CARLO CARRA'

Nel marzo 1916 su <<La Voce>>, la nota rivista fiorentina di cultura, politica e letteratura nata nel 1908, apparve un saggio di Carlo Carrà, dedicato all'amico Giuseppe De Robertis, intitolato *Parlata su Giotto*.
Quando Carrà scriveva questi pensieri – che lo avrebbero condotto dritto verso la pittura metafisica, prima, e nelle braccia del Realismo magico, poi – le sue divergenze con Boccioni e Martinetti lo avevano già allontanato dal Futurismo al quale aveva inizialmente aderito: nel 1910 aveva infatti firmato, con Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, sia il *Manifesto dei pittori futuristi* sia il *Manifesto tecnico della pittura futurista*.
Carlo Dalmazzo Carrà nasce a Quargnento, una località nei paesi di Alessandria, l'11 febbraio 1881 da una famiglia di artigiani. Nel 1895 è a Milano dopo avere svolto, per un po',l'attività di decoratore e si iscrive ai corsi serali dell'Accademia di Brera.
Nel 1900 risiede per qualche tempo a Parigi dove, visitando musei e gallerie, può conoscere le opere dei grandi pittori romantici Delacroix e Géricault ed è affascinato dagli Impressionisti e da Coubert. L'anno successivo è di nuovo a Milano e nel 1906 può frequentare regolarmente l'Accademia. Nel 1910, dopo aver conosciuto Marinetti, partecipa alla redazione e alla nascita del manifesto dei pittori futuristi. Tuttavia, Carrà non è soddisfatto dell'esperienza futurista ed è alla continua ricerca di qualcos'altro. A Parigi nel 1912 entra in contatto con i Cubisti e la sua pittura cambia, orientandosi verso una maggiore solidità della forma.
Le cose mutano radicalmente allorché Carlo Carrà, nel 1917, durante la prima guerra mondiale, viene inviato in convalescenza a Ferrara. Lì, nella città medioevale, ma dalle lunghe e dritte vie rinascimentali, silenziosamente magiche, progettate dal Rossetti, avviene l'incontro con Giorgio de Chirico e col fratello di lui, Alberto Savinio: è la nascita ufficiale della pittura metafisica che, come s'è detto, è invenzione del solo de Chirico, che la praticava sin dal 1909, e i cui esempi Carrà aveva avuto modo di vedere durante un soggiorno parigino nel 1914; fatto, quest'ultimo, che aveva accelerato la sua conversione a una pittura che rientrasse nel solco della tradizione italiana fondata sulla forma e sul volume.
La stagione metafisica di Carrà è breve, ma molto intensa. Altrettanto breve, ma problematica, è l'amicizia con de Chirico. Infatti nel dicembre 1917 Carrà organizza una mostra a Milano che avrebbe dovuto comprendere anche dipinti dell'amico il quale, però, viene escluso dalla manifestazione, inoltre nel 1919 Carrà pubblica *Pittura metafisica* in cui il nome di de Chirico non viene neppure citato ed è lo stesso de Chirico a sottolinearlo nella recensione al libro sulla rivista <<Il Convegno>> nel 1920.
Conclusa l'esperienza metafisica Carrà, ormai stabilitosi a Milano, si volge verso il cosiddetto Realismo magico. Nel 1941 ottiene la cattedra di pittura all'Accademia di Brera. Carrà muore nel capoluogo lombardo il 13 aprile 1966.
Risale al 1912 ***Ritmi di bottiglia e bicchiere***, un disegno futurista dove la scritta (la marca di un noto whisky), scorporata dall'etichetta, diventa elemento grafico che fa equilibrio, con la stessa intensità di segno, alla scomposizione e all'innesto delle forme lineari della bottiglia e del bicchiere.
Una maggiore attenzione alla volumetria, alla linea di contorno (morbida e dal segno ampio), alla geometrizzazione delle forme naturali, e una certa fissità dello sguardo sono le caratteristiche salienti, invece, di ***Testa di bambino***, un disegno del 1921.
Giovanni Giolitti ex presidente del consiglio italiano, divenuto Ministro degli Interni nel 1901, nonostante l'ordine trasmesso ai Prefetti di non usare le armi contro le proteste dei contadini e degli operai, a Milano, durante gli scontri seguiti allo sciopero del 1904 – il primo sciopero generale – era stato ucciso l'anarchico Galli. Durante il funerale si verificarono altre proteste e scontri con le forze dell'ordine. I Lancieri caricarono la folla. In mezzo ad essa c'era anche il giovane Carlo Carrà, simpatizzante ora anarchico ora socialista, che restò profondamente impressionato dalla scena selvaggia e cruenta.

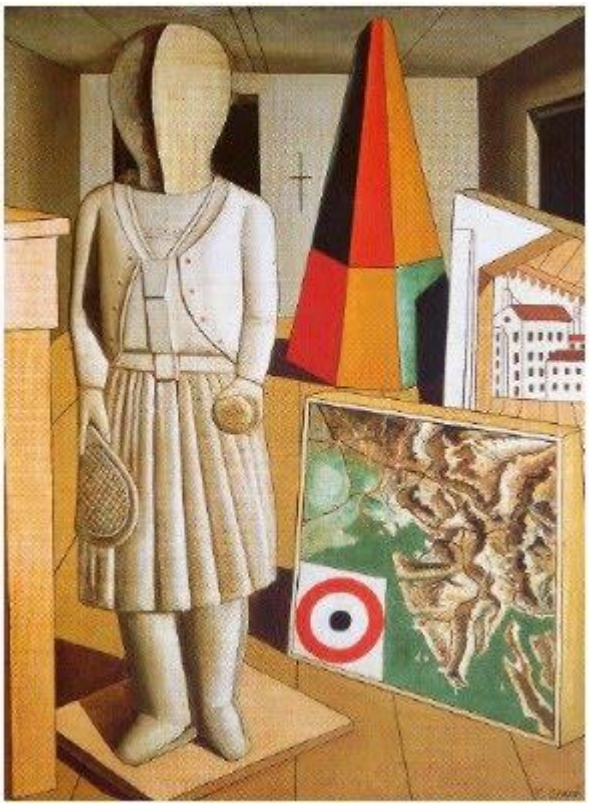
I funerali dell'anarchico Galli è il ricordo di quella terribile giornata affidato alla tela nel 1911, a distanza di sette anni dai fatti e in pieno fervore futurista.

Nulla più del concitato movimento ondeggiante della folla in fuga, sotto la minaccia delle armi delle forze dell'ordine, poteva offrire argomento per la violenta tela futurista. I cavalli e le lance puntate si moltiplicano indefinitamente a destra e a sinistra, la figura dell'uomo al centro del dipinto occupa più posizioni contemporaneamente. I colori sono cupi, le forme taglienti e aguzze, un sole infuocato genera un insieme scomposto di ombre tagliate da lame di luce.

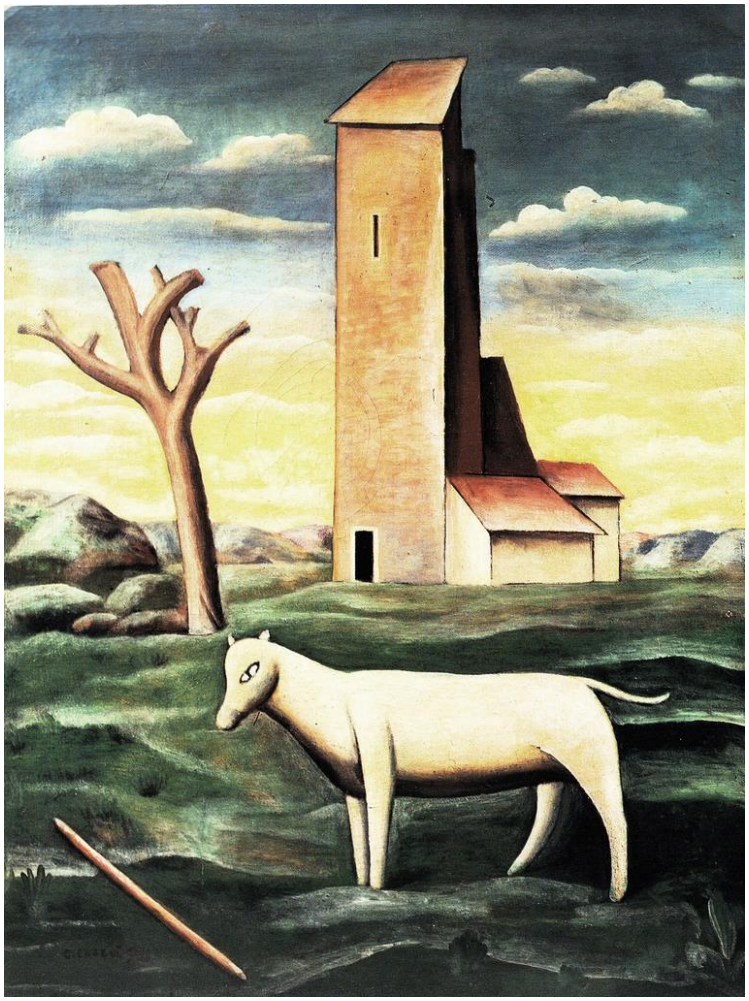
Due sodi glutei femminili e un arcuarsi ripetuto della schiena di una donna al balcone sono gli ingredienti per il dipinto cubo-futurista ***Simultaneità: donna al balcone***, una tela realizzata nel 1912. Qui i motivi futuristi si sommano alla griglia cubista che, rigidamente, scompone un paesaggio cittadino e lo ricompone in solide masse geometriche.

E', tuttavia, la pittura metafisica quella che placherà per un po' l'affanno di Carrà che vuole dare dignità poetica alle cose più ordinarie isolandole e riunendole non omogeneamente in un contesto inconsueto.

La musa metafisica, un olio del 1917, è uno dei più noti esempi del periodo metafisico di Carrà.



In un interno, reso prospetticamente, sono mostrati una piramide tronca a base poligonale variamente colorata, una tela dipinta – in cui si immagina forse riprodotto il paesaggio visibile oltre l'oscura finestra sulla destra -, una scatola contenente una carta geografica e un bersaglio da tiro a segno, infine una presenza inquietante: una sorta di bambola di pezza quasi del tutto piatta rappresentante una tennista dall'enorme testa di manichino. Il dipinto fu esposto a Milano nella mostra del dicembre 1917. Nell'autopresentazione del catalogo Carrà scrive: "Il contenuto metafisico delle mie opere esige dall'osservatore sensibilità di percezione e un concetto adulto dello stile".
C'è bisogno quindi di una maturità che consenta di apprezzare le qualità stilistiche dell'opera ("Le superfici pitturali sono ben definite e ogni sfumatura di tono risponde a una volontà criteriata in un significato rigoroso") e di una sensibilità che metta l'osservatore nella condizione di percepire quel qualcosa in più che il dipinto sottintende e che ne costituisce l'atmosfera di immobile attesa e di interrogazione.
Perché, per l'appunto, osservando la scena ci convinciamo che la cieca e ottusa tennista possa vedere e, anzi, voglia scrutare nei nostri pensieri; proprio lei che, oggetto inanimato e senza volto, pone tra noi e l'assurda idea che essa possa essere pensante, una chiusa ed enigmatica maschera carenata. La <<dignità>> di ogni elemento e la studiata distribuzione dei colori (toni vivaci nella carta geografica e nel solido

geometrico, monocromo nella tennista che partecipa, più degli altri oggetti, delle qualità di sobria colorazione dell'ambiente) dimostra la volontà di Carrà di essere aderente alla tradizione figurativa italiana.
Tuttavia anela al recupero totale della tradizione pittorica italiana, in specie tre-quattrocentesca, e quindi anche alla sua spiritualità, qualità che aveva già riconosciuto come componente essenziale degli affreschi di Giotto in quella *Parlata* del 1916.
Carrà guarda a Giotto, ma anche a Paolo Uccello, a Masaccio e a Piero della Francesca e si volge alla realtà naturale. La sua pittura si fa scarna ed essenziale: è il momento della partecipazione attiva ed entusiasta a <<Valori Plastici>> e del Realismo magico; è l'approdo definitivo. Pur se i modi dell'arte di Carlo Carrà muteranno ancora con l'avanzare del tempo, in lui, però, resteranno quali elementi costanti del fare artistico la conquistata essenzialità poetica della forma e l'ordine.

Il mulino di Sant'Anna, del 1921, ha già tutti i caratteri della nuova visione poetica di Carrà. Un edificio giottesco, un albero spoglio, una pecora e un bastone sono gli unici elementi in un paesaggio brullo rinvivito da un cielo luminoso percorso da candide nuvole.
L'essenzialità e l'armonia delle forme e della natura sono commoventi. Non c'è nulla di troppo né manca qualcosa nel dipinto. La simmetria è rotta dalla presenza del bastone che sposta l'equilibrio dall'asse centrale alle diagonali. Alla ripresa dei temi dei cosiddetti <<primitivi>> si somma, però, il senso tutto moderno, e ancora tendenzialmente metafisico, della calma sospensione e dell'attesa.