

Dopo le stagioni del Futurismo e della Metafisica, Carrà dal 1926 ritroverà in Versilia l'ambiente ideale per continuare la rappresentazione mitica della realtà inaugurata con *Pino sul mare*. Paesaggio popolato da icastiche architetture rurali e balneari testimoni silenti dell'incontro fra Carrà e Giuseppe Pagano, chiamato a rimodellare la 'casetta estiva' qui costruita dal pittore a partire dal 1928.

After his experiences with Futurism and Metaphysics, Carrà will find in Versilia, from 1926 onward, the ideal environment for continuing with the mythical representation of reality that had begun with *Pino sul mare*. A landscape inhabited by icastic rural and beach resort architectures, silent witnesses of the meeting between Carrà and Giuseppe Pagano, who was commissioned in 1928 to remodel the painter's 'Summer cottage'.

Paesaggio oltre il paesaggio. Carlo Carrà e Giuseppe Pagano nella Versilia “vivente esempio delle cose” Landscape beyond landscape. Carlo Carrà and Giuseppe Pagano in Versilia, “living example of things”

Andrea Volpe

Dopo l'esperienza futurista e quella metafisica sento per la terza volta nuovi impulsi che mi portano ad una concezione in parte nuova; e spero che questo periodo sarà per me risolutivo. [...] Ed eccomi a Forte dei Marmi che dal 1926 sarà la mia estiva dimora abituale. Al primo approccio con questo nuovo paesaggio nuove difficoltà mi si fecero innanzi, sì che doveti spendere molti giorni per orientarmi. Incominciai le mie prove con delle analisi minute che sfociarono più tardi in qualche piccola tela raffigurante capanni sulla riva del mare. [...] Le mie aspirazioni erano dunque improntate al realismo, ma non ho certo abbandonato il concetto che la pittura è “cosa mentale”, come ebbe a definirla Leonardo. In tal modo l'orgogliosa intelligenza non operava più sopravvalutandosi ma si accordava col vivente esempio delle cose¹.

Protagonista delle più importanti stagioni dell'arte italiana del secolo breve, Carlo Carrà dopo le demolizioni operate dal Futurismo, nel pieno del primo conflitto mondiale, comincia a sentire l'esigenza di riallacciarsi alla grande Tradizione, a quel “*principio italiano*” incarnato dalla pittura di Giotto e Paolo Uccello. Sono infatti del 1916 i due saggi pubblicati su «La Voce»² dedicati ai due grandi maestri che si rivelano a Carrà in tutta la loro *moderna* presenza. L'opera del pittore di Quargnento, umile paese in provincia di Alessandria, oltre alle frenesie marinettiane è sensibile adesso ad un primitivismo ‘*antigrizioso*’ dove echeggia persino il *candore arcaico*³ di Henri Rousseau il Doganiere. È l'inizio di un percorso di transizione che lo porterà, richiamato sotto le armi, a Ferrara e ai ‘segreti’ del neurocomio militare di Villa Seminario⁴ dove per straordinaria casualità sono presenti nel medesimo periodo i fratelli Giorgio e Andrea de Chirico, ovvero il *Pictor Optimus* e suo fratello conosciuto poi col *nom de plume* di Alberto

After the experiences with Futurism and Metaphysics, I feel for the third time new stimuli that lead me towards a partially new conception; and I hope that this period will bring some resolution. [...] So here I am in Forte dei Marmi, which from 1926 will be my Summer residence. The first approach to this new landscape presented new difficulties appeared, due to which I spent many days finding my bearings. I began to experiment with minute analyses that later resulted in a few small canvases depicting huts on the seafront. [...] My aspirations were therefore marked by realism, yet I certainly did not abandon the idea that painting is a “mental affair”, as Leonardo defined it. In this way the proud intelligence no longer overrated itself, but rather operated in harmony with the living example of things¹.

Leading figure of the most important Italian art movements of the short century, Carlo Carrà, after the demolitions carried out by Futurism, during the first world war, begins to feel the need to reconnect to the great Tradition, to that “*Italian principle*” embodied by the painting of Giotto and Paolo Uccello. His two essays published in «La Voce»² and devoted to the two great masters are in fact from 1916. They reveal Carrà in all his *modern* presence. The work of the painter from Quargnento, a humble village in the province of Alessandria, in addition to the Marinettian frenzies, also becomes sensitive to an ‘*antigrizioso*’ Positivism which carries echoes of Henri Rousseau, Le Douanier's *candore arcaico*³. It is the beginning of a period of transition that would take him, after being drafted into the army, to Ferrara and into the ‘secrets’ of the military psychiatric hospital of Villa Seminario⁴ where, as a result of an extraordinary coincidence, also the brothers Giorgio and Andrea de Chirico are present, in other words *Pictor Optimus* and his brother, later known



Carrà Carlo
 La foce del Cinquale 1928
 olio su tela cm 63x85,5
 Museo del Novecento, Milano
 © Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati
 © Mondadori PortfolioElecta/Luca Carrà
 Carlo Carrà
 Il Cinqualino
 olio su cartone telato cm 25x30
 Fondazione di Studi di Storia dell'Arte
 Roberto Longhi, Firenze
 foto © Paolo e Claudio Giusti Lastra a Signa (FI)
 p. 68
 Carlo Carrà
 Tramonto sul mare (La dogana), 1927
 olio su tela cm 49,3x57,2
 per gentile concessione della Galleria Internazionale
 d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia
 foto Bohm 1989
 © Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia
 p. 69
 Carlo Carrà
 La segheria dei marmi 1928
 olio su tela cm 69x89,5 già collezione Emilio e Maria Jesi,
 per gentile concessione della Pinacoteca di Brera, Milano
 pp. 72 -73
 Casa in Versilia esterno, terrazzo, divano e camino
 foto Luca Carrà





Savinio; dal 1916 entrambi di stanza nella città estense e in contatto con Filippo de Pisis.

Un legame quello con de Chirico che, com'è noto, sfocerà poi in scontro aperto dopo la pubblicazione di *Pittura Metafisica* dove Carrà non farà mai alcun cenno al pittore di Vólòs che di par suo intingerà la penna nel veleno nel recensire il volume⁵.

Due dioscuri per due metafisiche: l'una illuminata dal mediterraneo enigma dello spirito greco, l'altra volta alla celebrazione del ben più umile mistero del quotidiano.

«La pittura metafisica in sostanza fu per me la ricerca di un più giusto rapporto fra realtà e valori intellettuali; in tal modo l'idea di modernità e di tradizione non forma più dualismo ma si collega e si fonde»⁶. Questa la lettura a posteriori nella inevitabilmente agiografica autobiografia terminata di scrivere nel 1942. Ben più significativa l'enunciazione della poetica di Carrà pubblicata nel primo numero di «Valori Plastici», *Quadrante dello spirito* è il brano che Mario Broglio, fondatore della rivista – nonché lui stesso pittore e collezionista – sceglie per inaugurare il periodico, divenendone una vera e propria presentazione a guisa di «dichiarazione programmatica, ma a dire il vero più del proprio lavoro che della rivista»⁷.

Carrà vi enuncia l'esigenza di ritrovare un'intimità con le cose ordinarie⁸ mentre si rafforza nella sua opera l'influenza di Giotto e del Quattrocento di Paolo di Dono, Piero, Masaccio. Autori che illuminano di una serena dimensione spirituale i dipinti compresi

under his *nom de plume*, Alberto Savinio; both resident in the city since 1916 and in contact with Filippo de Pisis.

The relationship with de Chirico would later turn into an open quarrel after the publication of *Pittura Metafisica*, in which Carrà makes no mention of the painter from Volos, to which de Chirico responded with a poisonous review of the book in question⁵.

Two *dioscuri* for two metaphysics: one illuminated by the Mediterranean enigma of the Greek spirit, the other aimed at the celebration of the far more humble mystery of the everyday.

«Metaphysical painting fundamentally was for me the search for a more adequate relationship between reality and intellectual values; in this way the ideas of modernity and tradition no longer form a dualism, but rather connect and blend with one another»⁶. This is an *a posteriori* interpretation in the inevitably hagiographic autobiography which he finished writing in 1942. Far more significant is the declaration of Carrà's poetics published in the first number of «Valori Plastici», *Quadrante dello spirito* is the name of the piece chosen by Mario Broglio, founder of the journal – as well as painter and collector himself – to inaugurate the journal, and which became a proper presentation in the manner of a «programmatic declaration, to be honest more of his own work than of the journal»⁷.

Carrà declares the need to recover an intimacy with ordinary things⁸ while in his work the influence of Giotto and of the 15th century masters Paolo di Dono, Piero, and Masaccio becomes stronger.



fra il '16 e il '18 sino ad arrivare a *Le figlie di Loth* (1919). Ma è un'altro lavoro, poi acquistato dal compositore Alfredo Casella per la sua collezione, che diviene spartiacque, confine, segno tangibile del nuovo raggiunto ora da Carrà⁹.

È il 1921 e un pino si erge solitario davanti a un mare cobalto, solidificato, appena increspato da onde accennate con due bianche pennellate. «Quel mare di pietra cupa, quel po' di misera spuma, il costone brullo umanato dalla porta dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra, sono già in nuce la commossa carpenteria mentale del Carrà a venire, paesista non mai veduto»¹⁰. «*Albero moncherino*», per usare la definizione del Longhi, che sembra derivare la sua più segreta essenza da quelli dipinti da Giotto sui grigi monti che fanno da fondale all'episodio della *Fuga in Egitto* nella Cappella Scrovegni.

Inizia dunque per Carrà una nuova stagione *en plein air*¹¹, dapprima a Moneglia «a contatto col mare, con le rupi solitarie e i vasti cieli della Liguria» poi a Belgirate e Camogli «da dove riportai alcuni piccoli studi e le due marine della collezione Roberto Longhi»¹².

È grazie all'invito dello scultore carrarino Arturo Dazzi che Carrà giungerà infine in Versilia, a Forte dei Marmi, e sarà una folgorazione¹³. Nella luminosa riviera che frequenterà per quaranta estati, egli ciclicamente, ritualmente, scoprirà ogni volta la presenza del mito, celato ma non negato dai colori della vacanza. Una convivenza serena di dimensioni e temi diversi, dove l'improvvisa

Artists that illuminate with a serene spiritual dimension the canvases painted between 1916 and 1918, until *Le figlie di Loth* (1919). Yet it would be another work, later acquired by the composer Alfredo Casella for his collection, that became the watershed, the boundary, tangible sign of the new state reached by Carrà⁹.

The year is 1921 and a pine-tree stands alone before a cobalt sea, solidified, barely rippled by waves suggested by two white brush strokes. «That sea of dark stone, that small amount of miserable foam, the barren coast made human by the door to the cave with reflections on the edges, tender like lips, already represent, in a nutshell, the emotional mental carpentry of the Carrà to come, the unseen landscape artist»¹⁰. That "*Stump of a tree*", to use Longhi's definition, which seems to derive its most secret essence from those paintings by Giotto of grey hills that serve as a backdrop for the *Flight into Egypt* at the Cappella Scrovegni.

Thus begins for Carrà a new *plein air* period¹¹, first in Moneglia «next to the sea, with the solitary cliffs and the vast skies of Liguria», and later in Belgirate and Camogli «from where I brought back a few small studies and the two marines from the Roberto Longhi collection»¹².

It is thanks to the invitation from the sculptor from Carrara Arturo Dazzi that Carrà will finally arrive in Versilia, to Forte dei Marmi, and he would be spellbound¹³. In the luminous *riviera* which he will return to for forty years, he will cyclically, ritually rediscover the presence of myth, hidden but not denied by the colours of holiday-making.

irruzione di una metafisica sospensione della realtà non si pone in contraddizione con la leggerezza della vita balneare, con le conversazioni degli amici intellettuali al Quarto Platano del Caffè Roma¹⁴, con la frequentazione delle ville dei benestanti o dei nobili. Certo, il suo sguardo sarà sovente volto sulle umili case dei contadini che punteggiano l'antica pianura centuriata dai Romani nel II secolo a.C.; antichi presidi di una campagna che, là dove si interrompe la verde barriera delle pinete, sfocia sul mare in modo simile a quel fiume Cinquale la cui foce egli dipingerà più volte. E poi le cabine e i capanni da spiaggia, trasfigurati in silenti presenze che vegliano un paesaggio in attesa del ritorno dei monumentali bagnanti che diverranno col tempo altro soggetto frequente. A partire da *I nuotatori* (1929-1930) passando per *Estate* (1930) fino a *I nuotatori (Bagnanti)* del 1932, per Longhi unica composizione nella pittura italiana degna della *Grand Jatte* di Seurat e, come quella, illuminata dalle memorie dell'opera di Piero della Francesca¹⁵. Decidere di radicarsi qui, fra il Mediterraneo e le michelangeloesche Alpi Apuane sulle quali proiettare suggestioni à la *Cezanne*, fu dunque scelta non difficile.

Avevo poco più di quattro anni quando, nell'estate del 1926 la mia famiglia scelse Forte dei Marmi per un periodo di vacanze. [...] E posso dire che l'amore della mia famiglia per Forte dei Marmi fu un poco come un colpo di fulmine: tanto che nell'autunno dello stesso 1926 mio padre, che già in quella prima estate aveva dipinto alcuni motivi di spiaggia e campagna, decise di acquistare un pezzetto di pineta che proprio allora veniva lottizzata da una cooperativa romana denominata 'Roma Imperiale' [...]. L'intento era di costruirsi, non appena le finanze lo permettessero, una casetta dove passare i mesi estivi lavorando in tranquillità accanto a qualche artista amico che già veniva da quelle parti. Intenzione che poté realizzarsi fra 1927 e 1928, grazie al discreto esito della sua partecipazione alla XVI Biennale veneziana. Fu lo stesso Carrà a preparare il progetto della piccola casa, incaricando di effettuare i calcoli relativi l'amico Giovanni Muzio, architetto milanese anche lui frequentatore del Forte. [...] Ma la casa, che fu da noi abitata per la prima volta a Pasqua del 1929, si rivelò subito troppo piccola per le esigenze della famiglia, e soprattutto per la mancanza di uno studio adeguato per il lavoro pittorico di mio padre. Si pensò quindi di ampliarla in un primo momento con l'idea di costruire un sopralzo, poi invece con un allargamento a elle del piano terra. Se ne occupò nel 1931 un altro amico di mio padre, l'architetto Giuseppe Pagano, che in quegli anni conduceva una vigorosa battaglia per il rinnovo dell'architettura italiana in direzione razionale-funzionale, parallela in un certo senso a quella che Carrà conduceva nel campo delle arti figurative. Senza rifiutare certi moduli della tradizione locale, Pagano costruì una vasta stanza a grandi finestre quadrate che garantissero la luce migliore per dipingere, costruì un camino-stufa in muratura e disegnò una serie di mobili che conferissero agli ambienti un'impronta funzionale e vivamente moderna¹⁶.

Quasi una scultura resa domestica grazie all'uso di materiali tradizionali, dove il bianco cubo intonacato è incastonato in un partito asimmetrico di spalle laterizie, il focolare pensato da Pagano quale cuore del progetto di rinnovo della casetta di Carrà incarna per dialettica differenza la memoria della cromia fissata nell'alternarsi dei conci di marmo e dei filari di mattoni che formano gli angoli dell'abitazione costruita da Dino Zucchetti su precise indicazioni del maestro piemontese.

Un tema questo squisitamente locale; fissato sia nelle case del paese apuano che nei casolari della fertile piana compresa fra mare e colline, che Pagano pone qui al centro del suo progetto di addizione e di arredo. Una mossa che spiega al meglio, come fa notare Massimo Carrà nella testimonianza riportata in precedenza, le ragioni della scelta stessa dell'architetto istriano da

A serene coexistence of different themes and dimensions, where the sudden irruption of a metaphysical suspension of reality is not in contrast with the lightness of holiday-making, with the conversations of his intellectual friends at the Quarto Platano of Caffè Roma¹⁴, with the visits to the villas of the rich and the noble. Of course his gaze will often focus on the humble houses of peasants that dot the ancient plain subdivided by the Romans in the 2nd century B.C., ancient defenses of a countryside which, where the green barrier of the pine-groves is interrupted, emerges into the sea in a way that is similar to the Cinquale river, whose delta he would often depict. And then the beach cabins and huts, transfigured into silent presences that watch over a landscape that is waiting for the return of the monumental holiday-makers who will later become another frequent theme. From *I nuotatori* (1929-1930) to *Estate* (1930) and finally *I nuotatori (Bagnanti)* from 1932, for Longhi the only Italian painting worthy of Seurat's *Grand Jatte* di Seurat and, like it, enlightened by the memory of the work by Piero della Francesca¹⁵. The decision to establish a residence here, between the Mediterranean and the Michelangeloesque Apuan Alps, on which to project suggestions à la *Cezanne*, was therefore an easy choice.

I was only four when, in the Summer of 1926, my family chose Forte dei Marmi as our holiday destination. [...] And I can say that my family's love for Forte dei Marmi was like a coup de foudre: so much so that in the Autumn of that same year my father, who already that Summer had painted some of the landscape, both beach and countryside, decided to purchase a piece of pine-grove which was being developed by a Roman cooperative called 'Roma Imperiale' [...]. The idea was to build, as soon as legislation allowed it, a small house where he could spend the Summer months quietly working, and in proximity of other artist friends who already spent time in the area. This was finally carried out between 1927 and 1928, thanks to the decent success he had obtained at the XVI Venice Biennale. Carrà himself drafted the project for the small house, and commissioned the necessary calculations to his friend Giovanni Muzio, a Milanese architect who also spent time at Forte. [...] Yet the house, which we first inhabited in Easter of 1929, soon became too small for the needs of the family, and especially since it lacked an adequate space for my father's studio. At first it was decided to expand it first with a second floor and then with an L-shaped extension of the first floor. The person in charge of this modification, which took place in 1931, was another friend of my father's, the architect Giuseppe Pagano, who at the time was undertaking a vigorous battle for a rational-functional renovation of Italian architecture, similar to that which Carrà was carrying out in the field of the figurative arts. Without rejecting certain modules derived from the local tradition, Pagano built a large room with great square windows that guaranteed the best possible light for painting, constructed a brick chimney-stove and designed furniture that would ascribe to the spaces a very modern and functional character¹⁶.

The fireplace designed by Pagano as the core of the project for renovating Carrà's house results in an almost domestic sculpture obtained thanks to the use of traditional materials, in which the white plastered cube is set asymmetrically on brick abutments. It embodies through a dialectic difference the memory of the play with colours established by the alternation of marble slabs and the rows of bricks that form the corners of the dwelling built by Dino Zucchetti following precise indications by the Piedmontese master.

An exquisitely local theme which is present both in the houses of the Apuan village and in the farmhouses on the fertile plain between the sea and the hills, that Pagano places here at the core of his project. A decision which better explains, as Massimo Carrà points out in the testimony presented above, his father's reasons for choosing the Istrian architect in the first place. Both artists were aimed at recovering, through a continuous and live dialogue with the past, a balance be-

parte di suo padre. Ambedue autori volti a ritrovare mediante un continuo e vivo dialogo col passato; un equilibrio fra 'Modernità' e 'Tradizione', intesi da entrambi non come fattori antagonisti bensì come due metà di una medesima sfera¹⁷.

Una casa tradizionale, quasi contadina, se non fosse per la presenza dell'ampia terrazza porticata – vera e propria stanza senza pareti dove il Maestro soleva dipingere d'estate – che custodisce al suo interno, come una segreta gemma, il fuoco dell'astrazione. Operazione, quella concepita da Giuseppe Pagano, perfettamente speculare a quella di Carrà, impegnato a dipingere casolari, capanni e stabilimenti balneari opera di anonimi costruttori che rivelano, solo a chi sa vedere le loro icastiche forme, dimensioni e significati più ampi e profondi: 'moderni' perché come in un affresco di Giotto, essi compiono «il miracolo dell'unificazione, materia-forma-spirito»¹⁸.

È il paesaggio della Versilia, un «paesaggio che va oltre il paesaggio, dove l'ordine che regna è composizione di sentimenti primi»¹⁹ a vegliare questo episodio, forse minore, che intreccia la vicenda umana di Carrà e Pagano. Ci piace però pensare che anche da questo punto di tangenza, all'ombra di quei pini che vedranno dibattere e giocare a bocce Carrà e Longhi nelle lunghe estati che seguiranno, possa essere nata la scintilla ideativa che porterà dopo pochi anni il Pogatschnig con Guarniero Daniel a concepire per la VI Triennale di Milano del 1936 l'imprescindibile mostra e il relativo catalogo dedicati all'*Architettura rurale italiana*²⁰.

Indagine fotografica incredibilmente simile, per sentimento, rigore e poesia, alla dimensione ad un tempo umile e mitica descritta dai paesaggi dipinti dal Maestro di Quargnento²¹.

tween 'Modernity' and 'Tradition', understood by both not as factors in contradiction, but rather as two halves of the same sphere¹⁷.

A traditional house, almost peasant-like, were it not for the presence of the great porticoed terrace – a proper room without walls where the Master would paint during the Summer – that safeguards within it, like a secret gem, the fire of abstraction. Giuseppe Pagano's operation perfectly mirrors that of Carrà, who is busy painting farmsteads, huts and beach resorts constructed by anonymous builders which reveal, only to those who are able to see their icastic forms, dimensions and meanings that are vaster and deeper: 'modern' because as in a fresco by Giotto, they carry out «the miracle of unification, matter-form-spirit»¹⁸.

It is the landscape of Versilia, a «landscape that goes beyond landscape, where the order that reigns is the composition of primal sentiments»¹⁹, that watches over these events that bring together the human experiences of Carrà and Pagano. We like to think, however, that this fleeting association, under the shade of the pines that witnessed Carrà and Longhi debate and play boules, may also have generated the creative spark that a few years later made Pogatschnig and Guarniero Daniel to devise for the VI Milan Triennale of 1936 the essential exhibition and catalogue devoted to *Rural Italian architecture*²⁰.

A photographic research that is incredibly similar, in terms of feeling, rigour and poetics, to the both humble and mythical dimension depicted in the landscapes painted by the Master from Quargnento²¹.

Translation by Luis Gatt

¹ C. Carrà, *La mia vita*, Longanesi, Roma 1943, ora in M. Carrà (a cura di), *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli 1978, pp. 752-755.

² C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in «La Voce» 31 marzo 1916 e Id., *Paolo Uccello costruttore*, in «La Voce» 30 settembre 1916, entrambi in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., rispettivamente a pp. 63-71 e pp. 73-79. Carrà su richiesta di Giovanni Papini ripubblicherà i due saggi assieme ad altri contributi nel volume *Pittura metafisica*, edito a Firenze per la Libreria della Voce nel 1919, adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 87-168.

³ *Henri Rousseau Il candore arcaico* è il titolo della mostra allestita dal marzo al luglio 2015 (poi prorogata a settembre) nelle sale dell'appartamento del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia dove per meglio ricostruire il *fil rouge* delle influenze del Doganiere si sono accostate alle opere del pittore francese dipinti di Cézanne, Gauguin, Seurat, Morandi, Frida Kahlo, Kandinskij, Picasso e Carrà. Di quest'ultimo *I romantici* (1916) posto in dialogo con *Per fare festa al piccolo!* (1903) e *Bambina con bambola* (1904-1905). Commissari della mostra Gabriella Belli e Guy Cogeval, curatori Laurence des Cars e Claire Bernardi.

⁴ Cf. M. Vallora, *Le due metafisiche "Fregole di sapere con qualche esattezza"*, in *Carlo Carrà, La strada di Casa Il Poeta della Metafisica*, testi di M. Vallora e M. Carrà, catalogo della mostra svoltasi in Alessandria, Galleria d'Arte di Palazzo Guasco dal 1 dicembre 2002 al 19 gennaio 2003, Antheios Edizioni, Milano 2002, pp. XI-XLVII.

⁵ Cf. G. de Chirico, recensione a *Pittura Metafisica* di Carlo Carrà, *Il Convegno*, luglio 1920.

⁶ C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

⁷ M. Carrà, *Dalle «cose ordinarie» al realismo mitico*, in M. Carrà, E. Coen, G.G. Lemaire, *Art&Dossier Carlo Carrà*, Giunti, Firenze 1998, p. 53.

⁸ «Ecco i colori già fluiscono a masse, ai limiti primi delle nuove essenze architettrurali che premono alle superfici della tela. Il pittore poeta sente che la sua essenza vera immutabile parte dall'invisibile che parte dall'eterno reale. La sua ebbrezza non è passeggera perché non gli viene dall'ordine fisico sebbene le facoltà dei sensi siano i suoi strumenti accessori. Egli sente di essere microcosmo plastico a contatto mediato col tutto. La materia stessa non ha che quel tanto di esistenza che importa il grado di colpa che è in lui. Così io, in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me, per mezzo della quale mi sento in relazione col mio essere più vero, e cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie, che sono le ultime ad essere conquistate». C. Carrà, *Quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», n. 1, Roma, Novembre, 1918, adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 199-201.

⁹ Cf. C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 752.

¹⁰ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1937, p. 11 ora in Id. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966* (Opere complete, XIV), Sansoni Editore, Firenze, 1984, p. 43. Sui rapporti fra il critico di Alba e il pittore di Alessandria si veda il saggio della curatrice della mostra al Palazzo Reale di Milano nonché Direttrice scientifica della Fondazione Roberto Longhi, M.C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi in Carlo Carrà*, catalogo della mostra a cura di M.C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 28-51.

¹¹ È con un affettuoso e preciso invito ad uscire dall'isolamento dello studio che si chiude la recensione di Oppo per la *Mostra d'Arte Indipendente* svoltasi a Roma nel 1918: «È purtroppo vero che viviamo in un tempo di tale porcome pittorico e di facile truffaldinismo che vien voglia di non uscire mai all'aria aperta e rincantucciarsi nelle grigie stanze affollate di oggetti muti, personaggi di una vita irreali testimoni terribili delle nostre pazzie solitarie. Ma coraggio ci vuole, coraggio, come viene, viene; tanto non si vince il proprio destino, e, fuori, fuori dalle mura della casa, all'aria, al sole, fra la folla, nella vita, amico Carrà». C.E. Oppo, *La Mostra d'Arte indipendente*, in «L'Idea Nazionale», Roma, 28 maggio 1918 ora in F.R.

¹ C. Carrà, *La mia vita*, Longanesi, Roma 1943, also in M. Carrà (ed.), *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, with an essay by V. Fagone, Feltrinelli 1978, pp. 752-755.

² C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in «La Voce» 31 March 1916 and Id., *Paolo Uccello costruttore*, in «La Voce» 30 September 1916, both in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., respectively on pp. 63-71 and pp. 73-79. Upon request from Giovanni Papini, Carrà will publish the two essays again, together with other contributions, in the volume *Pittura metafisica*, edited in Florence by Libreria della Voce in 1919, also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 87-168.

³ *Henri Rousseau Il candore arcaico* is the title of the exhibition presented between March and July 2015 (later extended to September) in the halls of the apartment of the Doge at the Palazzo Ducale in Venice, where in order to better reconstruct the *fil rouge* of the influence of the Doganiere other painting were placed alongside those of Rousseau, including works by Cézanne, Gauguin, Seurat, Morandi, Frida Kahlo, Kandinskij, Picasso and Carrà. Among those by Carrà, *I romantici* (1916) placed in dialogue with *Per fare festa al piccolo!* (1903) and *Bambina con bambola* (1904-1905). The commissioners of the exhibition were Gabriella Belli and Guy Cogeval, the curators Laurence des Cars and Claire Bernardi.

⁴ Cf. M. Vallora, *Le due metafisiche "Fregole di sapere con qualche esattezza"*, in *Carlo Carrà, La strada di Casa Il Poeta della Metafisica*, texts by M. Vallora and M. Carrà, catalogue of the exhibition held in Alessandria, Galleria d'Arte di Palazzo Guasco from 1 December 2002 to 19 January 2003, Antheios Edizioni, Milano 2002, pp. XI-XLVII.

⁵ Cf. G. de Chirico, review of Carlo Carrà's *Pittura Metafisica*, *Il Convegno*, July 1920.

⁶ C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

⁷ M. Carrà, *Dalle «cose ordinarie» al realismo mitico*, in M. Carrà, E. Coen, G.G. Lemaire, *Art&Dossier Carlo Carrà*, Giunti, Firenze 1998, p. 53.

⁸ «The colours flow in masses, at the first boundaries of the new architectural essences that press on the surfaces of the canvas. The painter-poet feels that its true unchanging essence begins from the invisible, which in turns begins from the eternal reality. Its elation is not passing because it does not come from the physical order, although the senses are its accessory tools. He senses he is the plastic microcosm indirectly connected to all. Matter itself only has that amount of existence which relates it to the degree of fault that is in him. Thus I, in this sonnambulist navigation, submit to the infinite part of eternity that is in me, through which I feel in connection with my most true being and attempt to enter the hidden intimacy of ordinary things, always the last to be conquered». C. Carrà, *Quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», n. 1, Roma, November, 1918, also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 199-201.

⁹ Cf. C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 752.

¹⁰ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1937, p. 11 also in Id. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966* (Opere complete, XIV), Sansoni Editore, Firenze, 1984, p. 43. On the relationship between the critic from Alba and the painter from Alessandria see the essay by the curator of the exhibition at the Palazzo Reale in Milan, who is also the Scientific Director of the Fondazione Roberto Longhi, M.C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi in Carlo Carrà*, catalogue of the exhibition edited by M.C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 28-51.

¹¹ Oppo closes his review of the *Mostra d'Arte Indipendente*, which took place in Rome in 1918, with a affectionate invitation to exit the isolation of studio: «It is unfortunately true that we live in a time of such pictorial filth and easy cheating that one prefers never to go out to the open air and to burrow oneself in gray rooms cluttered with silent objects, characters of an unreal life, terrible witnesses to our solitary madness. Yet courage is needed, courage, in any form it may come; one's destiny will not be defeated anyway, and outside, outside of the walls of the house, in the open air, the sun, among the crowd, in life, Carrà my friend». C.E. Oppo, *La Mostra d'Arte indipendente*, in «L'Idea Nazionale», Roma, 28 May 1918 also in F.R. Morelli, V. Rivosecchi, *Oppo*, Roma 2000, pp. 79-80. See also C. Carrà, *La mia scoperta del*



Morelli, V. Rivosecchi, *Oppo*, Roma 2000, pp. 79-80. Si confronti al riguardo anche C. Carrà, *La mia scoperta del mare*, testo rimasto a lungo inedito e pubblicato per la prima volta in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 334.

¹² C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 753.

¹³ Cfr. C. Carrà, *D'estate al Forte*, testo del 1940 pubblicato per la prima volta in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 335-336. Per approfondire il rapporto che legava Carrà a questa riviera cfr. P. Bigongiari, *Carrà in Versilia*, in A. Monferini (a cura di), *Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 dicembre 1994-28 febbraio 1995, Electa, Milano 1994.

¹⁴ L'arrivo di Dazzi e Carrà in Versilia indusse altri artisti e intellettuali loro amici a frequentare anch'essi Forte dei Marmi, dando vita col passare degli anni a un cenacolo composto da Giovanni Papini, Ardengo Soffici e dalla coppia Roberto Longhi, Anna Banti; ad essi si aggiunsero col tempo Felice Carena, Raffaele De Grada, Mino Maccari. La Versilia di allora, ancora selvaggia, con spiagge per la gran parte ancora libere, finiva per accogliere – dopo gli anni eroici di Böcklin, Mann, D'Annunzio – un mirabile consorzio di intelletti in quelle estati incastonate fra le due guerre mondiali. Fortuna della riviera apuana alla quale contribuì anche la creazione nel 1929 del Premio Letterario Viareggio da parte di Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa. E così che anche Leo Longanesi, Giuseppe Prezzolini, Tommaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Alberto Savino, Thomas Mann, Aldous Huxley, Henri Moore e successivamente Eugenio Montale, finirono per frequentare la costa. Figura centrale di quella scena lo scrittore Enrico Pea che, assieme a Carrà, consacrò i tavolini del fortemarmino Caffè Roma, ombreggiati dalle foglie del cosiddetto 'quarto platano' sito nella piazza principale del paese, al rango di salotto culturale dell'intelligenza italiana in vacanza. Con la morte di Pea nel 1958 e con l'incipiente boom economico italiano e della correlata vacanza estiva di massa, quel salotto culturale informale cominciò progressivamente ad evaporare, fino a sparire completamente. La Forte dei Marmi di oggi cerca ancora di conservare e perpetuare la memoria di quella felice stagione nonostante il suo presente status di 'quadrilatero della moda milanese' trasferito al mare, nonostante l'arrembaggio dei ricchissimi russi che oggi si sostituiscono a quei lontani villeggianti.

¹⁵ Cfr. R. Longhi, *Carlo Carrà*, cit., in Id., *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, cit.

¹⁶ M. Carrà, *Al Forte, da tanti anni*, in M.A. Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Electa, Milano 1990, p. 101. Sempre nel medesimo volume è riportata la lettera di Pagano a Carrà, scritta a Torino il 19 Ottobre 1931, IX: «Caro Carrà, ho avuto la sua lettera e la ringrazio vivamente d'aver pensato a me per la sopraelevazione della sua casetta a Forte dei Marmi. Mi metto senz'altro a sua disposizione. Entro pochi giorni, (certo entro questa settimana) io sarò a Milano e l'avverterò per tempo, in modo da poter concretare tutto. Lei ha un rilievo di quello che c'è già? Spero di sì. Sono molto contento di fare qualcosa per lei: la Sua adesione mi conforta e mi fa sperare. La prego di porgere i miei ossequi alla Sua Signora, suo devoto Giuseppe Pagano», in M.A. Giusti, cit., p. 55. Questa e altre due lettere di Pagano a Carrà (3.6.1931 e 5.12.1931) sono conservate nell'archivio privato Carrà.

¹⁷ «Tradizione e modernità sono da me concepite come due metà della medesima sfera. La sfera gira e quello che è sotto passa di sopra; così il rivoluzionario può diventare tradizionalista e viceversa. Perciò se mi si domanda che cosa sia stato, se un rivoluzionario o un tradizionalista, mi sento di poter rispondere che sono stato tutte e due le cose insieme», C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

¹⁸ C. Carrà, *Parlata su Giotto*, cit., p. 71.

¹⁹ R. Longhi, *Carlo Carrà*, p. 15, ora in Id., cit., p. 46.

mare, a text that long remained unpublished, until it appeared in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 334.

¹² C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 753.

¹³ Cf. C. Carrà, *D'estate al Forte*, a text from 1940 first published in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 335-336. For a further in-depth analysis of the links of Carrà to this riviera see P. Bigongiari, *Carrà in Versilia*, in A. Monferini (ed.), *Carrà 1881-1966*, catalogue of the exhibition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 December 1994-28 February 1995, Electa, Milano 1994.

¹⁴ The arrival of Dazzi and Carrà in Versilia induced other artists and intellectuals friends of theirs to visit Forte dei Marmi, creating through the years a circle composed by Giovanni Papini, Ardengo Soffici and the couple Roberto Longhi and Anna Banti; others would join them later, such as Felice Carena, Raffaele De Grada and Mino Maccari. Versilia at the time, still unspoiled, with beaches that were still mostly free, welcomed – after the heroic years of Böcklin, Mann and D'Annunzio – an amazing society of intellectuals that met during those summers in-between the wars. The fortune of the Apuan riviera was also enhanced by the creation in 1929 of the Premio Letterario Viareggio by Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni and Carlo Salsa. It is thus that also Leo Longanesi, Giuseppe Prezzolini, Tommaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Alberto Savino, Thomas Mann, Aldous Huxley, Henri Moore and later Eugenio Montale, visited the coast. A central figure in this circle was the writer Enrico Pea who, together with Carrà, turned the tables of Caffè Roma in Forte dei Marmi, under the shade of the so-called 'quarto platano' that stood in the main square of the town, into the cultural salon of the Italian intelligentsia on holiday. After Pea's death in 1958, and in the midst of the Italian economic boom and the resulting mass Summer holiday-making, that informal cultural salon began to slowly evaporate, until it finally disappeared. Forte dei Marmi today is still trying to preserve and perpetuate the memory of that happy era, despite its present status as 'quadrangle of Mianese fashion' transferred to the sea, despite the hordes of rich Russians that have substituted those holidaymakers from a later age.

¹⁵ Cf. R. Longhi, *Carlo Carrà*, cit., in Id., *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, cit.

¹⁶ M. Carrà, *Al Forte, da tanti anni*, in M.A. Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Electa, Milano 1990, p. 101. Also in this book there is a transcript of the letter sent by Pagano to Carrà, written in Turin on October 19, 1931, IX: «Dear Carrà, I received your letter and I thank you warmly for having thought about me for undertaking the construction of a second storey in your house in Forte dei Marmi. I am certainly at your service. In a few days (this week for sure) I will be in Milan and will let you know beforehand so that we can organise everything. Do you have a survey of what is already there? I hope you do. I am very happy to be able to do something for you: your support comforts me and gives me hope. Please give my regards to your wife, yours sincerely, Giuseppe Pagano», in M.A. Giusti, cit., p. 55. This letter, together with two others written by Pagano to Carrà, is kept in the private Carrà archive.

¹⁷ «I understand tradition and modernity as two halves of the same sphere. The sphere rotates and what is under comes on top; thus the revolutionary can become a traditionalist and the other way around. This is why if I am asked whether I was a revolutionary or a traditionalist, I feel I can safely say that I was both things simultaneously», C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

¹⁸ C. Carrà, *Parlata su Giotto*, cit., p. 71.

¹⁹ R. Longhi, *Carlo Carrà*, p. 15, now in Id., cit., p. 46.

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, catalog of the Rural Architecture Exhibition presented at the VI Triennale in Milan, 1936, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936.



²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, catalogo della Mostra di architettura rurale alla VI Triennale di Milano, 1936, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936.

²¹ Non è forse un caso che Carrà registri la qualità del lavoro di Pagano nel commento alla VI Triennale pubblicato su L'Ambrosiano dell'agosto '36: «Confesso che di fronte a certe architetture presunte moderne non si sa alla volte che viso fare; ma di esse si farebbe volentieri a meno. La lotta vera delle tendenze creatrici è tutt'altra cosa. Questo sia detto tanto più volentieri in quanto l'odierna Triennale offre il modo di insegnare agli uomini, anche in questo settore, ad amare i buoni esempi dell'architettura moderna e indirizzare il nostro pensiero verso ciò che è veramente bello, piuttosto che a quello che del bello è il contrario. Il vasto padiglione costruito dall'architetto Pagano, e i saggi fotografici raccolti nella sezione internazionale d'architettura, sono un effettivo e prezioso contributo alla conoscenza dei valori architettonici, come l'ordinamento del materiale fotografico che viene esposto sotto la nomenclatura di architettura rurale mediterranea mostra che non sussiste dissidio fra l'antico e il moderno, e che anzi i buoni architetti di oggi sono i continuatori della tradizione, intesa come vivente spirito». C. Carrà, *Considerazioni sulla VI Triennale*, L'Ambrosiano, 14 agosto, 1936, adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 288.

²¹ It is perhaps not a coincidence that Carrà notes the quality of Pagano's work in his comment to the VI Triennale, published on L'Ambrosiano in August 1936: «I confess that before certain allegedly modern architectures one often doesn't know what to think, although we would happily do without them. The true struggle of creative tendencies is something else altogether. This should be said especially since the current Triennale offers a way to teach people, also in this sector, to love good examples of modern architecture and direct our thought towards what is truly beautiful, rather than to what is actually the opposite of beautiful. The vast pavilion built by Pagano and the photographic essays presented in the international architecture section, are an effective and precious contribution to the knowledge of architectural values, in the same way as the organisation of the photographic material presented under the title of Mediterranean rural architecture shows that there is no conflict between ancient and modern, and that, quite on the contrary, today's good architects are the heirs of tradition, understood as living spirit». C. Carrà, *Considerazioni sulla VI Triennale*, L'Ambrosiano, 14 August, 1936, also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 288.