

CARRÀ e il realismo mistico

In un « elzeviro » del 5 marzo 1920, Ugo Ojetti così descrive Carlo Carrà: « E' un uomo di buona fede e di sacrificio, convinto, intransigente, d'una dialettica da teologo che contro gli eretici ha la coscienza di parlare in nome e persona del suo Dio... L'arte è per lui una religione, prende la parte suprema dell'uomo, forse avanza la filosofia stessa, certo avanza e supera tutte le scienze ». E nello stesso « medaglione » ritrattistico, cita una definizione del pittore stesso, secondo cui « La vita è un dialogo dell'uomo con la propria anima » (1). Ulteriori chiarimenti sul tema che siano di data alta rispetto al pittore sono poi, scegliendo i più illuminanti, quello di Roberto Longhi e delle sue dizioni di « silenzio clamante » e di « moralità predestinata d'un nipote di Masaccio » (2) e la acutissima analisi di Gian Alberto Dell'Acqua in cui viene messo in luce nitidamente « il trapasso del motivo da un piano di visività immediata e di improvvisazione impressionistica ad un ordine di evocazione mentale, dove la realtà sensibile si spoglia di ogni accidentale e labile parvenza e, patinata di sentimento, per riflettersi immota nello specchio della memoria. Nasce così l'impressione di una calma solenne e solitaria, quasi d'un arresto del tempo... In grazia di una commossa semplificazione del vero, i cieli, le acque, gli umili casolari, le barche in secco sulle spiagge deserte divengono altrettante metafore dell'animo di Carrà... » (3).

Non sarà più necessario, a questo punto, spiegare il consueto perché di questa mostra annuale ad un grande protagonista artistico del secolo, su quale sia la natura della sua religiosità, così intima e direi consustanziale alla forma stessa. Certo una religiosità strettamente connessa alla fisicità così concreta di cui è fatta la natura artistica di Carrà perfino nei suoi momenti dada/espressionistici o metafisici e che anticipando gli esiti della nostra ricerca e il titolo meriterà forse il nome - anziché quelli in progress già scovati (di realismo magico mitico) — di realismo mistico. E' Carrà stesso che, sempre alla data 1920 (4), scrive testualmente « Noi riteniamo essere la misticità il sentimento estetico più elevato e, per così dire, la più alta consolazione per gli uomini di fantasia »; e cinque anni prima, poetando in stile precocemente neoamericano scriveva « Notte perché sparire prima che la Pasqua scampani / lungo le vie delle Città Cristiane / il canto del pellegrino lassù fra gli strati della roccia / e il tuo alto cielo siderale. / Percossa ripiegata l'accesa passione / riappare mistica allo spirito che si ritrova... » (5).

Sentimenti che, a quella data e in quell'accensione emotiva si trovano non molto dissimili in Tullio Garbari, proprio in quel momento (1915) vicino a Carrà perfino nelle mostre oltreché, singolarmente, nello stile. Erano voci tese ad una riscoperta di semplicità e di rinascita primigenia della forma che avrebbe caratterizzato e illuminato i lustri a venire, Carrà il suo naturalismo mistico, la trepida, sospesa attesa delle sue « marine », Garbari la vocazione ispirata di un sogno alla Maritain da tradurre in figure, in racconto. E se oltre ai riferimenti accennati, la ricerca si spostasse, in questo campo, al mondo intero, come non vedere i « ritorni » più o meno consapevoli, più o meno programmatici ma pur sempre tesi ad un eden ritrovato già alla fine del secolo decimonono con lo spleen e le fughe gauguiniano/vangoghiano/segantiniano che scavarono spazi mistici e svelarono insondabili purezze oceanico/alpestri dopo la frenesia modernista dell'impressionismo. Non diverse sarebbero state del resto (nella sostanza ideologica seppur mutate-evolute nella forma) le premesse

nei più svariati campi della « ricerca » o dell'intuizione artistica europea nel secondo/terzo decennio. Le purezze dell'infanzia indagate freneticamente da Paul Klee; i paradisi armonico-disarmonici, colorati e pirotecnici della sagra perenne di Kandinsky; le « zone » inesplorate della psiche dei surrealisti e i « ready-made » dei dada; gli incantesimi subconsci dei nuovi espressionisti etc. etc. Tutte tensioni verso una nuova, ritrovata purezza, che le atroci verità della guerra appena passata rendevano indispensabili per continuare a vivere. Carrà, nella sua « austerità » e moralità così severa avrebbe scelto, con una di quelle sue decisioni così giustamente in bilico tra istinto e mente/cultura, la semplificazione del segno fino al limite della più francescana/giottesca essenzialità. Non torniamo a ripetere le celebrate e sempre acutissime frasi di Worringer sul « Pino solitario », né le intuizioni longhiane; soffermiamoci invece sulla chiarissima proposta russoliana del concetto — così esemplare in Carrà — di « antigrizioso », dove « la diversità dei percorsi, la varietà degli esperimenti momenti e strumenti per giungere ad esprimere il "sentimento primo" di profonda animazione fisiologica e psicologica che fa vivere le forme portanti del vero ». Per cui i disegni di Carrà « sono tutti una lenta e faticosa conquista, documenti di quella "necessità" e di quella "moralità" di cui egli parlava per la pittura di Cézanne. Rivelano, meglio di ogni spiegazione critica, cosa egli intendesse per « espressiva Incapacità formale ». Un disegno, ma anche una pittura, prosegue Russoj, che conferma il « categorico, morale rifiuto di Carrà alle soluzioni immediate e virtuosistiche... Mortificare le doti naturali, respingere il patrimonio di abilità tecnica e artigianale messo insieme in tanti anni di lavoro di decorazione murale e di accademia denotava una scelta di straordinaria intuizione poetica... egli voleva scavare ed estrarre le forme elementari della vita dallo spettacolo quotidiano... » (6). Una intuizione questa — e ancor più, una meditazione sul senso profondo degli scritti del grande pittore — senza di che si rischierebbe di scambiare Carrà per un « povero » o « maldotato » e, come s'è fatto, la sua grandiosità lirica e spaziale per un frutto di miracoloso e perfino imprevedibile equilibrio fra misura e pensiero. Mentre sappiamo per prove scritte e soprattutto dipinte che a costargli fatica non sarebbe stato mai alcuno di quegli esercizi sul vero che il tenace toscano Soffici desiderava imporgli, ma invece l'uscirsene sul foglio o sulla tela con un segno, scarno spoglio, insomma evangelico.

Certo la sua storia pittorica in senso stretto, proprio alla luce di questa meditazione di base, appare come una continua anche se ovviamente non sempre vittoriosa lotta sulla purezza segnica che, per non tradursi in impaccio, per non essere imperfetta qualità abbisogna d'una tensione, d'una meditazione lirico/intellettuale cui facciano da supporto immediato, le più sensitive capacità di registrazione del braccio, che solo così l'equilibrio tutto linee rette delle « figlie di Loth » o quello invece tutto curve del « Pino solitario » diventano pura volumetria e spazio lirico e contemplazione immobile della verità umana. E la doppia curva della barca e del promontorio di « Sera sul lago »? E i cristalli di luce che, come tratti energetici di un terminale nervoso, innervano di luci e di attese spasmodiche le « cose » di « Marina di Carrara »? O, qui in mostra, le ombre a lancia che si succedono scandendo lo spazio verso i fondi di « Fiumetto » (1941)? O le calme distese di fogliami e di terre di paesi come « Villaggio sotto il monte » oppure « Case e monti »? O la stupefatta, salmastra apparizione della torre senza rumore né vento nella « Marina » del 1941? E non son forse felice incontro di meditazione tra numero/forma e gestire armonico dipinti come « Il giudizio universale »?

O come la « Deposizione » vaticana con la sua possente, chiusa armonia formale? Certo, non appena questa semplificazione-concentrazione espressivo/armonica s'attenua; appena questa estrema coerenza linguistica, questo alfabeto « povero » ma profondo si slega, diventa ripetitivo e s'attenua sui suoi intoccabili ritmi, la caduta di qualità s'avverte più che in altri, lo scarno linguaggio si muta in stanchezza espressiva, l'equilibrio lirico/ritmico diventa monotona cadenza. Ma è il regista stoico e talvolta perfino eroico che un pittore contemporaneo, poeta/narratore/pittore/critico/selfmademan quotidiano, deve pur pagare e che tutti quanti, Picasso in primis, hanno pagato.

Si è dunque detto del realismo mistico di Carrà, del suo « primitivismo armonico », non giungeremmo, a nostro avviso, alla summa del Carrà religioso senza una riflessione almeno sul « realismo » di questo pittore padano, così severo nelle cadenze e così lirico nelle definizioni formali quanto intimamente legato alla morfologia del reale, alla grammatica del visibile, alla gravità ponderale della forma. Insomma alla sostanza del vero, anche quando l'artista lo riplasma e ce lo proponga come volume o come pura sagoma teatrale/scenica. Certo chi intendesse per « reale » un'analogia, una somiglianza narrativa con il supposto sembiante delle cose (ciò che ci appare e che si differenzia ogni istante nella luce, nello stato d'animo, nell'incidenza ottica) troverebbe Carrà soltanto metafisico, ché la sua è adesione alla realtà interna, all'anima dico delle cose e non soltanto quindi l'immateriale orma di Dio ma anche la sua sostanza terrena, il fisicizzarsi del suo passaggio. Per cui divino è rivelazione ma anche realtà quotidiana: « Il sole tramontante proietta sul paesaggio lunghi fasci di luce. I campi sono illuminati da questa rivelazione di luce, che qua e là si spegne, conferendo al paesaggio una sensazione del divino. Sotto questa sensazione del divino prendo i pennelli e dipingo il paesaggio che mi sta solenne davanti » (7). Ripeto che su tracce e documenti come questo non è difficile indirizzare una ricerca sul religioso in Carrà; assai più arduo, ovviamente, ottenere il massimo e il meglio, dico in ognuno dei filoni, quello più specificatamente sacrale (a cui mancano di fatto, tre quadri soltanto, i due della Vaticana — ma il « Crocifisso è documentato dal disegno della stessa Collezione in mostra — e uno di raccolta privata bolognese) e quello più intimamente religioso che spazia da capolavori della pittura italiana (come i succitati « Le figlie di Loth » o « Sera sul lago ») a solenni impaginazioni come « le foci del Cinquale » dove la natura e la realtà appaiono allusioni dell'anima, del cuore dell'attesa quotidiana con una umiltà/solenità come mai altrettanto nel secolo in Italia e forse, anche altrove.

Giorgio Mascherpa

NOTE

- 1) In « Corriere della Sera ». Nell'elzeviro, l'Ojetti trova ovviamente modo di ironizzare sulla gravità e serietà dell'uomo Carrà ma, data la sua natura, pretendere altre intuizioni da lui sarebbe certo troppo... L'articolo è riprodotto, tra l'altro, sul catalogo della « antologica » di Carrà in Palazzo Reale a Milano, primavera 1962.
- 2) Id. Catalogo mostra di Milano, 1962, pag. 22 e 26.
- 3) In « Ferrania », maggio 1947. Riportato nel suddetto catalogo 1962 a pag. 80/84.
- 4) Vedi anche in « Segreto professionale », Vallecchi, 1962, il capitolo « misticismo e ironia », pag. 64 e ancora a pag. 18 e 28 dello stesso libro.
- 6) Franco Russoli, « Il disegno di Carrà », introduzione al catalogo dei disegni, Bologna, 1977.
- 7) Vedi a pag. 35 nel citato « Segreto professionale » in data 27 settembre 1934.