

## ■ Críticas a Picasso y al cubismo: los escritos futuristas de Carlo Carrà

*M<sup>a</sup> Jesús Martínez Silvente*

*El presente trabajo profundiza en la visión crítica futurista hacia el Cubismo desde la óptica particular de Carlo Carrà, cuyas opiniones sobre el particular se confrontan y matizan mediante el cruce de sus escritos con los testimonios aportados por algunos de sus contemporáneos, en el caso de Ardengo Soffici, Papini y Gino Severini.*

*This article studies Carrà's critic to the Cubism from the point of view of Futurism, emphasizing his position through his own writings and the relations and comparison with Soffici, Papini and Severini's opinions.*

La influencia que el cubismo de Picasso tuvo en los jóvenes pintores futuristas es un hecho que no siempre ha gozado de la suficiente difusión, sobre todo, en el país de origen del movimiento italiano. El futurismo pictórico, sin dejar de tener una importancia más que notable dentro de la historia del arte contemporáneo, bebió de las fuentes del creador de las *Demoiselles d'Avignon* -y de aquellos que siguieron sus pasos- bastante más de lo que algunos textos y catálogos muestran. Bien es cierto que los principios futuristas quedaron ya plasmados en un primer manifiesto<sup>1</sup> en febrero de 1909 y en los del año siguiente<sup>2</sup> publicados en Milán, y conceptos como simultaneidad, color, movimiento o dinamismo se convirtieron en gruesos pilares de la literatura artística de los de Marinetti. Estos principios, en lo referente al futurismo artístico, se materializaron, en una primera fase, en obras de factura divisionista y con tintes expresionistas y simbolistas, bajo el filtro de pintores como Gaetano Previati o Giovanni Segantini.

Mientras tanto, en París, el cubismo representaba un ejemplo de modernidad que ofrecía argumentos como el de la descomposición del motivo, los puntos de vista múltiples y, sobre todo, la ruptura radical con todo lo que recordase a pintura pasada y copia de la "realidad". Gino Severini, futurista afincado en la capital francesa, por medio de cartas a su compañero Umberto Boccioni, se encargaba de informar de la situación

---

MARTÍNEZ SILVENTE, M<sup>a</sup> Jesús: "Críticas a Picasso y al cubismo: los escritos futuristas de Carlo Carrà", en *Boletín de Arte* n<sup>o</sup> 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 457-468.

en la que se encontraba el que era el foco de vanguardia europeo por excelencia. También el artículo de Ardengo Soffici aparecido en *La Voce* -"Picasso e Braque"- en agosto de 1911, el de Henri des Pruraux - "Intorno al cubismo"- publicado en la misma revista, en diciembre del idéntico año y otros textos franceses de críticos como Roger Allard -"Sur Quelques Peintres"- ayudaron a forjar una primera lectura del cubismo que, aunque parcialmente documentada, poco varió después de su conocimiento *in situ*.

Carlo Carrà, al igual que muchos de sus futuros compañeros artísticos, como Boccioni o Soffici, se traslada a una gran ciudad, Milán, en busca de trabajo y, más tarde, a París para instruirse en el campo de las artes. En la capital francesa, además de dedicarse a la decoración de algunos de los pabellones de la Exposición Universal de 1900, se dedica a estudiar las pinturas<sup>1</sup> de Renoir, Cézanne, Pissarro o Monet, y la literatura de Baudelaire, De Musset, Racine, Rostand, Rimbaud y Mallarmé. Esto refuerza su instrucción y se convierte en el punto de partida de sus propias investigaciones en el terreno artístico. Tras su estancia en Londres -donde conoce la obra de Constable y Turner- vuelve a Milán en 1901 y asiste a diversos cursos de pintura. A partir de aquí, sus contactos con figuras del entorno cultural italiano como Romani, Valeri o, incluso, Boccioni, le hacen reaccionar contra el clima provincial de aquellos años, tomando una postura cercana al divisionismo<sup>4</sup>. Pero, a partir de su acuerdo, en 1910, con Filippo Tommaso Marinetti, inicia su andadura futurista que durará hasta 1916; en su autobiografía, *La mia vita*<sup>5</sup>, recuerda su visita a Marinetti y lo que será la génesis de los primeros manifiestos:

*Fu nel febbraio del 1910 che Boccioni, Russolo ed io ci incontrammo con Marinetti, che allora abitava in via Senato.*

*(...) Introdotti in un salotto lussuosamente adorno di ricchi tappeti persiani, Marinetti ci accolse con molta effusione e cordialità. Dopo una lunga disamina della situazione in cui versava l'arte da noi, decidemmo di lanciare un Manifesto ai giovani artisti italiani...<sup>6</sup>*

<sup>1</sup> Filippo Tommaso Marinetti publica el *Manifiesto del Futurismo* el 20 de febrero de 1909 en la revista parisina *Le Figaro*.

<sup>2</sup> *Manifiesto dei Pittori Futuristi, Manifiesto Tecnico y Manifiesto della pittura futurista*.

<sup>3</sup> En el Louvre le entusiasmaron Delacroix, Géricault y Manet; en el Petit Palais los cuadros de Bourbet y en el Luxembourg, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet y Gauguin.

<sup>4</sup> Gino Severini, al recordar los antecedentes de sus compañeros futuristas en su autobiografía *Tutta la vita di un pittore*, al llegar a Carrà le define como un seguidor de la pintura lombarda y de sus representantes Grosso y Tallone.

<sup>5</sup> CARRÀ, C.: *La mia vita*, Milán, Feltrinelli, 1981.

<sup>6</sup> *Fue en febrero de 1910, cuando Boccioni, Russolo y yo nos encontramos con Marinetti, que entonces vivía en la calle Senato.*

*(...) Ya dentro, en un salón lujosamente decorado con alfombras persas, Marinetti nos acogió con efusividad y cordialidad. Tras un largo examen de la situación sobre el arte, decidimos lanzar un manifiesto a los jóvenes artistas italianos... Ibid., pág. 72.*

Tras firmar el Manifiesto dei pittori futuristi y el Manifiesto Tecnico, Carrà presenta su obra en la Exposizione di Arte Libera de Milán junto a Luigi Russolo y Umberto Boccioni, y realiza su segundo viaje a París donde conoce a Picasso y a Braque. El año siguiente -1912- muestra con el grupo futurista 11 de sus trabajos - *I funerali dell'anarchico Galli, Sobbalzi di carroza, Il movimento del chiaro de luna, Quello che m'ha detto il tram, Ritratto del poeta Marinetti, Ragazza alla finestra, Nuotatrici, L'uscita dal teatro, Donna al café, La strada dei balconi y La stazione de Milano*- en la exposición *Les peintures futuristes italiens* de la galería Bernheim Jeune de París. Esta primera cita con el ambiente artístico de la capital francesa significa el comienzo de su amistad con Apollinaire<sup>7</sup> y el reencuentro con Picasso, con Braque y con las obras de los "cubistas de salón":

*In quei giorni s'era inaugurato il Salon d'Automne e i cubisti si presentavano per la prima volta con una sala. Vi erano Léger, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger; mancavano Picasso e Braque che formavano senza dubbio il duetto più interessante.*

*(...) Una di quelle sere andammo con Severini al Café de l'Hermitage dove ci incontriamo con Picasso e Braque, frequentatori assidui di questo ritrovo. A mezzanotte uscimmo e, salutati i colleghi, ci recammo al nostro albergo, situato in una viuzza prospiciente place Pigalle<sup>8</sup>.*

*(...) In quella circostanza [la inauguración de Bernheim Jeune] conobbi Guillaume Apollinaire, poeta allora tutt'altro che celebre, serebbene assai apprezzato da una élite. Subito si determinò fra di noi una viva simpatia, che più tardi si trasformò in una salda amicizia<sup>9</sup>.*

Como sucedió con sus compañeros Boccioni o Soffici, Carrà al encontrarse en París en contacto con los ejemplos del cubismo "analítico", varió el rumbo de sus

<sup>7</sup> En París, estos cuadros despiertan el interés del poeta Apollinaire, que actúa, una vez más, como valedor del arte moderno de aquellos años. Gracias a él, Carrà expone en el *Salon d'Automne* de 1912 y en el de los *Independants* de 1913 y 1914, además de presentarle al marchante Paul Guillaume, que organizará para él varias exposiciones en la capital.

<sup>8</sup> *Por aquellos días se había inaugurado el Salón d'Automne y los cubistas se presentaban por primera vez con una sala. Eran Léger, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger: faltaban Picasso y Braque que formaban, sin duda, el duo más interesante.*

*(...) Una de aquellas noches fuimos con Severini al café del Hermitage donde nos encontramos a Picasso y a Braque, asiduos frequentadores de este lugar. A medianoche salimos y, después de saludar a nuestros colegas, nos volvimos a nuestro hotel, situado en una callejuela que da a la plaza Pigalle.*

*Ibid.*, pág. 86.

<sup>9</sup> *En estas circunstancias [exposición de Bernheim Jeune] conocí a Guillaume Apollinaire, poeta entonces menos célebre, si bien bastante apreciado por una elite. Pronto se formó entre nosotros una viva simpatía, que más tarde se transformó en una valiosa amistad. Ibid.* pág. 88

investigaciones pictóricas. Los conceptos futuristas en cuanto a movimiento, dinamismo y simultaneidad permanecerían intactos, sólo que el lenguaje utilizado para sus representaciones cambiaría de una manera substancial. Como apunta Gino Severini, años más tarde, en su libro de memorias *Tutta la vita di un pittore*, ninguno de los futuristas que llegaron a París estaba al corriente del camino que llevaba el arte moderno en los últimos años y aunque, sus declaraciones apuntaban a que la diferencia entre italianos y franceses residía básicamente en la búsqueda del motivo en las representaciones y, que los últimos materializaban sus ideas en prácticas "novedosas", es cierto que las obras futuristas conocidas hasta entonces poco tenían en común con las características fauvistas o cubistas que se encontraban realizando los pintores de la capital francesa. Así recuerda sus impresiones el pintor afincado en París refiriéndose a sus compañeros Boccioni, Russolo y Carrà:

*I miei tre amici [Carrà, Boccioni y Russolo] avevano, pittoricamente parlando, ognuno una diversa fisionomia, e, soprattutto Carrà e Boccioni, non si può dire che mancassero di qualità pittoriche serie, ma non erano affatto, nessuno dei tre, al corrente del movimento pittorico moderno.*

*(...) È impossibile immaginare la loro gioia, la loro sorpresa e meraviglia, nello scoprire un mondo pittorico di cui non avevano la più lontana idea. Li portai dai miei vicini, e poi da Picasso, e poi per tutto dove si vedeva pittura e pittori moderni<sup>10</sup>.*

Carrà varió su estilo pictórico convirtiéndose en un artista "parisino"<sup>11</sup> asumiendo, para ello, los postulados picassianos y cubistas negando, a su vez, su influencia a través de sus escritos y sus declaraciones.

Es probable que los pintores futuristas vieran en el cubismo la vía idónea para expresar lo que tenían en mente. Ya contaban con algo importante en común: el alejamiento total de los caminos de la representación mimética de la realidad que imperaba en el arte desde hacía siglos. Los futuristas, por su parte, lo habían intentado mediante los medios que tenían a su alcance pero, al encontrarse con fórmulas que, por medio de la fragmentación y la descomposición de objetos, eran capaces de romper con la perspectiva tradicional y con la apariencia de realidad de las figuras, vieron parte de sus problemas solucionados.

<sup>10</sup> *Mis tres amigos tenían pictóricamente hablando, cada uno su estilo, y, sobre todo Carrà y Boccioni, no puede decirse que estuvieran faltos de cualidades pictóricas serias pero no estaban de hecho al corriente, ninguno de los tres, del movimiento pictórico moderno. (...) Es imposible imaginar su gozo, su sorpresa y maravilla, al descubrir un mundo pictórico del cual no tenían ni la más remota idea. Les llevé a casa de mis vecinos, y después a ver a Picasso, y tras todo esto donde se podía ver pintura y pintores modernos.* SEVERINI, G.: *Tutta la vita... op. cit.*, págs. 126-127.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 128.

Carrà, en obras anteriores a sus visitas a París como *Uscita da teatro*, *Piazza del Duomo* -ambas de 1909-, *La stazione di Milano* (1910), *Notturmo a Piazza Beccaria* (1910) o *Ciò che mi ha detto il tram* (1911) experimenta, con base divisionista y gran dosis de subjetividad, con los nuevos temas relacionados con el mundo urbano en expansión. No le preocupa tanto la idolatría "marinettiana" hacia la máquina, sino, más bien, las consecuencias que tiene en la existencia del ser humano<sup>12</sup>.

En *I funerali dell'anarchico Galli*<sup>13</sup> (1911) -obra de tema político y factura divisionista- Carrà narra un acontecimiento histórico de 1904 que vivió personalmente. El hecho en sí del episodio representado -la agitación y el levantamiento producido por los asistentes al funeral del anarquista- facilita la percepción del dinamismo defendido por el futurista: el movimiento se intenta dilucidar mediante la superposición de instantes sucesivos. La impresión que suscita la contemplación de esta tela, parece cumplir una de las premisas que se apuntarán en el *Manifesto tecnico della pittura futurista: noi porremo lo spettatore al centro del quadro*<sup>14</sup>.

Muy diferentes serán las obras que Carrà realice tras el conocimiento de los trabajos que los cubistas se encontraban realizando y mostrando al público; quizás sean las obras de 1912, *Galleria di Milano*, *Forze centrifughe* o *Simultaneità (Donna al balcone)* los ejemplos más significativos, aunque hubo un adelanto en *Ritmi di oggetti* (1911). En ellas se dan cita las más evidentes características del primer cubismo: la desintegración de las formas, la utilización de los colores oscuros y la composición a modo de armazón cubista. Pero Carrà no ejercita un desglose refinado de los objetos como ocurre en las telas de Picasso y Braque; en la *Galleria di Milano* formas y tonos se condensan a modo de verdaderos bloques constructivos: una representación dinámica no privada de oscuridad pero que posee, al mismo tiempo, una sensible profundidad. Esta obra estuvo precedida de varios diseños que recuerdan a la vista del *Sacré-Coeur* de Picasso<sup>15</sup>. Como afirmó él mismo, esta obra significó *un punto culminante della mia attività artistica di quel periodo*<sup>16</sup>. Una superficie rota en facetas, prácticamente monocroma, con fuertes contrastes entre luces y sombras nos lleva a la "fase" del cubismo, digamos más abstracto. La presencia de letras y lo que parece parte de la cúpula octogonal, son las únicas pistas que pueden reconocerse en este juego de descomposición de la imagen.

<sup>12</sup> AA. VV.: *Futurismo e futurismo*, Milán, Bompiani, 1986, pág. 441.

<sup>13</sup> El "anarquista Galli" fue asesinado durante la huelga general del año 1904. Carrà se encontró, por casualidad, en su funeral en medio de una violencia inaudita. Causó este suceso tal impresión en nuestro artista que, al regresar a casa, comenzó con los bocetos de lo que sería, más tarde, *I funerali del anarchico Galli*, expuesto en la muestra futurista de 1912.

<sup>14</sup> *Nosotros colocaremos al espectador en el centro del cuadro*.

<sup>15</sup> FEZZI, E.: "Carra' e la sua modificazione del cubismo", *Critica d'arte*, Roma, 1956, págs. 119-120.

<sup>16</sup> LONGHI, R.: *Carlo Carrà*, Milán, 1937, pág. 9.

Carrà, -como apunta Elda Fezzi<sup>17</sup>- aunque reduce a esquemas los objetos tratados y utiliza la compenetración de los planos dando la impresión abstracta de la revisión cubista, parece dotar a sus telas de un componente pasional e instintivo en busca de una verdadera esencia de los cuerpos representados. Compenetración de planos, fusión entre espacio y objetos, síntesis, geometría y paleta cubista son las características de estas obras realizadas en 1912 y que tendrán su aportación teórica en los escritos "Piani plastici come espansione nello spazio" o "Pittura dei suoni, rumori e odori" un año después. En efecto, el pintor de Quargnento, no fue una excepción a la hora de negar las influencias cubistas ya que en los años que duraron sus visitas a París y la exposición de *Bernheim Jeune* -con su radical introducción al catálogo *Les exposant au public*- se definió como un artista absolutamente opuesto a las "escuelas francesas". La misma perspectiva expondrá Carrà años después - volviendo a las memorias de Severini- en un artículo escrito con motivo de la celebración del 30º Aniversario del nacimiento del futurismo en la revista *Tempo*<sup>18</sup>, donde vuelve a criticar, como ya hicieron muchos de los artistas italianos en la época, afirmaciones de Guillaume Apollinaire a razón de la exposición futurista de 1912 como: *menzionamo ancora Carrà, specie di Rouault più volgare del nostro...*<sup>19</sup> A pesar del tiempo transcurrido, Carrà, aún habiendo reconocido las faltas que a su parecer el movimiento futurista poseyó -hará alusiones sobre esto en su libro *Pittura metafisica*- vuelve a engrandecerlo con sus comentarios en los últimos años de la década de los 30.

Carrà regresa a Milán y, en marzo de 1913, inicia su colaboración en *Lacerba*, dedicando su primer artículo, precisamente, al cubismo. Así comienza su andadura en la revista florentina, siguiendo la iniciativa del grupo de *La Voce* encabezado por Giovanni Papini y Ardengo Soffici. Esta aventura durará sólo hasta mayo de 1915 a causa de la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial.

La primera publicación de Carlo Carrà en *Lacerba* es "Piani plastici come espansione sferica nello spazio", en marzo de 1913. Este artículo, escrito a propósito de las diferencias entre el cubismo y el futurismo, puede dividirse en dos bloques: la explicación de las fórmulas que sigue la pintura futurista y el ataque expreso al movimiento cubista francés. En la primera parte, se apuesta por una composición aritmética; por una fusión de las formas concretas y de las formas abstractas, de los fragmentos opacos y de los transparentes; por la utilización del ángulo agudo por ser "pasional" y "dinámico" -el recto daría una sensación de "calma austera y solemnidad"- y por la destreza en el manejo de una perspectiva que supera, por originalidad, la utilizada por los artistas del Renacimiento, por los "primitivos" -*fauves* y seguidores- y, por supuesto, por sus contrarios los cubistas:

<sup>17</sup> FERRI, E.: "Carra' e la sua modificazione...", *op. cit.*, pág. 120.

<sup>18</sup> En *Tempo*, año III, nº. 2, 10 de agosto de 1939.

<sup>19</sup> *Mencionamos todavía a Carrà, especie de Rouault pero más vulgar que el nuestro...* SEVERINI, G.: *Tutta la vita...* *op. cit.*, pág. 130.

1. (...) da Paolo Uccello, dal Carpaccio, dal Mantenga, dal Raffaello e dal Veronese.

2. (...) da tutti gli artisti, primitivi, che, rispetto a noi, sono troppo schiavi dell'apparenza superficiale della realtà.

3. (...) usato dai pazzi, che noi dichiariamo superiore a quello usato da tutti i pittori sopracitati.

Noi affermiamo infine che il nostro concetto della prospettiva è in assoluta antitesi con quello della prospettiva statica<sup>20</sup>.

Cuando Carrà se refiere a la "perspectiva estática", lógicamente, incluye a los cubistas y al concepto de *inmovilità* que ejercitan tanto ellos como Picasso. El artista malagueño, como en prácticamente todas las aseveraciones futuristas, queda por encima de los "cubistas de salón", pero, a su vez, es criticado por faltas como la de no utilizar una paleta más rica. Las obras cubistas tan ligadas a los colores ocres, negros y terrosos, no casan con sus propuestas donde son miles las tonalidades que se utilizan en la obra.

*Privi di ogni vitalità lirica, Picasso e tutti i Cubisti non sentono il misterioso fascino del colore e cadono in un monotono chiaroscuro grigiastro e melmoso.*

*(...) Credendo che il colore sia un elemento transitorio nel quadro, come negli oggetti, Picasso e i Cubisti producono un'arte tutta improntata all'errore teorico generatore. I loro dipinti hanno ritmi formali puramente esteriori<sup>21</sup>.*

En otro orden de cosas, la tesis futurista en el caso de Carrà, defiende la autoría particular del artista, desechando la objetividad en lo que tiene de general, esto es, entiende que las obras cubistas carecen de lo excepcional que da la individualidad

<sup>20</sup> 1. por Paolo Uccello, por Carpaccio, por Mantegna, por Rafael y por Veronés.

2. por todos los artistas primitivos que, respecto a nosotros, son demasiado esclavos de la apariencia superficial de la realidad.

3. por los locos, que nosotros declaramos superiores a aquellas usadas por todos los pintores arriba citados.

Nosotros afirmamos que nuestro concepto de la perspectiva está en absoluta antitesi con aquella de la perspectiva estática. CARRÀ, C.: "Piani plastici come espansione sferica nello spazio", *Lacerba*, Florencia, 15 de marzo de 1913, págs. 53-54.

<sup>21</sup> Privados de toda vitalidad lírica, Picasso y todos los cubistas no sienten la misteriosa fascinación por el color y caen en un monótono claroscuro grisáceo y fangoso.

(...) Creyendo que el color sea un elemento transitorio en el cuadro, como en los objetos, Picasso y los Cubistas producen un arte completamente impreso en el error teórico que los ha generado. Sus obras tienen ritmos formales puramente exteriores. *Ibid.*, pág. 55.

de cada creador. Aniquila con esto la definición de "pintura pura" de Carrà como ejercicio estrictamente plástico, despojado de los influjos exteriores. Pero, la concepción de "pintura pura" lleva paradójicamente una carga importante de sentimiento; no es lo específicamente plástico lo que reclama como valor incuestionable, sino su fusión con la "emoción" del artista. Para este autor, los cubistas se limitan a llevar a cabo sus cuadros a base de introducir meros elementos formales -volúmenes y colores- sin llegar a implicarse personalmente, sin buscar su esencia. El pintor italiano no imagina el mero hecho de concebir una idea y, tras ello, buscar lo necesario para representarla -sería el ejercicio tradicional y el seguido por los cubistas- sino metamorfosear la materia en formas: *noi insomma affermiamo un'arte di pura sensibilità*<sup>22</sup>. No es cuestión de "darle la vuelta" al objeto para obtener un mayor conocimiento del mismo -dice- sino de crear "planos plásticos como expansión esférica en el espacio". Estas reflexiones, se intentan llevar a la práctica en obras como **Sintesi di un caffè concerto** (1910-12) o *Cavallo e cavaliere* (1913):

*I Cubisti per essere oggettivi si limitano a considerare le cose girandovi intorno, per darcene la scrittura geometrica*<sup>23</sup>.

El futurismo se percibe como un proyecto personal -reclama la condición subjetiva como algo inherente a las artes plásticas- inundado de libertad e imaginación y negando, por lo tanto, la visión del cubismo como análisis de la realidad. La intuición y la subjetividad futuristas quedan en desacuerdo con la reflexión y la objetividad del movimiento francés. En este sentido, sus aseveraciones resultan tajantes:

*I Cubisti portano oggi nella pittura, per un altro verso, un' intrusione di oggettivismo materialistico e di falso universalismo nato dalla cultura, negando ogni individuazione.*

*Ora, l'individuazione, cioè il mondo plastico reso attraverso l'individualità dell'artista, è per noi sola forza creatrice di verità estetiche. I cubisti dimenticano che soltanto il modo di sentire individuale porta alla misura del peso dei volumi e delle masse coloristiche (non cromatiche). L'artista, invece, nell'atto della creazione, deve avere la padronanza assoluta della materia divenuta forma e non l'adattamento della forma ad un contenuto pensato. Noi insomma affermiamo un'arte di pura sensibilità*<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> En conclusión, nosotros defendemos una arte de pura sensibilidad. *Ibidem*.

<sup>23</sup> Los Cubistas para ser objetivos se limitan a concebir las cosas dando vueltas alrededor de ellas, para obtener su estructura geométrica. *Ibidem*.

<sup>24</sup> Los Cubistas aportan hoy a la pintura, por otro lado, una intrusión de objetividad materialista y de falso universalismo, nacido de la cultura, que niega toda individualización. Ahora, la individualización, es decir el mundo plástico restituido a través de la individualidad del artista, es para nosotros la única fuerza creadora de verdades estéticas. Los cubistas se olvidan

Picasso no queda totalmente exento de esta acusación, aunque Carrà sí se preocupa de separar al inventor del cubismo de sus seguidores cubistas:

*Nemmeno Picasso, pure avendo superato il concetto strettamente cubista, riesce a liberarsi dall'errore teorico del Cubismo, poichè la sua pittura è soltanto un cifrario, non un linguaggio, una scrittura di corpi nello spazio, non una espansione di corpi come forze plastiche. Egli ritorna, in sostanza, benchè con un altro punto di vista, al modo di concepire il disegno degli artisti anteriori a Cézanne<sup>25</sup>.*

Para Carrà, ni Picasso ni los demás cubistas son capaces de encarnar en sus obras el movimiento esencial de los cuerpos, el dinamismo intrínseco que poseen y, por lo tanto, sus representaciones resultan estáticas y, en definitiva, superficiales.

*Concludendo, mentre i Cubisti non danno del mondo plastico altro che l'esteriorità statica, noi Futuristi, partendo dal concetto dinamico, non diamo la forma esteriore accidentale di un movimento, ma diamo la sintesi dei ritmi plastici che quel movimento (nel quale noi ci siamo identificati) ci ha suggeriti.*

*(...) Essi rimangono in uno stadio d'intelligenza che tutto vede e nulla sente, che tutto ferma per tutto descriverci. Noi futuristi cerchiamo invece, con la forma della intuizione, d'immedesimarci nel centro delle cose, in modo che il nostro io formi con la loro unicità un solo complesso. Così noi diamo i piani plastici come espansione sferica nello spazio, ottenendo quel senso di perpetuamente mobile che è proprio di tutto ciò che vive<sup>26</sup>.*

---

que únicamente el modo de sentir individual conduce a la medida del peso y de los volúmenes y de las masas coloreadas (no cromáticas). En cambio el artista, en el acto de la creación, debe de poseer la autoridad absoluta de la forma y un contenido reflexionado. Nosotros, en resumen, afirmamos un arte de absoluta sensibilidad. *Ibidem*.

<sup>25</sup> Tampoco Picasso, aunque habiendo superado el concepto estrictamente cubista, logra liberarse del error teórico del cubismo, ya que su pintura es solamente un cifrario, no un lenguaje, una escritura de cuerpos en el espacio, no una expansión de cuerpos como fuerza plástica. Regresa, en sustancia, aunque desde otro punto de vista, al modo de concebir el diseño de los artistas anteriores a Cézanne. *Ibidem*.

<sup>26</sup> Concluyendo, mientras los Cubistas no dan del mundo plástico más que la superficialidad estática, nosotros, los futuristas, partiendo del concepto dinámico, no damos la forma superficial del movimiento, damos la síntesis de los ritmos plásticos que el movimiento (con los que nos encontramos identificados) nos ha sugerido.

*(...) Ellos se quedan así en un estadio de inteligencia que lo ve todo pero nada siente, que lo para todo para describirlo. Nosotros los futuristas intentamos en cambio, con la fuerza de la intuición, identificarnos en el centro de las cosas, de modo que nuestro yo forme con su unicidad un solo complejo. Así, nosotros brindamos los planos plásticos como una expansión esférica en el espacio, obteniendo el sentido de perpetuamente móvil que es propio de todo lo que vive. *Ibidem*.*

Unos días después del artículo de Carrà, en París, Apollinaire publicaba "A travers le Salon des Independents" en la revista *Montjoie!* donde atribuía al orfismo la primicia del descubrimiento de la simultaneidad en la pintura. Este hecho creó un enfrentamiento entre los futuristas y los protagonistas de la vanguardia francesa, y dio lugar a una serie de escritos que desentrañaron los orígenes de una de las más sonadas disputas entre dos "grupos" de artistas de aquel tiempo. Este acontecimiento también se ve reflejado -y quizás de una manera más directa- a través de la correspondencia, sobre todo, por parte de los italianos. Por poner un ejemplo, rescatamos fragmentos de algunas de las cartas que Carlo Carrà envía a su compañero Ardengo Soffici en abril de este mismo año:

*(...) p. e. nella Parigi stessa il "tuo amico Apollinaire, autentico ballerino della critica, si saccheggia facendo le finte di ignorarci", ma di ciò e di altre cose ti scriverò lungo, come ho detto, appena ne avrò un po' di tempo*<sup>27</sup>.

*(...) Ho avuto il libro dello stesso Apollinaire e sono stato stomacato da quel che v'è dentro. Eccettuati Picasso e Braque è tutta merda*<sup>28</sup>.

Sin abandonar el intercambio de mensajes entre ambos artistas, Carrà hace alusión al artículo de Soffici sobre el movimiento en la pintura futurista "Chicchi del grappolo"<sup>29</sup>, dándole su conformidad e informándole de que él también abordará este asunto entre futuristas y cubistas órficos (calificando a los franceses, directamente, con el calificativo de "enemigos"):

*In parte lo farò nell'articolo che manderò per Lacerba, dove metterò in luce certi errori d'interpretazione e qualche altro plagio dei nostri ormai nemici cubisti. Anche ad Apollinaire gli darò una tiratina d'orecchi per il suo mediocrissimo ultimo volume*<sup>30</sup>.

El envío al que se refiere Carrà en el texto anterior no es otro que "Da Cézanne a noi futuristi"<sup>31</sup> donde, efectivamente, se hace alusión al cubismo como continuador

<sup>27</sup> (...) por ejemplo en el mismo París "tu amigo Apollinaire, auténtico bailarín de la crítica, nos plagia fingiendo que nos ignora", pero de esto y de otras cosas te escribiré largo y tendido, como he dicho, en cuanto tenga un poco de tiempo. Carta de Carlo Carrà a Ardengo Soffici del 13 de abril de 1913 en CARRÀ, M. Y FAGONE, V.: *Carlo Carrà Ardengo Soffici Lettere*, Milán, Feltrinelli, 1986, pág. 5.

<sup>28</sup> (...) he tenido el libro del mismo Apollinaire y se me ha revuelto el estómago al ver lo que había dentro. Exceptuando a Picasso y Braque, todo lo demás es una mierda. Carta de Ardengo Soffici a Carlo Carrà del 16 de abril de 1913. *Ibid.*, págs. 5-6.

<sup>29</sup> SOFFICI, A.: "Chicchi del grappolo", *Lacerba*, 15 de abril de 1913.

<sup>30</sup> En parte lo haré en el artículo que mandaré a Lacerba donde sacaré a la luz ciertos errores de interpretación y algún que otro plagio de nuestros ya enemigos cubistas. También a Apollinaire le daré un tironcito de orejas por su tan mediocre último volumen. Carta de Carlo Carrà a Ardengo Soffici del 24 de abril de 1913. *Ibid.*, pág. 7.

de Cézanne y a este último como conclusión del arte del pasado, ya que, la "nueva era pictórica es la del dinamismo" y, por lo tanto, es la iniciada por el futurismo. Cézanne queda en el lugar del último grande de la pintura estática y, como puede leerse en la correspondencia con Soffici, en ningún momento como introductor de una nueva época como "quieren hacer creer los estudiosos en Francia": *Ch'egli sia il padre generatore del cubismo lo ammetto, poiché tutt'e due hanno un concetto statico del mondo plastico*<sup>32</sup>.

Del mismo modo, en el intercambio epistolar con Papini, no sólo se reafirma en sus consideraciones hacia Cézanne, sino que confirma -en esta ocasión en compañía de Picasso- la autoría de la creación de un nuevo punto de partida en la pintura contemporánea.

*Io credo che Cézanne, pur ammettendone il grande suo valore, non sia l'artista che veramente inizia una nuova sensibilità plastica. Credo che egli chiuda il passato più che aprire una nuova corrente. Cézanne iniziatore è una nuova trovata dei francesi e credo sia errata. Per me bisogna cominciare dal Picasso ultima maniera se si vogliono vedere le origini di una nuova visione della forma*<sup>33</sup>.

La inclusión de Picasso en este escogido colectivo de artistas se realiza porque se sobreentiende que los italianos cubren todas sus carencias, ya que, tras unas líneas, Carrà reprocha al español ser un *schiaivo della superficialità costruttiva e materiale, cioè aparente*<sup>34</sup>. Pero, aún así, el nombre de Picasso salta a la palestra compartiendo atenciones y halagos con el grupo de Marinetti que en tantos textos ha asumido, en solitario, todo el protagonismo: *Ma credo che da lui [Picasso] e da noi [futuristas] si debba incominciare la storia della nuova pittura*<sup>35</sup>.

Volviendo al texto de *Lacerba*, Carrà dirá sobre el cubismo, en particular, que no produce obras acabadas, que son sólo tentativas que se quedan en lo superficial y

<sup>31</sup> CARRÀ, C.: "Da Cézanne a noi futuristi", *Lacerba*, año I, n.º. 12, 15 de junio de 1913, págs. 99-101.

<sup>32</sup> *Que sea el padre generador del cubismo lo admito, ya que ambos tienen un concepto estático del mundo plástico. Ibidem.* MASSIMO, C. Y FAGONE, V.: *Carlo Carrà Ardengo Soffici Lettere...*, op. cit., pág. 7.

<sup>33</sup> *Yo creo que Cézanne, aún admitiendo su gran valor no sea el artista que verdaderamente inicia una nueva sensibilidad plástica. Creo que cierra el pasado más que abrir una nueva corriente. Cézanne iniciador es un nuevo hallazgo de los franceses que creo equivocado. Para mí creo necesario comenzar desde Picasso en último caso si se quieren ver los orígenes de una nueva visión de la forma.* CARRÀ, M.: *Documenti. Il carteggio Carrà-Papini. Da "Lacerba" al tempo di "Valori Plastici"*, Milán, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Centro Internazionale Studi Futurismo, 2001, pág. 17.

<sup>34</sup> (...) esclavo de la superficialidad constructiva y material, esto es, aparente. *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Pero creo que de él y de nosotros se deba comenzar la historia de la nueva pintura. Ibidem.*, pág. 17-18.

no reflejan el *carattere di totalità indispensabile alla vita della opera*<sup>36</sup>. El futurismo no ve en el cubismo su anhelo por alcanzar con la pintura la universalidad, tal y como ellos pretendían, rebatiendo, por otra parte, aseveraciones de Apollinaire como que *el arte de los pintores nuevos toma el universo infinito como ideal y gracias a este ideal existe una nueva medida de perfección que permite al pintor dar al objeto proporciones conformes con el grado de plasticidad que desea alcanzar*<sup>37</sup>. Carrà reconduce una afirmación similar al terreno futurista: *Noi futuristi, distruggendo l'unità di tempo e di luogo portiamo al dipinto un integralismo delle sensazioni che è la sintesi dell'universale plastico*<sup>38</sup>.

Este año el italiano realiza obras como *Donna + Bottiglia + Casa* (1913), tela oval que muestra una auténtica amalgama de objetos agrupados como formas abstractas puramente geométricas. En esta obra se intenta, a través de la fuerza de la intuición, que el espectador se sitúe en el centro de la composición para así poder captar el sentido de movimiento perpetuo que es propio -señala Carrà- de todo lo que vive. La influencia del cubismo analítico de Picasso y Braque es, en esta obra, incuestionable, al igual que en *Scomposizione di bicchiere* (1913) la inspiración en un diseño de Picasso aparecido en *Lacerba* del 1 de agosto del mismo año acompañando al "Giornale di Bordo" de Soffici, es de una evidencia arrasadora.

Como sucedió con los demás integrantes del futurismo, los escritos de Carrà sobre Picasso y el cubismo no se correspondieron con las obras que realizó, a veces tan ligadas a la manera cubista. Desde los años de los primeros manifiestos, quedó claro -como ocurrió con la introducción del catálogo de la exposición parisina de 1912- que el acentuado nacionalismo de los pintores italianos les hizo incapaces de asumir su débito artístico o, en cualquier caso, su equiparación con corrientes foráneas. El cubismo, por tanto, en la lectura futurista de Carlo Carrà quedó relegado a un lejano segundo plano aunque la figura de Picasso sobresaliese sobre todos sus seguidores.

---

<sup>36</sup> (...) *el carácter de totalidad indispensable en la vida de la obra. Ibidem.*

<sup>37</sup> APOLLINAIRE, G.: *Meditaciones estéticas...* op. cit., pág. 22.

<sup>38</sup> *Nosotros futuristas, destruyendo la unidad de tiempo y de espacio, dotamos a la obra pintada de un integrismo de las sensaciones que es la síntesis del universal plástico.* CARRÀ, C.: "Da Cézanne a noi..." , op. cit., pág. 101.