, blu oltremare e di un azzurro ceruleo. Lo "sfondo" ha le virgolette perché più che contenere la figura sembra avvolgerla. A causa della matericità del colore e in assenza di illusionismo, quest'unico piano della rappresentazione³³ tende a coincidere col piano-superficie del dipinto. Ma torniamo alla figura: mi ricorda una stilizzazione del re o del jack nelle carte da gioco. Il corpo è fatto di solo contorno, ancorché spesso, spezzettato e policromo, un contorno in forma di triangolo allungato in verticale e di semicerchio, entrambi conclusi in basso da una macchietta nera (piede). La figura si erge per quasi tutta l'altezza del quadro e guarda fisso davanti a sé con l'occhio/punto vermiglione. Che fa? Sta. Sarebbe che le braccia, improvvisamente irrigidite, fino a un istante prima sforbiciassero l'aria davanti a loro. Forse quel re stava dando degli ordini, ordini sconsideratamente grandi. Ma a ben vedere non sono sicuro che siano proprio braccia quei solchi impressi nel colore. E tutte le altre macchie? Disordinate, ma composte, sembrano indicare qualcosa, ma dell'ordine del ricordo piuttosto che della visione; o della filosofia piuttosto che del topografia. L'alto rimane "alto" (senza trasformarsi in "dietro"), l'orizzontale è assente (si procede per intuizione). E tuttavia, nel quarto in alto a sinistra potrebbe verificarsi un piccolo sfasamento metafisico, di quelli frequenti nelle icone bizantine, in cui spazi/mondi di ordine differente convivono fianco a fianco sulla stessa tavola. Poi all'improvviso tutto si fa più vicino, più semplice, più terreno: il colore ridiventa materia, le macchie ridiventano macchie...

In Gian Carozzi revisited, catalogo della mostra (Sarzana, Galleria Cardelli & Fontana artecontemporanea, 8 giugno – 30 luglio 2014), a cura di L. Bertolo, Cardelli & Fontana, Sarzana, La Spezia 2014

³² Yves-Alain Bois, op. cit.

³³ In effetti, più ancora che la diatriba tra figurazione e astrazione è forse la crisi dell'organizzazione figura-sfondo il centro propulsore dell'arte novecentesca. Cfr Yves-Alain Bois, op.cit.