

Carlo Carrà e La casa dell'amore di Marco Fidolini



Roberto Longhi è stato per me – e lo è tuttora – come per molti artisti e studiosi un approdo culturale fascinoso e in qualche modo obbligato. Questo non implica, ovviamente, un'accettazione supina di tutto il suo lavoro di storico dell'arte. Al di là delle superbe letture sull'opera di Masaccio, Piero e Caravaggio, tanto per citare quelle più ricordate, e una singolare dimestichezza con l'arte moderna, in genere sdegnata con supponenza dagli studiosi puristi, esistono alcune sue aversioni artistiche che appaiono davvero incomprensibili. Basterà citare, fra queste, due casi storicamente lontani ma emblematici: quelli di van Eyck e de Chirico.

L'artista fiammingo viene percepito sbrigativamente come un iperrealista *ante litteram* – ma l'ostilità comprende una serie di autori del medesimo ambito – riducendo la sua visione lenticolare della realtà al ruolo più banale di «una fedeltà di riproduzione oggettiva», pur rispettando «la serietà di questi lavoratori del pennello». Longhi sembra contraddire perfino le proprie certezze critiche o ignorarne i significati e gli sviluppi ulteriori («più reale del vero»). Una simile affermazione, di taglio metafisico, deforma già di per sé la mera rappresentazione della realtà. L'algore e l'esattezza formale che avviluppano paesaggi e figure della pittura di van Eyck innervano un linguaggio visionario di una fissità selenica e atemporale che travalica ogni relazione convenzionale e consolatoria con il reale conosciuto; e dunque lo stravolgono. E l'impronta oggettiva dell'artista, come quella di altri fiamminghi del Quattrocento, non apparve come un limite virtuosistico o una sfida al confronto con la realtà se numerosi e grandissimi talenti italiani si impigliarono in quella stupefacente ragnatela. Si pensi a Piero, ad Antonello da Messina, ai ferraresi, a Giovanni Bellini; o, più tardi, a Leonardo, tanto per citare qualche esempio.

Per quanto riguarda de Chirico, oltre la cifra metafisica di per sé lontana dall'idea longhiana della pittura o le simpatie dell'artista per l'ambito culturale di forgia germanica, per di più in tempi di riordine plastico nel segno di Giotto, Masaccio e Piero, forse un'avversione meno nobile – credo – riconducibile a fegatose antipatie perfino istintuali.

In questa dicotomia intellettuale e caratteriale l'*intrusione* di un pittore come Carlo Carrà che, distante dai picchi metafisici di Giorgio de Chirico, ha spesso accentrato interessi critici francamente inaccettabili. Ma un appunto così severo potrà apparire gratuito e comunque marginale nel panorama della storia dell'arte del Novecento, soprattutto in relazione alla forte presenza dell'artista in quel percorso artistico denso di rinnovamento

che attraversò il Futurismo, la Metafisica e poi la stagione di *Valori Plastici*. Eppure la mia convinzione che l'esperienza futurista di Carrà, e non solo questa, sia stata fiacca – del resto come quella di molti altri protagonisti – trova qualche raro riscontro.

Lucio Venna, in una lettera allo scrittore Mario Rivosecchi, annotava nel 1959: «Sono contento della rivalutazione di Boccioni fino ad ora tenuto in secondo piano per dar posto ai Carrà, Soffici, Severini, che non hanno inventato nulla, anzi impasticciato quanto Boccioni faceva». Sembrerebbe la stroncatura di un artista, direttamente coinvolto nella seconda ondata del movimento futurista, risentita o comunque umanamente motivata dalla presunzione di una comprensibile rivincita autobiografica. Ma non è così! Subito dopo, infatti, segue un eloquente e spietato «Figuratevi noi ragazzini!!».

Anche Duilio Morosini (1985) nel suo saggio *L'arte degli anni difficili (1928-1944)* esprime su Carrà una serie di riserve che investono l'esperienza futurista e metafisica: «Un quadro tempestoso e spiritato come *I funerali dell'anarchico Galli* (1912) costituisce la proverbiale eccezione alla regola, nell'ambito della sua partecipazione al futurismo. Carrà è stato futurista per modo di dire. Ha operato sul filo della lezione cubista, che si configurava, per lui, come una sorta di saggio e rude artigianato (si vedano dei dipinti quali *Ritmi di oggetti* e *La Galleria di Milano*). Allora, e anche dopo, nel periodo metafisico: poiché non è certo in virtù dello scatto inventivo che le opere di quegli anni contano, ma per quanto dicono circa l'energia e l'accanimento espliciti dal pittore nell'atto di prendere possesso degli oggetti (che egli assume a pretesti di pittura). Questo, mentre la metafisica di de Chirico è un'opera da pioniere, in cammino sull'insidioso terreno dell'inserimento del dato fantastico nell'apparato spaziale cubista, che consente la figurazione a piani multipli (luoghi e tempi diversi)».

Si potrebbe obiettare che la mia concordanza critica con queste argomentazioni sia in qualche modo sospetta e disciplinata dal forte legame che ho avuto con Venna e Morosini (in realtà, almeno per quanto concerne il secondo, nel mio *Metropolis ed altro* (1984) c'era già uno spunto polemico nei confronti di Carrà).

In ogni caso la convinzione che l'artista piemontese sia stato, tutto sommato e pur con qualche eccezione, sostanzialmente sopravvalutato non mi pare un'eresia.

Ma tralasciamo le stagioni futuriste e metafisiche e gli spunti appena detti per soffermarci sulla produzione successiva degli anni tra il '19 e il '26: quella di *Valori Plastici*, e oltre, che parve anche a Longhi più affine alla sua concezione della pittura.

Sono gli anni che vedono il pittore riordinare l'assetto plastico, desunto dalla rilettura di Giotto e Masaccio – o Piero – nella visione *en plein air* sfilacciata tuttavia dallo statico turbamento della cubatura metafisica. Di questi quadri, che s'inebbiano da *Le figlie di Loth* (1919) a *L'attesa* (1926), gli storici e i critici dell'arte ne hanno scritto sempre in toni appassionati e definitivi erigendo monumenti di arcaismo plastico e di grande pittura. (Del resto molte altre vicende del Novecento, o a noi più vicine, mostrano i sigilli delle archiviazioni più prestigiose nonostante gli assunti opinabili che ingabbiano, da sempre, l'opera d'arte e le relative implicazioni). Su questi presupposti – c'è anche chi ha concordato con me per un'ipotetica rilettura dei manuali di storia dell'arte per almeno due terzi – sarebbe davvero auspicabile qualche *insolenza* in più o magari un approccio critico meno codino e disgiunto da pretestuose interpretazioni letterarie che emarginano spesso lo *specifico* della pittura così prioritario negli artisti autentici.

Ormai, da almeno trent'anni, molti di quei dipinti di Carrà non mi entusiasmano e i loro puntelli arcaici sottratti in gran parte dai muri del Trecento e solidificati nella scatola spaziale novecentesca restano lontani da quel sogno ambizioso che intendeva rinvigorire e rinnovare la pittura moderna italiana. (Molti decenni dopo, con le dovute differenze di statura, un simile giochino è stato ignobilmente riproposto dalla simulatoria avanguardia degli *anacronisti* e *citazionisti*). Il divario dell'emozione tra questi lacerti figurativi della semplificazione pittorica – dagli stilemi di facile identificazione – e quelli disseminati da Giotto anche nei brani d'intonaco più marginali c'è un abisso che non giustifica lo stupore e l'eccitazione letteraria che traboccano dalle pagine di tanta storia dell'arte moderna. E l'emozione si raffredda ancor più davanti ai paesaggi e le marine che tanto ammaliarono lo sguardo di Roberto Longhi.

Ma lo stupore, quello rappreso nella pittura, non è poi così estraneo se lo restituiamo al clima metafisico che continua – fortunatamente, aggiungerei – a braccare Carrà anche in

questi anni riequilibrando in parte quel divario appena detto. Così *La casa dell'amore* (1922), un tempo della collezione Jesi – oggi a Brera – e nota per la stroncatura di Enrico Thovez sulla *Gazzetta del popolo* (*I mostri: Modigliani, Cézanne, Carrà*, 5 maggio 1922), mi è parso qualche anno fa un altro quadro; una potente calamita pittorica; insomma un autentico capolavoro.

Anche qui è decisiva la memoria dello spazio impenetrabile recuperato dalla cubatura metafisica; e con essa le pareti grigiastre di una gabbia murata, desolata e invalicabile, ma suggerita prospetticamente da minuti segni di fughe come il pavimento e il supporto poliedrico o la figura femminile sapientemente decentrata verso il margine destro della tela e composta come un roseo solido scolpito. Una forte tensione psicologica avvolge l'opera, la inchioda perenne in una fissità oltre il tempo e sospende all'infinito il turbamento di una desolante attesa. Un'attesa ancora più grande di quel dipinto del '26 – dall'omonimo titolo – dove il «canuccio di nero-fumo» longhiano, sforbiciato in una sagoma di cartone, non regge il confronto con il gatto di basalto di stampo egizio che in angolo sorveglia e pare anch'esso bloccato in una sospensione eterna. Ma, inoltre, appare come una scheggia di vigorosa pittura assai remota da quegli impasti gessosi che sembrano marcare quasi tutta l'opera di Carlo Carrà e che forse svelano le tracce dell'antico mestiere di decoratore come capita – e forse non è del tutto casuale – al secondo Braque e soprattutto a Severini.

Tutto ineccepibile, dunque, per l'opera di Brera; e questo mi premeva dire.

Tratto da:

M. Fidolini, *Pustole – Divagazioni sull'arte e sul costume*, Netcons, S. Giovanni Valdarno, maggio 2003.