

OMAGGIO A CARRÀ



Studio d'Arte Campaiola

00198 Roma - Via Nicolò Porpora, 12

© 2001

Studio d'Arte Campaiola
Via Nicolò Porpora, 12
Roma

Si ringraziano

Francesca Aloise, Nicoletta Boschiero, Francesca Brambilla, Luca Carrà, Farsetti Arte, Enrico Fiorentino, Gabriele Mazzotta, Francesco Palombi, Raffaella Resch, Rizziero Arte, Vincenzo Sacconi, Piergiorgio Sebastiani, Telemarket, e tutti i collezionisti che desiderano restare anonimi.

Per informazioni e documenti, si ringraziano

Archivio del Novecento MART Trento e Rovereto, Archivio della Scuola romana Roma.

Fotografie

Luca Carrà, Alessandra Como, Massimiliano Ruta.

Coordinamento

Emiliano Campaiola.

Collaborazione

Paola Magni

Un particolare ringraziamento a Massimo Carrà.

OMAGGIO A CARRÀ

a cura di
Alessandra Maria Sette

con testi di
Massimo Carrà e Valerio Rivosecchi

Roma, Studio d'Arte Campaiola
25 ottobre – 16 dicembre 2001

Era il 1968 quando un noto collezionista romano mi incaricò della vendita di un quadro di Carlo Carrà.

Mi sembrava impossibile, all'epoca, che un giovane gallerista come me potesse disporre di un'opera così importante, pertanto mi sentivo compiaciuto ed anche emozionato, e passavo intere ore a guardare il dipinto pensando a questo grande pittore.

Negli anni che seguirono ho avuto modo di avere altre opere di Carlo Carrà, e il mio interesse è rimasto vivissimo ogni volta.

Ho creduto doveroso organizzare questo "Omaggio a Carrà", cogliendo l'occasione di inaugurare una retrospettiva storica nel nuovo spazio espositivo.

Preparando questa mostra, penso a quel lontano 1968 e, sentendomi molto felice, ritrovo quelle sensazioni che solo i grandi artisti come Carlo Carrà sanno trasmettere.

Giuseppe Campaiola



COME LAVORAVA CARRÀ

di Massimo Carrà

Quando Carrà si metteva al cavalletto aveva naturalmente un'idea piuttosto precisa di ciò che si apprestava a fare: aveva già studiato a lungo composizione di figure, di paesaggi, di oggetti fissando via via le idee in un gran numero di schizzi, disegni, annotazioni. E ciò perché attribuiva grande importanza al disegno, come momento preliminare, necessario in vista di ogni realizzazione pittorica. E difatti per lui la pittura non poteva essere l'esito di pulsioni istintive o di sensibilità o di sola emozione, bensì una sorta di punto di incrocio di un complesso reticolo di relazioni esistenti tra mondo esterno e interiorità dell'artista. Perseguendo questo principio, la ricerca di Carrà durante tutta la sua lunga vita di pittore si è rivolta, sia che dipingesse sia che disegnasse o incidesse, alla resa più semplice dell'immagine allo scopo di fermarne l'essenza segreta, cioè la "seconda realtà" che sta dietro l'apparenza fenomenica. E ciò su una linea di continuità che non escludeva, via via, nuove sperimentazioni e nuovi assetti formali.

Il punto di partenza costante in ogni periodo della sua attività era l'osservazione attenta del dato reale per coglierne le pulsioni immediate, le valenze emotive, cioè la "petite sensation" come la chiamava Cézanne, dalla quale prendeva poi spunto una paziente elaborazione mentale affidata alla memoria e alla fantasia. Così l'intervento razionale diveniva fattore determinante a trasformare l'emozione provocata dal rapporto con il mondo esterno in qualcosa di intimo, di completamente rivissuto dalla creatività dell'artista.

Due fasi distinte, dunque, nell'invenzione del quadro, ma destinate a fondersi in un processo di sintesi al fine di raggiungere quel difficoltoso equilibrio fra l'elemento concreto, la cosa cioè nella sua oggettività, e la sua trasfigurazione, o astrazione, che è sempre stato per Carrà il problema centrale della sua ricerca artistica. "La pittura è un'operazione mentale" sosteneva difatti. E ancora: "Fare arte è cogliere il rapporto complesso e sempre un po' misterioso fra le cose nella loro realtà e lo spirito dell'artista che appunto attraverso una operazione mentale è in grado di sottrarre l'immagine della contingenza alla sua esistenza fenomenica, per giungere a un grado di purificazione che le conferisca una ipotesi di assoluto".

Come si desume da questi concetti, Carrà condivideva pienamente il principio che "la regola corregge l'emozione, ma l'emozione, a sua volta, corregge la regola".

Al cavalletto Carrà lavorava lento, con grande pazienza, cominciando a studiare la distribuzione spaziale impostata sulla base della sezione aurea e delle cadenze dei quadrati e dei triangoli, e così pure sulla regola delle diagonali. Poi ordinava i ritmi dei pieni e dei vuoti delineandoli con sottili tracce di nero avorio. Su questa struttura rigorosamente geometrica nascevano quindi le forme prescelte e il loro disegno, e poi il colore steso a velature leggere al fine di ottenere le trasparenze volute, gli effetti smaltati della materia pittorica, voglio dire gli impasti folti di

natura mentale, complessità e ricchezza di tessuto cromatico. La sua tavolozza era limitata a non molti colori che l'esperienza gli indicava come sicuri, cioè non soggetti ad alterarsi nel tempo: così aveva escluso tutte le lacche che, ossidandosi, anneriscono.

I colori da lui prevalentemente usati erano il nero d'avorio, il bianco di zinco e di titanio, il vermiglione, il giallo cadmio, i blu oltremare e cobalto, il verde smeraldo, la terra di Siena naturale e bruciata, l'ocra gialla. Procedimento mentale e tecnico che spiega anche l'abitudine di Carrà di improntare più quadri alla volta, quattro o cinque, che lasciava quindi riposare nello studio e riprendeva dopo giorni, settimane o addirittura mesi. E questo proprio perché l'immagine finale fosse il risultato di quell'assiduo controllo consentito dall'averli sotto gli occhi per lungo tempo.

La sua poetica, in altri termini, era rivolta a cogliere il bisogno di immedesimazione, con le "cose" insieme al compresente bisogno di astrazione: l'arte dunque come frutto di un rapporto equilibrato fra realtà e valori intellettuali. Struttura compositiva dei pieni e dei vuoti, ritmi dinamici dello spazio, proporzione calcolata di linee, di segni e di valenze cromatiche e tonali sono il filo conduttore che egli ha seguito per tutta la vita, attraverso le varie stagioni, le stesse successive articolazioni linguistiche.

Primario strumento di indagine estetica ed espressiva, il disegno ci mostra il processo segreto di trasposizione fra mondo esterno e spirito dell'artista, fra percezione, coscienza e giudizio: come, e forse ancora prima, che non la pittura. Il disegno era per Carrà un "giornale di bordo" o un "taccuino di laboratorio" dove provare ad utilizzare tutte le possibilità e risorse del segno, strutturali, intuitive, semantiche, ideografiche, liriche e rappresentative.

Ogni momento gli era propizio per disegnare, in studio o fuori casa, e difatti portava sempre con sé nel taschino della giacca due o tre matite ben temperate, e nella tasca sinistra un piccolo album pronto a ricevere schizzi, appunti, annotazioni utili a chiarirgli una intuizione o un desiderio di novità espressiva in vista di una possibile immagine ancora da definire nell'ambito di un eventuale diverso sistema formale. E sempre il foglio bianco era da lui inteso in quanto spazio atmosferico da animare con un modellato paziente di forme affidate alle valenze della linea e del segno, dei ritmi dei bianchi e dei neri.

All'acquaforte Carrà incideva per soddisfare un proprio desiderio di ricerca sperimentale e accertare valori e modi della trasposizione di una idea estetica in tecniche differenti dalle consuete affidate alla matita o alla penna: adeguando così i caratteri della linea e del segno alla vocazione peculiare di strumenti e materiali diversi, la punta di acciaio, il rame, le morsure all'acido nitrico. Per parecchi decenni Carrà si è dedicato difatti all'opera grafica realizzando ad acquaforte e litografia centoundici titoli: le prime prove risalgono al 1922 per poi intensificarsi nel 1924. E altre lastre ha inciso nel 1927 e 1928 e poi ancora negli anni Quaranta e Cinquanta usando in prevalenza la litografia, fino alle ultime del 1962/1964. Ma rendere questa testimonianza sull'opera di Carrà vuole dire ricordare anche il suo lavoro di scrittore d'arte, che era per lui quasi indispensabile, un modo per rendersi ragione e portare a ulteriore chiarezza il senso del dipingere. Numerosissimi sono i suoi interventi nel dibattito culturale a differenti livelli: interventi di teoria e di dottrina pittorica, di tecnica e di mestiere, di polemica e di critica d'arte. Interventi sempre condotti all'interno del suo lavoro di pittore, dove elementi di posizione estetica e giudizio critico si appoggiavano sostanzialmente ai fondamenti stessi della sua idea di pittura, pittura cioè come costruzione e valenze spaziali, ritmi di masse e volumi, di angoli e linee, luci, colori, toni.

CARRÀ E ROMA

di Valerio Rivosecchi

Questa mostra di Carlo Carrà segue di sette anni l'antologica della Galleria Nazionale d'arte Moderna e viene dopo pochi mesi un'altra grande mostra, tenuta a Buenos Aires. In entrambi i casi la figura di Carrà è stata presentata in tutta la sua complessa e articolata vicenda, dagli esordi divisionisti al Futurismo, dalla stagione Metafisica alla lunga e produttiva maturità. Non credo sia possibile aggiungere molto sul piano critico alla lettura della sua opera, tenendo conto del fatto che lo stesso Carrà, con la sua densa autobiografia e i molti scritti teorici, è il primo e forse anche il migliore critico di se stesso. Mi sembra invece utile tentare alcuni approfondimenti sul piano storico, in particolare riguardo alle vicende che negli anni compresi tra le due guerre, legano questo pittore alla realtà artistica romana, in una complessa e appassionante trama di scambi, di amicizie, di idee.

Le mostre futuriste

La "prima volta" di Carrà a Roma risale al febbraio 1913, alla storica mostra del movimento futurista nel ridotto del Teatro Costanzi. Carrà vi espone accanto a Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini, Ardengo Soffici. Un anno più tardi è presente (con Boccioni, Russolo e Severini) alla *Esposizione di Pittura Futurista* che inaugura la galleria di Giuseppe Sprovieri. In queste due mostre Carrà è rappresentato da importanti gruppi di opere che evidenziano la sua posizione specifica all'interno delle ricerche futuriste, un particolare carattere, fatto di solidità costruttiva e spessore della materia, che rimarrà come un tratto costante in tutta la sua vicenda creativa. Sono qualità che già allora non sfuggono ai critici più attenti: "Di tendenze assai cubistiche - scrive Roberto Longhi - è la *Galleria di Milano*, quadro solidissimo, persino incardinato prospetticamente se ci tenete, dove l'intensità assorbente del chiaroscuro, che riduce i colori originariamente caldissimi e luminosi a certi granelli involti d'ombra, come sotto la cenere, la vacuità slargata della luce del gorgo capovolto della cupola (...), soprattutto lo sfaldarsi della materia in spigoli acuti taglienti, danno alla composizione un senso costruttivo essenziale"¹. Tra questa prima apparizione e la successiva ci sono i quattro anni della Prima Guerra Mondiale: Carrà è tra i primi ad avvertire la crisi del Futurismo e a tentare nuove strade.

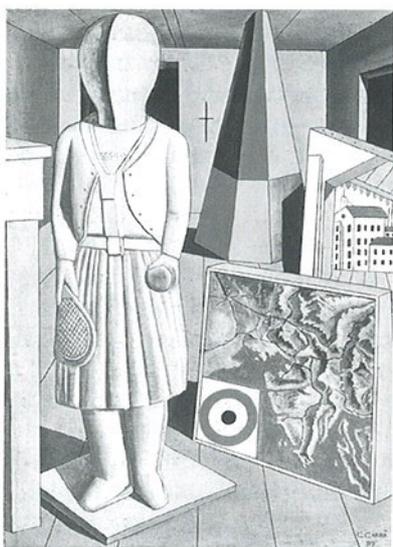
Tra il 1914 e il 1918 la sua pittura conosce straordinarie trasformazioni. Dapprima, anche grazie all'incontro con i dipinti del Doganiere Rousseau approda nel fertile terreno del "primitivismo" e inizia a esplorare le potenzialità poetiche della quotidianità. "Tutto è tornato come nelle età primordiali. E, con Henri Rousseau, costruisco la nuova pittura europea", scrive nel 1916 su "La Voce". I suoi dipinti "antigratziosi" di questa epoca sono una premessa importante per i successivi sviluppi, segnati dal cruciale incontro con De Chirico, De Pisis e Savinio nell'Ospedale militare



Carlo Carrà
La Galleria di Milano, 1912



Carlo Carrà
Antigrazioso (Bambina), 1916



Carlo Carrà
La Musa metafisica, 1917

di Ferrara. "Dalle indagini da me perseguite mi formai allora il convincimento che il naturalismo aveva cancellato dalla pittura quell'atmosfera spirituale che si trova gagliardamente espressa in Giotto, Paolo Uccello, Piero, Masaccio, la bellezza delle cui opere non consiste tanto nei punti di rapporto col reale, quanto in quella forma tutta particolare all'indole lirica del trascendentalismo plastico".

1918: la mostra alla Galleria dell'Epoca

Alla fine della Grande Guerra il mondo artistico romano è in piena evoluzione, si aprono nuovi spazi e si formano gruppi che tendono a superare contemporaneamente il Futurismo e la dimensione internazionalista ed estetizzante della Secessione. Il senso della tradizione nazionale, indotto dalle vicende belliche, appare come un valore praticabile anche sul piano della ricerca artistica. In questo ambito il ruolo di Carrà è determinante. La sua *Parlata su Giotto*, pubblicata da "La Voce" nel 1916, è già un testo chiave del "ritorno all'ordine", e tutta la sua vicenda parla di una meditata e sofferta rinuncia ai grandi temi del Futurismo, la scomposizione, la simultaneità e il dinamismo, in vista di una solidità di impianto che mantiene comunque intatto il suo valore sperimentale, inquieto, incerto negli esiti. Dipinti come *La Musa metafisica*, *La camera incantata*, *Il cavaliere occidentale*, *L'idolo ermafrodito*, *L'ovale delle apparizioni* sono oggi considerate come vere e proprie icone della Pittura Metafisica, in quel momento sono, accanto a quelli di De Chirico, una delle fondamentali novità in campo europeo.

Roma ha il privilegio di ospitare la loro prima apparizione, in un momento particolarmente propizio. Nel maggio del 1918, ancora in piena guerra, la rivista "L'Epoca" ospita nei suoi locali in via Veneto la *Mostra d'Arte Indipendente*, organizzata e presentata in catalogo da Mario Recchi. Vi espongono Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Benvenuto Ferrazzi, Maria Mancuso, Enrico Prampolini, Eleuterio Riccardi, Ardengo Soffici. Pochi giorni dopo, il 6 giugno, il critico Carlo Tridenti e il giovane architetto Marcello Piacentini, organizzano presso la Casina del Pincio una collettiva che raccoglie la migliore eredità della Secessione romana, con opere di Armando Spadini, Attilio Selva, Carlo Socrate, Cipriano Efisio Oppo, Siro Penagini, Deiva de Angelis, Ferruccio Ferrazzi, Pasquarosa Bertolletti, Alfredo Biagini.

La sconvolgente apparizione della Metafisica, viene così a confrontarsi con altre tendenze dell'ambiente romano. Gli ultimi esiti del Futurismo, rappresentati da Prampolini, i primi segni del "ritorno all'ordine" (Socrate), il primitivismo di Benvenuto Ferrazzi e Maria Mancuso, lo splendore un po' fuori tempo della pittura di Spadini, l'inquieta vena di Ferruccio Ferrazzi, si espongono e si confrontano in queste due mostre in un clima di accesi dibattiti. Scrive poco dopo Roberto Melli "C'è dunque nel nome dell'arte, una fervida agitazione: si discutono orientamenti, si manovra a prendere per tempo posizione, ad accaparrarsi titoli per assumere voce in capitolo, ad eleggersi i dominatori della situazione"². Tra i diversi ambienti c'è battaglia ma anche reciproco interesse. E', ad esempio, Armando Spadini, nonostante attraversi una difficile fase finanziaria, ad acquistare per mille lire uno dei dipinti esposti da Carrà all'"Epoca", la *Musa metafisica*. E' commovente la lettera scritta in quell'occasione: "Sebbene trovi ancora giustificato il motivo che mi spinge a dipingere, detesto i miei risultati. L'indifferenza che ho avuto per la pittura contemporanea è scossa per la prima volta dalle tue opere. Amo queste tue pitture. Ho mille lire da darti per il tuo quadro. Fa conto che te lo paghi un milione e pensa che lo terrò come cosa santa"³.

Tra le otto opere esposte da Carrà alla Galleria dell'Epoca (su un totale di settantadue) figurano altri capolavori: *Solitudine*, *L'ovale delle apparizioni*, *Il cavaliere occidentale*. L'attenzione da parte dell'ambiente romano è immediata, così come il confronto con le opere di De Chirico presenti nella stessa mostra (tra le altre: *Il trovatore*, *Ettore e Andromaca*, *Natura morta evangelica*). Mentre Roberto Longhi dedica una tagliente stroncatura al "dio ortopedico" di De Chirico, e Roberto Melli descrive l'intera mostra come una "miscellanea volgare e inquietante", un articolo attento ma decisamente schierato dalla parte di Carrà è quello pubblicato da Cipriano Efisio Oppo su "L'Idea Nazionale": "Anche ai tempi del futurismo Carrà era quello che meglio s'affermava per le sue qualità di pittore, ossia di conoscitore e distributore della materia pittorica. Era da lui che bisognava sempre attendersi qualcosa di forte. Ora, in questi suoi otto quadri, di futurismo non c'è proprio più nulla, per fortuna. Dalle decomposizioni, dalle ricerche dinamiche, dalle astrazioni più confuse (come era da prevedersi leggendo gli scritti suoi su Giotto e Paolo Uccello stampati nella 'Voce') Carrà è tornato alla più scrupolosa oggettività e alla forma più segnata ed esatta che si possa immaginare.

C'è chi dice ch'egli abbia plagiato De Chirico, certo è che fra i due ci sono dei gran punti di rassomiglianza per quanto riguarda i soggetti da loro scelti da rappresentare e il modo di stendere i colori. Con tutto ciò io preferisco Carrà per il suo gusto più italiano e per il suo lirismo più fluente.

Stanze grigie in prospettive da manuale filettate a tiralinee e oggetti strani avvolti nella loro luce fredda, in curiose drammatiche conversazioni di cose d'oltre tomba: accademie di precisione. Una nera lavagna piantata a gambe aperte, dispotica, nel mezzo di una di queste stanze grigie, con due segni di gesso A B, B C un torso 'mannequin' da sartoria e da sala anatomica, una scatola di biscotti Gentilini. Quattrocento, Ottocento e di quando in quando una nostalgia acuta di cubismo: squadre da disegno, gialle, a triangolo con il loro esattissimo buso in mezzo, piedistalli a quattro facce, per appoggiare oggetti che diano ombre angolari.(...) Sono sicuro che Carrà crede ciecamente di fare il proprio dovere. La sua materia è troppo splendida per sospettare in lui il basso trucco che nei quadri di molti altri che lo circondavano in questa mostra è palese e ridicolo. C'è anche in lui una sincera commozione scientifica per tutto l'antico stento meraviglioso dei primitivi. Ma egli dimentica che quei grandi erano nella 'loro' realtà e ch'è necessario per fare opera d'arte avere una 'propria' realtà.

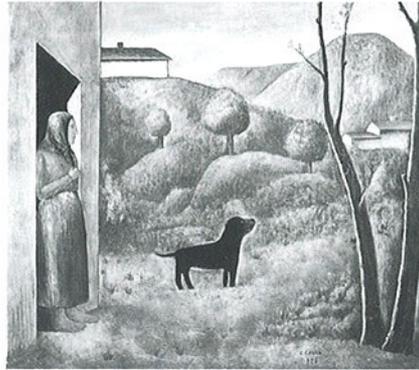
E' purtroppo vero che viviamo in un tempo di tale porcumo pittorico e di tale facile truffaldinismo che vien voglia di non uscire mai all'aria aperta e rincantucciarsi nelle grigie stanze affollate di oggetti muti, personaggi di una vita irreale testimoni terribili delle nostre pazzie solitarie.

Ma coraggio ci vuole, coraggio, come viene, viene; tanto non si vince il proprio destino, e, fuori, fuori dalle mura della casa, all'aria, al sole, fra la folla, nella vita, amico Carrà"⁴.

Questa appassionata critica di Oppo segna l'inizio di una lunga amicizia, che come vedremo avrà conseguenze importanti per le vicende artistiche romane e nazionali. Tra i due ci sono forti elementi di contatto: la doppia attività di critici e artisti, il comune passaggio da una posizione di "avanguardia" ai valori della tradizione, un atteggiamento equilibrato e attento nei confronti delle giovani generazioni, e anche una certa tendenza alla normalizzazione, ad ammorbidire e smussare le punte estreme di ogni movimento o gruppo del quale si trovano a far parte. Al di là degli orientamenti comuni le loro divergenze riguardano soprattutto il senso



a



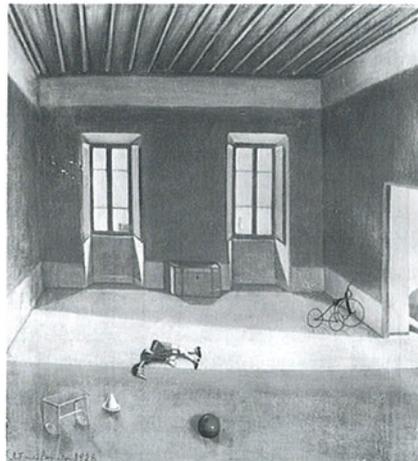
b



c



d



e



f

La collezione Casella

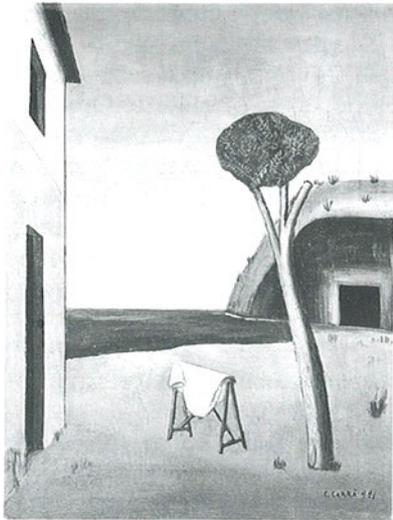
a) Il musicista Alfredo Casella in un ritratto di Felice Casorati b) Carlo Carrà, *L'attesa*, 1926 c) Carlo Carrà, *Autunno in Toscana*, 1927 d) Antonio Donghi, *Paesaggio-Palatino*, 1928 e) Riccardo Francalancia, *La stanza dei giochi*, 1928 f) Mario Mafai, *Strada con casa rossa*, 1928.

da attribuire alla "tradizione". Come sempre nelle vicende dell'arte contemporanea il riferimento al passato ha un significato strumentale, e così la "tradizione italiana" di Carrà è rappresentata dai primitivi letti attraverso il filtro di Rousseau, quella di Oppo si identifica con il colorismo veneto, e con quel senso di piena adesione alla vita che sente in qualche modo rivivere nel suo amato Spadini. Negli anni Venti anche in questo campo le idee dei due pittori sembrano avvicinarsi, trovando un terreno comune nella rilettura del paesismo ottocentesco: per le edizioni di "Valori Plastici" Carrà scrive di Fontanesi, Oppo di Corot.

Alfredo Casella

Il 1918 vede nascere un'altra importante amicizia "romana", quella con il musicista Alfredo Casella. Formatosi nell'ambiente musicale parigino, Casella rientra in Italia nel 1915 e nel dicembre 1917 dà vita a una rivista musicale d'avanguardia - "Ars nova" - per la quale cerca collaborazioni anche nel campo della letteratura e delle arti figurative. Nel settembre 1918 scrive a Carrà chiedendogli immagini e una serie di quattro articoli da pubblicare nei successivi numeri della rivista⁵.

L'interesse di Casella per le arti figurative nasce da una necessità di verifica linguistica su temi comuni alla pittura e alla musica. La sua formazione parigina lo mette in grado di comprendere il ruolo decisivo svolto dal Cubismo, e più in generale dalle avanguardie pittoriche, sul piano di un totale rinnovamento della percezione estetica: "Non è infatti arbitrario il vedere uno stretto legame tra le ricerche del cubismo pittorico che mirano a compenetrare in una finale unità plastica tutti gli aspetti fisici ed esteriori degli elementi contenuti nel quadro, e le conquiste parallele della politonalità e polimodalità, che mirano a fondere nella *simultaneità* elementi i quali nella precedente musica si svolgevano unicamente nella *successione*". Parallelamente a quanto avviene ai suoi amici pittori, anche Casella concepisce l'esperienza delle avanguardie come un'utile base per costruire una musica "antiretorica, spoglia di artifici, priva di virtuosismi ornamentali, decisamente tonale, antiimpressionistica ed essenzialmente architettonica". E, come nella pittura, ogni "ritorno" alla tradizione viene pensato nel quadro di una mentalità innovativa, priva di nostalgie e manierismi. Su questa base Casella sviluppa un' autentica passione collezionistica. "Ho viva passione per la pittura - scrive ad Antonio Donghi nel 1926 - e raccolgo quadri di pittori i quali seguono, nella loro arte e nelle loro ricerche, la medesima tendenza mia"⁶. Come avviene solo nelle collezioni nate da una profonda esigenza spirituale, le opere raccolte da Casella dagli inizi degli anni Venti alla metà del decennio successivo sono tutte collegate da una trama sottile ma evidente, che privilegia la composizione cristallina, il nitore della materia e soprattutto la capacità di creare incanto e magia usando elementi semplici. Il nucleo della sua straordinaria raccolta è formato da tredici dipinti di Casorati, sette Carrà, cinque De Chirico, tre Morandi, cinque de Pisis, tre Depero, due Balla, quattro Prampolini, cinque Severini, tre Spadini, due Donghi, due Francalancia, un Mafai, un Ferrazzi. Quasi sempre si tratta di opere scelte nelle esposizioni nazionali e internazionali, che il musicista visita assiduamente durante i suoi viaggi di lavoro. Professore di pianoforte al Conservatorio di Santa Cecilia e concertista, Casella non ha certo la disponibilità economica dei grandi collezionisti, ma grazie al suo carisma e al contatto diretto riesce a ottenere le opere con forti sconti e dilazioni di pagamento. Il primo dipinto di Carrà ad entrare nella sua collezione, prima del 1925, è il *Pino sul mare*, un quadro divenuto mitico anche per il



Carlo Carrà
Il pino sul mare, 1921

VALORI PLASTICI RASSEGNA D'ARTE



ROMA - ANNO II N. VII-VIII - PREZZO L. 1

Frontespizio della rivista
 "Valori Plastici" illustrato da
 un disegno di Carrà

lungo saggio dedicatogli in quello stesso anno da Wilhelm Worringer. L'autore di *Astrazione e empatia* rimane talmente colpito dal dipinto (o meglio da una sua riproduzione a colori vista tra mille altre) da proclamare: "di fronte a me stava un metro quadrato di tela, dalla quale spirava tutta quella ricchezza di vita, quella pienezza di cosa intensamente vissuta, nella cui possibilità di realizzazione artistica avevo perso ogni fiducia". Il dipinto gli appare come la chiave giusta per portare a una effettiva maturità la tendenza espressionista dell'arte contemporanea, rivelandone le potenzialità classiche: "C'è un classico eterno della maturità, verso il quale, come verso Roma, conducono tutte le strade: anche quella dell'espressionismo. E la decisione se questo 'classico' non è semplice 'classicismo', spetta soltanto alla dinamica interna della sua struttura; questa soltanto è in grado di dimostrare se l'indirizzo classico è l'affermazione dello spirito contemporaneo, oppure se è nato dalla fuga di fronte a quest'ultimo. In ciò appunto consiste la differenza fra 'classico' e 'classicismo'. In altre parole esiste un 'classico' attivo e un 'classico' reattivo. Mi sembra che il quadro di Carlo Carrà appartenga al primo, il solo legittimo"⁷.

Negli anni seguenti Casella acquista altri dipinti importanti di Carrà, tra i quali *L'attesa*, *Autunno in Toscana*, *Natura morta*. Dipinti che da quel momento possono facilmente essere studiati e compresi dai giovani artisti romani sui quali Casella va indirizzando le sue attenzioni, Riccardo Francalancia, Antonio Donghi, un esordiente Mafai, dal quale nel 1928 acquista la *Strada con casa rossa*, un piccolo quadro dalla pittura solida e compatta, luminosa e vibrante, nel quale il suo occhio sicuro ritrova quelle stesse qualità di fondo che lo hanno guidato nella scelta di ogni quadro.

"Valori Plastici"

Pochi mesi dopo la mostra de "L'Epoca", nel novembre 1918, esce a Roma il primo numero della rivista "Valori Plastici", che da questo momento fino al 1922 costituisce il terreno di incontro e di scontro privilegiato per tutti i temi più scottanti e appassionanti del momento. Mario Broglio, promotore dell'iniziativa, punta immediatamente sui protagonisti della nuova fase pittorica, Carrà e De Chirico, ai quali affida i testi di apertura della rivista, due prose liriche dagli accattivanti titoli *Quadrante dello spirito* e *Zeusi l'esploratore*. Le due anime della pittura metafisica iniziano a confrontarsi e anche ad allontanarsi.

De Chirico, che tra il 1918 e il 1924 elegge la capitale a sua patria provvisoria, compie una delle sue strepitose e spiazzanti virate di bordo, immergendosi nei musei in cerca del "demone lineare" e dei misteri della materia pittorica. Carrà dipinge pochi ma densissimi quadri, tra i quali la prima versione de *Le figlie di Loth* (1919), il già citato *Pino sul mare* (1921), *L'amante dell'ingegnere*, *Il figlio del costruttore* (una lunga gestazione tra il 1917 e il 1921), *Il Mulino di S. Anna* (1922). Molti gli scritti e i disegni, a testimoniare di una fase di passaggio che richiede soprattutto uno sforzo di elaborazione concettuale, un duro travaglio, come sempre nella vicenda creativa dell'artista, dal quale emerge alla fine un pittore rinnovato, quel "paesista non mai veduto" (Longhi) che è ormai in grado di vivere in assoluta concentrazione il suo silenzioso dialogo con le "cose ordinarie".

Se il percorso pittorico appare difficile, la via verso quella "metafisica delle cose quotidiane" che sarà il punto di approdo del Carrà maturo appare già perfettamente delineata in quel primo scritto su "Valori Plastici": "Ecco, i colori già fluiscono a masse ai limiti primi delle nuove essenze architettrali che premono alle superfici della tela. Il pittore poeta sente che la sua essenza vera immutabile

parte dall'invisibile che gli offre un'immagine dell'eterno reale. La sua ebbrezza non è passeggera perché non gli viene dall'ordine fisico, sebbene le facoltà dei sensi siano i suoi strumenti accessori. Egli sente di essere microcosmo plastico a contatto mediato col tutto. La materia stessa non ha che quel tanto di esistenza che importa il grado di colpa che è in lui. Così io, in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me, per mezzo della quale mi sento in relazione col mio essere più vero, e cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie, che sono le ultime ad essere conquistate"⁸.

"Valori Plastici", con la sua circolazione a livello europeo, è una importante vetrina per il Carrà pittore e teorico dei primi anni Venti, anche grazie alle mostre promosse da Broglio in Germania (1921) e in Italia (1922), ma i rapporti con gli altri partecipanti all'impresa non sono certo idilliaci. La dura polemica con De Chirico nel momento in cui Carrà pubblica il suo *Pittura metafisica* (1919) i dissapori di carattere finanziario con Broglio, conducono infine l'artista a una scelta precisa: "1922 - si legge nella sua autobiografia - Questa data segna la mia ferma decisione di non accompagnarvi più ad altri, di essere solamente me stesso". Da questo momento la sua partecipazione a movimenti e gruppi, ad esempio il "Novecento italiano", è sempre molto distillata e condotta su un piano di piena autonomia, il che non impedisce all'artista di essere ben presente, con tutto il peso della sua esperienza critica e della raggiunta maturità, nelle successive vicende artistiche italiane.

La Biennale romana del 1925

La terza e ultima edizione della Biennale romana vede tra i principali eventi una mostra personale di Carrà: 44 dipinti e 33 acquaforti che nel loro insieme permettono di ricostruire tutto l'iter creativo dell'artista, dal Futurismo, alla Metafisica, fino agli ultimi svolgimenti nel campo della pittura di paesaggio. La maggior parte delle opere sono di proprietà dell'artista, ma per un'occasione così importante vengono chiamati a raccolta anche i dipinti della collezione di "Valori Plastici", la *Musa metafisica* (ancora di proprietà Spadini), le due marine di proprietà di Roberto Longhi, il *Pino sul mare* della collezione Casella e altre opere in collezioni private lombarde.

A propiziare la mostra, che accanto alla sala riservata ad Arturo Martini è quella di maggiore impatto nell'ambito della rassegna, è certamente Cipriano Efisio Oppo, "anima" della Biennale romana e presente sia nel Comitato Generale che nella Giunta esecutiva. In quel momento la sua stima per Carrà pittore è all'apice, come testimoniato dal testo *Omaggio al pittore Carrà*, che pubblica su "L'Idea Nazionale" come commento alle opere esposte⁹.

Al di là della stima sincera l'appoggio dato da Oppo a Carrà ha, a mio parere, anche delle precise motivazioni "politiche", legate allo svolgimento delle vicende artistiche italiane nei tre anni precedenti. Nel 1922, chiusa l'esperienza di "Valori Plastici", il gruppo che sembra avere le maggiori possibilità di emergere è quello dei "Sette pittori del Novecento" nato a Milano lo stesso anno con l'influente appoggio critico (e politico) di Margherita Sarfatti e del gallerista Lino Pesaro.

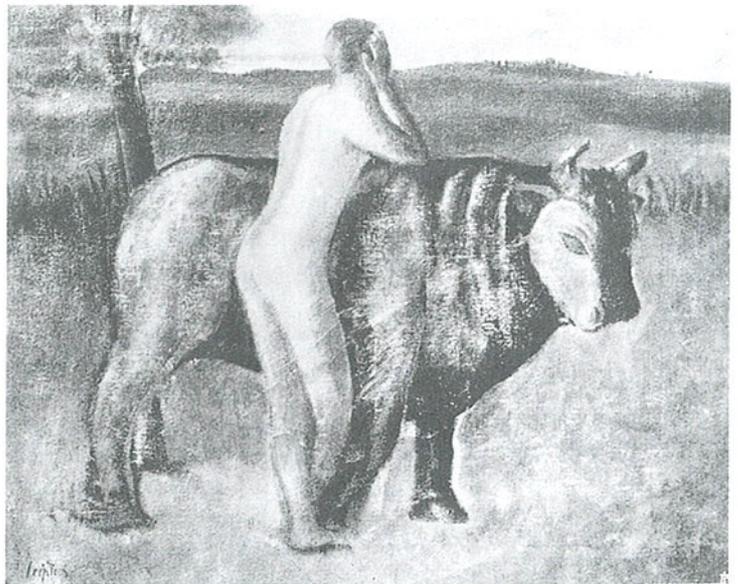
Solidamente legato al più ricco collezionismo milanese, il gruppo rischiava di infrangere il sogno di Oppo di spostare a Roma l'asse della politica artistica italiana. In questo frangente Carrà diventa per Oppo un alleato importante e forse inaspettato: Carrà aveva infatti salutato con molto scetticismo la fondazione del gruppo sarfattiano, pubblicando sulle influenti colonne de "L'Ambrosiano" un



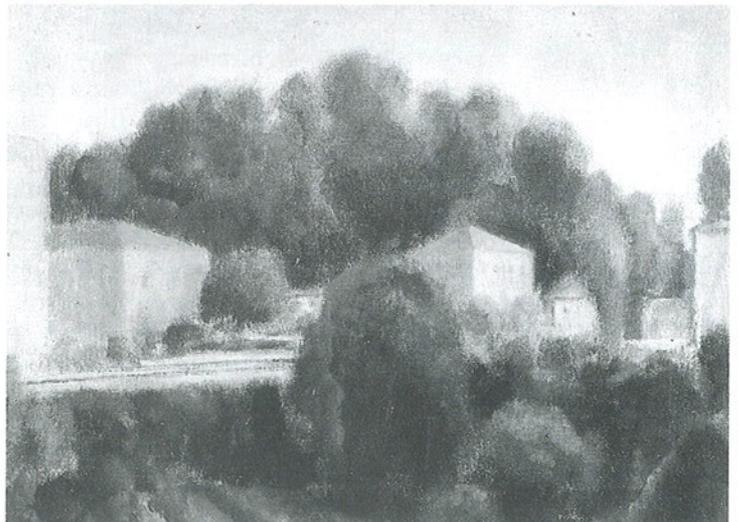
a b



c d



e f



Carrà e la giovane "Scuola romana"

a) Carlo Carrà, *Le figlie di Loth* (seconda versione), 1925. Esposto alla III Biennale romana del 1925, sarà distrutto dall'autore l'anno seguente b) Carlo Carrà, *Crepuscolo*, 1922 c) Renato Marino Mazzacurati, *L'incontro di Giacobbe e Rachele*, 1927 d) Scipione, *Contemplazione (Tramonto)*, 1928 e) Francesco Di Cocco, *Paesaggio con figure e cavallo bianco*, 1929 ca. f) Virgilio Guidi, *Paesaggio romano*, 1926.

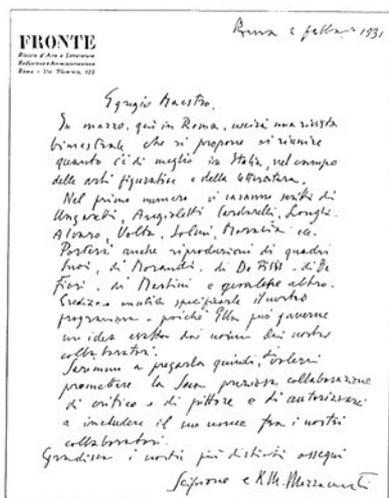
articolo dai toni molto polemici: "Che cosa si proponga e quale programma intenda realizzare il gruppo sorto all'ombra della Galleria Pesaro, nessuno lo può dire /.../ Non è forse dimostrato abbastanza che un gruppo di artisti uniti insieme dal filo degli interessi più che dalle credenze in una dottrina estetica, sviluppa necessariamente nei raggruppati lo spirito di omertà, che fu in ogni tempo la piaga purulenta della vita artistica?"¹⁰.

Alla Biennale di Venezia del 1924 il gruppo ottiene effettivamente un forte interesse da parte della critica e un notevole successo di vendite, e questo nonostante la defezione di Ubaldo Oppi, che preferisce esporre da solo. Nella stessa Biennale Oppi aveva tentato invano di imporre, con una ampia personale, il suo "campione", Armando Spadini, andando incontro a un colossale fiasco: "Oppi è tornato furioso da Venezia – si legge in una lettera della pittrice Vittoria Morelli a Fillide Levasti – dove hanno stroncato Spadini a tutto beneficio di Casorati e Funi, Oppi e il resto del gruppo '900 della Sarfatti. Sai che Casorati ha già venduto per 1800 lire? E Spadini combattutissimo e svalutato (...), Oppi sempre più velenoso e arrabbiato con la sorte"¹¹.

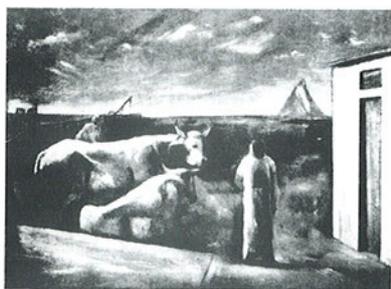
Nella precedente edizione della Biennale romana, 1923, Oppi aveva tentato di compattare attorno a Giorgio de Chirico un gruppo di pittori romani di orientamento purista: Carlo Socrate, Francesco Trombadori, Nino Bertoletti, Ferruccio Ferrazzi, lui stesso, ottenendo solo una frettolosa etichetta di "neoclassicismo" e ben pochi esiti sul piano del mercato. Visto il suo odio profondo per Felice Casorati (pesantemente attaccato in ogni occasione e tagliato fuori da tutte le rassegne romane tra il 1915 e il 1931) e l'impossibilità di opporre una solida alternativa romana al gruppo milanese della Sarfatti, essendo ormai fuori gioco anche De Chirico (parte per Parigi alla fine del 1924), a Oppi non resta altro che puntare su Arturo Martini (che dal 1921 lavora a Villa Strohl-Fern) e su Carrà, e si tratta di una scelta densa di conseguenze per le successive vicende della "scuola romana".

In quel momento è infatti in piena formazione una nuova generazione di artisti: da una parte la cosiddetta "Scuola di via Cavour" – Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël – dall'altra un altro gruppo, in parte cresciuto nella scuola di Felice Carena agli Orti Sallustiani: Emanuele Cavalli, Giuseppe Capogrossi, Francesco di Cocco, Fausto Pirandello, di lì a poco anche Corrado Cagli, Alberto Ziveri, Pericle Fazzini. Il tono mitico-arcaico dominante nelle due mostre di Carrà e Martini alla III Biennale romana segna profondamente l'inizio di questa vicenda, ed è facile accorgersene osservando le opere "giovanili" di alcuni di questi pittori, ad esempio *Contemplazione* di Scipione (1928 ca.) i dipinti di Francesco Di Cocco e del primo Guidi, ma le conseguenze sono anche più profonde e distillate nel tempo se ci si sposta sul piano teorico.

Nel 1931, al momento di iniziare l'avventura di "Fronte", Scipione e Mazzacurati chiedono proprio a Carrà un testo per il primo numero della rivista, sulla quale troviamo riprodotti anche due dipinti: *Il veliero* e *Ponte Caricatore a Forte dei Marmi*. Rispondendo alla richiesta di un articolo, Carrà è pieno di elogi per l'iniziativa: "Cari colleghi, tutte le volte che ricevo un invito a collaborare a una rivista che sta per sorgere, provo – non ve lo nascondo – un senso come di irritazione, e mi domando se non ce ne sia abbastanza in giro di carta stampata. Riconoscerete anche voi che non ho torto e che la mia repulsione ha il suo fondamento nella realtà. Così ammetterete che abbia provato un egual sentimento allorché aprii la vostra lettera. Letti però i vostri nomi e quelli dei vostri collaboratori parecchi dei quali a me cari per antica amicizia, una sensazione del tutto contraria maturò per incanto nell'animo mio.



Lettera di Scipione e Mazzacurati a Carrà con la richiesta di collaborare a "Fronte", febbraio 1931



Carlo Carrà
Ponte caricatore a Forte dei Marmi, 1930. Riprodotto sul primo numero di "Fronte", giugno 1931

Sentii subito che la vostra iniziativa editoriale non era delle solite. Anzi, se devo dirvi tutta la verità, mi parve di risentire qualcosa che riportava il mio spirito ai giorni lontani di Lacerba, de La Voce, dei Valori Plastici. Penso infatti che la vostra rivista potrebbe avere, tenuto conto dei tempi tanto differenti, il medesimo significato ideale (...)"¹².

Revisioni, questo il titolo dello scritto inviato da Carrà, è un atto di fede nella modernità contro la marea montante dell'Ottocento italiano che con i suoi "piccoli fremiti, lirismo all'acqua di rosa, languori carezzevoli" tendeva in quel periodo ad accaparrarsi grosse fette di pubblico (e di mercato) e ci fa capire cosa significava per i giovani artisti la figura di Carrà: un pittore che era stato protagonista dei maggiori movimenti del primo Novecento ed ora era sentito come una sorta di "padre" della ricerca moderna in Italia¹³.

L'interesse per la pittura e per le teorie carraiane sul "primordio" e sulla metafisica delle cose ordinarie si ritrova anche nei pittori che all'inizio degli anni Trenta avviano la vicenda del "tonalismo". Nel 1932-33 testi come il "Manifesto del primordialismo plastico" (Melli, Capogrossi, Cavalli) o gli scritti teorici di Cagli devono molto alle riflessioni che Carrà aveva condotto sugli stessi temi tra il 1916 e il '22. "In un'alba di primordio - scrive ad esempio Cagli - tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri. La forma appare nuova e l'astratto è una nuova forma, le dimensioni sono vive del loro miracolo, e il cavallo bianco è strano, strano il cielo, strano dipingere il volto di un amico". Parole che riecheggiano, anche nell'intonazione, i ben noti testi di Carrà per "La Voce" e "Valori Plastici".

Un ulteriore nesso tra Carrà e il gruppo Cagli-Capogrossi-Cavalli è la comune amicizia con Massimo Bontempelli, zio di Cagli e assiduo frequentatore dello studio milanese di Carrà. Ne nascono molte riflessioni sui temi del "realismo magico", del Quattrocentismo, della pittura murale, e anche un solido appoggio nel momento in cui il gruppo espone alla "Galleria del Milione" (1933).

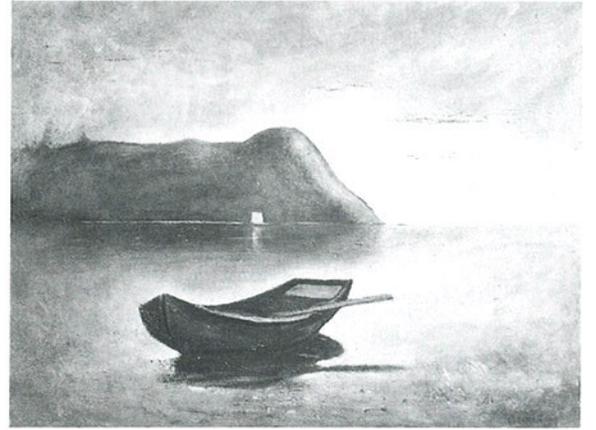
Gli anni delle Quadriennali e il collezionismo romano

Negli stessi anni in cui prende corpo la "Scuola romana" nelle sue diverse diramazioni e declinazioni, si assiste anche a una riorganizzazione complessiva del sistema delle arti su base corporativa. Uno dei punti forti del nuovo sistema dovrà essere costituito da una mostra quadriennale che raccolga a Roma il meglio della produzione italiana, venendo così ad essere accanto alla Biennale di Venezia il maggiore polo espositivo nazionale.

La seduta di insediamento del Comitato di Organizzazione della Prima Quadriennale, la cui apertura è prevista nel 1931, si tiene in Campidoglio nell'aprile del 1928. Oppo, segretario generale della manifestazione, si è circondato di collaboratori fidati, per lo più appartenenti all'ambiente romano, ma i soli nomi veramente importanti sono quelli di Ardengo Soffici e Carlo Carrà (solo un anno più tardi viene accolta nel Comitato Margherita Sarfatti). Nei mesi successivi al suo insediamento il Comitato prende decisioni importanti che riguardano l'assetto generale della mostra, i criteri di assegnazione dei premi, la distribuzione delle sale. Leggendo i verbali delle riunioni si scoprono molte cose interessanti: ad esempio, si deve a un'idea di Carrà una delle scelte di fondo dell'esposizione, quella di concentrarsi sulle sole arti figurative, lasciando fuori scenografia, architettura, arti decorative e applicate che potevano contare sulla Triennale di Monza.

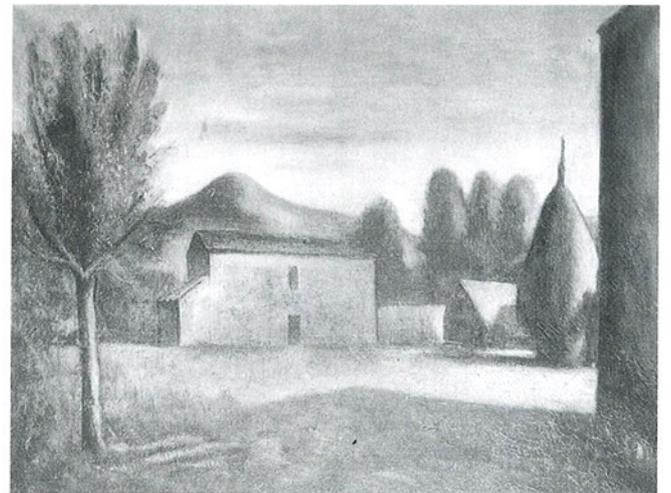
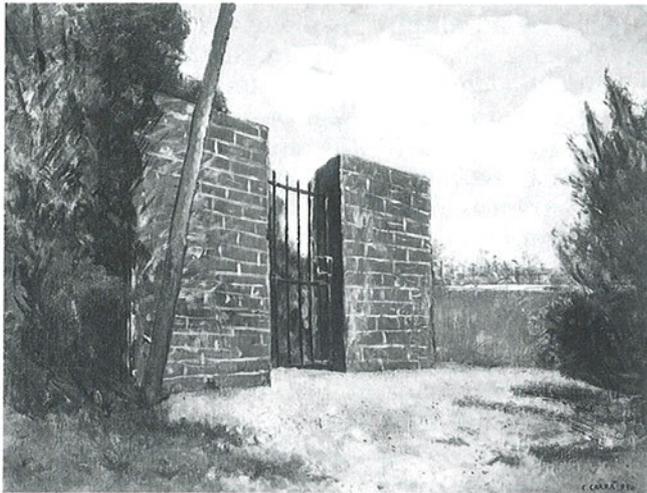
Oltre a partecipare alle fase iniziale dell'organizzazione, Carrà è una delle presenze più consistenti nell'ambito della mostra, che si inaugura nel gennaio 1931 a Palazzo delle Esposizioni. Gli viene

| | | | |
|-------------|------------------------|---------|-------------------------|
| Carrà Carlo | "Sera sul lago" | £ 5.000 | Conti Fontana Bonacotti |
| " | "Osti Tosani" | 7.000 | Conti Fontana Bonacotti |
| " | "San Martino" | | Conti Fontana Bonacotti |
| " | "Ostole al mare" | 3.000 | Dott. Angelo Signorilli |
| " | "Barche e cabine" | 2.500 | Im. B. Bonacotti |
| " | "Sulla spiaggia" | 8.000 | Conti Fontana Bonacotti |
| " | "Lavandiera" | 6.500 | S. E. Novaro Silvio |
| " | "L'incello rosso" | | S. E. Novaro Silvio |
| " | "Il cancello" | 5.000 | Governatore |
| " | "Sentiero di campagna" | 1.725 | Comm. Bruno Costaglia |
| " | "L'ala" | 3.000 | L. M. Ricci Biondi |
| " | "Specie del linguale" | 2.000 | Sin. Latini di Bassano |



a

b



c

d

La Prima Quadriennale

a) La pagina del Registro delle Vendite relativa alle opere di Carrà; b, c, d) Tre opere vendute: *Sera sul lago*, 1924; *Il cancello*, 1930; *L'ala*, 1929.

riservata una sala personale con 33 opere, ottiene il secondo premio per la pittura (il primo va a Tosi) e un consistente successo di vendite. Tra i dipinti venduti (a prezzi oscillanti tra le sette e le duemila lire) tre vanno nella collezione del Conte Contini Bonacossi (allora consigliato da Roberto Longhi), due in quella di Silvio Novaro. *Ottobre al mare* finisce nella raccolta di Angelo Signorelli, uno dei rarissimi collezionisti romani interessati, fino a quel momento, all'arte contemporanea. Infine due nomi nuovi: Marguerite Caetani acquista *L'aia*, Anna Laetitia Pecci Blunt la *Foce del Cinquale*. Si tratta di due figure destinate a svolgere un ruolo importante nelle vicende artistiche e collezionistiche romane, tra le pochissime nella intellettualmente mediocre aristocrazia dell'epoca a coltivare un'autentica passione per l'arte.

Marguerite Caetani, principessa di Bassiano, trascorre la sua giovinezza tra gli Stati Uniti e Parigi, dove è animatrice negli anni Venti di una rivista letteraria d'avanguardia, "Commerce". Al suo arrivo a Roma, tramite Ungaretti, inizia a sostenere i giovani artisti. E' tra le poche persone ad aiutare Scipione nei momenti duri della malattia, e nella stessa edizione della Quadriennale acquista una delle opere più difficili e coraggiose del pittore romano, l'*Apocalisse*. Negli anni successivi continua a svolgere un ruolo come mecenate, propiziando tra l'altro nel 1934 una mostra a Parigi in cui Corrado Cagli e Pericle Fazzini espongono accanto a maestri storici come Vuillard, Bonnard, Masson, Dunoyer de Segonzac.

La Contessa Anna Laetitia Pecci Blunt inizia in questo periodo a formare la sua collezione e a manifestare il suo desiderio di aprire uno spazio destinato all'arte contemporanea: quattro anni più tardi, con la collaborazione di Libero de Libero, dà vita alla celebre "Galleria della Cometa", principale vetrina della Scuola romana negli anni Trenta. Nel 1937 prova ad ampliare il suo raggio di azione aprendo una succursale della Galleria a New York. La prima mostra della "Cometa art Gallery" è una antologia della pittura italiana, ad essa sempre nella sede newyorkese, seguono una serie di mostre personali, tra le quali anche una di Carlo Carrà. De Libero scrive a Carrà alla fine di novembre del 1938, avvertendolo che i suoi quadri sono tornati da New York e che con essi aveva organizzato una piccola mostra "a porte chiuse", presso la "Cometa", riscuotendo un vivo interesse da parte del pubblico¹⁴.

Il rapporto di stima tra De Libero, la Pecci Blunt e Carrà, testimoniato anche da vari passi degli scritti e delle corrispondenze di De Libero, nasceva come sempre dalla comune fede nell'arte e nell'indipendenza delle idee, ma al momento delle mostre newyorkesi il clima politico era fortemente peggiorato. La "Cometa" era già al centro di una dura campagna di stampa promossa da "Il Tevere" e da altre riviste allineate sulle posizioni razziste e filohitleriane del regime. Tali polemiche coinvolgono anche Carrà al momento dell'organizzazione della Terza Quadriennale, per la quale l'artista aveva chiesto che fosse rispettata la massima libertà di espressione.

Le prime due edizioni della Quadriennale (1931 e 1935) erano riuscite a esprimere in modo corretto i valori della produzione italiana. La stessa distribuzione delle sale offriva interessanti spunti di riflessione, ad esempio nella seconda edizione, Carrà divide la propria sala con Corrado Cagli (una sorta di trasmissione di insegnamento all'interno della poetica del primordio) ed espone accanto alle sale personali di Pirandello, Messina, Mafai, tre artisti che esprimono al meglio quell'idea di un realismo lirico, intensamente vissuto e trasfigurato per la quale Carrà si era a lungo battuto. Ora, alle soglie dell'entrata in guerra, Carrà viene pesantemente attaccato da Giuseppe Pensabene come "amico degli ebrei", in un arti-

colo che è involontariamente un riconoscimento all'indipendenza mentale e politica del pittore e al ruolo svolto nelle precedenti edizioni: "Dunque per Carrà la Quadriennale è tabù: solo per essa non esiste la questione della razza. Solo entro di essa l'internazionalismo e l'ebraismo non sono perseguibili... Ora è bene dirglielo una volta per tutte: non solo noi, insieme alla parte migliore dei critici e degli artisti, desideriamo, attendiamo, chiediamo che la impostazione dell'imminente Quadriennale, essendo fatta nel pieno della politica fascista della razza, sia inequivocabilmente italiana, ma che, perché questo si attui, venga decisamente cambiata l'impostazione già apparsa nelle due quadriennali precedenti, nelle quali uno degli espositori più tipici era appunto Carrà"¹⁵. Nel 1928 Carrà era entrato nel comitato organizzatore della Quadriennale con una idea precisa: difendere la pittura e la scultura da qualsiasi contaminazione, perfino da quelle semplicemente linguistiche che potevano derivare da un contatto con le arti applicate. Dopo le dure critiche subite per gli affreschi troppo poco "fascisti" del Palazzo di Giustizia di Milano e quest'ultima polemica, la sua posizione appare anche più chiara, e si capisce ancor meglio come le forze più vive della cultura italiana (che si raccoglievano allora intorno alla rivista "Corrente") vedessero in lui un argine alla degenerazione culturale del momento. L'assegnazione "per chiara fama" della cattedra di pittura a Brera (1941) e la vasta antologica promossa dal Centro di Azione delle Arti (1942) non sono solo il riconoscimento a una carriera al suo apice, e a un lungo viaggio pittorico, ma anche il segno di una speranza in quei valori di onestà intellettuale e libertà di ricerca dei quali Carrà si era fatto sempre garante.

Note

¹ R. Longhi, in "La Voce", n.15, 1913.

² R. Melli, *Casa d'arte*, in "Valori Plastici", n. 1, Roma, novembre 1918.

³ Cfr. P. Bigongiari, M. Carrà, *L'opera completa di Carrà*, Milano 1970, p.91.

⁴ C. E. Oppo, *La Mostra d'Arte indipendente*, in "L'Idea Nazionale", Roma 28 maggio 1918, ora in F. R. Morelli, *Oppo*, Roma 2000, pp.79-80.

⁵ Cfr. M. Carrà, *Alfredo Casella tra musica e pittura*, in catalogo *Realismo magico*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1988, pp.111-119.

⁶ Lettera di Alfredo Casella ad Antonio Donghi, Roma 15.7. 1926, in M. Fagiolo, V. Rivosecchi, *Antonio Donghi*, Torino 1990, p. 59.

⁷ W. Worringer, *Carlo Carrà's "Pinie am Meer"*, in "Wissen und Leben", n.18, Zürich, 10 novembre 1925).

⁸ C. Carrà, *Quadrante dello spirito*, in "Valori Plastici", n. 1, Roma, novembre 1918.

⁹ C. E. Oppo, *Omaggio al pittore Carrà*, in "L'Idea Nazionale", Roma 12 luglio 1925, ora in F. R. Morelli, *Oppo*, cit., pp.116-117. Vedi anche V. Rivosecchi, *La vita artistica a Roma negli anni di "Valori Plastici"*, in catalogo *Valori Plastici*, a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Milano 1998, pp. 137-146.

¹⁰ C. Carrà, *Il Novecento alla ribalta*, in "L'Ambrosiano", Milano 8 dicembre 1922: Cfr. C. Gian Ferrari, "Valori Plastici" e "Novecento": le due facce della medaglia, in catalogo *Valori Plastici*, cit., pp. 91-95.

¹¹ La lettera è pubblicata in *Carlo Socrate*, catalogo della mostra a cura di M. Quesada, Roma 1988; cfr. F. R. Morelli, *Oppo*, cit, p. 297.

¹² Lettera di Carlo Carrà a Scipione e Renato Marino Mazzacurati, da Milano 10.2.1931. Il carteggio completo è pubblicato in M. Fagiolo, V. Rivosecchi, *Scipione*, Torino 1988, pp. 136-37.

¹³ Un padre che, come tutti i padri, va anche fatto fuori: solo pochi giorni prima di inviare la sua deferente richiesta di collaborazione al Maestro,

Scipione scriveva a Mazzacurati a proposito delle opere esposte alla Quadriennale: "Carrà-gira rigira con la metafisica è ritornato a Palizzi e la le vacche con i cagnoletti". Cfr. M. Fagiolo, V. Rivosecchi, *Scipione*, cit., p.127.

¹⁴ Vedi L. De Libero, *Tre anni di vita della Cometa*, in "Domus" 1938: "Nel novembre 1937 la galleria della Cometa ha inaugurato la sua succursale a New York, nei pressi della Quinta Strada, con una Antologia della pittura italiana contemporanea; e vi son seguite mostre personali di Cagli, Mirco, Carrà, De Pisis, Severini, Levi, Di Cocco e un'Antologia del disegno italiano contemporaneo). La lettera di De Libero a Carrà, da Roma 25 novembre 1938, è conservata nel Fondo Carrà presso l'Archivio del Novecento del MART di Trento e Rovereto (ringrazio Nicoletta Boschiero per l'informazione).

¹⁵ G. Pensabene, "Il Tevere", Roma 24 gennaio 1939.

Opere

Donna+bottiglia+casa, 1913

Olio su tela cm 60x50

Firma e data in basso a sinistra: *C. Carrà 913*; in basso a destra: *Donna+Bottiglia+Casa*

Opera distrutta durante la guerra 1915/18 e ridipinta da Carrà successivamente

Collezione Farsetti Arte

Storia: Collezione Carrà, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Milano, Palazzo Reale, *Mostra di Carlo Carrà*, 1962; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, *I pittori italiani dell'Unesco*, 1968; Prato, Galleria Falsetti, *100 opere di Carlo Carrà*, 1971; Newcastle, Northern Arts and the Scottish Art Council, Hatton Gallery, *Futurismo 1909-1919* (poi Edimburgo, Royal Scottish Academy) 1972; Cortina D'Ampezzo, Galleria Falsetti, *Omaggio ai Futuristi*, 1975; Sasso Marconi, La casa dell'arte, *Carlo Carrà, mostra nel centenario della nascita*, 1981; Verona, Galleria dello Scudo, *Carlo Carrà*, 1981-82; Focette, Cortina d'Ampezzo, Prato, Milano, Galleria Farsetti, *Carlo Carrà*, 1983; Firenze, Palazzo Medici Riccardi, *Futurismo a Firenze 1910-1920*, 1984; Lerici, Castello Monumentale, *Primo '900. Partecipazione e solitudine dell'arte*, 1991; Cortina d'Ampezzo, Milano, Prato, Farsetti Arte, *Arte nei secoli, dall'umanesimo alla Transavanguardia*, 1992; Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, *Divisionisti e futuristi attorno al "Nudo simultaneo" di Boccioni*, 1999-2000 (poi Prato, Milano, Farsetti Arte).

Bibliografia: R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia*, Milano 1950; E. Fezzi, *Carrà e la sua modificazione al Cubismo*, in "Critica d'arte", 1956; M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1959; R. Carrieri, *Il Futurismo*, Milano 1961; M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del Futurismo*, Roma 1962; M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. I, 3/13; P. Bigongiarri, M. Carrà, *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970, n.41; U. Apollonio, *Futurismo*, Milano 1970; M. Panepinto, *Donna. Arte e seduzione*, La Spezia 1993.

"La base architettonica del quadro (nel nostro concetto futurista di nuova espressione della forma) risponde essa pure al concetto sinfonico delle masse colorate, non cromatiche, del peso e del volume d'un generale movimento di forme determinato da interno cambiamento organico. Quindi, niente uguali suddivisioni delle parti costruttive, come usarono gli artisti del passato, ma bensì costruzione complicata di forme ritmiche con forme aritmiche, cozzi di forme concrete con forme astratte. Costruzioni di forme velate, con altre trasparenti, ripetizioni di parti di dati corpi, le quali, rompendosi, s'intersecano e si compenetrano. L'angolo retto serve a dare espressione di calma austera e di solennità, allorché la composizione esige un ritmo semplice, apassionale, neutro. Con questo stesso intento di neutralità, si utilizzano in altri casi la linea orizzontale e la verticale pura.

Una composizione pittorica costruita su angoli retti non supera, in espressione, quello che è nella musica il 'canto fermo'. L'angolo acuto, invece, è passionale e dinamico, esprime volontà e forza penetrativa. E l'angolo ottuso è, come espressione geometrica, l'oscillare e il diminuire di questa volontà e di questa forza. La linea curva, infine, ha funzione intermedia, e con l'angolo ottuso serve di legame fra gli altri angoli, come forma di passaggio".

C. Carrà, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*, 1913.



C. Carrà 913.

DONNA + Battaglia + Casa

Paesaggio, 1927

Olio su tela cm 70x90

Firma e data in basso a sinistra

Collezione Telemarket

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. I, 26/27; P. Bigongiari, M. Carrà, *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970, n.183.

“Dopo l'esperienza futurista e quella metafisica, sento per la terza volta nuovi impulsi che mi portano ad una concezione in parte nuova; e spero che questo periodo sarà per me risolutivo. Mi sento veramente impegnato, dopo tante introspezioni soggettive, dopo tanti solitari pensieri ad un cordiale contatto con la natura e il vero. Un'aura di serenità invade il mio spirito... Per lo spirito non esistono contraddizioni, ma trasformazioni e sviluppi; mutare una direzione in arte non significa rinnegare il passato, bensì allargarlo fino a compenetrarlo con un altro concetto estetico, scoprire nuovi rapporti ignoti, aprir meglio gli occhi per comprendere una somma maggiore di realtà”.

C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Carrà lavora a Belgirate, Lago Maggiore, durante l'estate del 1922.



Case sul lago (Paesaggio lacustre), 1927

Olio su tela cm 70x90

Firma e data in basso a destra

Collezione Rizziero Arte, Teramo

Storia: Galleria Annunciata, Milano (arch. 2460); Galleria del Milione, Milano (arch. 3214); Galleria Annunciata, Milano (Arch. 3635); Galleria Gissi, Torino; Collezione Masciotta, Torino; Collezione privata, Torino; Collezione privata.

Esposizioni: Torino, Galleria Gissi, *Omaggio a Carrà*; Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, *Il paesaggio di Carrà*, 1996.

Bibliografia: G. Pacchioni, *Carlo Carrà*, Milano 1959; ; M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. I, 20/27; P. Bigongiari, M. Carrà, *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970, n.177; *Maestri contemporanei*, Ed. Tornabuoni Arte, Firenze 1997.

“Principio fondamentale delle mie ricerche era di fermare la commozione suscitata nel mio animo dalla contemplazione del paesaggio, ma occorre stabilire il rapporto fra i miei sentimenti e il mondo esterno (...) tradizione e modernità io le concepisco come due metà di una medesima sfera. La sfera gira e quello che è sotto passa sopra. Perciò se mi si domanda che cosa io sia stato, se un rivoluzionario o un tradizionalista, mi sento di poter rispondere che sono stato, in piena coscienza, tutte le due cose insieme”
C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Soffici, Longanesi, Pellizzi, Loria, Carrà e Maccari a Forte dei Marmi nel 1929.



Piccola foce del Cinquale, 1926/1928

Olio su tela cm 45x63

Firma e data in basso a sinistra

Collezione privata, Roma

Storia: già collezione Marguerite Caetani di Bassiano, Roma; Collezione Caetani di Sermoneta.

Bibliografia: G. Pacchioni, *Carlo Carrà*, Milano 1959; F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano 1964; M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. I, 20/27; P. Bigongiari, M. Carrà, *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970, n.198.

“Ritornato in me l'amore per la natura, si trattava di prendere esatta coscienza del valore chiarificatore che poteva avere per le mie idee artistiche la pittura di paese. Principio fondamentale delle mie ricerche era di fermare la commozione suscitata nel mio animo dalla contemplazione del paesaggio, ma occorreva stabilire il rapporto fra i miei sentimenti e il mondo esterno, onde sorgessero continuamente dei problemi di interpretazione e di espressione che dovevano essere affrontati e risolti via via che procedeva il lavoro. (...) La natura veniva pertanto da me considerata come suscitatrice di rapporti pittorici che per la loro coerenza stessa andavano determinati in ritmi di forma, colore e luce in una costruzione armonica coi valori spaziali e architettonici dei motivi scelti, tenendo altresì conto di certe esigenze stilistiche e compositive che io giudicavo essenziali alla vitalità del quadro.(...) Incominciai le mie prove con delle analisi minute che sfociarono più tardi in qualche piccola tela raffigurante capanni sulla riva del mare. Anche il Cinquale mi occupò a lungo e riuscii infine a realizzare i primi esempi suggeritimi da questo fiume(...). Sebbene la realizzazione mi riuscisse faticosa, fui persuaso di aver trovato gli incanti e le magie di un paesaggio che confaceva col mio intimo sentimento”.

C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Carrà nella pineta a Forte dei Marmi, 1926.



Il cane, 1932

Olio su cartone telato cm 32x40

Firma e data in alto a sinistra

Collezione privata, Milano

Esposizioni: XXV Biennale di Venezia, Sala personale di Carlo Carrà, 1950; Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, Carlo Carrà, 1979; Acquisgrana, Suermond-Ludwig Museum, Carlo Carrà (poi Colonia, Ludwig Museum, Berlino, Neuer Berliner Kunstverein) 1979-80; Milano, Palazzo Reale, Carrà, mostra antologica, 1987; Bologna, Galleria Marescalchi, Carrà oggi, 1989.

Bibliografia: M. Liddle, Una visita a Carlo Carrà, in "La Nacion", Buenos Aires 20.8.1961; "L'approdo letterario", n. 34, 1966; M. Carrà, Carrà. Tutta l'opera pittorica, Milano 1967, vol. II, 16/32. ; P. Bigongiari, M. Carrà, L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, Milano 1970, n. 266.

"Tutta l'arte di Carrà vive del desiderio di definire a se stessa, mediante un'arcaica semplificazione, la grandezza essenziale delle cose. Ogni oggetto è ricondotto alla sua forma tipica e spogliato dei suoi elementi aneddotici. Nei paesaggi le colline si raccolgono in grandi masse, le case appaiono pietrificate in semplici cubi, i cieli divengono quieti orizzonti, davanti ai quali pacata si leva l'apparizione del paesaggio. Anche le figure, nella rigorosa semplificazione dei loro corpi, hanno qualcosa della stirpe degli dèi arcaici. Animali, cani e bufali divengono semplici immagini del loro aspetto visibile, come gli animali degli egiziani. Tutta la bellezza delle cose si raccoglie nel disegno più semplice della loro forma, e ne emerge un'altra, una seconda realtà. E questa è 'immagine' del mondo delle cose, una specie di arcaico simbolo della loro esistenza naturale".

W. Haftmann, *Malerei im 20 Jarhundert*, 1955.



Carrà nel suo studio di via Pascoli 18, a Milano, nel 1934.



Uomo seduto, 1933

Olio su cartone telato cm.41x28

Firma e data in basso a sinistra

Collezione privata, Milano

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. II, 5/33

“Nella prima Quadriennale, ho esposto in massima parte dei paesaggi; nei quadri che ora presento, il soggetto è, in prevalenza, il corpo umano; nel quale ravviso le maggiori possibilità di appagare i miei sentimenti artistici. Non spetta a me dare sulle mie pitture un giudizio circostanziato. Dirò soltanto che considero i miei lavori come il risultato di una tendenza spirituale che ha per scopo di ristabilire quel rapporto di continuità storica e di armonia fra colore e forma che la mia generazione ha trovato spezzato al suo sorgere. Per queste ragioni, attingendo al 'colore' non trascuro il concetto costruttivo, che ritengo come legge generatrice dell'ordine che cerco di dare alle cose della natura.

In quanto a realizzazione artistica, i gesti e le movenze scelte, che mi sono stati suggeriti dalla vita sportiva e familiare, ad eccezione della 'Partita di Calcio', dove per ragioni ovvie le forme assumono moto e agitazione, non vogliono essere improntati ad atti violenti, ma piuttosto ad atti dolci e tranquilli.

Aggiungerò infine, che, anche questa volta, l'esecuzione è stata la mia preoccupazione, poiché considero l'organicità del tessuto pittorico necessaria all'espressione totalitaria del quadro, sebbene abbia cercato innanzitutto di disporre le forme e di farle muovere con agilità e vigore”.

C. Carrà, *Autopresentazione*, nel catalogo della II Quadriennale, 1935.



Carrà sulle Apuane
nel 1933.



Alba tragica, 1940
Olio su tela cm. 40x50
Firma e data in basso a sinistra
Collezione Gilberto Ferri, Pescara

“Un buon istinto è certamente la prima necessità che fa il pittore, ma chi può incasellare le inquietudini, le disuguaglianze dei suoi sentimenti, le fatiche e le ostinazioni che occorrono alla formazione di una vera personalità artistica? La questione, come si vede, basta abbozzarla per accorgersi che si fa difficile e complessa, ed è appunto in questa complessità che spesso il pittore si smarrisce. Non deve quindi meravigliare se molti si sperdono dietro ipotesi intenzionali che non trovano adeguata conclusione nei valori specifici dell'arte. A fomentare le suddette illusioni concorrono le teorie, dove ogni cosa si determina nell'intelligenza astratta e l'operare è il risultato, poco o molto affaticato, di una forma mentis aprioristica. Con questo si intende dire che le teorie sono cose che il cervello può benissimo immaginare, ma altro è la creazione artistica. Seguire una data teoria, per molti oggi vien creduto farsi uno stile, ma uno stile non si fabbrica arbitrariamente in un capriccio orgoglioso, è invece la risultante di una forza interiore in profondo contatto con la vita”.

C. Carrà, *Note di taccuino*, 1931-34.



Roberto Longhi e Carlo Carrà a Forte dei Marmi.



Testa di donna toscana, 1942

Olio su cartone telato cm.39,5x29,5

Firma e data in basso a sinistra

Collezione privata, Milano

Esposizioni: XXV Biennale di Venezia, 1950; Londra, O'Hana Gallery, *Retrospective Exhibition 1906-1960 Carlo Carrà*, 1960; Milano, Galleria Annunciata, *Ottantesimo compleanno di Carrà*, 1961; Milano, Palazzo Reale, *Mostra di Carlo Carrà*, 1962; Prato, Galleria Farsetti, *Cento opere di Carlo Carrà*, 1971; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Carlo Carrà 1881-1966*, 1994; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *Carlo Carrà, 1900-1965. Las mutaciones del espíritu*, 2001.

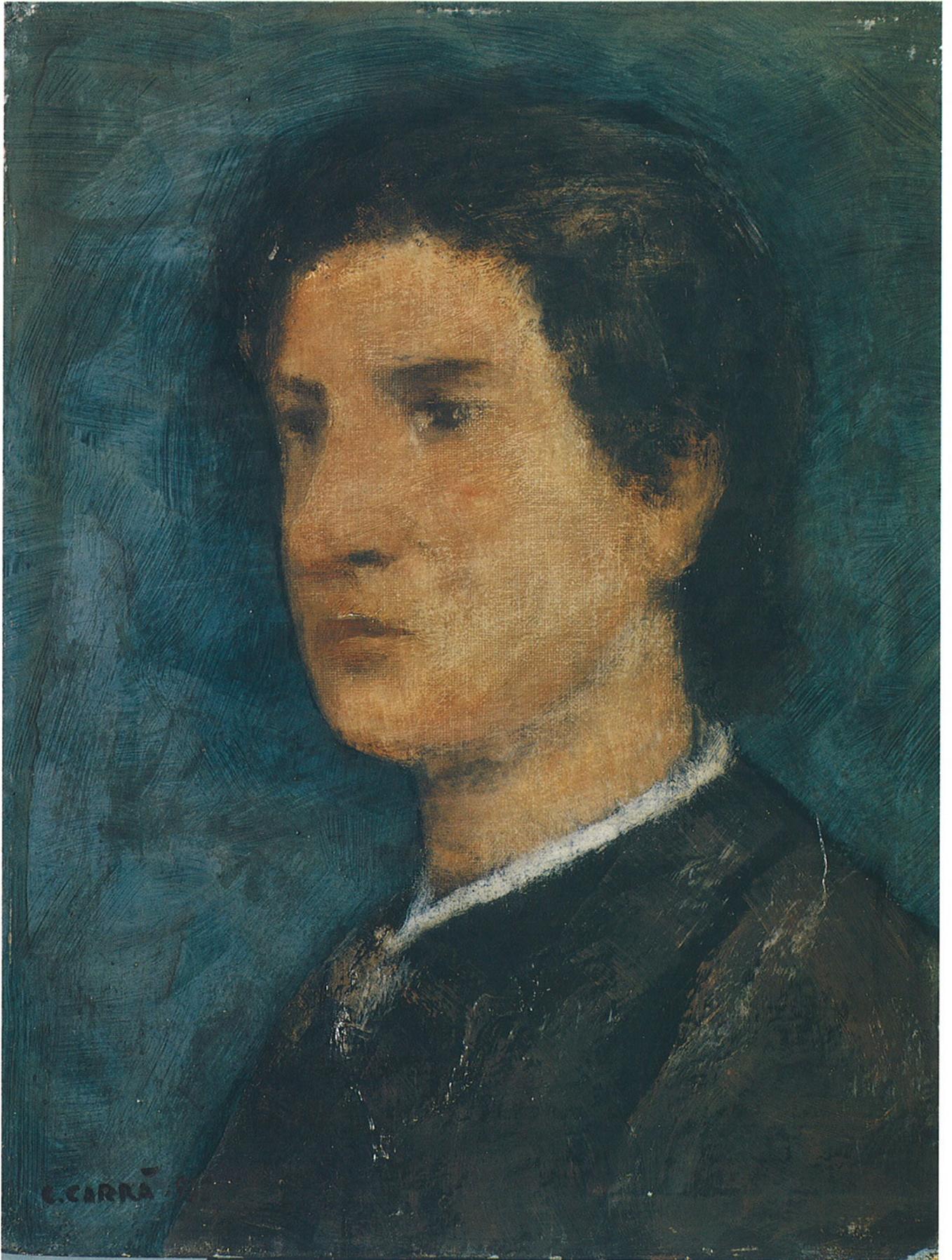
Bibliografia: G. Titta Rosa, Carrà, in "Milano Sera", 26.6.1946; C. Leli, Carlo Carrà, in "La Fiera Letteraria", Roma 4.12.1949; "Emporium", Bergamo, dicembre 1949; P. Girage, *Ricordo di un maestro*, in "Roma", Napoli 14.4.1966; M. Carrà, Carrà. *Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. II, 15/42; P. Bigongiari, M. Carrà, *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970, n. 331.

"La pittura moderna dopo anni e anni di introspezione minuziosa dei fenomeni naturalistici, sente oggi anche il bisogno di una sintesi spirituale superiore. C'è chi ritiene che per raggiungere questa sintesi si debba rigettare lo studio della natura e poggiare esclusivamente sull'immaginazione dell'artista. Ora, io alla prima parte dell'affermazione non credo. E non credo perché ritengo possibile una grande arte soltanto mediante il superamento della realtà. Chi nega aprioristicamente lo studio della realtà, non farà mai della pittura durevole. In breve, dico che arte e natura sono per l'artista un binomio inscindibile. E che cosa è d'altronde l'arte figurativa, se non l'ideale di un pensiero che si forma pensando alle cose?"

C. Carrà, *Prolegomeni pittorici*, 1943.



Con Morandi, Severini, Funi, Bartoli e Tamburi a Venezia, 1940.



Nudo accovacciato, 1945/47
Olio su tela cm.72x55
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano

Esposizioni: Milano, Palazzo Reale, *Mostra di Carlo Carrà*, 1962.

Bibliografia: G. Dorflès, *I 45 anni di Carrà*, in "La Fiera Letteraria", Roma 11.4.1948; F. Bellonzi, *Il ritorno di Carrà*, in "La Fiera Letteraria", Roma 20.3.1955; M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. II, 17/47.

"Il buon pittore lavora con slancio, con grande entusiasmo e spontaneità – il cattivo pittore con consapevolezza di sé, con attenzione accurata e meticolosa.

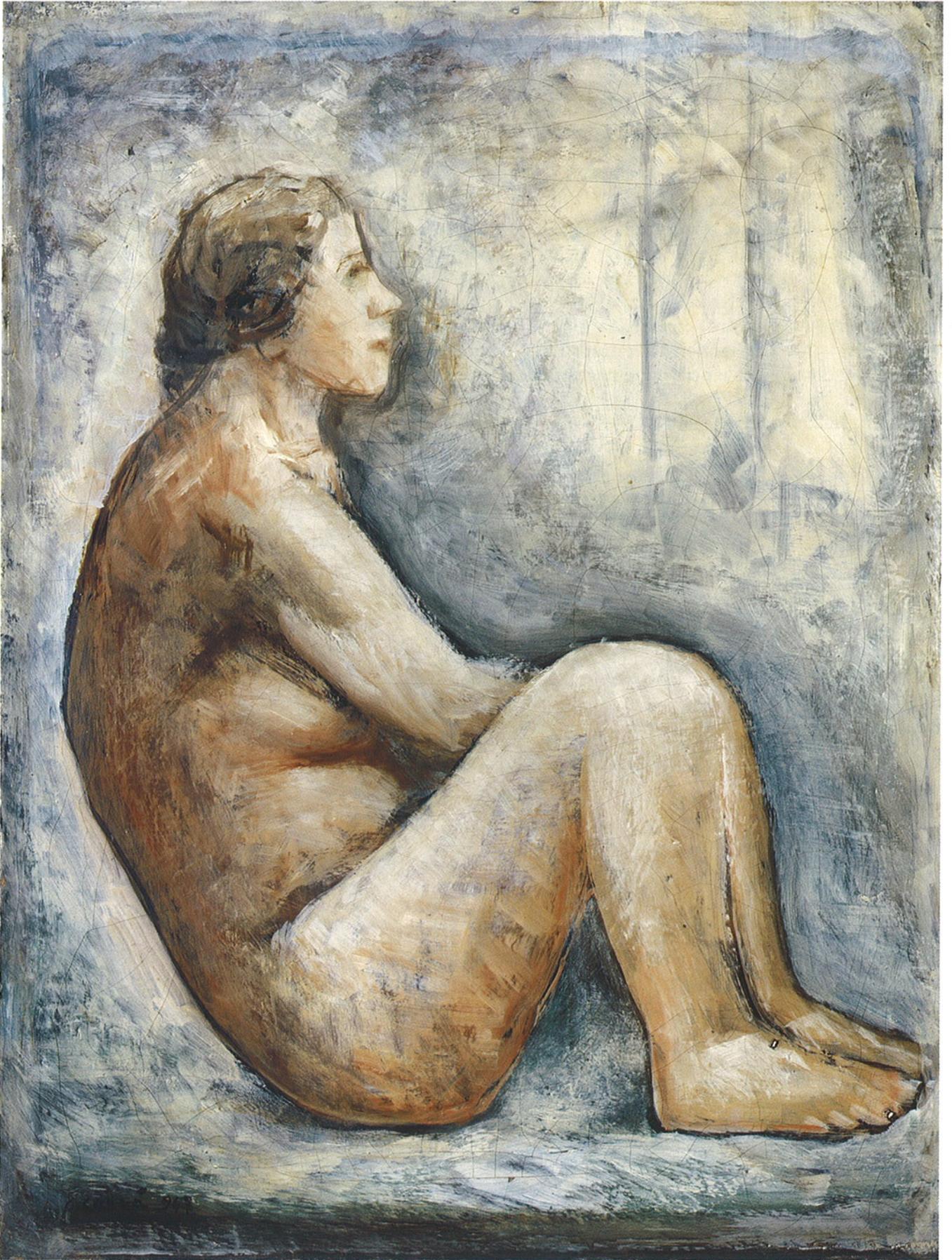
Un buon pittore non è mai un artista perfetto. Spesso anzi il suo disegno rivela deficienza e la sua forma delle sproporzioni che non trovi mai nei mediocri, dalle opere dei quali talvolta spira un'aria che inganna i non competenti ai quali sfugge, che è poi nient'altro che sforzo di pedanteria.

Epperò non mi si accuserà di vanità o di presunzione se dico che non si è mai verificato che un non-pittore fosse un buon artista".

C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Nello studio di Forte dei Marmi nel 1936, mentre lavora a «Vigilia di Pasqua».



Le acciughe, 1948
Olio su tela cm.27x40
Firma e data in basso a destra
Collezione privata, Milano

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. II, 8/48.

“Si tratta in sostanza di superare le sensazioni puramente fisiche che noi abbiamo dalla realtà, e creare la condizione prima per intendere nella sua portata specifica il problema pittorico della trascendenza plastica. E poiché io credo che l'arte figurativa sia il superamento del realismo come dato fenomenico, e cioè del verismo, e non debba d'altra parte neppure restringersi alla sola immaginazione, così io penso che natura, cioè realtà e arte, siano un binomio inscindibile: nel senso di un superamento dell'antitesi di modernità e tradizione, creata in tutti i paesi occidentali dagli artisti dell'Ottocento e condotta all'esasperazione nei periodi successivi”.

C. Carrà, *Dichiarazione*, 1945.



Una seduta della
Commissione della
Biennale veneziana nel
1948; da sinistra:
Semeghini, Casorati,
Barbantini, Raghianti,
Carrà.



Paesaggio, 1949

Olio su tela cm.40x50

Firma e data in basso a sinistra

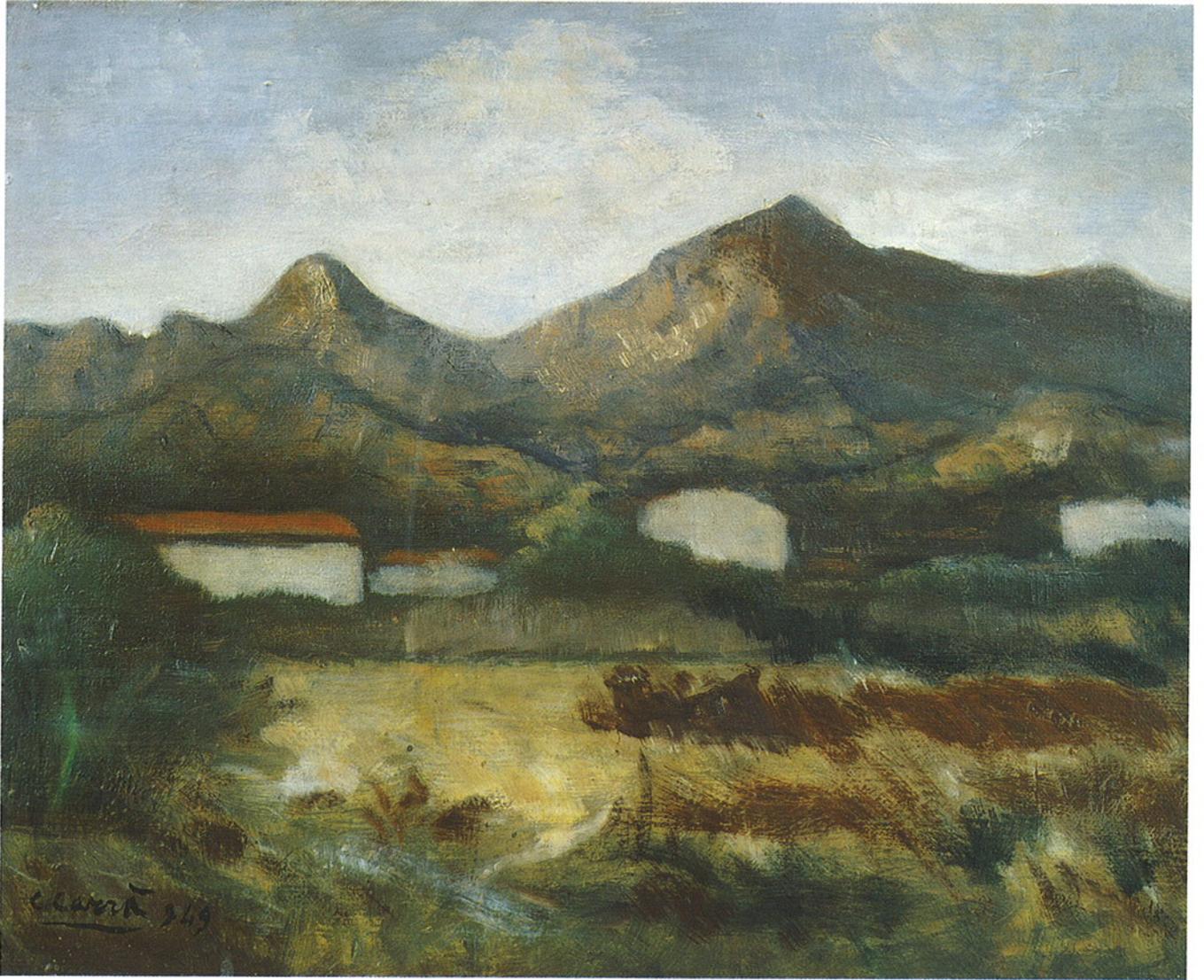
Sul verso: etichetta Città di Firenze/ Mostra della pittura italiana contemporanea in Germania n 308/
Studio italiano di Storia dell'Arte/ Firenze-Palazzo Strozzi; Timbro Vittorio E. Barbaroux, Milano.
Studio d'Arte Campaiola, Roma

"Il rapporto mitico con la natura, e la sua visione trasfigurata, diventano per Carrà motivo di rappresentazione pittorica. 'La natura veniva da me considerata come suscitatrice di rapporti pittorici, che per la loro coerenza stessa andavano determinati in ritmi di forme, colore e luce, in una costruzione armonica con i valori spirituali ed architettonici dei motivi scelti... Il sole tramontante proietta sul paesaggio lunghi fasci di luce. I campi sono illuminati da questa rivelazione di luce, conferendo al paesaggio una sensazione del divino. Sotto questa sensazione del divino, prendo i pennelli e dipingo il paesaggio che mi sta solenne davanti' (Carlo Carrà). Il processo di identificazione con l'oggetto ritratto, sia esso il paesaggio, una natura morta o delle figure immerse nella natura, in Carrà non è casuale ma scientifico, perché imperante in lui vi è la costruzione architettonica del quadro che non può essere né dimenticata né trascurata".

R. Miracco, *Le mutazioni della spirito*, 2001.



Carrà con Montale e Pea a Forte dei Marmi, nel 1947.



Paesaggio, 1956

Olio su tela cm. 50x60

Firma e data in basso a sinistra

Storia: Galleria Farsetti, Prato; Galleria dello Scudo, Verona

Collezione privata

Bibliografia: P. Torriano, Carrà, in "Provincia di Alessandria", febbraio 1961 e aprile 1966; M. Carrà, Carrà. *Tutta l'opera pittorica*, Milano 1968, vol. III, 21/56

"Si dice che l'oggetto dell'artista è la creazione del bello, ma indagare cosa sia il bello equivale a calare in un abisso.

La bellezza vaga tra l'estasi e l'ineffabile. Se cerco il principio che diventi il termine, l'equazione del trapasso dall'immagine all'arte, devo concludere che la bellezza è una specie di tesi senza prova. Superare un'emozione puramente fisica, è la condizione prima per intendere la portata di un'opera d'arte.

Il ritmo è il primo rapporto estetico formale tra le varie parti di un tutto estetico oppure di un tutto estetico con le sue parti o con una sola, oppure di una qualunque delle parti col tutto estetico al quale appartiene. Un'immagine estetica è dunque un'unità armonica e tale unità costituisce la sintesi. La sintesi è una determinante invariabile e costituisce la condizione essenziale.

Un'immagine estetica può venirci presentata nello spazio o nel tempo. Ciò che è auditivo si presenta nel tempo e ciò che è visivo nello spazio. Ma temporale o spaziale, l'immagine estetica è un incanto del cuore e dell'intelletto.

Le verità artistiche si rivelano, non s'inventano. Le verità artistiche, come le verità religiose, si diffondono per correnti misteriose".

C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Carrà dipinge a Diano Marina nel 1951.



La lombarda, 1956
Olio su tela cm. 50x40
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 16/56.

“La pittura deve cogliere quel rapporto che comprende il bisogno di immedesimazione con le cose e il bisogno di astrazione. Sotto questo duplice stimolo, il pittore potenzia la sua capacità di sottrarre le cose alle contingenze purificandole e conferendo loro un valore assoluto. La pittura crea così una cosa nuova, un'entità nuova. La pittura come io la intendo non è quindi riproduzione dei fenomeni fisici né archeologismo, né estetismo. Se parlo di trascendenza non considero affatto l'arte come passiva contemplazione o contrastante col vivere umano”.

C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Con Rosai e Sironi, a
Valdagno nel 1957.



Paesaggio con barca, 1957

Olio su tela cm 50x60

Firma e data in basso a sinistra

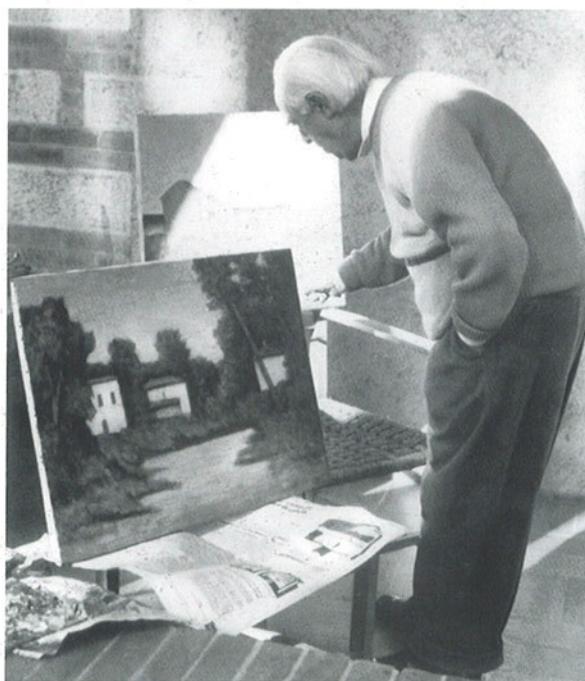
Studio d'Arte Campaiola, Roma

Storia: già Collezione Dorval Frati, Firenze; V. Melchiorre, Milano

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 26/57.

“Carrà, per oltre quarant'anni, ha guardato nel paesaggio italiano con insistenza e capacità di percezione rare nella pittura italiana del nostro secolo. E' qui che ha verificato la lezione dei maestri toscani e lombardi, attenti alla natura; che ha potuto sviluppare il confronto con la riflessione creativa su la nuova visione e il naturale affidata da Paul Cézanne ai pittori del Ventesimo secolo. Nel paesaggio ha soprattutto amato esercitare il suo acuto 'occhio di pittore' scandendo volumi e cromatismi, tarsie luminose e sedimentate materie. Senza asprezza e senza abbandoni le visioni naturali dell'artista dichiarano ancora il profondo legame tra uomo e ambiente. Carrà ha saputo come pochi legare figure e paesaggio non solo in una stessa concorde e però distinta spazialità, ma entro una temporalità 'moderna', rarefatta e sospesa”.

V. Fagone, *Carlo Carrà. La matita e il pennello. Otto stanze*, 1996.



A Forte dei Marmi
nel 1957.



La Samaritana, 1958
Olio su tela cm 50x40
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 31/58.

"Iniziando il lavoro so bene che per realizzare ciò che ho nella mente devo affidarmi più all'immaginazione che al modello; e questo sia che dipinga temi di paesaggio che composizioni di figura. A proposito di queste, la mia intenzione è di conferire al movimento generale della struttura quel dinamismo delle masse che il contenuto stesso del soggetto di volta in volta mi suggerisce, e cioè rappresentazione, azione e atteggiamento. Affinché le figure animino e ravvivino l'espressione di tutte le parti nell'intimo e nell'esterno insieme, reputo necessario tentar di raggiungere quella misura nella quale ideale e reale coincidono come natura e spirito"

C. Carrà, *D'estate, al Forte*, 1942.



Una riunione della giuria
del Premio Marzotto,
Valdagno, 1956.
Da sinistra: Sironi, Soffici,
Carrà, Messina.



Bocca di Magra, 1959
Olio su tela cm 50x60
Firma e data in basso a destra
Collezione Sebastiani, Roma
Storia: già collezione Castelli, Milano

Bibliografia: : M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 13/59.

“Nei paesaggi degli anni Cinquanta, quando Carrà è ormai entrato nella vecchiaia, quel processo di lieve dissoluzione plastica un poco si accentua, diventa più diffuso, corrisponde, credo, a quella minima dissoluzione dei confini, in ogni senso, che la vecchiaia comporta, come se ci si sentisse più disponibili, più aperti, più facili alle emozioni”.

R. Tassi, *I paesaggi di Carlo Carrà*, 1996.



Sulla spiaggia di
Marinella, 1960.



Natura morta, 1961
Olio su tela cm 40x30
Firma e data in basso a sinistra
Studio d'Arte Campaiola, Roma
Storia: già Galleria Bergamini, Milano

Bibliografia: M. Carrà, Carrà. *Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 24/61.

“In uno scritto stampato nel dicembre 1916 affermavo che dall'idea che gli uomini si son fatta dell'arte è sempre palese un concetto di potenza taumaturgica e di magia, e che le parole, i suoni, le linee e o colori ci dicono la divinità dell'assoluto umano meglio di ogni altra facoltà espressiva dell'uomo. Così le immagini esistono quando l'anima si inarca e le cose non sono delle cose, ma espressioni poetiche del nostro spirito creatore. Ricercando poi gli elementi costitutivi del fatto pittorico, dicevo che l'analogia dei contrari è il rapporto di una giocondità di luce e d'ombra; è la scala ascendente e discendente del pieno e del vuoto”.

C. Carrà, *La mia vita*, 1943.



Il gioco delle bocce con Longhi e Messina, Forte dei Marmi 1961.



Marina col faro, 1962

Olio su tela cm 50x60

Firma e data in basso a sinistra

Studio d'Arte Campaiola, Roma

Storia: già Galleria Bergamini, Milano; Galleria Annunciata, Milano

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 9/62.

“Principio fondamentale delle mie ricerche era di fermare la commozione suscitata nel mio animo, onde sorgessero continuamente dei problemi di interpretazione e di espressione che dovevano essere affrontati e risolti via via che procedeva il lavoro. Che la natura non sia facile da dominare ero certamente convinto, ma avevo ormai maggiori esperienze che mi portarono, credo, non trascurabile giovamento nelle opere che seguirono.

Il destino poi mi ha messo vicino una moglie e un figlio animati da un vivo desiderio di conoscere paesi nuovi e ciò non ha fatto che moltiplicare la mia attrazione per il mare. In tal modo ho potuto dipingere a Capri, Napoli, Palermo, Malta ed Algeri, nonché ad Amalfi, a Camogli e a Diano Marina ecc. E qui potrei enumerare molte opere, ma mi limiterò a concludere che dal 1926 in avanti la mia dimora estiva abituale è Forte dei Marmi, dove trovai le magie di un paesaggio che confaceva al mio intimo sentimento. Mi sia lecito affermare di aver ormai potuto provare che il mio indirizzo artistico, maturato in una intima e silenziosa gestazione, è da tempo rivolto ad un ordine plastico estraneo ai torbidi umori di qualsiasi formalismo preconcepito per prendere sempre più coscienza in una pittura viva e palpitante di poesia”.

C. Carrà, *La mia scoperta del mare*, 1940.



Carrà nel 1963.



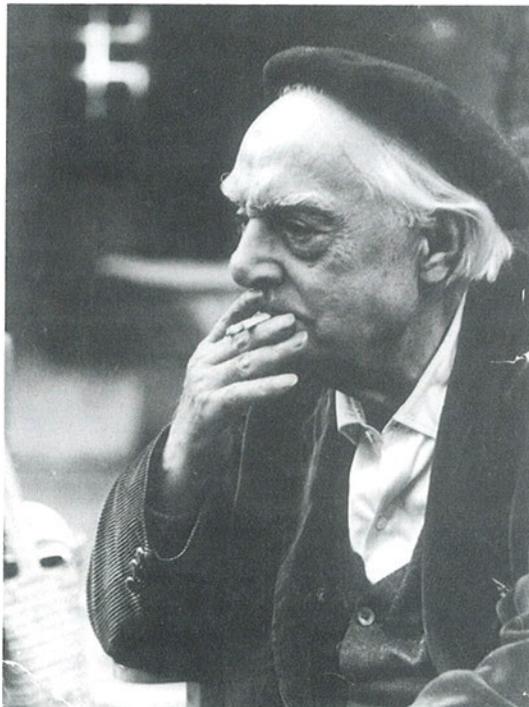
Figura femminile, 1963
Olio su tela cm 50x40
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano

Esposizioni: Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *Carlo Carrà, 1900-1965. Las mutaciones del espíritu*, 2001

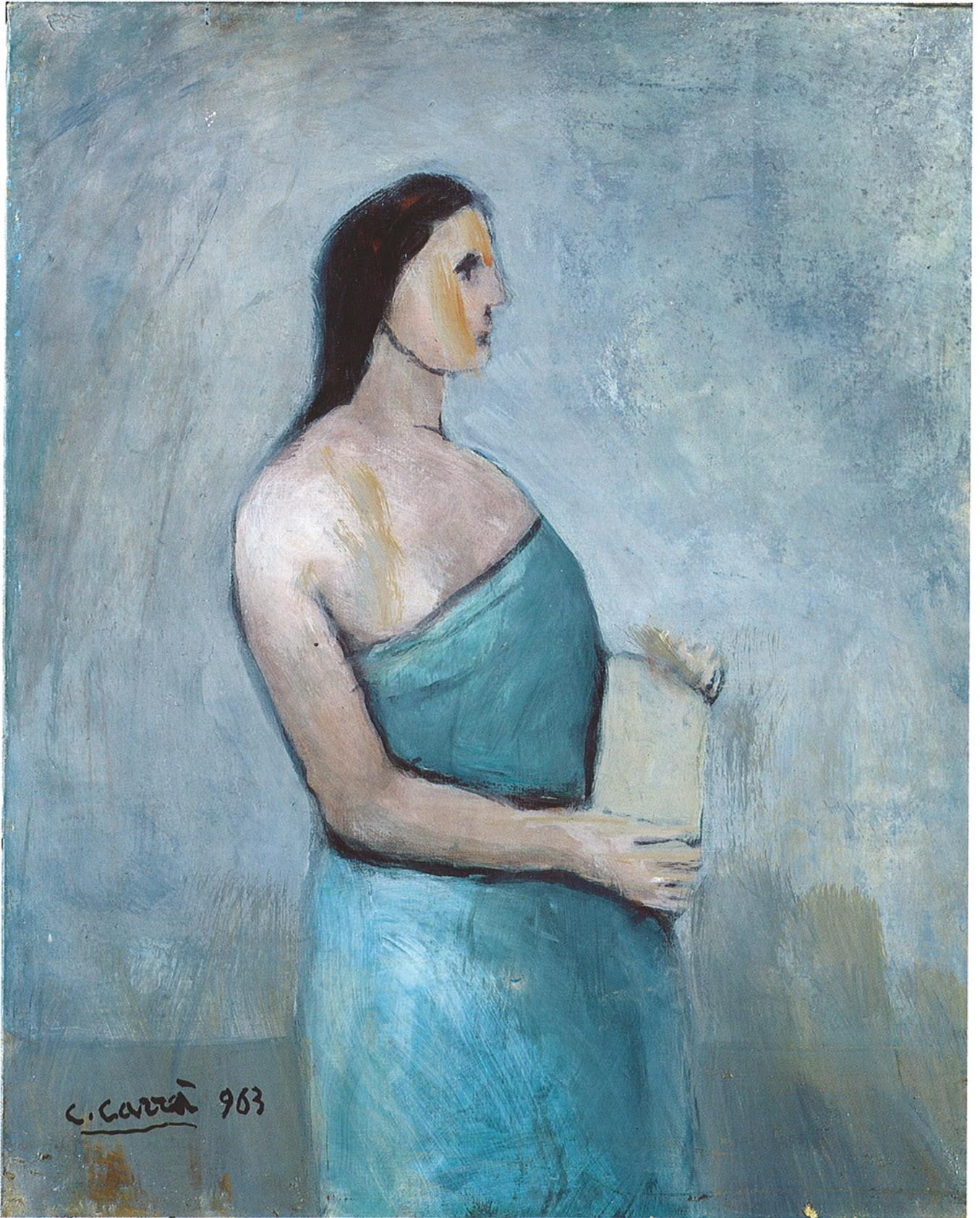
Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 27/63.

“Il dipingere può considerarsi un impulso primordiale al quale l'uomo ubbidisce per chiarire il suo rapporto spirituale con le cose che lo circondano. Questo equivale ad affermare che qualunque sia stato il mondo culturale e storico che ha generato l'opera d'arte, è il valore spirituale che costituisce il punto essenziale in cui l'atto creativo prende significato”.

C. Carrà, *Segreto professionale*, 1962.



Carrà nel 1955.



Ines, 1964

Olio su tela cm 60x50

Firma e data in basso a sinistra

Collezione privata, Milano

Storia: già Collezione L. Dalton, Charlotte, USA; Collezione Carrà, Milano

Esposizioni: Milano, Galleria Annunciata, *25 anni di pittura di Carrà 1940-1964*, 1971; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Carlo Carrà*, 1977; Milano, Palazzo Reale, *Carrà, mostra antologica*, 1987.

Bibliografia: L. Sinisgalli, *50 disegni che valgono una fortuna*, in "Tempo", Milano 6.2.1968; M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 11/64.

"Con 'Ines' del 1964, la giovane è diventata una donna anziana, la sua chioma diventa il fazzoletto che nasconde i capelli e che non ricade più sulla nuca, ma va a formare un nodo sotto il mento. Il resto della tela è vuoto; la linea dell'orizzonte neanche vi compare. Non siamo molto lontani dal quadro che è forse il capolavoro di Carrà, 'Estate' ('Estate sul Tirreno') del 1930 in cui si sommano la monumentalità delle sue opere metafisiche e la silenziosa intensità dei lavori più tardi".

F. Hergott, *Il "punto di semplicità" di Carlo Carrà*, 1995.



Carrà nello studio di Milano, 1961.



La stanza, 1965

Olio su tela cm 50x40

Firma e data in basso a sinistra

Collezione privata, Milano

Esposizioni: Bologna, Galleria Marescalchi, *Carrà oggi*, 1989; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *Carlo Carrà, 1900-1965. Las mutaciones del espíritu*, 2001.

Bibliografia: M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967, vol. III, 11/65.

“Sono le ‘cose ordinarie’ che operano sul nostro animo in quella guisa così benefica che raggiunge le estreme vette della grazia, e chi le abbandona crolla inevitabilmente nell'assurdo, cioè nel nulla sia plasticamente che spiritualmente. Per cui, noi opiniamo che una tale pacata felicità sia la più elevata ebrietà inventata dall'uomo; e che l'abbia inventata soltanto un uomo il quale abbia molto osservato, molto meditato e anche molto sofferto. Sono le cose ordinarie che rivelano quelle forme di semplicità che ci dicono uno stato superiore dell'essere, il quale costituisce tutto il segreto fasto dell'arte. Ma i baleni delle cose ordinarie, se raramente si ripetono, quando illuminano l'arte creano quegli ‘essenziali’ che sono i più preziosi per noi artisti moderni”.

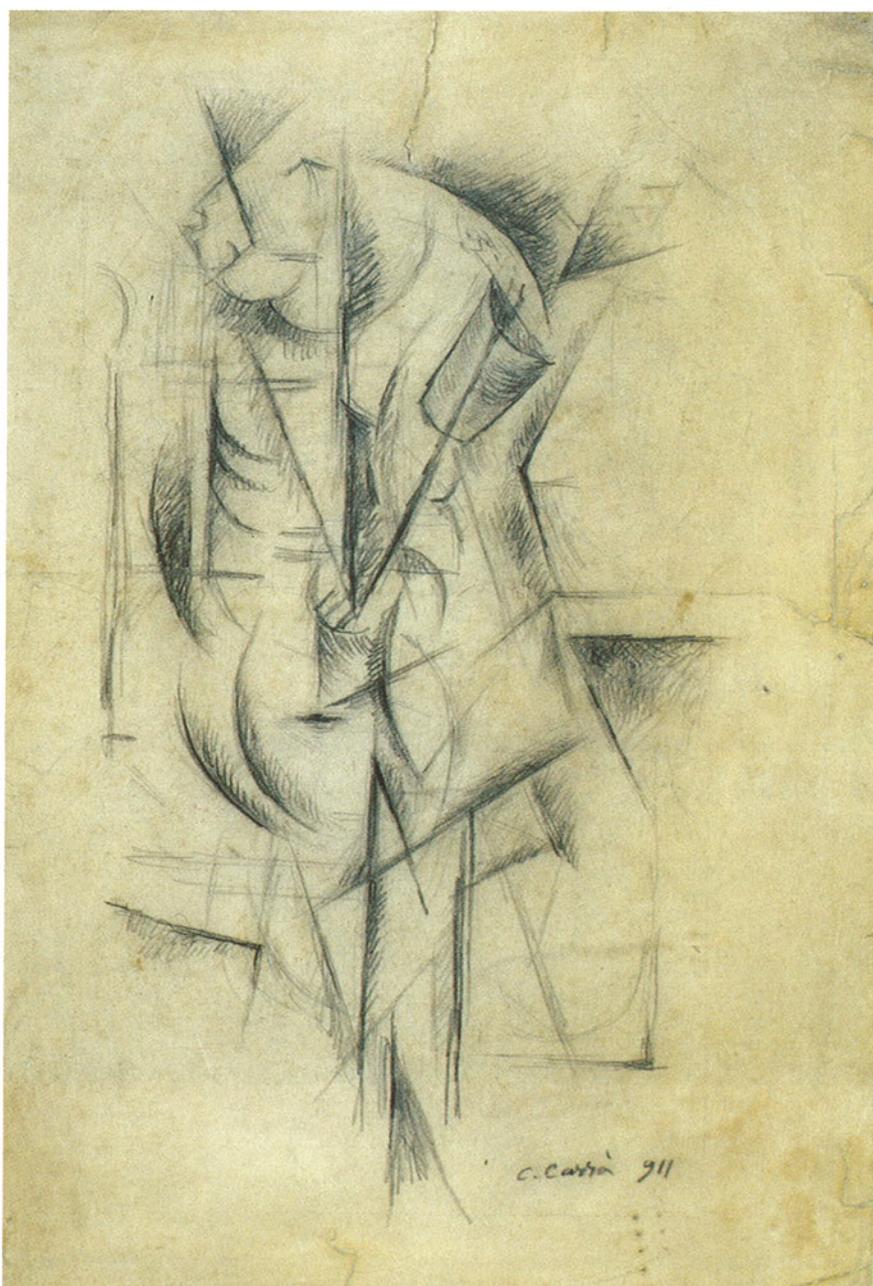
C. Carrà, *Pittura metafisica*, 1919.



La tavolozza di Carrà.

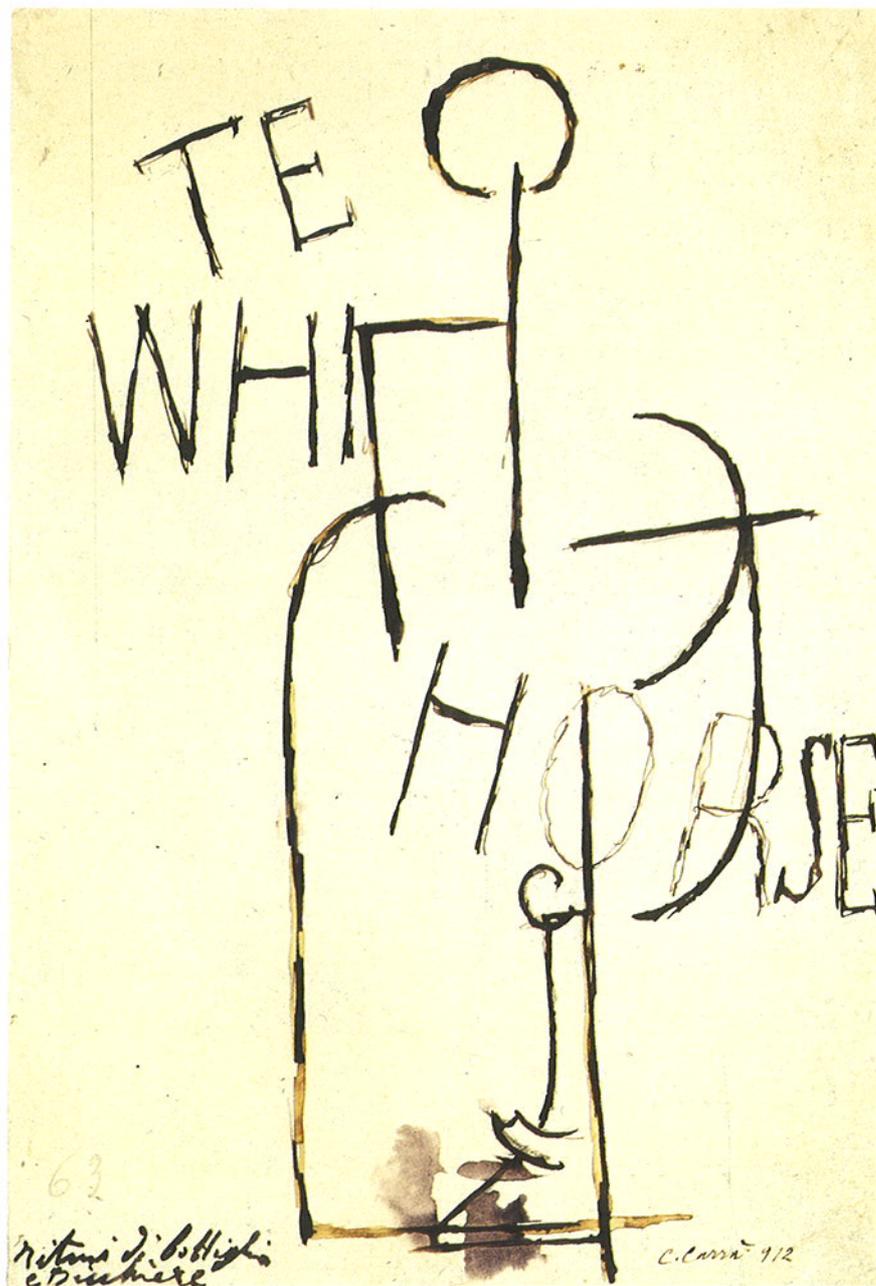


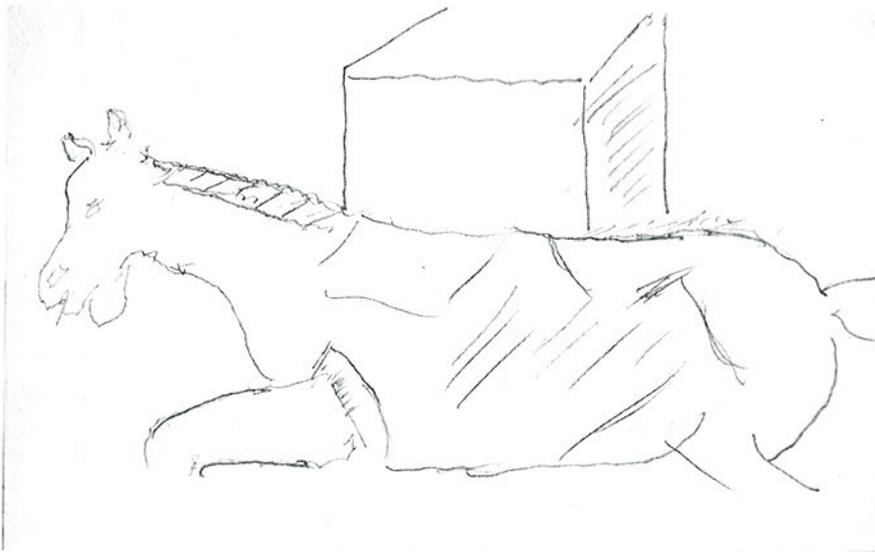
Disegni e incisioni



Senza titolo, 1911
Matita su carta
cm.31,5x21,5
Firma e data in basso a
destra
Fondazione Antonio
Mazzotta, Milano

Ritmi di bottiglia e bicchiere, 1912
China su carta cm.31x21
Firma e data in basso a
destra
Titolo in basso a sinistra
Fondazione Antonio
Mazzotta, Milano

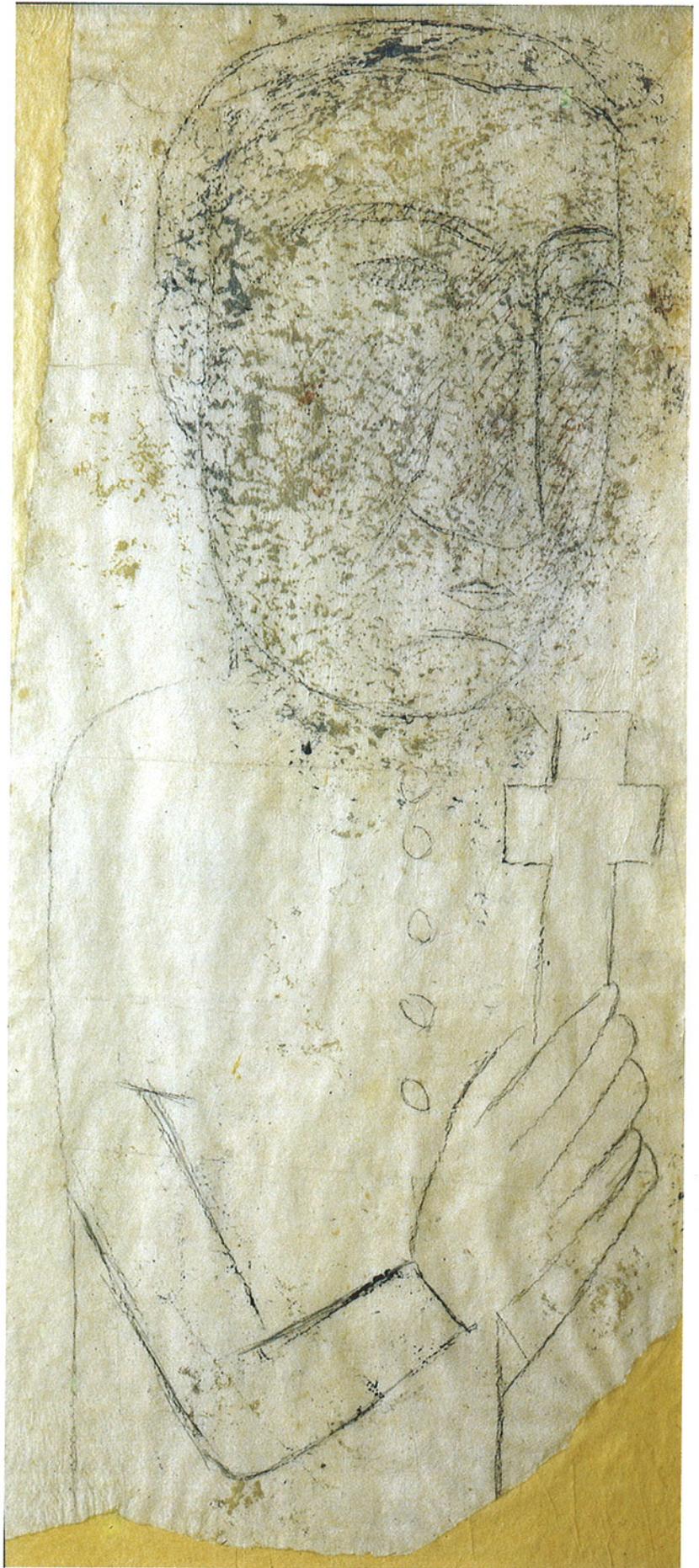




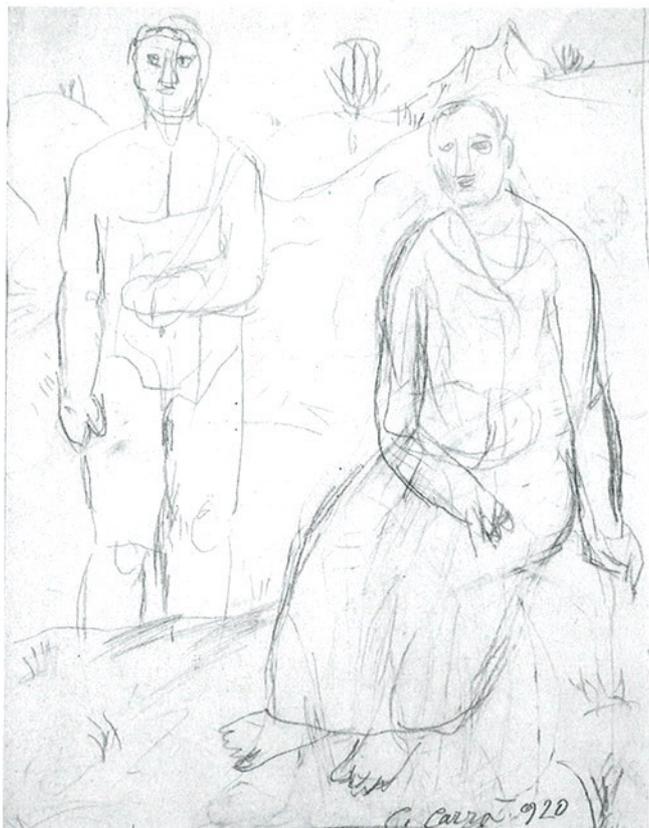
Cavallo al galoppo, 1913
Matita su carta cm.15x20
Collezione privata, Milano



Donne al caffè, 1914
Matita su carta cm
15,2x10,5
Firma e data in basso a
destra
Collezione privata, Milano



Il prete. Studio per "I romantici", 1916
Matita su carta cm.7,5x3,5
Collezione Enrico Fiorentino,
Roma



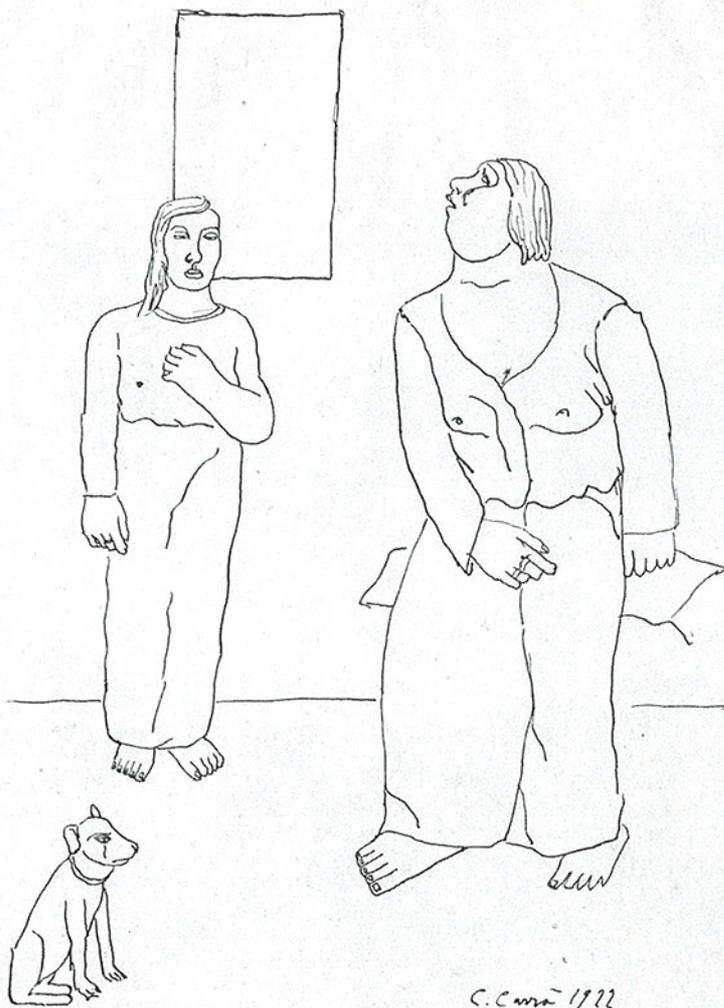
I Dioscuri, 1920
Matita su carta cm.22x17
Firma e data in basso a destra
Collezione privata, Milano



Uomo, 1920
Matita grassa su carta cm.28,5x15
Firma e data in basso a destra
Collezione privata, Milano



Donna accovacciata, 1922
Inchiostro e acquarello su carta cm.30,9x18,3
Firma e data in basso a destra
Collezione privata, Milano

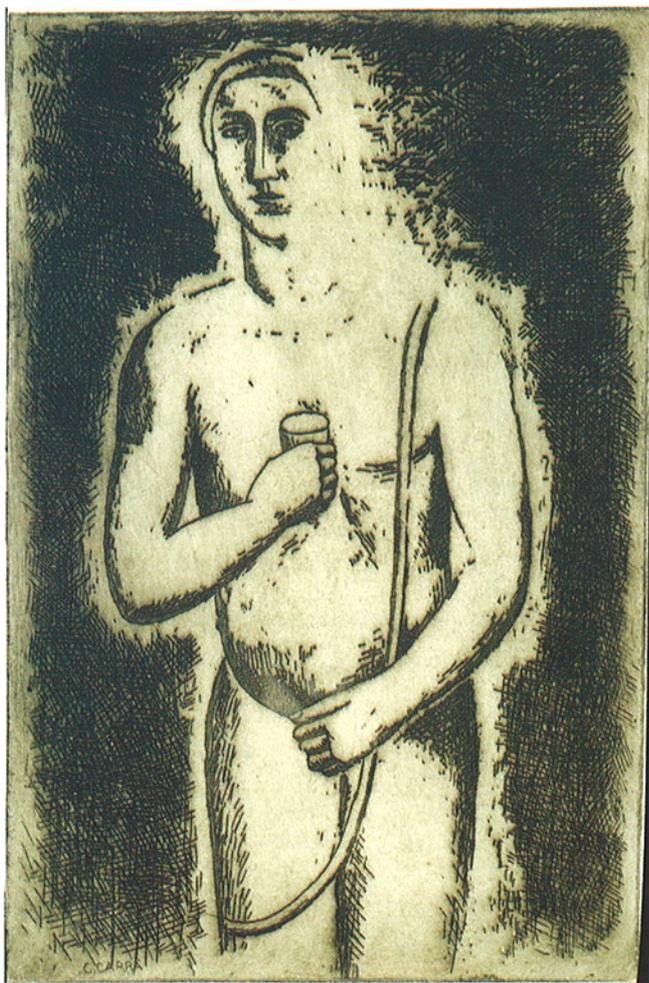


I saltimbanchi di Carlo Carrà

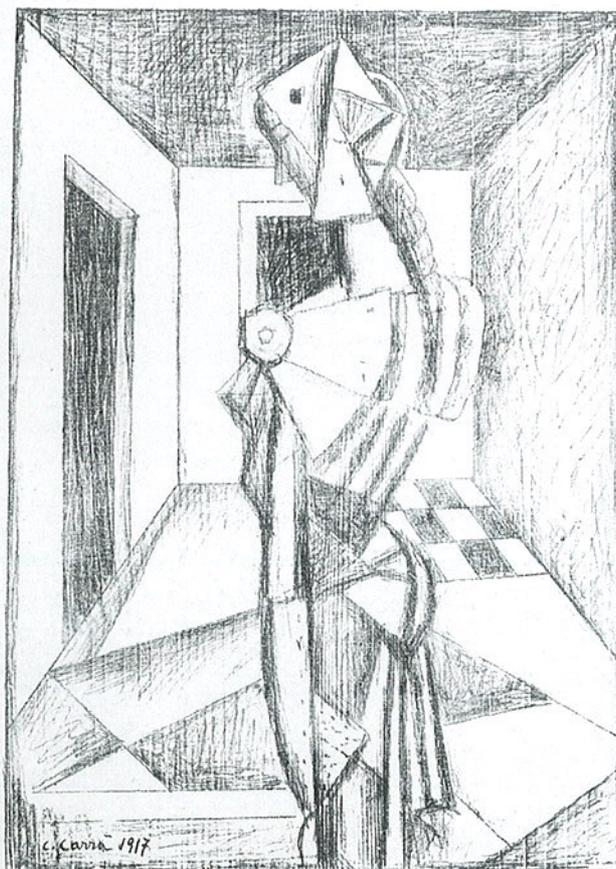
I saltimbanchi, 1922
Litografia cm.40x30
Firma e data in basso a
destra
Titolo in basso a sinistra
Dalla cartella *Italianische
und Russische kuenstler* edita
dalla Bauhaus di Weimar
nel 1922 in 110 esemplari



Il golfo, 1921
Matita su carta cm.16x21,5
Firma e data in basso a
destra
Collezione privata, Milano



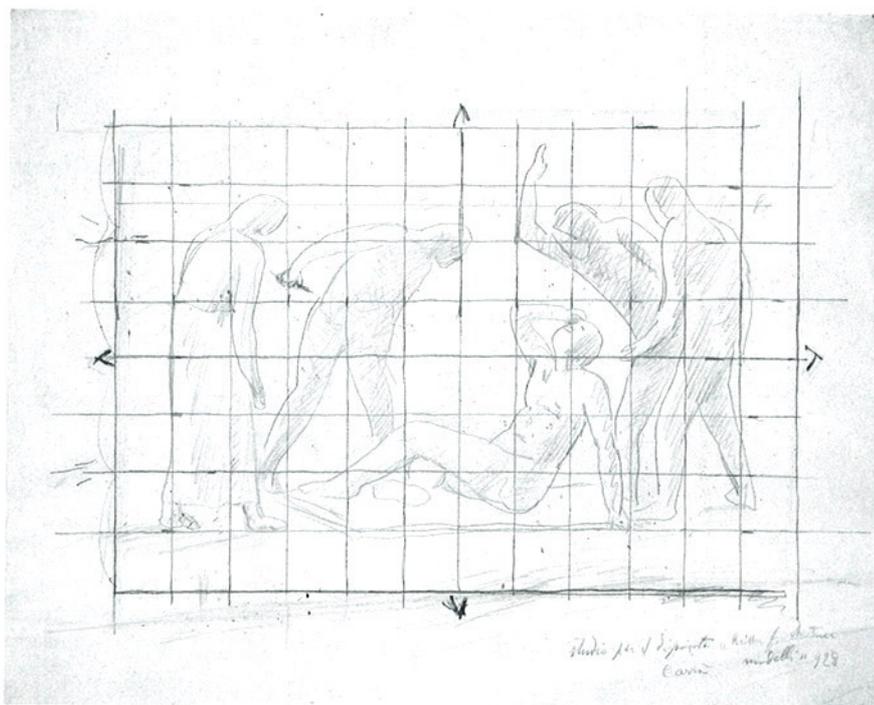
Uomo col bicchiere (il vetraio), 1924
Acquaforte cm 30,2x19,2
Firma in basso a sinistra
Studio d'Arte Campaiola, Roma



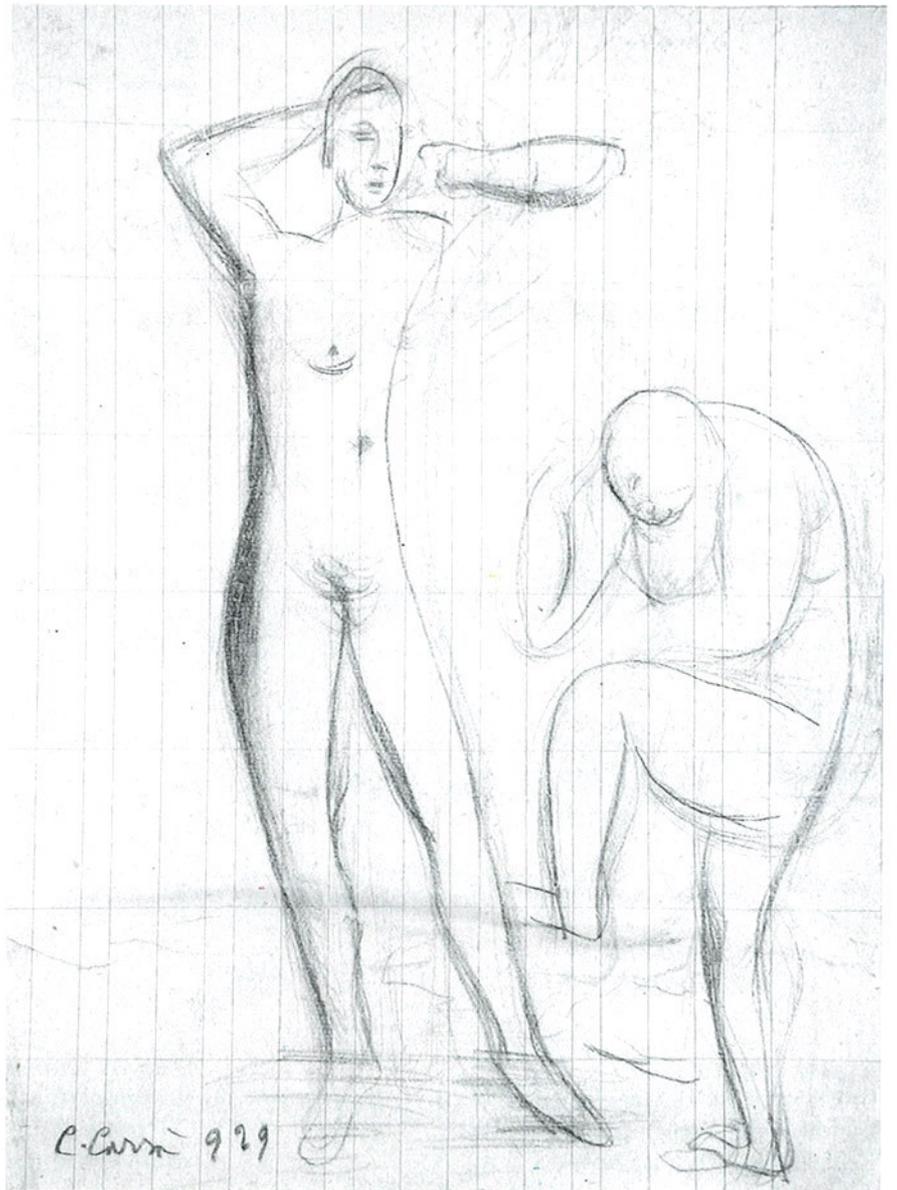
Penelope, 1917
Litografia cm.40x30
Firma e data in basso a sinistra
Esemplare 49/60



Il molo, 1923
Matita su carta cm.32x13
Firma e data in basso a
destra
Collezione privata, Milano



Rissa tra statue e modelli, 1928
Matita su carta cm.20,6x14
Firma, titolo e data in basso
a destra
Collezione privata, Milano



Due figure, 1929
Matita su carta cm. 19x14
Firma e data in basso a
sinistra
Collezione privata, Milano



Figura seduta, 1930
Inchiostro su carta cm.26,5x18,5
Firma e data in basso al centro
Collezione privata, Milano



Figura femminile, 1932
Inchiostro su carta cm.28x23
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano



Donna di schiena, 1931
Matita su carta cm 28,4x23
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano



Studio di composizione

C. Boccioni 1931

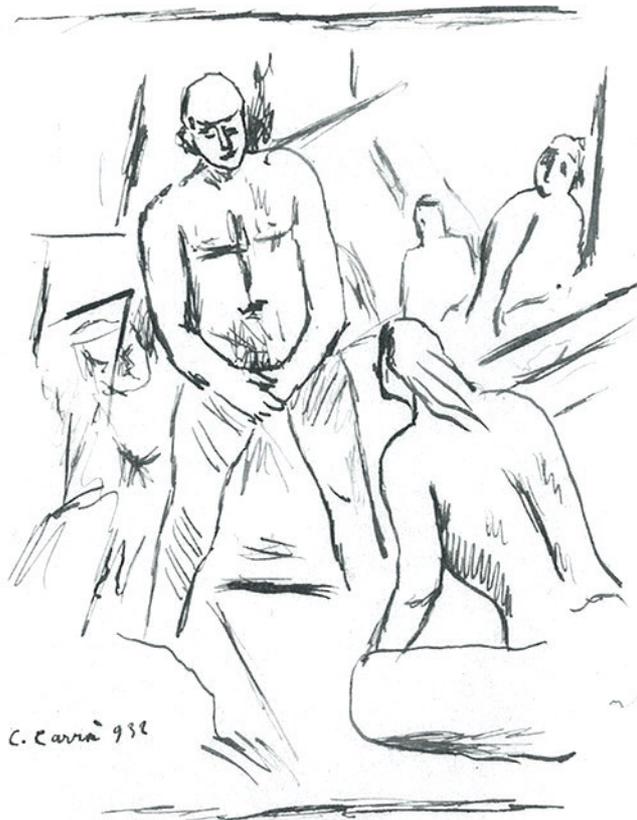
Studio di composizione, 1931
Matita su carta cm.20x18
Firma e data in basso al
centro
Titolo in basso a sinistra
Collezione privata, Milano



I navigatori

I navigatori, 1932
Matita su carta cm.19x19,5
Titolo in basso al centro
Collezione privata, Milano

Composizione, 1932
Inchiostro su carta cm.
27,7x23
Firma e data in basso a
sinistra
Collezione privata, Milano



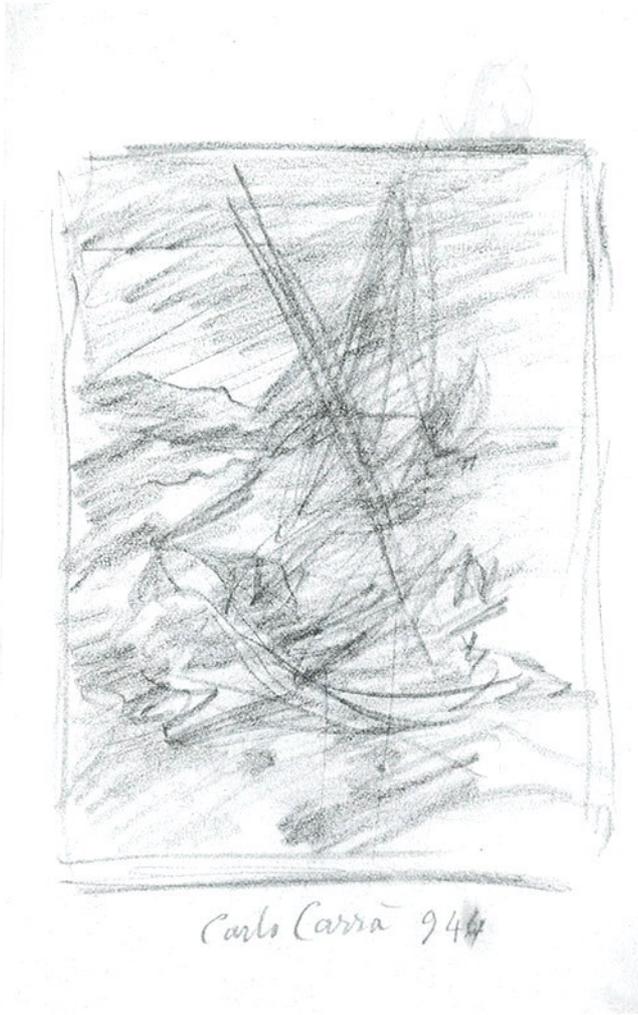
Ritratto di Cervantes, 1947
Matita grassa su carta
cm.40x30
Firma e titolo in basso a
sinistra
Collezione privata, Milano



Ritratto di Cervantes, II



*Don Chisciotte monta la
guardia, 1943*
Carboncino su carta
cm.40x28,5
Firma e data in basso a
sinistra
Collezione privata, Milano



Carlo Carrà 944

Il battello ubriaco, 1944
Matita su carta cm.21x14
Firma e data in basso al centro
Collezione privata, Milano



~~Il ritorno di Odisseo~~
Il ritorno di Odisseo, II
Carlo Carrà 945

Il ritorno di Odisseo, 1945
Matita su carta cm.23x14,5
Firma, titolo e data in basso al centro
Collezione privata, Milano

Ritratto di Mallarmé, 1945
Matita su carta cm.23,5x17
Firma e data in basso a
sinistra
Collezione privata, Milano





Trasporto di un ferito, 1945
Matita su carta cm.25,8x19
Firma e data in basso a
destra
Collezione privata, Milano



Casa nel bosco, 1949
Matita su carta cm.20x29,5
Collezione privata, Milano

Paesaggio, 1945
Matita su carta
cm.24,5x16,4
Firma e data in basso a destra
Studio d'Arte Campaiola,
Roma





Donna che si veste, 1948
Matita su carta cm. 24x17,8
Firma e data in basso a sinistra
Collezione privata, Milano



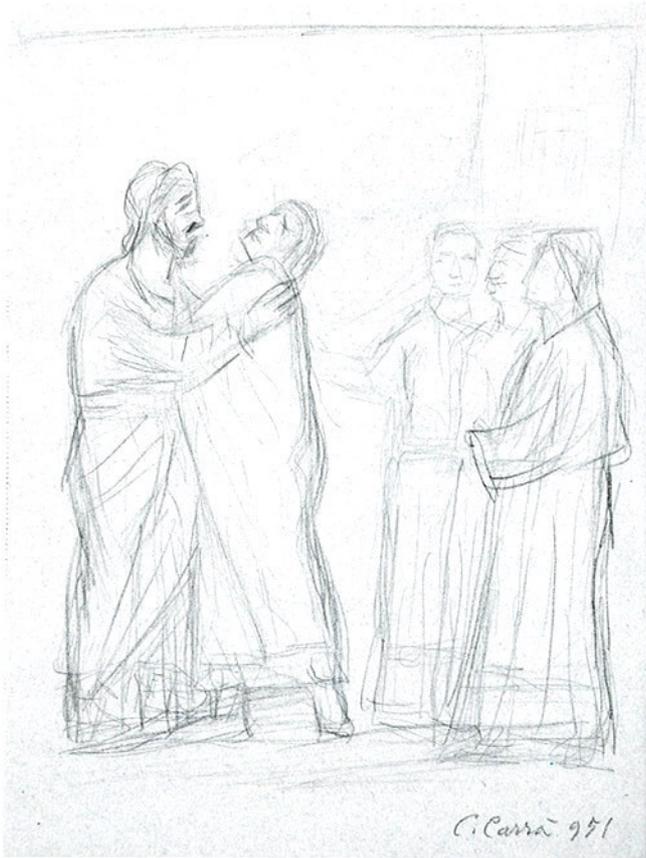
Fauno e fanciulla, 1949
Matita su carta cm. 26x19,5
Firma e data in basso al centro
Collezione privata, Milano



Autoritratto, 1951
Matita su carta cm.48x33
Firma e data in basso a
destra
Titolo in basso a sinistra
Collezione privata, Milano

Autoritratto, II

C. Carrà 951.



Composizione, 1951
Matita su carta cm.34,5x23,5
Firma e data in basso a destra
Collezione privata, Milano



Oltrarno, 1952
Matita su carta cm.16x12,5
Firma e data in basso al centro
Collezione privata, Milano

Fiume, 1955
Matita su carta cm.20x29
Collezione privata, Milano



Colline, 1964
Matita su carta cm.26,5x20
Firma e data in basso a
destra
Collezione privata, Milano





Colonnata, 1965
Matita su carta cm.14,5x19
Firma e data in basso a
sinistra
Collezione privata, Milano

CENNI BIOGRAFICI

1881 - Carlo Carrà nasce a Quargnento (Alessandria) l'11 febbraio da famiglia artigiana.

1893 - lascia la famiglia per lavorare come apprendista decoratore a Valenza Po.

1895 - Si trasferisce a Milano in cerca di lavoro. Pur in mezzo a mille difficoltà materiali, prende a frequentare i Musei e la Galleria d'arte moderna dei fratelli Grubicy.

1899 - Attratto dalle prospettive di lavoro offerte dalla Esposizione Universale che si sta preparando, Carrà emigra a Parigi.

1900 - Terminati i lavori decorativi all'Esposizione di Parigi, si trasferisce a Londra in cerca di altro lavoro.

1904 - Durante lo sciopero generale viene ucciso a Milano l'anarchico Galli; Carrà assiste ai funerali, si trova in mezzo alla mischia tra polizia a cavallo e dimostranti, ricavandone una forte emozione, anche di natura pittorica. Frequenta, quest'anno, la scuola serale di arte applicata, al Castello Sforzesco.

1905 - Ottiene due premi alla scuola serale, e ciò induce uno zio a passargli un modesto mensile perché possa frequentare l'Accademia di Belle Arti.

1906-1908 - Carrà è a Brera alla scuola di Cesare Tallone. Stringe amicizia con Valeri e Boccioni. Breve esperienza divisionista, come possibilità di apertura in senso moderno.

1910 - Incontro con Marinetti e decisione di lanciare un manifesto ai giovani artisti: nascita del movimento futurista. Carrà partecipa, con Russolo e Boccioni, alla "Esposizione Intima" della Famiglia Artistica Milanese.

1911 - Esposizione di arte libera a Milano, al Padiglione Ricordi (maggio); Carrà vi partecipa ancora con Boccioni e Russolo. Nell'autunno, secondo viaggio a Parigi e primi contatti col mondo cubista.

1912 - Terzo viaggio a Parigi. Esposizione futurista alla Galleria Bernheim Jeune. Carrà conosce Fénéon, Apollinaire, Kahn, Picasso, Braque, Modigliani, Matisse, Léger, Derain, Vlaminck, Gleizes, e Medardo Rosso: rapporti, scambi e polemiche con i cubisti.

1913 - Nasce a Firenze il quindicinale "Lacerba" diretto da Giovanni Papini e Ardengo Soffici. Carrà vi collabora assiduamente con scritti e disegni.

1914 - Altro soggiorno, prolungato, a Parigi. Rientro in Italia poco prima che scoppi la guerra. In Carrà matura la crisi del futurismo; ed è anche il tempo in cui si volge allo studio della pittura di Giotto e di Paolo Uccello.

1916 - Nel marzo Carrà pubblica in "La Voce" la "Parlata su Giotto", e nel settembre "Paolo Uccello costruttore", che riflettono la sua nuova posizione artistica. Dipinge contemporaneamente i primi quadri metafisici.

1917 - Richiamo alle armi. Soldato a Ferrara, incontra De Chirico, Savinio, Govoni e De Pisis.

1919 - Smobilitato, Carrà rientra a Milano e si sposa con Ines Minoja. Collabora a "Valori Plastici" di Mario Broglio e pubblica da Vallecchi la sua raccolta di saggi sulla "Pittura Metafisica".

1920 - E' un anno di studio e di trapasso, durante il quale disegna molto, ma non conduce a termine nessun quadro.

1921 - Carrà sente il bisogno di riprendere contatto con la realtà naturale; passa l'estate in Liguria e dipinge *Marina a Moneglia* e *Il pino sul mare*.

1922 - Gli nasce l'unico figlio, Massimo, e Carrà, anche per far fronte alle nuove esigenze della famiglia, assume la critica d'arte nel nuovo quotidiano milanese "L'Ambrosiano". E' invitato per la prima volta alla Biennale di Venezia, con due opere. Incide le prime acqueforti e le lito.

1923 - Nuovo contatto con il paesaggio marino a Camogli.

1924 - Estate in Val Sesia; meditazioni su Cézanne e sui valori del paesaggio. Dipinge parecchie vedute montane, e durante l'inverno a Milano incide una serie di 33 acqueforti.

1925 - Primi contatti col paesaggio toscano, in Garfagnana. Qui Carrà schiarisce la sua tavolozza.

1926 - Soggiorno estivo a Forte dei Marmi; dipinge i primi paesaggi della Versilia, le spiagge, i capanni. E' invitato per la seconda volta alla Biennale di Venezia, con due opere.

1927-1928-1929 - Anni di intenso lavoro sul paesaggio: Carrà impronta i quadri durante l'estate a Forte dei Marmi e successivamente li rielabora di memoria durante l'inverno a Milano. Nel 1928 tiene per la prima volta una "personale" di 14 opere alla Biennale veneziana. Esegue altre acqueforti e litografie.

1931 - Sala personale alla prima Quadriennale Romana, dove gli viene conferito il secondo premio per la pittura.

1932 - Viaggio in Germania, Austria e Cecoslovacchia. Mostra personale alla "Umelecka Beseda" di Praga.

1933 - Esegue un vasto affresco alla V Triennale d'arte decorativa a Milano.

1936 - Per la VI Triennale di Milano dipinge i tre pannelli della *Industria del marmo*. Viaggio a Napoli e in Campania.

1937 - Soggiorno invernale in montagna: alcuni paesaggi di neve. Rapido viaggio estivo in Algeria e a Malta, dove dipinge.

1938 - Affreschi al Palazzo di Giustizia di Milano. Dopo 17 anni di lavoro Carrà lascia la critica d'arte su "L'Ambrosiano".

1941 - Ciclo di conferenze sull'arte europea del '900 a Zurigo, Lugano, Losanna, e Ginevra. Per chiara fama, gli viene assegnata la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera.

1942 - Mostra antologica alla Pinacoteca di Brera, curata da G. Pacchioni e G.A. Dell'Acqua. Attacchi politici contro i due affreschi del Palazzo di Giustizia, che di conseguenza vengono fatti ricoprire dalle autorità fasciste.

1943 - In seguito ai bombardamenti su Milano, Carrà si trasferisce a Corenno Plinio, sul lago di Como. Prepara un centinaio di disegni per illustrare il "Don Chisciotte" di Cervantes, per le Edizioni della Conchiglia.

1944 - Sempre a Corenno Plinio, Carrà esegue 24 litografie su zinco, per diverse iniziative editoriali.

1945 - Terminata la guerra e rientrato a Milano, Carrà pubblica il volume "Rinnovamento delle arti in Italia" e illustra l'"Odissea" nella traduzione di Quasimodo e "Un Coup de dés" di Mallarmé.

1947 - Soggiorno prolungato a Venezia, dove dipinge e illustra con 5 litografie "L'après-midi d'un faune" di Mallarmé nella traduzione di Ungaretti.

1949 - Riprendendo temi di disegni futuristi e metafisici esegue 10

litografie che verranno pubblicate in una cartella delle edizioni del Cavallino di Venezia.

1950 - Sala personale alla XXV Biennale veneziana; gli viene assegnato il Gran Premio per un artista italiano.

1952 - Soggiorno prolungato a Firenze, dove dipinge alcuni paesaggi urbani.

1957 - Esegue i bozzetti e i costumi per il balletto "La lampara" di Deantoni, che viene messo in scena al Teatro alla Scala.

1960 - Nell'autunno tiene una vasta mostra antologica alla Galleria O'Hana di Londra.

1962 - Mostra storica a Palazzo Reale a Milano. Esegue litografie per le edizioni del Bisonte di Firenze.

1966 - Carrà muore a Milano il 13 aprile dopo brevissima malattia.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2001
da Palombi Editori

Studio d'Arte Campaiola

00198 Roma - Via Nicolò Porpora, 12