



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

## L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO I SELVAGGI: CARLO CARRÀ

Lamberto Vitali, «Domus», 37, gennaio 1931, pp. 45-48.

Carlo Carrà ha avuto la ventura o, se volete, la sventura di nascere all'arte in un momento di singolare difficoltà per le sorti di quella italiana. Esaurito il compito della corrente naturalistica, suscitata dalla generazione del Risorgimento, ridotto il dipingere quasi dappertutto a sterile esercizio di mano, inquinata le tipiche doti che avevano fatto forte la pittura nostra d'ogni secolo, bisogna riconoscere che all'inizio del secolo la decadenza era piena e decisa. Il compito dei giovani, che crescevano allora e che intuivano quale vuoto si celasse sotto quelle vane apparenze, era, per logica conseguenza, aspro e difficile. Rotto l'anello della tradizione, perduto l'aiuto vivo del maestro e della Scuola, se non volevano naufragare irrimediabilmente fino dagli anni decisivi della formazione, essi avevano due sole strade da scegliere: o cercare di salvare il salvabile, e, saltando l'opera dell'ultima generazione, riallacciarsi ai grandi maestri dell'Ottocento e riviverli modernamente, o tagliar senz'altro tutti i ponti, in altre parole cominciare da capo e riconquistare, passo a passo, grado a grado, i valori pittorici, tradizionali un tempo da noi e purtroppo perduti in quegli anni meschini di arte borghese e infrollita. Era questa una strada di rivolta, che offriva, non miraggi di facili conquiste e di successi mondani, ma misconoscimenti, lotte, dileggi.

Quest'ultimo compito Carlo Carrà ha avuto fino da allora il coraggio di assumerlo e, quel che più conta, di non rinnegarlo, in trent'anni di lavoro, neppure per un momento. Così, la passione dell'arte italiana negli anni del nuovo secolo può dirsi tutta una cosa con quella del nostro artista, così si spiega perché il testardo e cocciuto pittore piemontese si ritrovi alla testa d'ogni movimento rinnovatore dell'ultimo periodo, non soltanto con l'opere del pennello, ma anche con quelle della penna. La sua è stata una duplice battaglia, di teorico e di creatore, e quindi doppiamente efficace, se pur più aspra e più dura.

Futurista dei tempi eroici, quando il futurismo aveva uno scopo e un senso e non s'era ancora chiuso in un vicolo senz'uscita e senza luce, Carlo Carrà ha più tardi diviso con Giorgio de Chirico le glorie del movimento metafisico. Non voglio risuscitare qui la vecchia discussione sull'invenzione della nuova tendenza, perché essa è cosa oziosa e accademica; s'ha da fare con artisti e non con cavalli o maratoneti che corrano per tagliare il traguardo l'uno prima dell'altro e l'influenza del costume sportivo, che dicono essere una delle fortune del nostro tempo, non è certo ancora così sensibile nel campo dell'arte. Chiuso il periodo metafisico - se pur si può parlare di chiusura d'un periodo nell'opera di un artista che non è mai divisa per compartimenti stagni, ma seguita a fluire or più intensa or più debole dalla stessa fonte - ecco Carrà aprirsi a sensazioni più formalmente umane e inaugurare una serie d'espressioni, nelle quali il riflesso del mondo reale è più apprezzabile anche ad occhi profani. Ma quest'ultima tappa, che è storia di ieri, gliel'abbiamo vista tutti compiere e superare.

La continua avventura senza soste e senza riposi e il successivo e volontario superamento, che hanno segnato finora la faticosa e affaticante parabola di quest'autentico pittore (futurismo, pittura metafisica, realismo sintetico, per dirla alla Soffici, o, negli scritti «Voce», «Lacerba», «Valori plastici», «Pittura metafisica», «Selvaggio»), e che sono in fondo il necessario destino dei nati della sua generazione, hanno indotto più d'uno a decretargli il nome d'artista assimilatore. E qui, pigliando per buona la definizione, bisogna pur domandarsi a qual razza d'assimilatori egli



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

appartenga: se cioè egli assorba per via d'un temperamento debole e minore oppure per bisogno di uno sviluppo logico e costante, se egli tolga per non restituire oppure per nutrire una sua linfa segreta. Nessun dubbio mi sembra possibile: delle due, la seconda alternativa è la vera. Solo così si spiega come in qualsiasi momento della sua vita, egli imprima all'opera un suggello tipico, sicuro, che la segna in modo definitivo e vitale e che ne è il vero filo conduttore. Se si potesse invece - senz'incorrere in un arbitrio critico bell'e buono - definire con una sola parola la personalità d'un artista e per giunta d'un artista complesso come questo, vorrei chiamarlo il fecondatore: quando per avventura, ed è semplice ipotesi, la sua opera scomparisse, bisognerebbe, nel far la storia dell'arte italiana di quest'ultimi venti anni, riconoscere a Carlo Carrà l'influenza esercitata su una lunga schiera d'artisti, giovani e non giovani, anche su coloro che oggi preferiscono rinnegarlo. Ed è un'influenza che m'appare più sensibile, perché duplice, per i dipinti, ripeto, e per gli scritti.

Inquadrata, sia pur empiricamente, la figura di Carrà nell'arte del suo tempo, conviene passare all'esame dell'opera grafica, che per logica conseguenza è strettissimamente legata a quella di pura pittura, non soltanto perché spesso ripete le stesse composizioni, ma perché è animata da un unico spirito. Ma prima voglio ricordare Carrà critico con i suoi articoli dedicati, ad esempio, alle acqueforti di Giovanni Fattori e di Giorgio Morandi e le brevi note pubblicate via via in occasione di mostre e di esposizioni. Sono scritti che dimostrano ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, come egli intenda il problema del bianco e del nero e dove veda la possibilità di una rinascita in Italia di quest'arte negletta; quando incita i giovani a tornare all'esercizio dell'incisione e a toglierla ai mestieranti e ai dilettanti che l'avviliscono, egli conferma di riconoscere l'importanza dell'aristocratico genere pittorico, inteso come genuina espressione dell'artista creatore. Ed è naturale che con idee chiare, sane e precise sull'argomento, trascurato di solito anche da critici che vanno per la maggiore, l'artista abbia potuto dar vita a un'opera grafica degna d'esser posta in primissima fila fra l'ultima produzione italiana.

Nella bottega di Giuseppe Guidi, curioso e simpatico tipo d'artefice, Carlo Carrà ha imparato la tecnica dell'acquaforte e della litografia; ho detto imparato, ma forse non sono stato esatto, perché il modo d'incidere del nostro artista è stato fin dal primo momento personalissimo e antitradizionale per eccellenza, specie qui in Lombardia, dove si sono purtroppo godute per lungo tempo le abilità di trucco, care ad esempio al Conconi. Nel senso volgare della parola, la grafia di Carrà è nettamente sgradevole; per intendersi, è agli antipodi dell'eleganza di quella dello Zorn. Il discorso del gradevole e dello sgradevole in arte, che è discorso di moda negli ultimi tempi, è troppo lungo per essere abordato e sviscerato in queste pagine; ma mi basta ripetere con il Bernini, giudice evidentemente neutrale ed imparziale, essere l'arte una cosa e il gradevole un'altra. Aggiungerò piuttosto che il modo d'incidere del nostro artista è per qualche aspetto deficiente; talvolta la mano appesantita porta a squilibri di segno e la punta troppo grossa fa buco sulla lastra invece di scalfirla, difetto che s'avverte specie in qualche rame che ha avuto più d'una morsura. Ma come ho segnalato con occhio franco le particolari debolezze di stretto ordine tecnico, così debbo aggiungere che nell'opera di Carrà esse hanno importanza assai relativa e non possono scandalizzare se non chi guarda alla veste senza curarsi d'andar più oltre. Il segno duro, crudo, rotto, pochissimo modulato che il nostro artista predilige, mi sembra il più adatto a render gli aspetti essenziali e solenni del primordiale suo mondo, dove tutto è ridetto a una composità quadrata e grave e a una composizione schematica, ma pur studiatissima e dove non v'è traccia dell'accidentale e dell'occasionale. La natura stessa ha un aspetto stupefatto, quasi fosse oppressa da una fatalità immanente e ineluttabile mentre la melanconica umanità che la popola, sembra esser in attesa di una tromba divina che la chiami a purgare il peccato di cui s'è nutrita. In questo senso si può parlare d'una religiosità dell'arte di Carrà, certo d'una disperata e cupa tristezza: è la tristezza di certi



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

angoli metafisici, del «Gentiluomo malato» e della «Amante dell'ingegnere», e di certe visioni più aderenti agli aspetti naturali, come in talune delle ultime opere. E non è da dire che sia frutto di giuoco culturale; anzi, esperienze d'ogni genere, avventure intellettuali, simpatie, passioni di trent'anni non hanno servito ad intaccare minimamente l'anima del nostro artista. Perché Carrà, a differenza d'altri suoi compagni, in cui s'avvertono sovrastrutture e partiti presi comodi per nascondere l'ultima aridità, è rimasto sano e quadrato come è uscito dalla sua terra piemontese ed ha serbato intatta una commossa visione cosmica. Anche l'ironia - una delle faccie dell'arte di Carrà, e non delle minori - ironia amara da grottesco, ma salva da qualsiasi cinico accento, mi sembra una nuova prova dell'umanità di queste espressioni rese senza lenocinii, con imponente plasticità e con una semplicità che è stile. Ma purtroppo è destino che la commossa umanità che pervade l'opera del nostro artista sia poco intesa e appaia ai più come celata dalle ostiche forme pittoriche e grafiche.

Carlo Carrà ha cominciato a incidere all'acquaforte nel 1922, quando abbandonava a poco a poco le fantasie metafisiche per un'arte meno ermetica; il trapasso da una forma all'altra si avverte infatti nelle lastre di quell'anno e del seguente, che formano il nucleo più nutrito di queste stampe (trentadue acqueforti su trentotto). Come s'è già detto, i richiami ai dipinti sono numerosi, non soltanto per la ripetizione testuale della stessa scena (come nelle «Figlie di Lot» del 1923), ma soprattutto per l'identico clima: il «Poeta mondano» (1922) si riallaccia al «Gentiluomo malato» e la «Massaia» (1923) alla «Attesa». E ancora, il ritmo delle «Case a Belgirate» (1922), è uguale a quello di «Varallo vecchia», di poco posteriore, e le solenni modulazioni del «Cengio» (1922) si ritrovano nelle «Gasine sul Sesia»; così l'opera pittorica e l'opera grafica s'intrecciano fino a formare un'unica cosa.

Nei paesaggi, sapientemente composti e ritmati, l'artista s'attiene per lo più a semplici, schematiche indicazioni, senza curarsi di sviluppi plastici; sono temi già ridotti all'essenziale, che non vogliono essere oltre sviluppati. Tutta una serie di piccole lastre incise in quegli anni è sotto quest'aspetto veramente singolare; vanno nominate in special modo «La spiaggia di Moneglia», «La Secca», «Mare a Moneglia» del 1922 e «Il molo», «Mare a Camogli», «Vele al chiuso» del 1923. Gli stessi temi sono ripresi poi in due grandi lastre «Barche in porto» e «Barche a Camogli» (1926), ma scarniti a fondo e trattati col semplice contorno; qui l'artista s'abbandona a un gioco raffinato di ritmi contrastanti, a cui felicemente si prestano le alberature e le vele.

Vere evocazione da un mondo incantato sono le plastiche figure che popolano le acqueforti di Carrà, come l'«Eva» (1923) che stupefatta davanti al cosmo che le appare agli occhi vergini, esce da un paesaggio siderale, sterile e bruciato. Un accento melanconico e gentile emana dalla «Testa di bambino» e dal «Ragazzo» (1922), due lastre d'importanza decisiva nell'opera del nostro artista, mentre tipico esempio di amaro grottesco sono le due «Cocottes» (1922), nelle quali la visione realistica è decisamente rielaborata, ma non soffocata. La grande «Testa di donna» (1922), se pur risente di qualche influenza ultramontana destinata a scomparire, ha una mirabile resa plastica ed una scala di neri come forse non si ritrova in nessuna altra lastra; molto mi piace anche «Il vetraio» (1923), giocato su contrasti di vuoti e di pieni, mitica figura che appare sullo sfondo scuro. La «Madre di Dio» (1922) e il «Giovane che esce dal bagno» (1923) sembrano uscire da un bassorilievo romanico, imponenti nella solenne semplicità della loro sintesi raggiunta ed infine «Il viandante» (1927) ha in sé un disperato tormento, che lo sospinge senza posa.

Negli «Amanti» (incisi all'acquaforte e acquatinta nel 1927 per «Graphica nova») Carrà riprende le sue ricerche plastiche con risultato felicissimo, specie nel torso d'uomo reso forte e quadrato con grande semplicità di mezzi, mentre nelle due lastre dei «Cavalli» (entrambe del 1928 e la seconda incisa per «Graphica nova»), che per ora chiudono la serie delle acqueforti, è tradotta la



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

composizione dal notissimo dipinto con mezzo legittimamente adatto alla tecnica nuova.

E per chiudere il discorso di Carrà incisore, una parola va detta per le tre litografie del 1927: «La Donna che s'asciuga», simile come impostazione alle acqueforti, le «Due amiche», prova non pubblicata e la «Donna col cesto». Qui l'artista ha cercato con una gamma di grigi delicatissimi e fittissimi, quasi argentati, un risultato puramente pittorico, anzi d'un pittorico lombardo, riallacciando così, pur con diverso spirito, all'arte del Piccio e del Ranzoni.