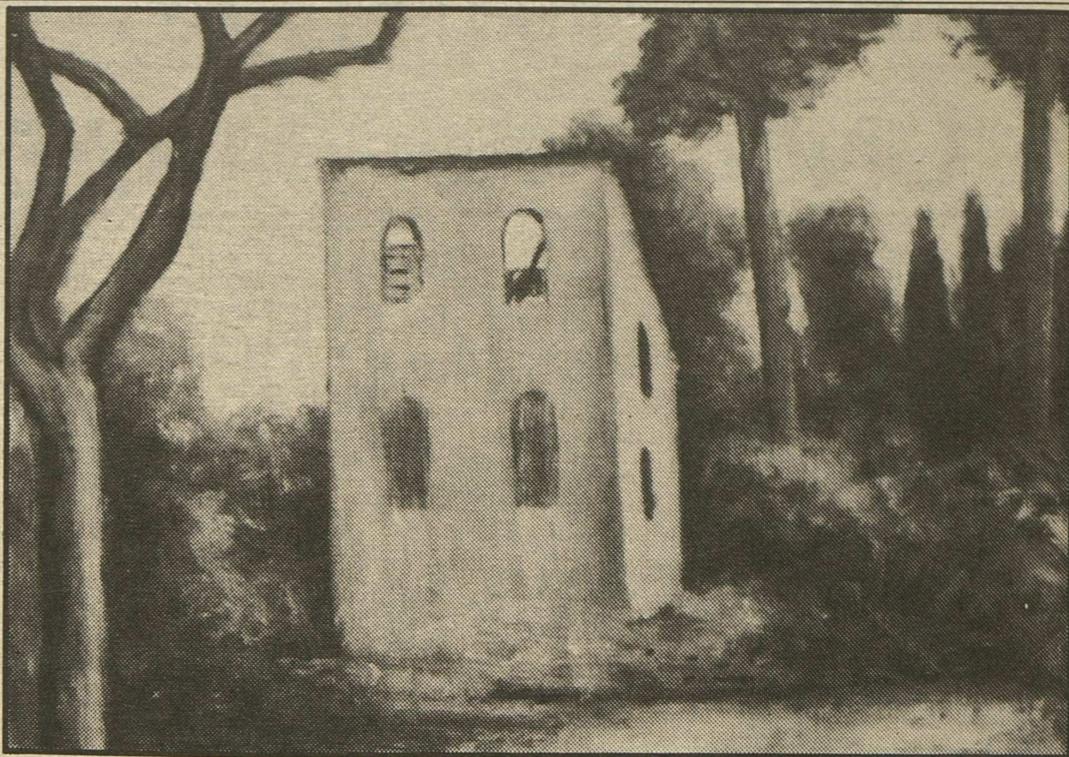


Carlo Carrà:
La casa abbandonata

Si apre oggi a Milano
una mostra dedicata
al grande pittore

Carrà in camera con Giotto

di GIULIANO BRIGANTI



Pubblichiamo qui l'intervento su Carlo Carrà di Giuliano Briganti, scritto per la mostra che inaugura oggi a Palazzo Reale di Milano (Catalogo Mazzotta, pagg. 268, 325 illustrazioni, lire 35.000).

NEL 1915 il Futurismo entra in una fase di crisi profonda che, per i suoi maggiori protagonisti, Carrà e Boccioni, sarà, nei confronti del movimento, risolutiva. Boccioni dimostra infatti, nel 1916, di voler tornare ad una sorta di formalismo costruttivo di origine cézanniana che non sappiamo dove l'avrebbe condotto se la morte, nello stesso anno, non fosse intervenuta a toglierlo tragicamente di scena. Carrà, che già quando andavano attenuandosi i tumulti e le grida delle battaglie futuriste incominciava ad interessarsi alla «ricerca dei valori puri», dopo aver urlato nelle serate marinettiane «abbasso il Medioevo» (ricordo che Longhi gli rinfacciava ridendo quegli urli, e Carrà si schermiva dicendo che aveva soltanto gridato «abbasso il falso Medioevo») cominciava ora a meditare, e siamo ancora nel 1915, sul rapporto fra antico e modernità. Già in quell'anno, infatti, andava preparando la sua «parlata su Giotto» che sarà pubblicata da *La Voce* nel marzo del 1916.

La riscoperta di Giotto fu per Carrà il filo conduttore verso un nuovo e intenso sentimento formale, e lo indusse a gettarsi a capofitto in nuove ricerche che non vertono più sul dinamismo, ma piuttosto sulla percezione di una forma primigenia, archetipica. «Studio sul corpo della forma e non mi preoccupo più né di dinamismo né di altre teoriche», scrive ad Ardengo Soffici nel settembre del 1916. «Vorrei semplicemente raggiungere una sintesi confacentemi. La modernità credo che apparirà, se modernità vi è nel mio spirito liberato finalmente da tanti pregiudizi avveniristici. Semplicità di rapporti tonali e lineari è ormai tutta la mia angoscia».

E' in tal modo, cioè con tanta partecipazione di sentimenti, che Carrà aspira a ritrovare un carattere antico da «pittura murale ed austera» ma, allo stesso tempo, anche un «carattere infantile», della più esplicita semplicità. Come dire: l'archetipo e il sillabario. Ed ecco i suoi straordinari esercizi sugli «elementari» della pittura con i quali affronta testardamente la via del ritorno verso le vere origini dell'espressione e anche la ricerca di una confidenza nella immediatezza della percezione infantile: una confidenza con il mondo del visibile che poteva anche supporre perduta.

Ricomincia quindi a nominare le cose in figura, cercando di arrivare al cuore stesso del «corpo della forma», al suo nocciolo essenziale, bloccandole pesantemente nella loro struttura più semplice, con una sorta di brutalità primitiva, ma sorretto da un'intensa aspra passione. «Mi abbandono come un medium alle correnti psichiche fidandomi dell'animo commosso», scrive nella stessa lettera a Soffici. Ed è ora come se cercasse la via più breve per giungere dall'indeterminatezza del sostantivo alla de-

terminata dell'immagine adottando un linguaggio primitivo, violentemente plastico, che evoca le cose più semplici ed elementari della nostra esperienza con il loro nome-immagine: casa, libro, albero, cavallo. Senza «aggettivi», senza equivoci possibili, senza ambiguità. E' lo spirito da cui nascono, nel 1915, *Il fiasco e il bicchiere* e nel 1916 *La Carrozzella*, *I Romantici*, *L'Antigrizioso*.

Ma la riscoperta di Giotto e la rivisitazione dei primitivi — che presupponeva la volontà, in quegli anni non ancora regressiva, di «ritrovare il nostro ritmo, di ritornare alla NOSTRA sodezza spirituale» e che era legata, come ha notato giustamente Calvesi, all'intensificarsi dei rapporti con l'ambiente toscano, in particolare con Soffici e con Papini, e poi all'influenza di Roberto Longhi — fu anche il filo conduttore che portò Carrà nei territori della Metafisica. Un filo di Arianna che gli consentì di addentrarsi nel metafisico labirinto senza perdere mai il contatto con quella sostanza terrestre delle cose, con quel senso tangibile dello spazio, diciamo pure con quel suo ideale giottismo, che sembravano indissolubilmente legati alla sua esperienza di artista, vorrei dire quasi alla sua antica natura «lombarda».

L'amore per Giotto fu comunque la necessaria premessa alla pittura metafisica di Carrà, perché quel «silenzio magico delle forme» giottesche che tanto lo commoveva e lo incantava fin dal 1915, anzi probabilmente già nel '14, quando la sua avventura futurista era ormai esaurita, presupponeva una percezione, se non diversa, certamente più ricca e spirituale di quella del sillabante primitivismo romantico dell'«antigrizioso», di quell'aspro compitare gli «essenziali» che già si era manifestato nel *Fanciullo prodigio* del 1914.

Clima magico

E' in questo clima che matura l'avvicinamento di Carrà con De Chirico. *Silenzio magico*, anche se attribuito alle immagini di Giotto, è infatti una definizione che evoca indubbiamente la poetica dechirichiana. E resta tale, in fondo, nonostante sia seguita da altre definizioni che si richiamano all'«unità costruttiva» e alla «presa di possesso della realtà» e che sono più connotate al mondo figurativo dell'artista. I due personaggi erano certamente diversi per temperamento, addirittura opposti direi; ma quell'avvicinamento ci fu e ci furono anche, per un tempo non lungo, vera amicizia e obiettivi comuni di ricerca; se pure, in anni più tardi, ciascuno di loro negò quel sodalizio, tanto che De Chirico nei *Ricordi della mia vita* racconta come Carrà «si mise a rifare, alquanto stentatamente, gli stessi soggetti che facevo io, con una spudoratezza e un «sans-gêne» veramente ammirevoli»; e Carrà, ne *Lamia vita*, non parla addirittura del periodo che trascorsero insieme nel Seminario ferrarese.

E' certo che prima del suo arrivo a Ferrara Carrà non si era mai incontrato con De Chirico; non aveva avuto modo di conoscerlo

personalmente nemmeno quando, nel 1914, insieme a Soffici, a Palazzeschi e a Papini, era andato a Parigi, dove De Chirico viveva e dove frequentarono gli stessi ambienti, conobbero le stesse persone. Ma aveva visto certamente, o da Paul Guillaume o da Apollinaire, più d'una di quelle sue opere straordinarie, che Apollinaire, appunto, definiva già allora «étrangement métaphisiques» e delle quali anche Soffici più di una volta gli aveva parlato.

E' solo a Ferrara, dunque, dove Carrà arrivò militare nel gennaio del 1917 e dove De Chirico era già da un anno, che i due artisti si incontrarono. Prima ancora di quell'incontro, nel febbraio del '17, Carrà scriveva a Soffici: «De Chirico possiede certamente delle buone qualità, ma la sua forma di pittura, più ci penso, e più mi pare fredda razionalizzazione letteraria». Ma quelle riserve, se pur le mantenne sempre in fondo al suo pensiero, furono per un breve periodo sopraffatte dal configurarsi di intenti comuni; e quell'aria di magia e di silenzio che circondava l'immagine mentale che Carrà aveva di Giotto trovava ora nel clima «magico» di Ferrara, e nel rapporto intenso che stabilì con il grande solitario, una avvincente conferma. Tanto che gli nacque ben presto l'idea — e questa non era davvero un'idea dechirichiana — di dare vita ad un movimento per la pittura metafisica, un'idea che, come «lancio», si concretò solo più tardi, nel 1918, quando i due artisti si erano già separati.

Ma è chiaro che Carrà, fin dai tempi della *Musa Metafisica*, della *Pittonessa* e persino della *Solitudine*, che è la sua opera iconograficamente più dechirichiana, voglio dire fin dalle sue opere del primo anno ferrarese, segue una strada diversa, sostanzialmente diversa da quella battuta da De Chirico; e che le due metafisiche — che di due metafisiche si tratta — non sono sovrapponibili. Se non erro è stato Roberto Longhi il primo a valutare quella diversità; ed è ancora utile leggerne la definizione dalla quale, naturalmente, traspare la sua sostanziale insofferenza per il mondo del «grande metafisico»: «Destinato a servire le ragioni proprie della pittura, e assai più convinto che non De Chirico della portata spirituale insita nelle forme italiane, Carrà ci presentava in questi anni una serie di acrostici sibillini, che trovano tuttavia in se stessi la forza della soluzione. Si può narrare un quadro di De Chirico, ma in Carrà la favola, meglio che dalle intitolazioni ambigue, si sprema proprio dagli incastri dei colori fulgidi e torvi, dai duri incontri degli spazi segmentati entro le camerelle primitive. Aspre esercitazioni sugli «elementari» della pittura, esse ci rapiscono, non più come le ironiche mitografie di De Chirico, ma proprio con l'alternare ingorgarsi e fiottare della passione che il protagonista pittore prova per il miracolo sempre rinnovato del fare, del produrre pittorico».

E' indubitabile che la «nostalgia spaziale» di De Chirico, che Longhi non volle mai intendere, quel suo modo inimitabile di condurci in un cerchio magico fuori del tempo, dove il passato e

il presente e i loro simboli (l'orologio della stazione, il treno, la statua) si annullano nel silenzio e nell'assenza, era un invito seducente, in quegli anni, al «viaggio senza fine» verso le grandi idee della pittura poetica; denunciavano soprattutto un netto distacco, anzi un'ascetica separazione dalle ribelli e tumultuose esperienze di un'avanguardia appena trascorsa.

Umili oggetti

E quell'invito fu accolto, ma parzialmente, da Carrà, che si adoperò a riempire la sua *Camera incantata* (è il titolo di un altro suo quadro metafisico del '17) di quegli umili oggetti che De Chirico raccoglieva nelle bottegucce ferraresi e di isolarli ieraticamente in un'atmosfera che evocava la sibillina magia delle cose. Ma il suo tenace sogno di concretezza, il suo bisogno di attribuire peso di realtà ad ogni oggetto e allo spazio che lo contie-

ne, lo portava a un dipingere denso, plastico, tangibile che conferisce una straordinaria evidenza a ogni spigolo, a ogni piano, a ogni volume, a ogni ombra portata a ogni cosa dipinta.

Carrà certamente, e qui Longhi aveva ragione, credeva in modo diverso da De Chirico nel peso spirituale e nell'autorità morale dell'antica pittura che da qualche anno aveva cominciato ad amare intensamente. E nel dipingere questi suoi «sibillini acrostici» cercava un solido appoggio nelle esperienze visive nate dalle sue meditazioni su Giotto e da quelle, più recenti, su Paolo Uccello. Si ostinava cioè ad intendere il linguaggio della pittura — «il corpo della forma», per usare una sua espressione — come un mestiere del tutto estraneo a speculazioni di natura letteraria. E soprattutto non vi è nulla in lui di quel tanto di nordico, di non italiano, di quel sentimento nostalgico, di quel sottile spaesamento psichico, che spingeva De Chirico a evocare la pittura antica e a costruire il suo «Theatrum Italiae».

ENCICLOPEDIA ROCK ANNI '50

IL SECONDO VOLUME DELLA "GRANDE ENCICLOPEDIA ROCK"

260 VOCI
OLTRE 4000
ALBUM CITATI
ROCK & ROLL
RHYTHM
& BLUES
ROCKABILLY
DOO-WOP
FOLK
COUNTRY
POP

AE
ARCANA EDITRICE



RCS

Ma che è mai,
che è mai codesto
finimondo?

GIORGIO MANGANELLI

Rumori o Voci

Se avete una intima inclinazione per il baccano, il bordello, il fracasso, il frastuono, la gazzarra e il putiferio, significherà che ospitate una occulta e forse disattesa vocazione per le chiacchiere, i pettegolezzi, il commerage del cosmo.

RIZZOLI