

■ Picasso y el cubismo en la literatura artística de Carlo Carrà. Las influencias picasianas tras el período futurista (1914-1930)

María Jesús Martínez Silvente
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Cubismo/ Futurismo/Literatura Artística

RESUMEN

La relación entre el cubismo y el futurismo constituyó uno de los episodios más interesantes de la historia del arte del siglo XX. La figura de Pablo Picasso está presente a lo largo del todo el siglo, su influencia es evidente en las nuevas manifestaciones, también en las futuristas. Gino Severini mantiene al grupo futurista informado de lo que el malagueño estaba haciendo en París.

ABSTRACT

*The relationship between the Cubism and the Futurism was one of the most interesting episode in the history of Art in the XX century.
Picasso is present in all century, his influence is evident in the new artistic expressions, in the future ones too. Gino Severini keeps the futurist group informed about the things which the artist from Malaga was doing in Paris.*

1. RECUERDOS DE PICASSO.

La polémica relación entre el cubismo y el futurismo constituyó uno de los episodios más interesantes de la historia del arte de la recién acabada centuria, tanto por la relevancia de ambos movimientos como por la importancia de sus protagonistas. La figura de Pablo Picasso, omnipresente en la escena artística prácticamente desde sus comienzos influyó, como es bien sabido, en las nuevas manifestaciones surgidas en la Europa del pasado siglo XX y, el futurismo¹ no fue una excepción. Desde fechas tempranas, los de Marinetti, tuvieron constancia de lo que en la capital francesa se encontraban realizando el pintor malagueño y la "escuela cubista", gracias a la información que mandaba a Italia el futurista Gino Severini y a algunos textos de críticos franceses que llegaron a cruzar la frontera. Pero fue el conocimien-

* MARTÍNEZ SILVENTE, M^a Jesús: "Picasso y el cubismo en la literatura artística de Carlo Carrà. Las influencias picasianas tras el período futurista (1914-1930)", *Boletín de Arte* n^o 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 307-325.

to *in situ* de las obras cubistas lo que propició el cambio en la manera de ver del futurismo pictórico.

Carlo Carrà, pintor nacido en Quargnento (Alejandría), se dejó influir –como ocurrió con otros artistas futuristas como Umberto Boccioni o Ardengo Soffici– por la genialidad del español, poniendo en práctica sus avances en obras del primer período de su adhesión al futurismo. El hecho de conocer a Picasso cobró importancia en el transcurso de los años y, aunque al principio las críticas hacia el inventor del cubismo no eran del todo favorables, en sus escritos de las décadas de los 50 y 60, sí se muestra ya una visión positiva e impregnada de nostalgia, cuando la euforia vanguardista quedó muy atrás. Así recuerda el pintor italiano el comienzo de su amistad con Picasso:

“Esta estancia es quizás la más rica en recuerdos del tiempo pasado y, de algún modo, la más agradable por la estrecha amistad contraída con Guillaume Apollinaire, Max Jacob y Pablo Picasso, al cual conocí en 1911 en un café de Montmartre, lugar de encuentro del grupo cubista, pero fue un conocimiento contingente y ocasional. Sólo en la primavera de 1914, período en el cual fui invitado por el colega Sergio Jastreboff y de su hermana, notable escritora de arte con el pseudónimo Roch Grey, tuve la ocasión de reforzar mi relación con el pintor español”².

Carrà, en su libro de memorias, *La mia vita*, también dedica una parte a su relación con el pintor nacido en Málaga, así como algunos datos de su situación dentro del foco de vanguardia parisino:

“Él [Picasso] llevaba en aquel tiempo una existencia tranquila, uniforme: trabajaba todos los días como un empleado desde por la mañana hasta pasadas las cinco de la tarde, hora a la que salía a pasear normalmente y a ver a sus amigos”³.

¹ Filippo Tommaso Marinetti, poeta de tradición francesa, publicó el *Manifiesto del Futurismo* en la revista parisina *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909. A esta primera proclama le siguieron otras muchas –ya editadas en Italia– como el *Manifiesto della pittura futurista*, el *Manifiesto Técnico* o el *Manifiesto dei Pittori Futuristi* (todos ellos de 1910).

² “Questo mio soggiorno è forse il più ricco di ricordi del tempo passato e ad ogni modo il più piacevole per la schietta amicizia contratta con Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Pablo Picasso, che avevo conosciuto nel 1911 in un café di Montmartre, ritrovo serale del gruppo cubista, ma quella fu una conoscenza contingente ed occasionale. Soltanto nella primavera del 1914, nel periodo in cui fui ospite del collega Sergio Jastreboff e di sua sorella, nota scrittrice d’arte con lo pseudonimo Roch Grey, ebbi modo di stringere i miei rapporti con il pittore spagnolo”. CARRÀ, C.: “Ricordo di Picasso”, *La Biennale di Venezia*, Venezia, n°. 13-14, 1953, págs. 51-52.

³ “Egli [Picasso] conduceva in quel tempo un’esistenza tranquilla, uniforme; lavorava tutti i giorni come un operaio dal mattino fin verso le cinque pomeridiane, ora in cui usciva a fare la solita passeggiata quotidiana e a vedere gli amici.” CARRÀ, C.: *La mia vita*, Roma, Longanesi, 1943, pág. 113.

1. CARLO CARRÀ, *L'uscita dal teatro*, 1909.



Por una parte estaba la vieja tradición que buscaba reverdecerse aceptando los legados del espíritu nuevo, de la otra, el cubismo que quería hacerse a toda costa Academia Oficial reconocida y honrada con todos los privilegios que, a una institución como tal, dan por vieja costumbre acordados⁴.

Carrà, como deja ver en el texto anterior, divide la práctica artística de París en dos tendencias: la liderada por el cubismo y la que denomina “de la vieja tradición” (que retornaba a escena siguiendo los dictados del “spirito nuovo”). Con esta última denominación, el italiano podría referirse a obras de Picasso relacionadas con el “retorno al orden” como *El pintor y la modelo* (1914) o a los dibujos *ingrescos* que sucederán a ésta, aunque el “spirito nuovo” parece predecir el *Esprit Nouveau* de Ozenfant y Jeanneret que, como es bien sabido, comienza en 1918 y perdurará hasta 1924.

2. INFLUJOS PICASSIANOS EN LA OBRA DE CARRÀ TRAS SU ESTANCIA EN PARÍS (1914). EL USO CONVENCIONAL DEL COLLAGE. GUERRAPITTURA.

El viaje de Carrà a París, en 1914, supone un nuevo contacto con la vanguardia parisina. Las largas conversaciones con Picasso y Apollinaire -con los que compartía desde serias discusiones sobre arte hasta los detalles más sencillos y cotidianos- hizo, de alguna forma, que cambiase la manera de concebir su situación dentro del movimiento futurista. Fruto de la estancia parisina, Carrà comienza a experimentar con la técnica del *collage* -junto a Ardengo Soffici, Giovanni Papini o Aldo Palazzeschi- que observa en las construcciones de los fundadores del cubismo, ale-

⁴ “(...) In Francia sussistevano allora due correnti opposte, che cercavano di signoreggiare sull’opinione degli intelligenti. Di queste due correnti per una strana bizzarria della natura, Picasso era chiamato a capeggiare or l’una or l’altra con opere di indiscutibile talento.(...) Da una parte vi era la vecchia tradizione che cercava di rinverdirsi accettando i portati dello spirito nuovo, dall’altra vi era il cubismo che voleva farsi a tutti i costi Accademia Ufficiale riconosciuta ed onorata con tutti i privilegi che ad una tale istituzione vengono per antica consuetudine accordati”.

En Francia subsistían entonces dos corrientes opuestas, que buscaban enseñorearse de la opinión de los inteligentes. De estas dos corrientes por una extraña extravagancia de la naturaleza, Picasso fue llamado a encabezar o la una o la otra con obras de indiscutible talento. *Ibidem.*, pág. 117.

jándose, cada vez más, de las fórmulas futuristas utilizadas hasta entonces. El distanciamiento del grupo de Marinetti, se materializa, en primer lugar, en su producción artística –compagina el *moto* con las figuras visiblemente estáticas dejando de utilizar la descomposición cubista de los cuerpos- para, un año después, formalizar su retirada del movimiento de vanguardia italiano. A su vez, las declaraciones del futurista de Alejandría se reducen, básicamente, a las justificaciones del cambio de su trayectoria artística. La deformación que practicaba con orígenes en el cubismo “analítico” en sus obras anteriores, queda a un lado y sustituida por el manejo de nuevos materiales acordes con las investigaciones del *papier collé* y el *collage*. Estas revelaciones las comparte con su compañero Soffici, con el que tiene en común este camino a caballo entre la representación de las pautas pictóricas futuristas –dinamismo, color o movimiento- y las flamantes prácticas de Picasso y Braque:

“A propósito de la descomposición: encuentro ya superado el aplicar la ley de descomposición como lo hemos hecho hasta ahora. La descomposición sistemática se ha convertido para mí en una receta a la que hay que negarse. En mis últimos trabajos la característica que se nota es esta: poquísima descomposición.

(...) En mi último trabajo he aplicado formas de cartón coloreados en relieve. Este modo de introducir las formas en relieve me gusta –da a todo el cuadro un carácter industrial que me lleva fuera de la pintura de museo.

Del resto yo estoy seguro de considerar el arte fuera de las categorías de pintura, escultura, etc. Para mí no hay más que expresión”⁵.

A lo que Soffici contesta:

“No puedes hacerte una idea de la impresión que me da lo que me cuentas sobre tu pintura. Sabes que tú me hablas de cosas que son idénticas a las que puedo hablarte yo. Estoy seguro de que estamos haciendo lo mismo (cada uno naturalmente siguiendo su temperamento)”⁶.

⁵ «A proposito di scomposizione: trovo ormai superato l'applicare la legge di scomposizione come abbiamo fatto finora. La scomposizione sistematica è ormai per me diventata una ricetta da negarsi. Nei miei ultimi lavori la caratteristica che vi si nota è questa: pochissima scomposizione. (...) Nell'ultimo mio lavoro ho applicato forme di cartone colorate in rilievo. Questo modo d'introdurre delle forme in rilievo mi piace –dare a tutto il quadro un carattere industriale che mi porta fuori dalla pittura di museo. Del resto io sono giunto a considerare l'arte fuori dalle categorie di pittura, scultura, ecc... per me non vi è che espressione.» Carta de Carlo Carrà a Ardengo Soffici del 30 de abril de 1914 en CARRÀ, M y FAGONE, V.: Carlo Carrà / Ardengo Soffici. Lettere (1913-1929), Milán, Feltrinelli, 1983, págs. 52-53.

⁶ Non hai un'idea dell'impressione che mi fa quello che mi dici circa la tua pittura. Sappi che tu mi parli di cose che sono identiche a quelle di cui potrei parlarti io. Son sicuro che facciamo la stessa cosa (ciascuno naturalmente secondo il nostro temperamento). Carta de Ardengo Soffici a Carlo Carrà del 1 de mayo de 1914. *Ibidem.*, págs. 54-55.

De las obras que Carrà realiza en estos años⁷ destacamos el *collage* *Manifestazione interventista* (1914) -síntesis entre forma, ritmo, color y *parole in libertà*- y la publicación de su libro *Guerrapittura*⁸ un año después.

Al intentar revolucionar los tradicionales medios expresivos y ofrecer una visión de la realidad más compleja y dinámica -y, por lo tanto, menos objetiva- Carrà y otros futuristas (en concreto Severini que utiliza materiales heterogéneos a partir de 1912, y Soffici), se fijan en los ejemplos del *papier collé* de Picasso y Braque, pero también con un ojo dirigido a las experimentaciones gráficas de Apollinaire, con quien Carrà tuvo ocasión de estrechar su relación en el transcurso de una larga estancia en París en 1914. Así comenzaron a introducir, en sus composiciones pictóricas, fragmentos de periódico, manifiestos publicitarios, papel de empapelar y cartones de embalaje⁹.

Carrà utiliza el *collage* cubista dándole un significado propio que se aleja de las lecturas picassianas por la rapidez de asimilación y la preponderancia del discurso. El motivo, por tanto, sigue estando en un lugar privilegiado, al ser una finalidad la inmediatez de captación, por parte del espectador, del mensaje ofrecido. También la relación plástica entre los objetos y su rotundidad se aparta de lo mostrado por el maestro español. No le interesan los interrogantes, los símbolos o los jeroglíficos con los que cuenta la obra de Picasso; Carrà compone -en contra de los meros valores formales- obras donde la evidencia se muestra directamente bajo el filtro de la emoción del artista. Formalmente no hay excusa para un discurso individualista: Carrà, en telas como *Sifón de Seltz* (1914) reproduce la composición *Verre et bouteille de Suze* (1913) que, entre los retales de periódico que se sitúan detrás del plano oval, emerge lo que podíamos llamar el fantasma de la botella. Transcribe, prácticamente, el mismo escenario picassiano: recortes, síntesis circular de los objetos, botella y vaso.

El movimiento también está presente en obras como en la citada *Manifestazione interventista*, en contra de las obras cubistas, tal y como apunta en los textos que hemos comentado con anterioridad, y en *Guerrapittura* bajo la idea de "pintura total". La imagen que Carrà nos muestra en esta obra -quizás la más representativa del uso del *collage* por parte del futurismo- está realizada a partir de la fusión de líneas rectas y curvas a modo de espiral, todas ellas partiendo de un eje principal colocado en el centro, como ocurría en sus *collages*: *13 introspezioni*, *Sole d'imbellitá*, *Rapporto di un nottambulo milanese*. Expansión infinita y dinamismo

⁷ Durante los años de la Gran Guerra, Carrà descubrió un estilo conscientemente ingenuo y "antigrasioso", inspirado en la sobriedad de los pintores medievales toscanos y en Henry Rousseau "el Aduanero".

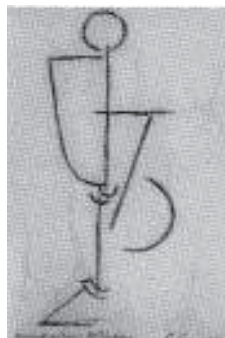
⁸ CARRÀ, C.: *Guerrapittura*, Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1915.

⁹ AA. VV.: *Futurismo 1919-1916*, Barcelona, Museu Picasso, 1994, pág. 172.



2. CARLO CARRÀ, *I funerali del anarchico Galli*, 1911.

3. CARLO CARRÀ, *Scomposizione di un bicchiere*, 1913.



pretenden ser las claves de estas obras realizadas en 1914.

En lo que se refiere al motivo, vemos cómo no desaparece e, incluso, podríamos decir que su importancia se incrementa. En *Manifestazione interventista* asistimos a un verdadero ejemplo de actuación del arte como propaganda: fragmentos de periódicos como *Lacerba*, banderas de Italia, partituras musicales –poniendo de manifiesto la integración de las artes- o palabras relacionadas con los títulos de algunas de sus propias obras o manifiestos, junto a otras relacionadas con el tema de la ciudad como “strada” o “rumor”.

Otro ejemplo lo encontramos en el *collage* sobre cartón *Inseguimento* (1914). En esta producción de trasfondo bélico se ve, aún de manera más clara, la utilización libre que Carrà hace del *collage* picassiano: repite exactamente la misma figura del caballero a galope que en *Cavallo e cavaliere* de un año antes. La diferencia estriba en que la más temprana está íntegramente realizada a témpera, mientras que la posterior, está hecha a base de papeles pegados y fragmentos de otros materiales. Por lo demás, podríamos estar hablando de la misma obra. El objetivo de todos estos *collages* futuristas es el de cumplir la premisa de lo que Carr  denomina la “pintura total”, que consiste –como él mismo redactará en *Guerrapittura*- en introducir no sólo la materia en sí, sino también su movimiento real a través de la “reducción del universo a los sentidos”¹⁰.

En *Guerrapittura* –respuesta al *Dinamismo Plastico* de Boccioni- Carr  reúne el *Manifesto Politico* firmado por el autor, Marinetti, Boccioni y Russolo, varios diseños y parte de sus artículos pertenecientes a años anteriores. En “La deformazione nella pittura” –dentro del capítulo “1914-1915 - Parole in libert ”¹¹ - realiza un repaso

¹⁰ CARUSO, L.: “Guerra e pittura di Carr  futurista” en CARR , C.: *Guerrapittura*, Florencia, Libreria Salimbeni, Studio Per Edizioni Scelte, 1978, pág. VII.

de los últimos componentes de la historia del arte que han aportado su grano de arena en el nacimiento de la modernidad. El elemento “deformación” es el primer signo que nos hace reconocer que la pintura se aleja de la mera copia de la realidad, y Picasso, hasta ahora, ha sido el que mejor ha hecho uso de ella:

“A partir de los tres mayores pintores post-impresionistas, Matisse, Derain, Picasso, continuadores de los tres grandes predecesores Manet, Renoir, Cézanne, el elemento deformación en el problema plástico del cuadro viene aplicado con coraje y una mayor conciencia”¹².

El mérito que Carrà otorga a todos estos pintores –en especial a Picasso ya que le considera el más aventajado intérprete de la *sintesi de costruzione*- es su ejercicio de deformación de la realidad aparente y de ruptura de la perspectiva renacentista. El primer pintor en emplear esta deformación plástica sería, según nuestro artista, Courbet y, por lo tanto, el iniciador de la pintura moderna. A partir de aquí, los nombres citados con anterioridad, irían poco a poco formando una cadena donde los futuristas constituirían el último eslabón. Resulta anecdótico el hecho de que Carrà considere que, todavía, a Picasso se le puede convencer para que rectifique y se una a la aventura de lo que él considera el arte verdadero:

“De todo esto discutiremos yo y Soffici [sic] con el amigo Picasso en su estudio. Siguiendo nuestros principios futuristas, convenceremos a Picasso de la necesidad de partir, para la deformación, del conocimiento apasionado de la modernidad más que del arte popular. Le demostraremos además lo absurdo de deformar trayendo la inspiración de las formas de sensibilidad pretérita fatalmente estática y falsa –con las cuales no se puede crear más que obras sólo aparentemente modernas, en las que la vida es ilusoria”¹³.

No resulta extraño que Carrà considere a Picasso como un posible adepto de su nuevo “grupo artístico”, teniendo en cuenta que en el aspecto formal podrían encontrarse fácilmente de acuerdo, si utilizaran técnicas como el *collage*. Los

¹¹ Guerrapittura se divide en cuatro partes: “Futurismo Político”, “Dinamismo Plástico”, “Disegni Guerreschi” y “Parole in libertà”.

¹² “Coi tre maggiori pittori post-impresionisti, Matisse, Derain, Picasso, continuatori dei tre grandi predecesori Manet, Renoir, Cézanne, l’elemento deformazione nel problema plastico del quadro viene con coraggio e maggiore coscienza applicato”. CARRÀ, C.: *Guerrapittura...*, Op. Cit. pág. 72.

¹³ “Di tutto ciò discutemmo io e Soffici con l’amico Picasso, nel suo atelier. Seguendo i nostri principi futuristi convincemmo Picasso della necessità di partire, per la deformazione, dalla conoscenza appassionata della modernità, oltre che dell’arte popolare. Gli dimostrammo inoltre l’assurdità del deformare traendo ispirazione dalle forme di sensibilità trapassate fatalmente statiche e false –con le quali non si possono creare

cimientos en los que se basa Carrà son, además de la deformación, la utilización de nuevos materiales como la madera, el papel, el cristal, la cuerda o los metales, ya que todos estos componentes eran *legittimissimi nelle nostre costruzioni artistiche*¹⁴. En cierta manera, ya se intuía el germen de esta idea –aunque sepamos con seguridad que no existirían estas afirmaciones si antes no hubiese visto en París las construcciones picassianas- en su manifiesto de 1913 *La pittura dei suoni, rumori, odori*:

“La imaginación sin hilos, las palabras en libertad, el uso sistemático de la onomatopeya, la música “antigraziosa” sin cuadratura rítmica y el arte del rumor son originalidad de la misma sensibilidad futurista que ha generado la pintura del sonido, de los rumores y de los olores”¹⁵.

Pero, por mucho que Carrà pretendiera empequeñecer la labor del inventor del cubismo, ninguna de sus obras puede desligarse de la deuda que el futurismo posee con los primeros *papiers collés* y *collages*. Prueba de ello son los *12 Disegni Guerreschi* que ilustran *Guerrapittura* bajo el filtro del *collage Manifestazione interventista*. Los diseños *Guerra nell’Adriatico*, *Inseguimento*, *Ritmi di un cannone trainato al galoppo*, *Scoppio d’un obice-Espansioni atmosferiche*, *Ulano + paesaggio belga*, *Cielo di guerra*, *Prigionieri di guerra Volontario garibaldino*, *Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico*, *Angolo penetrante di Joffre sopra Marna contro 2 cubi germanici* o *Esplorazione aeroplano Mare Luna – 2 Migragliatrici + Vento nord-ovest*, aunque son relecturas personales de obras de Picasso y Braque, no poseen la intención primitiva del *collage* ya que se les ha dado un uso convencional.

Carrà explica en *La mia vita* lo que significó para él este conjunto de experimentaciones plásticas en aquellos años:

“La idea que me guiaba en aquellos tiempos era la de unir, en visible y compleja armonía, imágenes poéticas expresadas con palabras, números y otros signos gráficos con elementos propios de la pintura.

Para mí, futurista, la pintura no residía en los tubos Lefranc. Si un individuo posee sentimiento pictórico, cualquier cosa que crea, guiado de este sentimiento, estará siempre en el dominio de la pintura”¹⁶.

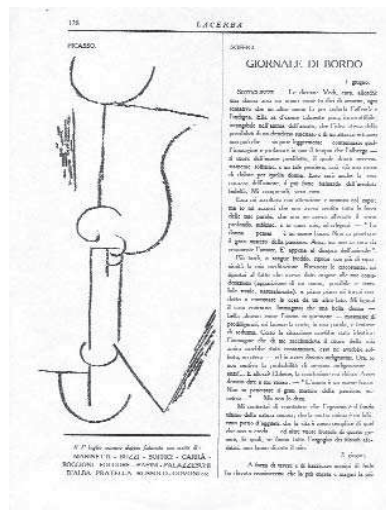
Así recordaba Carrà la aventura del *collage* picasiano en la década de los 50;

che opere solo apparentemente moderne, in cui la vita è illusoria.” *Ibidem.*, pág. 73.

¹⁴ *Legittimissimi en nuestras construcciones artísticas. Ibidem.*, pág. VI.

¹⁵ “L’immaginazione senza fili, le parole in libertà, l’uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa senza quadratura rítmica e l’arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità futurista che ha generato la pittura dei suoni, rumori e odori”.

CARRÀ, C.: *La pittura dei suoni, rumori, odori (Manifesto Futurista)*, Milán, 11 de agosto de 1913. Cito por *Boccioni Futurista. Pittura Scultura futuriste (Dinamismo Plastico)*, Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, pág. 440.



4. PABLO PICASSO en Lacerba, 1 de agosto de 1913.

su primer contacto con las nuevas investigaciones y sus impresiones sobre el artista español contado a modo de simpática anécdota:

“En aquellos días [Picasso] había comenzado la empresa de las Construcciones hechas con maderas y cartones, y de este descubrimiento se encontraba muy satisfecho. Yo admirado, me decía: un arte improvisado. Por ejemplo, tu llegas a París y yo construyo para ti un todo plástico extemporáneo, y este será mi homenaje por tu llegada; después lo deshago y la sensación que tú has tenido no será de otro. Ante estas ideas yo me quedaba cuanto menos perplejo, pero hace falta tener en cuenta aquellos tiempos y el ambiente además del temperamento tan personal de Picasso que desde jovencito era de lo más original”¹⁷.

¹⁶ “L’idea che mi guidava in questi quadri era di unire armonia visiva e complessa immagini poetiche espresse con parole, numeri ed altri segni grafici con elementi propri della pittura. Per me futurista, la pittura non risiedeva nei tubetti LeFranc. Se un individuo possiede senso pittorico, qualsiasi cosa crei, guidato di questi sensi sarà sempre nel dominio della pittura”. CARRÀ, C.: *La mia vita... Op. Cit.*, pág. 78.

¹⁷ “In quei giorni [Picasso] aveva intrapreso le Costruzioni fatte con legni e cartone, e di questa trovata si mostrava molto soddisfatto. Io vagheggio, mi diceva, un’arte improvvisata. Per esempio, tu arrivi a Parigi ed io costruisco per te un insieme plastico estemporaneo, e questo sarà il mio omaggio alla tua venuta; poi lo disferò e la sensazione che tu hai avuto non sarà d’altri. A queste idee io rimanevo però alquanto perplesso, però bisogna tener conto di quei tempi e dell’ambiente oltre che del temperamento personalissimo di Picasso che fin da giovinetto fu dei più originali”. CARRÀ, C.: “Ricordo di Picasso...”, *Op. Cit.*, pág. 52.



5. CARLO CARRÀ, *Manifestazione interventista*, 1914.

6. CARLO CARRÀ, *Sifón de Seltz*, 1914.

Carrà reivindica la utilización de todo lo necesario para que un artista con *sensu pittorico* realice una obra. En teoría, no existen fronteras ni acotaciones en cuanto a sustancias y componentes, ya que el hecho primordial radica en la armonía personal –y no premeditada– que se consigue tras la fusión de los materiales, sean propios o no de la pintura tradicional. Aboga por la creación en sí de la obra de arte –los “puros complejos plásticos”– más que por una catalogación precisa que la reduzca a la formalidad de pintura o escultura.

Esta ruptura de las “categorías” en el arte sería, según estas consideraciones, beneficiosa para que, lo que conocemos tradicionalmente como “pintura”, se exprese con una mayor libertad y se manifieste ante el espectador con la máxima sinceridad y pureza.

3. CARRÀ EN EL SILENCIO DE LA METAFÍSICA. *VALORI PLASTICI: PICASSO “DÍSCOLO” Y CÉZANNE COMO EL FLAMANTE MASACCIO MODERNO. L’AMBROSIANO Y EL ALEJAMIENTO DE LAS “NUEVAS VANGUARDIAS”*.

3. 1. CARRÀ Y LA PINTURA METAFÍSICA.

En 1917, Carlo Carrà parte al frente como soldado en la “Gran Guerra” y, pocos meses más tarde, es internado en el hospital para enfermedades mentales *Villa del Seminario* de Ferrara. Allí conoce a Giorgio de Chirico, a su hermano Alberto Savinio y a Filippo de Pisis, siendo este inesperado encuentro el comienzo de su “aventura metafísica”. El artista piemontés asiste a la crisis del futurismo, circunstan-

cia que se refleja en su obra, mediante la síntesis entre el *collage* y las figuras sin movimiento¹⁸, como sucede en *Antigrazioso*. Como ha apuntado Massimo Carrà, comenzó a realizar una pintura metafísica post-cubista o post-futurista, porque no deseaba negar, en ningún momento, sus anteriores experiencias sino resolverlas en sí mismas como funciones y actos¹⁹. Quizás el desengaño del romántico futurismo y el encuentro con la novedad que suponía la pintura metafísica –opuesta a él en muchos de sus aspectos- le hiciera activar de nuevo el sueño de crear los cimientos del arte moderno de su país. Posiblemente, como planteó Giulio Carlo Argan, Carrà, al ser más anárquico que revolucionario, comprendió que la metafísica, con su obstinado silencio, era más extremista que el futurismo con su estruendo polémico²⁰:

“Contigo [Soffici], con Savinio y con De Chirico construiremos el arte moderno italiano. Aquellos pobrecillos del futurismo florentino no comprenderán nunca nuestro ideal.

Abajo los jóvenes a la francesa con toda su imbecilidad provinciana!”²¹

Carrà comienza a aplicar la iconografía y las técnicas compositivas de De Chirico, ejecutando una serie de naturalezas muertas y de espacios interiores. Obras de este período son *Solitudine*, *La musa metafísica* o *Idolo ermafrodita* (todas ellas de 1917), donde la perspectiva alberga las figuras, la luz vibra y los colores reconstruyen un tejido de relaciones tonales. La temática se convierte en un estímulo en la búsqueda de nuevas relaciones, más allá de la experiencia entre formas y espacios “esenciales”. El período metafísico de Carrà se manifiesta a partir de una concisa voluntad en realizar un tipo de pintura enlazada con los valores artísticos primordialmente italianos y con la recuperación de los objetos y de la “poética de las cosas ordinarias”. Misteriosos maniqués protagonizan inquietantes escenas donde el carácter objetual de los protagonistas prima por encima de la identificación real y cotidiana creando un nuevo nivel de apreciación ya presentado por su compañero Giorgio de Chirico en obras como *Le muse inquietanti* o *Ettore e Andromaca*. Por citar algún ejemplo, en *La musa metafísica* de Carrà se muestra una habitación en

¹⁸ *Composizione con figura femminile* (1915) o *La stella* (1916) son ejemplos de estos años de distanciamiento del grupo de Marinetti.

¹⁹ CARRÀ, M., WALDBERG, P. y RATHKE, E.: *Metafisica*, Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1968, pág. 27.

²⁰ ARGAN, J. C.: “Metafisica, Novecento y Anti-Novecento” en *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como “ciencia europea”*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, pág. 451.

²¹ “Con te [Soffici], con Savinio e con De Chirico costruiremo l’arte moderna italiana. Quei poveracci del futurismo fiorentino non lo capiranno mai il nostro ideale. Abasso i giovani alla francese con tutte le loro imbecillità provinciali!”

Carta de Carlo Carrà a Ardengo Soffici del 7 de febrero de 1918 en CARRÀ, M. y FAGONE, V.: *Carlo Carrà / Ardengo Soffici Lettere...op. cit.*, pág. 110.

la que aparecen la estatua de una tenista y varios lienzos en perspectiva que representan, uno de ellos fábricas, y el otro, un mapa de Grecia en el que se señala el viaje de la Odisea. La diana -recurso simbólico utilizado también por De Chirico- acompaña la figura geométrica que crea, a su vez, una marcada perspectiva. Como vemos, nada más alejado formalmente de la iconografía del futurismo y de sus postulados vanguardistas y rompedores; pero, pese a todo, en Carrà subsisten todavía lazos en común con su anterior postura. La clave puede que esté en que en ninguno de los dos casos acepta el arte académico –tradición no debe confundirse con academicismo- y, que tanto antes como ahora, desea encontrar una identidad propia y, sobre todo, formar parte de la historia del arte moderno de su país.

Significativas son, en este sentido, las declaraciones del pintor italiano en el periódico *Il Popolo d'Italia*:

“Nosotros que nos sentimos hijos no bastardos de una gran raza de constructores (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio) hemos perseguido siempre figura y términos bien precisos y corpóreos también cuando en toda Italia se perdían acariciando las nieblas celestes-violetas del impresionismo y las nebulosas “boches” tan agobiantes para nuestro espíritu solar”²².

Carrà, después de su paso del futurismo al *Antigrazioso* y al reencuentro con la tradición italiana, se deja atrapar por los influjos metafísicos que, a su vez, abandonará para volver, una vez más, a los maestros italianos. Este camino propiciará el retorno a la literatura artística de Carrà relacionada con el pintor malagueño, al encontrar nuevas razones por las que criticar sus continuas experimentaciones plásticas.

3. 2. EN LA BÚSQUEDA DE LOS VALORES PLÁSTICOS DE LA TRADICIÓN ITALIANA. LA NEGACIÓN DE LA “FANTASÍA” PICASSIANA.

En 1919 comienza para Carrà un período de tranquilidad y asiduo trabajo, debido, entre otras cosas, a su matrimonio con Inés Minoja y a actividad profesional de crítico en las páginas de *Valori Plastici*; a partir de entonces, numerosos ensayos de De Chirico, Carrà o Sironi verán la luz en las principales revistas italianas asociadas al *Novecento*,²³ como la citada *Valori Plastici* o *La Ronda*.

Valori Plastici -revista mensual fundada y dirigida en Roma por Mario Broglio (1918-1921)- se nutre, desde sus orígenes, de las contribuciones de artistas y críticos

²² “Noi che ci sentiamo figli non degeneri di una grande razza di costruttori (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio) abbiamo sempre perseguito figura e termini ben precisi e corposi anche quando tutti in Italia si sperdevano ad accarezzare le nebbie celestine-violette dell’impressionismo e le nebulosità “boches” tanto opprimenti al nostro spirito solare”. CARRÀ, C.: *Il Popolo d'Italia*, 3 de junio de 1918.

significativos, tanto italianos como extranjeros. Carrà es uno de los asiduos colaboradores con los que cuenta dicha publicación, lo que sirve al artista como vehículo transmisor de su discurso estético. En artículos como "Rinnovamento della pittura italiana" –publicado en varias entregas- Carrà ampara el retorno a los valores plásticos de la tradición de su país y ofrece su visión de las nuevas vanguardias como la otra cara del arte académico:

"¿Es entonces cierto que "dadaísmo" y "academicismo" no son más que otra cara de la misma mentira? Ciertamente es que estos son fenómenos que se verifican en cada época de decadencia"²⁴.

Carrà intenta, una vez más, volver a los artistas del *Trecento* y situarlos como germen de la pintura figurativa de Cézanne, del cubismo último de Picasso y Braque y de su propia producción pictórica, en una perspectiva, según algunos autores como Argan, equivocada que perseguía la concepción del arte como clasicismo universal y eterno²⁵. Carrà recupera los arquetipos figurativos tradicionales utilizándolos como vía para la conciliación entre modernidad y tradición, apartando de sus prácticas artísticas habituales las experimentaciones vanguardistas propias del futurismo. Un arte nuevo mediante el estudio de los clásicos; un clasicismo profundamente renovado, que interpreta a través de la recuperación de la tradición bajo la atenta mirada de *Valori Plastici*. Otro artículo de la misma publicación del mismo año, "Misticità e ironia nella pittura contemporanea", sigue en la misma línea de absorber la tradición de los antiguos maestros del pasado destacando, para ello, lo positivo del misticismo y lo negativo de la ironía²⁶ tal y como estaba siendo utilizada por algunos artistas contemporáneos. Su obra queda definida –junto a la de figuras como Picasso- dentro de las pocas que todavía conservan, con algunos reparos, la característica medieval del "misticismo" y que, a su vez, se encuentra en telas de Cézanne o Fattori, y en las de compañeros como Soffici:

²³ Vid. BELLONZI, F.: "Carlo Carrà" en *Pittori del Novecento in Toscana*, Florencia, 1979, CALVESI, M.: *Piero della Francesca nel XV en el XX secolo*, Roma, 1994, págs. 69 y ss., MONFERINI, A.: "Il platonismo di Carrà" en AA. VV.: *Carlo Carrà*, Milán, 1994 y CASSINELLI, P.: *Masaccio e il Novecento*, Catálogo de exposición, Florencia, Edifir, 2001.

²⁴ "È dunque vero che "dadaismo" e "accademismo" altro non sono che la stessa faccia rovesciata della medesima menzogna? Certo è che questi sono fenomeni che si verificano in ogni epoca di decadenza" CARRA, C.: "Il rinnovamento della pittura in Italia (Parte IV)", *Valori Plastici*, Roma, Tomo II, mayo-junio de 1920, págs. 53-55.

²⁵ ARGAN, J. C.: *El arte moderno...*, op. cit., pág 452.

²⁶ Del tema de la ironía ya hablaba Carrà con su amigo Soffici en 1918: "I miei quadri 'Il Dio-ermafrodito' e 'La musa metafisica' realizzano qualcosa di quel senso ironico di cui tu parli a somiglianza di Laforge ma con sodezze di forma che lo scrittore francese non poteva nemmeno sognare. Mis cuadros 'Il Dio-ermafrodito' y 'La musa metafisica' muestran algo de aquel sentido irónico del que te hablo a semejanza de Laforge pero con una solidez de forma que el escritor francés no ha podido ni soñar". Carta de Carlo Carrà a Ardenigo

“Trazos considerables de sustancial misticismo se pueden obtener de las pinturas de Ardengo Soffici, André Derain, Carlo Carrà, Henri Matisse, Pablo Picasso y Armando Spadini, si bien en los tres últimos el elemento sensualidad asume formas imprevisiblemente negativas”²⁷.

Giuseppe Raimondi, a principios de aquel año, publicó una monografía sobre Carlo Carrà que contenía el texto del pintor “Contributo a una nuova arte metafisica”, varios diseños y la ilustración de su cuadro *Gentiluomo ubriaco*. Este mismo volumen fue enviado a Guillaume Apollinaire que, tras una extensa carta a Carrà, le ofreció su apoyo por haber escogido un buen camino a diferencia de su ex-compañero Gino Severini, que había optado por destinar sus esfuerzos a obras inscritas en el ya pasado lenguaje cubista:

“Mi querido Carrà, gracias por haberme enviado el librito de Raimondi y el catálogo de tu exposición. Lo he encontrado muy interesante y quizás será posible en un tiempo organizar alguna cosa por aquí para tus nuevos trabajos. Si tienes ocasión mándame con alguien que viaje alguna obra y los diseños para enseñarlos a quien se puedan interesar por ellos. Te la devolveré en seguida. De todos modos te deseo lo mejor.

Tras haber permanecido mucho tiempo bajo la influencia de Gauguin, y después de Cézanne, los jóvenes pintores futuristas italianos se han encontrado un buen día, sin saber bien porqué ni cómo, en la escuela de Picasso. Uno de ellos, el que vive en París, de pronto ve bien que, renunciando al futurismo, se deje clasificar como cubista”²⁸.

Sobre Picasso, en particular, Carrà redacta un extenso artículo en *Valori Plastici*²⁹, incorporándolo, íntegramente, en el capítulo homónimo perteneciente a *La mia vita*. Como ya hizo su compañero Soffici años antes, repasa las primerísimas

Soffici del 2 de febrero de 1918.

²⁷ “Tratti notevoli di misticismo sostanziale si possono cavare dalle pitture di Ardengo Soffici, Andrea Derain, Carlo Carrà, Enrico Matisse, Paolo Picasso e Armando Spadini, sebbene in questi tre ultimi il sensualismo assuma forme imprevedutamente negative” CARRÀ, C.: “Misticita’ e ironia nella pittura contemporanea”, *Valori Plastici*, Roma, Tomo II, n.º. VII-VIII, 1920, págs. 69-73.

²⁸ “Mon cher Carrà merci de m’avoir envoyé le libricino de Raimondi et le catalogue de ton exposition. J’ai été très intéressé et il serait possible peut être dans quelques temps de organiser quelque chose ici pour ta nouvelle peinture. Si tu as l’occasion par un voyageur, envoie moi un tableau et des dessins pour montrer à ceux que cela peut intéresser. Je te les ferai rapporter ensuite. En tout cas je te souhaite beaucoup de succès”. “Après être restés longtemps sous l’influence de Gauguin, puis de Cézanne, les jeunes peintres futuristes italiens s’étaient trouvés un beau jour, sans savoir pourquoi, ni comment, de l’école de Picasso; l’un d’eux au reste, qui habite Paris, le sentit si bien que renonçant au futurisme il tenta à se faire classer comme cubiste”.

Guillaume Apollinaire a Carlo Carrà 13 de abril de 1919 en FAGIOLO DELL’ARCO, M.: *Classicismo pittorico, Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e “900”*, Génova, Costa & Nolan, 1991, págs. 99-100.

²⁹ CARRÀ, C.: “Picasso”, *Valori Plastici*, Roma, n. XI, año II, 1919, págs. 101-107.

obras del artista español a su llegada a París y aprovecha esta circunstancia para reparar en la escasa preparación intelectual que, al igual que su país, tiene la España de aquellos años:

“Se entiende que España, señora holgazana como Italia para reconocer la gloria de sus hijos, todavía hoy ignora la gran fortuna que es Picasso haciendo siempre cierto el viejo dicho que ninguno es profeta en su tierra”³⁰.

A la hora de caracterizar a Picasso, nos da una descripción similar a la de Soffici en “Trenta artisti italiani e stranieri”, repitiendo en ocasiones las mismas palabras para sus particularidades físicas -“basssoto”, “tarchiato”- o su manera de vestir como un “turista sportivo”. Ni que decir tiene que el supuesto origen italiano por parte de madre, queda igualmente indicado: *la sua genitrice è una Picasso genovese*³¹. Una característica singular y personal del ex-futurista es la comparación que hace del malagueño con un marinero, figura metafórica muy acorde con la propia identificación de Picasso y clave de algunas de sus obras. Acto seguido, como hiciera Severini, otorga buena parte del éxito del pintor español al carácter controvertido de sus trabajos. Narra, con aire suspicaz, la polémica que suscitan sus obras, convirtiéndola en componente clave de la difusión de su figura por gran parte de los países europeos.

En cuanto a la producción pictórica picassiana, hace referencia a su pasado cubista, repitiendo las carencias que poseyó tanto él como sus seguidores de la escuela francesa, denominándola “ginnastica da camera”. No es de extrañar que en el texto, Carrà reste importancia a las opciones de las que hace uso el inventor del cubismo, teniendo en cuenta los prototipos en los que se fundamenta en estos años: Cézanne es considerado como el Masaccio moderno, dador de formas sólidas, austeras, humanas... un verdadero “investigador de la belleza”. Picasso no oye las “voces de intimidad plástica” y disminuye la calidad de sus representaciones al estar basadas en la “memoria” y en la “razón”, características que rechaza desde los años anteriores a su etapa ligada a la pintura metafísica: “Todo el arte que nace de la razón y del intelecto no puede durar mucho. Quiero volver a un arte popular que nos devuelva a las leyes de la plástica como expresión de esencia y pureza”. Por otra parte, no es admitida la “imaginación” ni la “fantasía” del arte del malagueño, siendo –en contraposición a Cézanne y a obras como *Los jugadores de cartas* (circa 1890)- muestras menores del arte moderno. Los sustantivos “imaginación” o “fantasía” deben referirse al componente abstracto en las muestras picassianas de este período, como

³⁰ “S’intende che la Spagna, signora pigra quanto l’Italia a riconoscere la gloria dei suoi figli, ancor oggi ignora la sorte fortunata di Picasso, donde è pur sempre vero il detto antico che nessuno è profeta in Patria. *Ibidem.*, pág. 102.

³¹ Su progenitora es una Picasso genovesa. *Ibidem.*

Italiene (1917) o *Vaso, flores, guitarra y botella* (1919). Carrà se encuentra en un período donde la mínima señal de alejamiento de los valores tradicionales arraigados a la "raza" –Picasso no sería, quizás, criticado unos años más tarde con *Nu assis et draperie* (1921-1922) o *Jeune homme et joueur de fleute de pan* (1923)- no es permitido en su concepción de arte moderno.

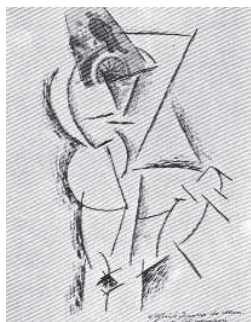
Otro rasgo que no llega a admitir el pintor italiano –ni, seguramente, a comprender- es el consciente zig-zag que sufría la obra de Picasso. El no optar por una delimitación de sus etapas más o menos concisas, sucesivas e independientes, y la fusión de lenguajes dispares –podríamos decir, incluso, aparentemente contrarios- hace que la desaprobación sea inmediata. A partir de 1914 y hasta 1918 resultará cada vez más complicado mostrar una definición del "estilo" al que Picasso podría estar vinculado: mezcla y cruza ingredientes de varias manifestaciones artísticas sin llegar a pronunciarse por ninguna de ellas. Este hecho queda traducido en el artículo de Carrà como una arte "ecléctico" fruto del descontento continuo de Picasso con su propio pensamiento; además tampoco es capaz –dice Carrà- de captar la imagen trascendente de las cosas, dando como contrapunto una, en apariencia, compleja y analítica visión de los objetos. Todo esto respondería al "espíritu de aventura" del español, que construye sus cuadros con prisa y repara en los medios mucho antes que en los fines. Para Carrà eran suficientes los ejemplos de *i saltimbanchi, poveri sulla spiaggia e la serie degli "arlecchini" per meritare da noi verace gratitudine*³². Cuadros de Picasso como *Les pauvres au bord de la mer* (1903) o *Bateleurs* (1905) además de poseer estas figuras rotundas en forma de bloques a lo Cézanne y de "acercarse" a sus propias representaciones –como en el caso de *State sul Tirreno* (1930) - nada tienen que ver con lo que el artista español había realizado a partir de sus *Demoiselles d'Avignon*. He aquí la diferencia abismal que Carrà ve entre Cézanne y el Picasso de los últimos años:

"Non appartiene al nostro compito odierno chiarire se Picasso possa essere paragonato a Cézanne; poichè troppo evidente ci sembra il contrasto. Codesto è vizio dei critici avanguardisti, i quali non possono esimersi da consimili raffronti, per noi piuttosto arbitrari.

No pertenece a nuestra incumbencia moderna aclarar si Picasso puede ser comparado con Cézanne; ya que el contraste parece tan evidente. Se trata del vicio de los críticos vanguardistas, los que no pueden eximirse de similares comparaciones, para nosotros demasiado arbitrarias".

"Cézanne fue el hombre de una sola verdad, y de Picasso la crítica de los lite-

³² "Los saltimbanchis, pobres en la playa y la serie de 'arlequines' para obtener de nosotros una verdadera gratitud". *Ibidem.*, pág. 107.



7. CARLO CARRÀ, 12 Disegni Guerreschi: Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico, 1914.
8. CARLO CARRÀ, State sul Tirreno, 1930.



CARRÀ, Interventi: Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico (1914) (disegno); State sul Tirreno (1930).

ratos habla de “época rosa” de “época azul” de “cubismo” de “fauvismo” y de “arte negro”, demasiadas cosas para no tener la mala fama de un camaleón³³.

Como último dato significativo, señalamos la publicación en el año 1919 de *Pittura metafisica*, texto que poco tiene ya que ver con Picasso en particular, pero que pone de manifiesto la valía de Carrà como teórico, ya que realiza un análisis de diversos momentos del arte de vanguardia del pasado siglo. Carrà es, en buena medida, partícipe de todos ellos: militó en el futurismo y colaboró en *Valori Plastici*, con lo que se acercó al *Novecento* y al clasicismo no académico que se postuló en Francia a principios del novecientos y que se extendió por toda Europa³⁴.

En este volumen, se evidencian las cualidades transcendentales de la “forma pura” y de los objetos cotidianos dentro de la posición, estrechamente ligada al espíritu de entreguerras, del “retorno al orden”.

3. 3. ALGUNAS CONSIDERACIONES A PARTIR DE LA DÉCADA DE LOS 20.

En 1921 Carrà ejerce de crítico de arte en *L’Ambrosiano* -periódico milanés con el que colaborará durante más de quince años- y prosigue en *Valori Plastici* con artículos como “Gli insegnamenti di Venezia”³⁵, donde expone su preocupación ante la situación artística del momento –tema que le obsiona y que ya vimos en

³³ Cézanne era l’uomo d’una verità sola, e di Picasso la critica dei letterati parla di “epoca rosa” di “epoca bleu” di “cubismo” di “fauvismo” e di “arte negra”; troppa roba per non avere la taccia di camaleonte. *Ibid.*, págs. 106-107.

³⁴ RIU, X. (trad.): *Carlo Carrà, Pittura Metafisica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pág. 274.

“Misticità e ironia nella pittura contemporanea”- separando los artistas, llamémoslos “puros” de los adscritos a las nuevas tendencias tan opuestas a su concepción del arte en aquellos momentos:

“Otro consuelo para nosotros lo tendremos pensando que la villanería de nuestro país es, en el fondo, menos grave que la charlatanería dadaísta y cubista –(hablo, se entiende, del infinito vulgo cubista y no de Picasso, de Braque, de Metzinger, a los que aprecio aunque los critique) verdadero azote a la inteligencia y al gusto!”³⁶.

Los postulados vanguardistas no le interesan y sólo admite la influencia “estimulante” que pintores como Cézanne han tenido sobre él, aunque sin dejar de transferirlos al terreno italiano para así justificarlos. El período cubista no se contempla aunque, en su día, hubiese repercutido de una manera notable en sus trabajos futuristas, tanto la tendencia “analítica” como, más tarde, el *collage*:

“La pintura francesa ha tenido sobre mí una influencia sobre todo estimulante. Los franceses (Cézanne, Renoir, Degas) me han enseñado lo que debían haberme enseñado los italianos modernos si hubieran sido grandes artistas modernos italianos. (...) He recuperado en ellos aquello que la buena escuela francesa ha cogido de la Italia histórica del pasado”³⁷.

La confusa década de los veinte conduce también a Carrà, como en París hicieron las manifestaciones dadá, a declarar al cubismo de Picasso muerto y tampoco aceptará los dudosos valores del movimiento surrealista y la imagen del español como figura clave en él. Para hacernos una idea de la concepción que del arte tenía Carrà en estos años y de la situación del artista después de la guerra, son significativas las líneas que pueden leerse en una reseña sobre el libro de Severini *Du Cubisme au Classicisme* en la revista *L'Esame* en junio de 1922:

“En el París de estos días no se hace más que repetir la necesidad de la regla, del método, pero en la práctica se hace como aquellos curas que predicán

³⁵ En este fascículo de *Valori Plastici* se publicó, con atraso, el artículo de Carrà “Gli insegnamenti di Venezia”, dedicado a la *XIII Biennale*.

³⁶ “Altra consolazione noi l'avremo pensando che il cafonismo nostrano è, in fondo, meno grave che la ciarlataneria dadaista e cubista –(parlo, si capisce, dell'infinito volgo cubista e non di Picasso, di Braque, di Metzinger, ch'io apprezzo anche se li critico), vero flagello dell'intelligenza e del gusto!”

CARRÀ, C.: “Gli insegnamenti di Venezia”, *Valori Plastici*, n.º. V, año III, 1921.

³⁷ “La pittura francese ha avuto su di me influenza soprattutto stimolante. I francesi (Cézanne, Renoir, Degas) mi hanno insegnato ciò che avremmo dovuto insegnarmi gli italiani moderni –se ci fossero stati grandi artis-

bien y escarban mal, y en el caso del método no se hace otra cosa que “darlo a entender”. Pero yo digo: hasta un cierto punto sí es verdad que la crisis material es terrible, y que los pintores no venden nada, o deben recorrer la ciudad días enteros para vender alguna cosa a precio baratísimo. La crisis es de carácter social, pero la incertidumbre y la anarquía de las mentes de los artistas contribuyen muchísimo a agravarla”³⁸.

A partir de aquí, en lo que se refiere a la producción artística de Carrà, nos ofrece una pintura más madura donde combina el arcaísmo y la pincelada que recuerda al naturalismo lombardo del *Ottocento*, ya que en 1924, su estancia en Valsesia le pone en un contacto más directo con la pintura de Cézanne. Sus trabajos comienzan a ser expuestos en la *Biennale Internazionale d'arte di Venezia* —en 1922 y en 1928 con una exposición individual— y su condición de crítico en revistas de creación lo mantiene informado de los avatares del arte moderno en su país. En la década de los treinta, participa en la *Quadriennale di Roma*, la *Triennale di Milano*, realiza los frescos del *Palazzo di Giustizia* de Milán y, firma *Il Manifestazione della pittura murale* de Mario Sironi. En 1941, Carrà es nombrado profesor de pintura de la *Accademia di Brera* en Milán. Sus escritos sobre Picasso vuelven a aparecer a modo de nostálgicos recuerdos en su autobiografía *La mia vita* de 1945, en “Ricordo di Picasso” —en el periódico de la *Biennale di Venezia* de 1953— y, en los años 60, participa en la publicación de un libro titulado *Omaggio ad Apollinaire*. En pintura, en su última época, Carrà se acerca a lo que conocemos como “realismo mágico” que, conservando algunas de sus anteriores características, realiza un tipo de figura que, en un espacio cercano a la metafísica, acompaña a paisajes más sintéticos, solitarios y poéticos como ocurre en *Ocaso*, de 1963.

ti italiani. (...) Ho ritrovato in loro ciò che la buona scuola francese ha preso dall'Italia pittorica del passato”.. Carta de Ardengo Soffici a Carlo Carrà del 24 de noviembre de 1921 en CARRÀ, M., FAGONE, L.: Carlo Carrà / Ardengo Soffici. Lettere..., *op. cit.*, pág. 125.

³⁸ “A Parigi in questi giorni non si fa che ripetere la necessità della regola, del metodo, ma in pratica si fa come quei preti che predicano bene e razzolano male, e in fatto di metodo non si conosce che quello di “darla ad intendere”. Ma, io dico: fino a un certo punto se è vero che la crisi materiale è terribile, e i pittori non vendono più niente, o devono correre per la città giornate intere per smerciare qualcosa a prezzo ridottissimo. La crisi è di carattere sociale, ma l'incertezza e l'anarchia delle menti degli artisti contribuisce moltissimo ad aggravarla”. CARRÀ, C.: “Critica d'arte. Gino Severini. Du Cubisme au Classicisme”, *L'Esame*, Anno 1, Fasc. III, Monza-Milán, junio de 1922.

