



Fig. 1. Carlo Carrà, *Mattino sul mare*, 1928, 54 × 64 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, © Carlo Carrà, by SIAE

Tra astrazione ed estrazione. Una lettura formale ed ecocritica di Carlo Carrà paesista negli anni Venti

Virginia Magnaghi

All'inizio del 1920 Carlo Carrà era un pittore trentanovenne ben affermato sulla scena critica milanese: dopo aver vissuto da protagonista la stagione del primo futurismo e quella della metafisica era infatti riuscito, nel biennio immediatamente successivo alla guerra, a ritagliarsi un proprio ruolo come attento censore sulla stampa cittadina¹. “Pittore pensante” – così si definiva lui stesso² – avviò in quegli anni una nuova fase di riflessione sulla pittura: rallentò, anche per ragioni materiali, il lavoro sulle tele per concentrarsi invece sulla lettura, sulla scrittura e sul disegno. Arrivò così, nel giro di pochi mesi e poi per un intero decennio, a privilegiare senza esitazioni il lavoro sul quadro di paesaggio: sui 172 quadri catalogati dipinti tra il 1921 e il 1930, 142 – cioè, più di quattro quinti del totale – hanno infatti un soggetto paesistico³. Mentre all'amico Ardengo Soffici scriveva di essere alla ricerca di quadri più “maturi”, “veri”, “attuali”⁴, Carrà scelse il genere allora più invisibile alla critica ufficiale e diede avvio a un decennio di sperimentazioni sospese tra il lavoro all'aperto e quello in studio, tra l'osservazione diretta dei propri luoghi nei mesi estivi (i laghi lombardi e piemontesi e poi la Liguria orientale, nella prima metà del decennio; la Versilia, nella seconda metà) e la rimeditazione in atelier in quelli invernali. Due fondamentali mostre – la biennale romana del 1925 e quella veneziana del 1928 – ne sancirono non solo la piena affermazione espositiva, ma raccontarono anche un'altra sospensione

di quella pittura di paese, nata all'incrocio tra l'esperienza metafisica del decennio precedente e l'eredità dell'Ottocento italiano, sulla scia di Antonio Fontanesi (figg. 1-2). A partire dalla volontà di approfondire la sua attività di paesaggista, leggendola nel contesto della storia della pittura italiana del tempo, questo studio si pone l'obiettivo di esplorare anche le possibilità di dialogo tra queste vicende, apparentemente solamente pittoriche, e ciò che conosciamo dei soggetti dei quadri, ovvero i territori dipinti, in una ricerca che intrecci la storia di un genere della tradizione accademica, le vicende espositive delle opere e la storia della critica d'arte con la storia dell'ambiente nell'Italia tra le due guerre. La sfida – quella di tenere insieme letture visive, storiche ed ecologiche – è ben nota ai più recenti studi ecocritici: questi ultimi hanno meritoriamente accolto, anche in ambito storico-artistico, gli spunti delle ricerche letterarie, che per prime hanno provato a leggere i testi, soprattutto degli ultimi due secoli, facendo emergere le sensibilità (o le insensibilità) ambientali che ne trapelano⁵. Sono molti, infatti, i lavori recenti che hanno riletto la pittura di paesaggio, soprattutto tra Otto e Novecento in Europa e negli Stati Uniti, coniugando l'analisi storico-artistica dei quadri con una nuova attenzione alla relazione tra l'essere umano e l'ambiente, nonché ai cambiamenti di questa relazione nel tempo⁶. Alle origini, però, e soprattutto nel campo della storia dell'arte, vanno ancora rimarcati i meriti degli studi sul paesaggio d'impronta marxista, inaugurati nei tardi anni Settanta⁷: fu allora, infatti, che una generazione di studiosi iniziò a guardare le immagini della natura intendendole non solo come specchi delle capacità e delle riflessioni dell'artista, ma anche come rappresentazioni pienamente inserite nei processi storici e materiali contemporanei; in altre parole, come immagini le cui caratteristiche formali potevano anche rivelare

sottotraccia – oppure tenere celate – relazioni socioeconomiche.

Tenendo a mente le lezioni di questi filoni di studi, questo saggio prende le mosse dalle intenzioni più strettamente “pittoriche” di Carlo Carrà, provando a ricostruire il suo percorso come pittore di paesi durante gli anni Venti: mette quindi a fuoco il legame dell’artista con gli insegnamenti della tradizione accademica; chi fossero i suoi maestri di riferimento e su quali testi critici stesse elaborando il proprio pensiero; quali fossero, infine, le sue abitudini nella concretezza della pratica pittorica, tra fogli e tele, tra schizzi all’aperto e rielaborazioni in studio. In sintesi, indagheremo il rapporto di Carlo Carrà con un genere pittorico. In un secondo momento, però, proveremo a non perdere di vista il contesto in cui quei quadri furono realizzati: concentrandoci in particolare su alcuni dipinti della seconda metà del decennio, avviati in Versilia alla luce di un’elaborazione teorica ormai salda e in una fase di piena affermazione del pittore, prenderemo in considerazione la storia dei territori dipinti e, soprattutto, le narrazioni che di quei luoghi furono diffuse in quegli anni. Per fare questo, ai quadri di Carrà saranno affiancati i racconti di quel litorale divulgati dalla stampa, dalla propaganda di regime, dall’industria del turismo o dalle riviste culturali, in anni in cui la costa della Toscana settentrionale, crocevia di interessi economici dirimenti per l’industria del paese, divenne anche meta di un turismo crescente, popolare ed elitario al tempo stesso.

A partire da un approfondimento su un pittore pienamente inserito nel canone degli artisti più noti e apprezzati, ci chiederemo dunque in che misura anche i quadri qualitativamente più ‘alti’ abbiano intercettato la storia di paesi ‘reali’ e di geografie esistenti, per favorire un dialogo – quello tra storia dell’arte, storia culturale e storia ambientale – che negli studi italiani sembra ancora

poco esplorato e che si rivela tuttavia fondamentale per consolidare ricerche già avviate approfondendole grazie a nuovi sguardi⁸.

Il problema della forma

L’intenso lavoro sul paesaggio condotto da Carrà negli anni Venti fu preceduto e accompagnato da una meditata riflessione teorica: sulle opere dei maestri e, dunque, sulla tradizione pittorica; sugli scritti d’arte allora in circolazione; e infine sulla pittura contemporanea, a cominciare da quella esposta nelle gallerie di nuovo attive nella Milano del Dopoguerra. Dopo il silenzio pittorico del 1920 (anno di cui non conosciamo nessun quadro), il suo ritorno alla pittura fu segnato dal tentativo di ricomporre le lezioni apprese dalla tradizione, antica e più recente⁹: da Giotto a Henri Rousseau, passando per il bianco e nero delle riproduzioni di Georges Seurat. I paesaggi spopolati di quest’ultimo, per esempio, furono riprodotti all’inizio del 1920 su *L’Esprit Nouveau* e insegnarono a Carrà come lavorare a un distanziamento ritmato e paratattico tra gli oggetti¹⁰: criticato nei giri romani della rivista “La Ronda” per la freddezza “d’ingegneri” che sembrava trasmettere, Seurat fu invece ampiamente apprezzato da Carrà¹¹.

Anche l’avvicinamento critico ad André Derain fu guidato dalla sua riscoperta come paesista¹²: era davanti alla natura che Derain riusciva a contraddistinguersi, secondo Carrà, per una genuina “incapacità della forma” (significativamente, lo stesso sintagma usato dal pittore un anno prima proprio a proposito di Giotto¹³). Se nei quadri di figura – scriveva Carrà – l’artista francese non andava oltre la mera derivazione dall’arte africana, nei paesaggi Derain si dimostrava invece un autentico “scopritore dei grigi-ferrigni”¹⁴, capace di “una precisione lineare arida”¹⁵. Quando nel gennaio



Fig. 2. Carlo Carrà, *Marina con barca e casa* (o *Tramonto al mare*) 1927, 37 × 49 cm, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, per gentile concessione della Fondazione Musei Civici di Venezia. © Carlo Carrà, by SIAE

di quello stesso 1921 Ardengo Soffici aveva rimproverato l'amico Carrà per le sue "seche cogitazioni" nel frattempo apparse su "Valori Plastici"¹⁶, probabilmente coglieva, con quell'aggettivo, proprio quel che di Derain aveva attratto Carrà: un'indicazione cromatica e al contempo designativa, da leggere in dichiarata opposizione alla "cedevolezza" e alla "splendida vernice" di Henri Matisse (un'avversione, questa nei confronti di Matisse, ampiamente condivisa nel giro rondista che Carrà aveva nel frattempo cominciato a frequentare¹⁷). Fu proprio dagli ambienti de "La Ronda", in-

fatti, che Carrà dovette trarre un altro importante spunto di riflessione:

"Si immagini, per esempio, un paesaggio: il suo nesso organico è notevolmente allentato rispetto a quello del corpo umano. Gli alberi possono stare qui o là, il fiume fare questa o quella curva, i monti ergersi in questa o quella direzione; tutto ciò dipende dall'arbitrio dell'artista. Quindi il nesso organico presenta una scarsa necessità e tuttavia in una buona immagine paesistica si avverte una necessaria omogeneità, come se non

potesse essere diversa. [...] Tutto ciò che appare nella superficie dell'immagine si condiziona reciprocamente come stimolo a un'unità spaziale conchiusa nella rappresentazione¹⁸.

Alla fine del 1922 la rivista romana pubblicò per la prima volta in traduzione italiana alcuni passi di un volume che nel ventennio precedente aveva avuto un'importante fortuna, e che Carrà poteva già conoscere dalla prima traduzione francese del 1903: il trattato di estetica *Il problema della forma nelle arti figurative* dello scultore Adolf von Hildebrand¹⁹. A partire dalla prospettiva delle arti plastiche, il testo metteva in relazione la questione della forma con i temi della percezione e della rappresentazione dello spazio. Per questa ragione, pur essendo un trattato soprattutto dedicato alla scultura, all'autore interessava riflettere anche su temi connessi alla rappresentazione dello spazio pittorico. Il capitolo terzo, intitolato *La rappresentazione spaziale e la sua espressione nell'apparenza* e in parte ripreso anche negli estratti pubblicati da "La Ronda", sembrava il precedente più diretto di molti imminenti scritti di Carrà, delle sue scelte lessicali ma anche dei suoi quadri. Quando Hildebrand rimarcava l'importanza degli "oggetti isolati" e della loro posizione per la "raffigurazione dello spazio complessivo" sembrava instradare Carrà a composizioni, ancora una volta paratattiche e seuratiane, in cui era fondamentale bilanciare gli equilibri tra le singole parti e il tutto: cercare, cioè, quel "nesso unitario" o "organico" tra le parti, non solo quando si trattava di scolpire o raffigurare un corpo umano ma anche davanti alla natura.

"Proprio tramite questa concentrazione e affermazione nell'immagine l'arte può superare lo stimolo disperso della natura. A tal fine l'artista osserva l'apparenza naturale nel suo eterno cambiamento,

elimina tutte le costellazioni deboli e insignificanti e in questo modo si porta in una posizione vantaggiosa rispetto alla natura. Attraverso questo sistema di depurazione egli può incorporare all'immagine la forza che le conferisce pieno valore nei confronti della natura. Ciò significa qualcosa di completamente diverso della fissazione più o meno abile dell'immagine percettiva in sé. L'apparenza naturale non è di per sé importante in quanto immagine oculare, quale di fatto si presenta accidentalmente, bensì come espressione dell'interazione spaziale, se si pensa all'apparenza natura come a un qualcosa che configura uno spazio"²⁰.

A risuonare è prima di tutto il lessico: l'idea di uno spazio "conchiuso", di una "concentrazione" dell'immagine; la posizione di "vantaggio" dell'artista sulla natura; la pittura come operazione di "depurazione"; l'opposizione convinta a una qualunque resa (o "fissazione") della percezione ottica ("oculare"), e dunque un chiaro posizionamento anti-impressionista, più volte ribadito da Carrà anche nella veste di critico²¹; e infine, ancora una volta, l'idea della natura come spazio di interazioni. Ancora più significativamente, però, fu il lavoro pittorico di quei primi anni Venti a rispecchiare davvero queste idee: si pensi ai paesaggi liguri di inizio decennio – su tutti, per esempio, alle *Vele sul mare* (fig. 3) – o ai quadri dipinti in Valsesia nel 1924 quando, evidentemente più sicuro del proprio lavoro, Carrà aumentò le dimensioni medie delle tele, fino a raggiungere, in qualche caso, anche l'ampio formato da salotto del 70 × 90.

Esposti per la prima volta in un numero consistente nelle sale romane del 1925, gli esiti di questi primi anni di ricerche sul paesaggio colpirono la critica più avveduta proprio per la contraddizione che tenevano viva tra una pittura apparentemente natura-



Fig. 3. Carlo Carrà, *Vele nel porto*, 1923, 52 × 67 cm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

listica e un legame ancora sentito con la stagione metafisica: una natura che “mostra le ossa”²², rappresentata in “paesaggi immobili e quasi astrali”²³, sapeva tuttavia animarsi di lirismo²⁴. Questa combinazione, del resto, era il risultato più importante di quegli anni di rimediazioni e riletture: mentre la critica conservatrice aveva sostenuto il ritorno alla figura e alla classicità anche poggiando sulla lateralità e l’inferiorità del paesaggio (“schiavo in pittura”, aveva chiosato Ojetti a inizio decennio²⁵), Carrà era tornato alla lezione di Charles Baudelaire:

“[...] l’imagination fait le paysage. [...] pourquoi l’imagination fuit-elle l’atelier du paysagiste? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup

trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate, qui s’accommode parfaitement à la paresse de leur esprit”²⁶.

Contro ogni idea di copia pedissequa Carrà, noto lettore del poeta francese, ne aveva evidentemente fatto propria l’idea di “immaginazione”. Non era il solo: “Sì. Uscire sul ‘vero’ — ma avendo già nel capo tutto il bagaglio dei paesaggi da fare”, aveva sintetizzato già molti anni prima l’amico Ugo Bernasconi, in un testo — i *Pensieri ai pittori* (1910) — significativamente ripubblicato con qualche aggiunta proprio nel 1924²⁷. “Imagination” — o “fantasia”, come l’aveva chiamata Bernasconi²⁸ — era dunque la chiave essenziale

per arrivare a dipingere il “paesaggio che è nato e vive dentro di voi”: non una copia ma un “poema di spazio e di sogno”, aveva scritto lo stesso Carrà l’anno precedente²⁹. Questa espressione, nota negli studi su Carrà, comparve per la prima volta in un articolo del 1923 fondamentale nel marcare il posizionamento anti-impressionista e anti-fotografico dell’artista – un articolo che, però, saccheggiava a piene mani proprio da Baudelaire:

“I pittori che vogliono esprimere la natura, all’infuori dei sentimenti che ispira, ricorrono spesso a vere e proprie acrobazie tecniche per infondere o simulare alle loro tele un qualche reale umano interesse. Strana e bizzarra operazione! L’oggettivismo uccide così nell’artista l’uomo pensante e senziente. Tale tendenza oggi fa scuola e prevale: ma non è di questi ultimi anni la sua apparizione. Tutte le scuole paesistiche moderne, anche le più singolarmente abili, professano il culto della natura non purificata, e scambiano il dizionario dell’arte per l’arte stessa; copiano una parola del vocabolario, credendo di copiare un poema: ora, un poema non si copia mai, vuole essere composto”³⁰.

Il passo era una traduzione letterale di una pagina del *Salon de 1859*³¹ in cui Baudelaire attribuiva la supposta “inferiorità” del genere paesistico al predominio di una scuola pittorica che si stava limitando alla riproduzione fedele della natura – e dunque chiamava in causa quella stessa inferiorità che Carrà, all’inizio degli anni Venti, si stava impegnando a ridiscutere nella convinzione che “figura o paesaggi, ritratto o natura morta si equivalgono in arte”³². Il poeta francese, però, indicava anche una soluzione, diventando fonte imprescindibile per comprendere alcune idee chiave per il Carrà del tempo: l’idea

di un pittore “pensant et sentant” (ecco, dunque, a chi pensava Carrà quando si definiva “pittore pensante”); e, soprattutto, la pittura come atto di *purificazione* della realtà, di *composizione* – o, nelle parole di Hildebrand, di *depurazione*³³.

Una serie di quattro disegni³⁴, eseguiti nella campagna lucchese durante l’estate del 1925, illumina il quinquennio di attività sul paesaggio appena ripercorso: la sequenza, rivelatoria controparte all’attività di Carrà come critico e teorico, racconta infatti il significato formale della purificazione, composizione e depurazione cui Carrà sottoponeva i propri soggetti. In un primo appunto (fig. 4), schizzato su un foglio nel quale si intravedono anche le linee verticali di orientamento, il pittore copiò dal vero un paesaggio inquadrato ai lati da due casolari. È lo stesso soggetto del più grande quadro *Paesaggio toscano* (fig. 5), dove i capanni e la lunga staccionata centrale sono però osservati da un punto di vista più distante, entro una ricca vegetazione, e dove spariscono le note più prosaiche del disegno (un paio di persone a un tavolino, forse un animale, una sedia). A partire da questo confronto, il foglio *Capanne in Garfagnana* sembra semplicemente uno schizzo preparatorio, eseguito dal vero, per dipingere in studio un tradizionale quadro di paese.

Il disegno, però, fu anche e soprattutto punto di partenza per una sorprendente meditazione sul paesaggio – tutta di atelier, tutta mentale – svoltasi in tre fogli successivi. Nel secondo foglio, più grande (fig. 6), Carrà riprese puntualmente gli elementi dello schizzo, dettagliandoli nel chiaroscuro e insistendo sui profili diagonali delle colline sullo sfondo; diede rilievo e volumetria alla staccionata e ai rami spogli dell’albero in primo piano; fece sparire l’indicazione geografica, mettendoci di fronte a un *paesaggio*. Seguì la fase di semplificazione più radicale: tutto l’elaborato sfondo collinare

fu eliminato e sostituito da un elemento nuovo, il taglio netto dell'orizzonte. Fu sufficiente questo passaggio perché il *Paesaggio* diventasse improvvisamente *Marina* (fig. 7). Ulteriormente spogliato l'albero, e appianato il terreno del cortile, fu possibile l'ultimo passo verso la massima pulizia (fig. 8): il definitivo salto dalla trascrizione di un luogo preciso — la Garfagnana — a una costruzione spaziale interiore, geograficamente non collocabile, ripulita di ogni nota sul vero, era compiuto.

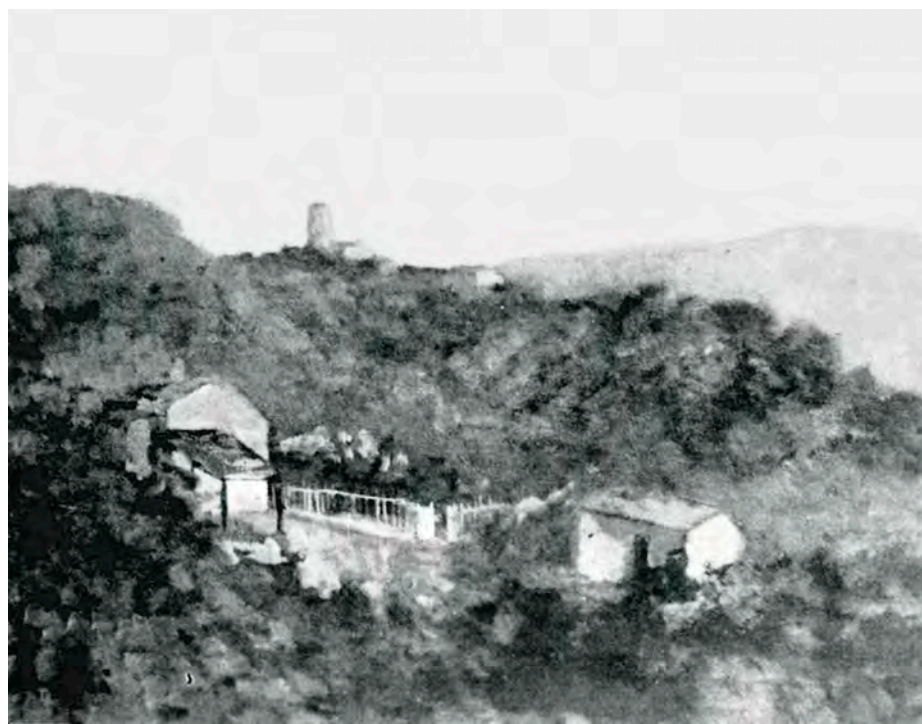
“Purificazione”: tra storia della pittura e storia dell'ambiente

Nella stessa estate del 1925, in un articolo rilevante perché esplicitamente dedicato a fare il punto sulla pittura contemporanea, Carrà riconfermava a parole questo approccio al paesaggio: la natura, pur “elemento essenziale”, non era mai argomento, mai soggetto³⁵. Ciononostante, provare a ripartire da quel soggetto è un tentativo che oggi, in sede storica, occorre fare e che anzi si rivela fondamentale per approfondire i meccanismi di “purificazione” visti fin qui. Questa seconda parte prende quindi in considerazione alcune tele di Carrà dei secondi anni Venti per provare a raccontarle alla luce non solo della loro storia pittorica ma anche del contesto storico, culturale e socio-ambientale in cui furono realizzate: alla lettura formale delle opere si prova dunque ad affiancarne una ecocritica. Dipinte in Versilia a partire dal 1926, queste tele mantenevano la fondamentale ambiguità su cui Carrà si era attestato negli anni precedenti: quella tra un naturalismo ancora ottocentesco e un lavoro compositivo del tutto metafisico. Alla Biennale del 1928 il giovane Mario Soldati, fresco di ravvicinati studi sull'Ottocento italiano, leggeva quell'ambiguità come un “atto quasi critico e storicistico”, come una lezione

sulla possibilità di tenere insieme disegno (fattoriano) e colore (fontanesiano)³⁶: la contraddizione, insomma, diventava una scuola di pittura, e al Carrà fin qui tanto ‘mentale’ il complimento dovette risultare quantomeno gradito.

A raccontare questa contraddizione in maniera esemplare è sicuramente uno dei quadri più apprezzati tra le tele esposte a quella Biennale: il *Mattino sul mare* (fig. 1). Se è vero che l'atmosfera del quadro è delle più sospese, in virtù di un taglio compositivo che, nonostante l'ampia porzione di cielo, vuole definire uno spazio più che delineare un panorama, è altrettanto vero che, avvicinando lo sguardo, emerge tutta la distanza che lo separa dai lavori metafisici propriamente detti. Evidenti sono le stesure ripetute, a cominciare dalla spiaggia mossa dalle riemersioni del bianco della tela e, in alcuni punti, anche da un verde scuro sottostante; tanto le pennellate scariche di colore nell'edificio sulla sinistra quanto quelle più ricche del blu acceso del mare sono volutamente disomogenee e discontinue; infine, la citazione seuratiana del cavalletto³⁷ o le geometrie delle ombre, dei velieri e dei pali non bastano a far passare in secondo piano gli azzurri volutamente imprecisi del cielo, stesi per ultimi, dopo il tratteggio delle imbarcazioni.

Fondamentale, però, diventa realizzare che, malgrado l'indifferenza per il “soggetto”, nulla di questo quadro, se non il cavalletto, è inventato: come evidente dalle fotografie del tempo (figg. 9-10)³⁸, nell'edificio sulla sinistra si riconosce uno degli stabilimenti davanti al litorale; imbarcazioni a più alberi come quelle sullo sfondo si vedevano spesso attraccate al ponte caricatore della spiaggia; il palo e i tiranti in primo piano erano quelli usati dai bagnanti per sostenere le tende parasole piantate sulla riva. L'accensione blu con cui è dipinta l'ombra dello stabilimento, a riecheggiare il tono del mare, è invece l'elemento lirico che bilancia



alla pagina precedente:

Fig. 4. Carlo Carrà, *Capanne in Garfagnana*, 1925, 102 × 150 mm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

Fig. 5. Carlo Carrà, *Paesaggio toscano*, 1925, 55 × 65 cm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

Fig. 6. Carlo Carrà, *Paesaggio*, 1925, 180 × 240 mm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

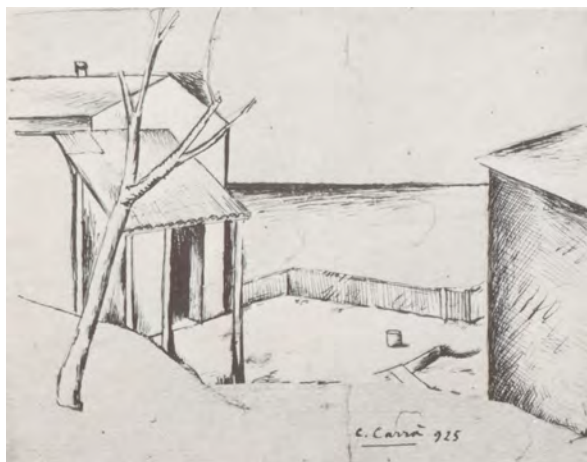


Fig. 7. Carlo Carrà, *Marina*, 1925, 170 × 210 mm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

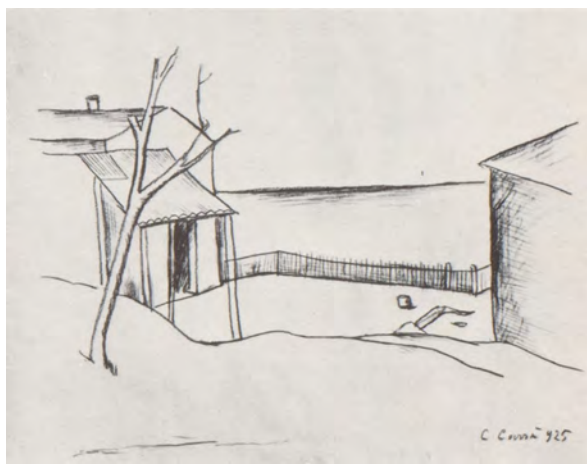


Fig. 8. Carlo Carrà, *Marina II*, 1925, dim. ignote, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

Fig. 9. Cartolina storica di Forte dei Marmi viaggiata nel 1929, collezione privata



Fig. 10. Cartolina storica di Forte dei Marmi viaggiata negli anni Venti, collezione privata



l'incastro mentale di verticali e diagonali della composizione. Quest'ultimo, con tutta l'astrazione (o purificazione) sottesa a questo ritaglio di visione, si comprende a pieno solo se confrontato con il paesaggio 'reale' che lo ispirò.

Lo stesso ponte caricatore, protagonista di molti altri quadri del periodo (fig. 11), deve essere immaginato sotto il sole di mezzogiorno, circondato dai bagnanti (fig. 9), ma deve essere letto anche e soprattutto come luogo di lavoro, inseparabile dalle operazioni di trasporto dei blocchi di marmo dalle cave al deposito litoraneo e alle imbarcazioni, e dunque inseparabile dalla fatica di lavoratori e animali. Tutta l'area del Cinquale, e in particolare la foce del fiume

Versilia e l'area del lago di Porta, era zona di recente bonifica: i consorzi idraulici nati tra 1928 e 1929 nella Toscana settentrionale accelerarono le operazioni già avviate due secoli prima e la palude fu addomesticata in bacini e corsi d'acqua presto trasformati nella lavanderia, dunque in un luogo di lavoro, per tutte le donne delle classi popolari (fig. 12-13). Le cime delle Apuane e le loro cave, vicinissime sullo sfondo, erano il principale motore propulsore dello sviluppo economico dell'intera zona, che presto si sarebbe trasformata anche in paesaggio di confine e di guerra: l'edificio rosso sulla destra del *Cinquale* di Carrà del 1926 (fig. 14), tanto lirico nelle stesure quanto geometrico nella composizione, era il cin-



Fig. 11. Carlo Carrà, *Ponte caricatore*, 1927, 42 × 63 cm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

quecentesco fortino del Cinquale, andato distrutto nei combattimenti del 1944 lungo la linea gotica, che passava proprio per la foce del fiume Versilia (fig. 15). La presenza dell'edificio, un solido dalle geometrie metafisiche isolato nel paesaggio, veniva significativamente mantenuta nel quadro perché compatibile con tutto ciò che poteva sopravvivere alla purificazione dell'atelier. Tutto ciò che invece a quest'atto non sopravvisse – le “costellazioni deboli e insignificanti” di cui aveva scritto Hildebrand – ha tuttavia un'importanza da non sottovalutare nella storia di questi quadri di paese. Il lavoro mentale in atelier e la concretezza del reale si chiariscono vicendevolmente, e una lettura di queste tele che non prenda entrambi questi aspetti in considerazione è parziale e in qualche modo manchevole. Indipendentemente dalle volontà dell'artista e dal suo (dis)interesse per i bagnanti, le cave

o il trasporto dei marmi, infatti, i suoi quadri, come tutte le forme di rappresentazione, non appena venivano dipinti ed esposti si inserivano in un complesso sistema di relazioni entro cui i significati di quelle immagini erano e sono tuttora continuamente rinegoziati a seconda di chi le intercetta, e in questa negoziazione dei significati anche ciò che il pittore decise di rimuovere ha un peso. È esattamente per questo – per indagare ciò che in atelier è stato rimosso – che è oggi importante ricorrere ai documenti visivi capaci, come le fotografie, di mettere in discussione il silenzio metafisico raccontato dalle letture formali di queste opere. Il tentativo, allora, è avvicinare queste immagini anche per come potevano essere lette a quelle date: ciò che occorre, dunque, è allargare ulteriormente lo sguardo, e tornare con più consapevolezza – anche ecologica – ai territori in cui furono dipinte.



Fig. 12. Cartolina storica di Forte dei Marmi viaggiata negli anni Venti, © cinquale.it

Carrà era arrivato a Forte dei Marmi su invito dell'amico scultore Arturo Dazzi: da quel momento, sostituì definitivamente la Liguria, meta di villeggiatura delle precedenti estati, con la Versilia³⁹. Nell'autunno dello stesso anno acquistò un piccolo lotto di terreno, dove negli anni successivi si fece costruire una casa estiva: l'iniziale progetto, elaborato dallo stesso Carrà, fu poi ampliato dall'architetto e amico Giuseppe Pagano⁴⁰. Il netto miglioramento delle condizioni di vita della famiglia Carrà fu possibile grazie alla piena affermazione del pittore sulla scena artistica italiana, ormai presenza stabile alle mostre nazionali e alle prese con le prime vendite davvero significative: tanto i musei nazionali quanto i collezionisti privati, incoraggiati dall'editoria artistico-architettonica milanese, cominciarono infatti a vedere nei suoi paesaggi il perfetto "ornamento della casa" borghese⁴¹. Agli occhi dell'alta borghesia cittadina che

li avrebbe acquistati e indipendentemente dalle volontà di Carrà, quei paesaggi dovevano sembrare racconti ideali di una dimensione tutta moderna che stava lentamente ma inesorabilmente facendosi strada nell'Italia di allora: quella dell'estate (non a caso titolo di uno dei quadri più importanti del pittore, dipinto nel 1931) e, soprattutto, della vacanza.

Nella storia delle vacanze italiane Forte dei Marmi è tutto fuorché un luogo senza significati. Mentre la Versilia stava diventando un'"ininterrotta distesa di città costiere"⁴², "il Forte" divenne località sempre più nota a partire dagli anni Venti⁴³: basti, a dimostrarlo, la straordinaria varietà di cartoline della località in circolazione già a quelle date, quando la Società Cooperativa Anonima Roma Imperiale acquistò i terreni a sud della città, rinominò il quartiere col proprio nome e iniziò a rivenderne i lotti ai villeggianti, tra cui lo stesso Carrà. Il nuovo



Fig. 13. Carlo Carrà, *Angolo rustico*, 1927, 70 × 90 cm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

piano urbanistico, progettato dell'architetto fiorentino Giovanni Michelucci, riorganizzò il centro secondo una pianta regolare: qui, grandi dimore signorili – su tutte la neorinascimentale Villa Costanza, edificata ai primi del Novecento e acquistata nel 1926 da Edoardo Agnelli, figlio di Giovanni – e più modeste case di villeggiatura affiancarono il nucleo di residenze ottocentesche, perlopiù appartenenti a famiglie di turisti tedeschi che avevano preso a frequentare la Versilia sulla scorta della popolarità delle cure elioterapiche. Non troppo diverso fu il destino del quartiere a nord della città, presso la foce del fiume Versilia: zona incolta fino alla fine dell'Ottocento, divenne sede di una fabbrica di materiali esplosivi utilizzati nelle vicine cave di marmo (un

materiale ampiamente sfoggiato nelle ville appena ricordate). Lo stabilimento, rilevato dalla SIPE, Società Italiana Prodotti Esplosivi, fu poi convertito alla produzione di munizioni per la Prima guerra mondiale, arrivando a impiegare circa tremilacinquecento operai del posto. A guerra finita, una parte di quei terreni fu lottizzata dalla Società Cooperativa Anonima Vittoria Apuana, che gradualmente riconvertì l'area in una zona residenziale: qui trovò casa Ardengo Soffici, su sollecitazione dello stesso Carrà, e qui affittò un appartamento, alla metà degli anni Trenta e per qualche estate, anche Arturo Tosi⁴⁴.

Più in generale, Forte dei Marmi divenne in quegli anni ritrovo di artisti, scrittori, intellettuali⁴⁵: Alberto Savinio, Giovanni



Fig. 14. Carlo Carrà, *Il Cinquale*, 1926, 70 x 90 cm, collezione privata, © Carlo Carrà, by SIAE

Papini, Enrico Pea, Piero Bigongiari, ma anche, per la generazione immediatamente successiva, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni, Mario Luzi; gli scultori, e su tutti Arturo Dazzi e Francesco Messina, furono naturalmente attratti dalle vicine cave di marmo e chiamarono presto gli amici pittori⁴⁶, mentre la casa di villeggiatura di Roberto Longhi e Anna Banti divenne luogo di ritrovo per due o tre generazioni di storici dell'arte. Questo elenco ha molto sedotto chi ha scritto di quello "straordinario momento della cultura" italiana⁴⁷, assecondando così la prospettiva di una Versilia incantata, la cui vita sembrava scandita – nelle parole dello scultore Messina – dalle "lunghe e gloriose estati in quel litorale allora verdis-

simo protetto dalle Apuane"⁴⁸: la spiaggia al mattino, l'ombra delle pinete dopo pranzo, il gioco delle bocce a casa di Carrà nel pomeriggio e infine i ritrovi al caffè erano i rituali di un gruppo di amici oltre che di sodali, tra i letterati e i pittori più noti e più colti dell'Italia di allora. Non mancò, e prevedibilmente, chi da tutto questo si tenne fuori, osservando quel "bruttissimo e noiosissimo luogo" e i suoi villeggianti con distacco e ferocia: "Stanno là a pettegolare, a malignare, a tacere istericamente, sfogando in diversi modi la loro inesauribile bile di eterni scontenti", raccontava Giorgio de Chirico nelle sue *Memorie*⁴⁹. Quello "straordinario momento della cultura", tuttavia, non capitò per caso, ma fu



Fig. 15. Cartolina storica di Forte dei Marmi viaggiata nel 1937, © cinquale.it

permesso dalla compresenza, in pochi chilometri, di grandi capitali e di importanti interessi economici, che a loro volta consentirono, anche grazie allo sfruttamento delle risorse locali, l'avvio di vasti progetti infrastrutturali e il prosperare di attività culturali: "Bellezza, Poesia e Lavoro!", non a caso, era l'incipit parlante del numero de "Le città d'Italia illustrate" dedicato alla Versilia⁵⁰. In quegli anni, infatti, tutta la Toscana tirrenica – al pari forse della sola Romagna – era diventata un'area fondamentale per le politiche di bonifica e messa a profitto del paesaggio italiano da parte del regime: più in generale tutto il litorale del paese, così come le zone di montagna, alimentarono il racconto – già ottocentesco, ma pienamente intercettato dal fascismo – del paesaggio italiano come luogo di cura. Le colonie estive, nate nel XIX secolo soprattutto per le cure infantili, conobbero tra le due guerre una

rapidissima crescita, dapprima come luoghi per l'assistenza ai figli malati dei combattenti di guerra e delle classi più povere⁵¹, e poi per l'educazione e l'intrattenimento estivi dei figli sani di moltissime famiglie italiane dei ceti medio-bassi. Se Marina di Massa, poco a nord di Forte dei Marmi, ospitava la maggior parte delle nuove colonie⁵² – e, su tutte, la ciclopica Torre Fiat, voluta dalla famiglia Agnelli a poca ma debita distanza dalla propria residenza – anche a Forte dei Marmi la presenza delle colonie fu significativa: quattro nella zona di Vittoria Apuana, una presso il Cinquale e altre due più vicine al centro⁵³. Preziose "macchine propagandistiche dell'impegno per i ceti popolari"⁵⁴, le colonie mescolavano sapientemente aspetti latamente curativi (lo sport, l'aria buona, la bellezza della natura per ampliare gli orizzonti dei bambini di città) con aspetti più o meno blandamente militari⁵⁵.

Nel giro di pochi chilometri, questo scorcio di litorale tirrenico ospitò quindi grandi industriali, altissima e alta borghesia cittadina, un impressionante numero di artisti e intellettuali e migliaia di bambini in colonia. Fondamentale fu, in questo contesto, la presenza degli architetti: al lavoro tanto per l'edilizia pubblica quanto per quella privata, coinvolti tanto nei progetti delle colonie quanto in quelli delle nuove case di villeggiatura, essi favorirono l'arrivo degli intellettuali, cui erano spesso legati da rapporti di conoscenza e amicizia e da cui pure – come nel caso di Carrà e Pagano – ricevettero commissioni per la progettazione delle loro nuove case⁵⁶. Il mondo degli architetti lombardi e toscani – da Pagano a Giovanni Muzio, da Piero Bottoni a Giovanni Michelucci – era in fin dei conti lo stesso di Carrà, che del resto di molti di loro era amico e che del loro lavoro regolarmente scriveva. Tra i loro progetti e l'opera di Carrà non c'era, nei fatti, una continuità solamente formale, all'insegna di una sospensione ancora metafisica e fondata sulla tipologia dell'oggetto isolato in un paesaggio silente: avevano, tutti loro, anche un medesimo modo borghese e urbano di concepire il paesaggio (e, in particolare, quel paesaggio estivo e costiero delle vacanze). La parola "purificazione", cioè, non è solo caratteristica formale, ma è anche e soprattutto filtro silenziante, per altro funzionale al mito corporativo fascista di ricomposizione delle classi: la quiete metafisica dei quadri di Carrà, per esempio, inevitabilmente taceva l'arrivo in Versilia di migliaia di bambini ogni settimana – il loro ordinato schieramento durante gli allenamenti e il caos dei bagni al mare, ancora visibili nei filmati delle inaugurazioni rimasti nell'archivio dell'Istituto Luce⁵⁷ – così come l'incessante lavoro nelle vicine cave dei marmi: indipendentemente dalle volontà dell'artista, quei

quadri poggiano anche su quel silenzio, cui è bene dare voce oggi, nel momento in cui li riguardiamo consci della storia dei luoghi in cui furono dipinti.

Porre la giusta enfasi su questa dimensione, e dunque anche sul ruolo della medio-alta borghesia nella trasformazione di quel paesaggio italiano e nella costruzione del suo racconto, permette anche di inserirsi nella più recente storiografia sul fascismo e la zona delle Apuane: quest'ultima ha chiarito come la storia del fascismo locale non possa essere ridotta a un fenomeno gestito da pochissimi, ovvero dai grandi industriali che si contendevano gli agri marmiferi. Gli studi sulle grandi famiglie del marmo sono stati naturalmente fondamentali per comprendere meglio la politica economica del fascismo⁵⁸, ma non si può sottovalutare il ruolo dell'adesione al regime, anche se silente, da parte del ceto medio⁵⁹.

In conclusione, davanti ai lavori di Carrà dei tardi anni Venti è necessario richiamare anche il contesto storico, culturale e ambientale in cui quei quadri furono dipinti: anche quella pittura, infatti, intercettò la storia della turistificazione del litorale italiano, dello sfruttamento del suo territorio e delle dinamiche di produttivismo che guidarono tale sfruttamento. La purificazione su cui quei paesaggi si fondano – che pure ha delle radici e un significato formale, tutto pittorico, evidente e autonomo – ha infatti ampiamente contribuito a *naturalizzare* un'immagine: quella di una Versilia incantata, dove lo sfruttamento e la tensione sociale sono stati cancellati. Studiare la pittura di paesaggio accanto alla storia socio-ambientale dei territori rappresentati, bilanciando entrambe le componenti, consente dunque di non cadere nell'equivoco che il paesaggio nasca già come quadro, ma anzi di interrogare ogni rappresentazione di un luogo – anche quelle

pittoriche – come esito di una relazione in cui fatti storici e rapporti sociali sono in continuo divenire. Certamente, come suggeriva già Giovanni Romano nei suoi *Studi sul paesaggio*, bisogna avere cautela nell’“utilizzare i documenti figurativi come prove *de visu* di alcuni aspetti del nostro passato storico”: i quadri, cioè, non sono mai “specchio” di quanto accaduto; ciononostante – aggiungeva Romano – il linguaggio figurativo può rivelare “in profondità, tracce indubbie di interferenze” esterne, ed è giusto provare a cercarle⁶⁰.

1. Federica Rovati, *Carrà nella Milano del dopoguerra*, in Ead., *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano, Scalpendi, 2011, pp. 137-147; Paolo Fossati, *Intorno al 1920*, “Prospettiva”, (57-60), aprile 1989-ottobre 1990, pp. 468-484.
2. Lo riferisce Ugo Ojetti in quello stesso 1920: Ugo Ojetti, *Giovani. Carrà*, “Corriere della Sera”, 5 marzo 1920, p. 2.
3. Testo di riferimento è il catalogo generale del pittore: *Carrà: tutta l'opera pittorica*, 3 voll., a c. di Massimo Carrà, Milano, Edizioni dell'Annunciata-Edizioni della Conchiglia, 1967. Sulla stagione dei paesaggi dei primi anni Venti, cfr. Vittorio Fagone, *Introduzione*, in Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, a c. di Massimo Carrà, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. I–XLIV; *Carlo Carrà: il realismo lirico degli anni Venti*, a c. di Massimo Carrà, Elena Pontiggia, Alberto Fiz, Milano, Mazzotta, 2002.
4. Lettera di Carrà a Soffici del 18 luglio 1920, ora in Carlo Carrà, Ardengo Soffici, *Lettere: 1913/1929*, a c. di Massimo Carrà e Vittorio Fagone, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 137.
5. Gli studi ecocritici hanno avuto molto seguito in ambito letterario a partire dal fondativo *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, a c. di Cheryl Glotfelty, Harold Fromm, Atene-Londra, The University of Georgia Press, 1996. In ambito italiano, e a favore di un approccio

- ‘interventista’ da parte di chi studia e interpreta i testi oggi, cfr. Serenella Iovino, *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*, Londra, Bloomsbury, 2016, pp. 1-12; *Italy and the environmental humanities: landscapes, natures, ecologies*, a c. di Serenella Iovino, Enrico Cesaretti, Elena Past, Charlottesville, University of Virginia Press, 2018. In una direzione diversa, che dà più centralità ai testi e meno importanza alla loro interpretazione, ponendosi come riferimento metodologico chiave per questo lavoro, va invece Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
6. La bibliografia sul tema è ormai vasta. Pionieristici sono stati gli studi sui pittori di paesaggio inglesi, francesi e nordamericani dell'Ottocento; tralasciando le ormai molte ricerche monografiche, segnalo qui alcuni tra i più significativi volumi collettivi: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, a c. di Hubert Zapf, Berlino-Boston, De Gruyter, 2016; *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, a c. di Maura Coughlin, Emily Gephart, Londra, Routledge, 2021; *Picture Ecology: Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, a c. di Karl Kusserow, Alan C. Braddock, Princeton, Princeton University Art Museum, 2021. Su cronologie primo novecentesche, cfr. Joshua Schuster, *The Ecology of Modernism: American Environments and Avant-Garde Poetics*, Tuscaloosa, The University Alabama Press, 2015; Michael Rubenstein, Justin Neuman, *Modernism and its Environments*, New York, Bloomsbury Academic, 2020.
 7. La spinta più forte venne probabilmente dal mondo anglosassone e in particolare da John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Penguin, 1972. Seguirono: John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: the Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980; Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley: University of California Press, 1986; Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londra, Thames and Hudson, 1985, cap. 3; Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
 8. A guidare l'approccio di queste pagine sono anche le domande sui pittori e sul paesaggio che lo studioso John House si pose nei propri studi dedicati al paesaggio francese dell'Ottocento e, più in particolare, nel suo saggio sul paesaggio degli impressionisti, pubblicato in John House, *Social Reality versus the Thrill of Convention: The*

French Nineteenth Century Landscape, in *From Corot to Monet. The Ecology of Impressionism*, (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2010), a c. di Stephen F. Eisenman, Milano, Skira, 2010, pp. 35-46.

9. Federica Rovati, *Carrà davanti a Giotto*, in Ead., *Carrà tra futurismo e metafisica*, cit., 149-159.

10. Roger Bissière, *Notes sur l'art de Seurat*, "L'Esprit Nouveau", I (1), gennaio 1920, pp. 13-28. Seurat dava ragione di presenze apparentemente inspiegabili come il cavalletto al centro del noto quadro *Pino sul mare*, o come il bastone abbandonato su un prato nel *Mulino di Sant'Anna*: cfr. Flavio Fergonzi, *Filologia del 900: Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano, Electa, 2013, p. 195.

11. Riccardo Bacchelli, *Cézanne, Seurat e Matisse*, "La Ronda", II (8-9), settembre 1920, pp. 113-115; Ardengo Soffici, *Bilancio dell'arte francese contemporanea*, "Rete Mediterranea", I (4), dicembre 1920, p. 366.

12. Carlo Carrà, *L'arte parigina, Rousseau, Matisse, Derain*, "La Ronda", I (7), novembre 1919, pp. 82-91; Id., *Derain*, Roma, Valori Plastici, 1921. La monografia includeva 32 riproduzioni in bianco e nero tra cui ben tredici paesaggi; un lungo estratto fu pubblicato, senza illustrazioni, in Carlo Carrà, *André Derain*, "Valori Plastici", III (3), 1921, pp. 63-68.

13. A proposito dell'"incapacità formale" di Giotto, di cui Carrà aveva parlato nel testo *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, "Valori Plastici", II (7-8), 1920, pp. 69-73, si veda Federica Rovati, *Carrà davanti a Giotto*, cit., p. 159.

14. Carlo Carrà, *L'arte parigina*, cit., pp. 88-90.

15. Id., *Derain*, cit., p. 18.

16. Lettera di Ardengo Soffici a Carlo Carrà del 4 gennaio 1921, in Carlo Carrà, Ardengo Soffici, *Lettere: 1913/1929*, cit., p. 141.

17. Nel 1920, recensendo la monografia su Matisse scritta da Marcel Sembat per la "Nouvelle Revue Française", Giuseppe Raimondi si sarebbe scagliato contro lo "sterile, sensuale, decadente naturalismo" del pittore, centrando tutto il suo testo sul colore matissiano; nello stesso anno, un Riccardo Bacchelli entusiasta di fronte al Cézanne veneziano usava proprio l'"eresia" di Matisse come contraltare al "paziente costruttore" di Aix: Giuseppe Raimondi [G.R.], *Recensione a Marcel Sembat, Henri Matisse*, "La Ronda", II (4), aprile 1920, p. 78; Riccardo Bacchelli, cit., p. 114.

18. Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, a c. di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo, Aesthetica edizioni, 2001, p. 55.

19. La prima edizione originale in tedesco era del 1893, poi ampliata e modificata negli anni successivi

fino ad arrivare alla versione francese del 1903: Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburgo, Heitz, 1893, (trad. fr. di Georges M. Baltus, *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, Parigi, Bouillon, 1903). Sulla storia editoriale del libro si veda l'appendice biobibliografica all'edizione italiana citata nella nota precedente, pp. 135 sgg.; la ricostruzione tuttavia omette di ricordare la parziale traduzione su "La Ronda" appena menzionata: Id., *Il problema della forma, parte I*, "La Ronda", IV (11), novembre 1922, pp. 87-96. L'anno successivo, nel numero speciale della rivista (nonché ultimo fascicolo) del dicembre 1923, la redazione romana pubblicò anche un altro estratto del libro, specificatamente dedicato alla scultura.

20. Questa traduzione è tratta da Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, a c. di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo, Aesthetica edizioni, 2001, pp. 56-57.

21. Per esempio quando, sul finire del 1923, difendeva il "sintetismo strutturale" di Semeghini: Carlo Carrà, *Le arti. Semeghini Biasi Pandolfi*, "L'Ambrosiano", 12 dicembre 1923, p. 3; o quando, passando per le sale della Galleria Pesaro, elogiava con convinzione la personale di Arturo Tosi per l'"ora stabile e ferma" dei suoi quadri: Carlo Carrà, *Artisti lombardi. Arturo Tosi*, "L'Ambrosiano", 15 dicembre 1923, p. 3.

22. Giuseppe Raimondi, *Carlo Carrà*, in *Catalogo della III Biennale romana*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1° marzo-30 giugno 1925), Roma, Pinci, 1925, pp. 30-31.

23. Piero Torriano, *Le sale della Biennale romana: Carlo Carrà*, "Le Arti Plastiche", II (13-14), 1-16 luglio 1925, p. 2.

24. Emilio Cecchi, *Alla terza Biennale romana: pittura di Carlo Carrà*, "L'Ambrosiano", 21 maggio 1925, p. 3.

25. Ugo Ojetti, *Raffaello*, "Corriere della Sera", 3 aprile 1920, pp. 1-2.

26. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. 2, Parigi, Michel Lévy Frères, 1868, pp. 331, 333. In italiano si legge oggi in: Id., *Scritti sull'arte*, trad. it. Ezio Raimondi, Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 2004, p. 261-262.

27. Ugo Bernasconi, *Pensieri ai pittori* [1910, 1924], a c. di Margherita D'Ayala Valva, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, p. 117; al suo interno, cfr. Margherita D'Ayala Valva, *Introduzione*, pp. 1-60.

28. Ivi, pp. 72-73: "Chiudete del vostro studio tutte le porte e tutte le vetrate, che non entrino voci e viste importune. [...] È la fantasia, non la 'natura', la sorgente dell'arte".

29. L'affermazione fu al centro di due articoli per "L'Ambrosiano" poi ampliati in una monografia sul

pittore napoletano Ettore Cosomati, stampata da Bottega di Poesia (lo stesso editore, non a caso, dei *Pensieri ai pittori* nel 1924). Cfr. Carlo Carrà, *Ettore Cosomati*, "L'Ambrosiano", 18 aprile 1923, p. 3; Carlo Carrà, *Il paesaggio psicologico*, "L'Ambrosiano", 26 maggio 1923, p. 3; Carlo Carrà, *Ettore Cosomati*, Milano, Bottega di Poesia, 1923.

30. Carlo Carrà, *Il paesaggio psicologico*, cit.

31. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, cit., pp. 325-326: "Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ni de douloureux. Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis longtemps, a prévalu. J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe d'abaissement général. [...] La plupart tombent dans le défaut que je signalais au commencement de cette étude: ils prennent le dictionnaire de l'art pur l'art lui-même; ils copient un mot du dictionnaire, croyant copier un poème. Or un poème ne se copie jamais: il veut être composé".

32. Carlo Carrà, *Ettore Cosomati*, cit., p. 16.

33. Per quanto riguarda l'espressione di Carrà "pittore pensante", si veda la nota 2; "depurazione" è parola chiave del trattato di Hildebrand: per un esempio, si veda il passo qui citato a p. 2.

34. I disegni sono pubblicati in: Carrà, *Disegni*, a c. di Franco Russoli, Massimo Carrà, Bologna, Grafis, 1977, rispettivamente schede n. 481, 479, 476, 477.

35. Carlo Carrà, *Neoclassicismo e neorealismo*, "L'Ambrosiano", 1° agosto 1925, p. 3.

36. Mario Soldati, *L'arte a Venezia. I neoromantici*, "La Stampa", 4 settembre 1928, p. 3.

37. Cfr. nota 10.

38. Ho ritrovato queste cartoline, e le successive cui farò riferimento, sul mercato online di cartoline d'epoca: i timbri delle spedizioni postali e le date apposte dagli scriventi certificano che sono tutte state inviate negli anni Venti. Confronti analoghi si potrebbero fare con gli scatti di tutta la riviera diffuse allora dalla stampa, cfr. nota 42.

39. Sul legame tra l'artista e Forte dei Marmi, cfr. Carlo Carrà, *D'estate al Forte* [1940], ora in Id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 335-336. I dettagli dell'acquisto della casa sono ricostruiti in: Anna Vittoria Laghi, Dazzi, Carrà e Soffici a Forte dei Marmi: 1926-1966, in *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di De Grada, Funi, Messina*, (Forte dei Marmi, Il Fortino, 7 agosto-27 settembre 2004), a c. di Antonio

Paolucci, Anna Vittoria Laghi, Firenze, Maschietto, 2005, pp. 15-34.

40. Sulle vicende della casa e della sua progettazione tra 1928 e 1931, cfr. Massimo Carrà, *Al Forte, da tanti anni*, in Maria Adriana Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Milano, Electa, 1990, p. 101. Con un'attenzione soprattutto ai legami con gli architetti coinvolti e ai loro progetti nella zona, cfr. Andrea Innocenzo Volpe, *Paesaggio oltre il paesaggio*, Carrà e Pagano, "Firenze Architettura", (2), 2018, pp. 63-73; Andrea Innocenzo Volpe, Alberto Pireddu, *Il seme nel solco, comporre nella Versilia di Carlo Carrà*, Firenze, Dipartimento di Architettura, 2019.

41. Così era intitolata l'apposita rubrica del mensile "Domus" che, tra 1928 e 1929, propose in meno di un anno ai propri lettori ben due paesi di Carrà: "Domus", I (6), giugno 1928, p. 28; II (3), marzo 1929, p. 23. I due quadri suggeriti furono *Il meriggio*, esposto alla Biennale veneziana di quell'anno, e *Casa al mare* (Carrà: *tutta l'opera pittorica*, cit., n. 8/28).

42. Sulla storia del turismo in Versilia cfr. Elisa Tizzoni, *Versilia: sviluppo turistico e trasformazioni del paesaggio fra Ottocento e Novecento*, "Storia urbana: rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna", XLI (159), 2018, pp. 83-112. Per una più generale contestualizzazione della storia della Versilia in quella della Toscana si veda il classico *La Toscana. Storia d'Italia: le regioni dall'unità a oggi*, a c. di Giorgio Mori, Torino, Einaudi, 1986, e in particolare i dati sul turismo nella sezione: Domenico Preti, *Tra crisi e dirigismo. L'economia toscana nel periodo fascista*, pp. 603-673: 648-649. Come fonti del tempo a proposito dei luoghi citati, cfr. i due fascicoli della serie "Le città d'Italia illustrate" dedicati a *Massa, la regina delle Alpi Apuane*, n. 207 (da cui è tratto il virgolettato citato nel testo); *Pietrasanta e la Versilia marmifera*, n. 211, Milano, Sonzogno, 1929. Infine, cfr. *Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane, volume VI, Toscana*, Milano, Touring Club Italiano, 1935, p. 46 e sgg.

43. Per cogliere il massiccio investimento nel turismo della zona nei primi decenni del secolo è utile confrontare i testi citati nella nota precedente con la descrizione del "villaggio" di Forte dei Marmi di una guida di fine Ottocento: Guido Carocci, *Bagni e villeggiature in Toscana*, Firenze, Galletti e Cocci, 1899, pp. 43-45.

44. Lo attestano le lettere del pittore oggi pubblicate in *Arturo Tosi e il Novecento: lettere dall'archivio dell'artista*, a c. di Elena Pontiggia, Monica Vinardi, Livorno, Sillabe, 2018. Sulla SIPE, cfr. Claudio Lari, *La S.I.P.E. di Forte dei Marmi*, Forte dei Marmi, Fondazione Vittorio Veneto, 2019. L'Archivio

Fotografico Toscano ha digitalizzato e reso consultabile online il proprio materiale fotografico sulla fabbrica: Archivio fotografico toscano, Acquisti Doni Trasferimenti, Album SIPE (1914-1918).

45. Cfr. Gabriele Turi, *La cultura tra le due guerre*, in *La Toscana. Storia d'Italia*, cit., pp. 537-601: 537-538.

46. Ornella Casazza, *Carrà e Soffici: gli incanti e le magie della Versilia*, in *L'estate incantata*, cit., pp. 35-45.

47. Anna Vittoria Laghi, cit., 34.

48. Il virgolettato è un ricordo dello scultore Francesco Messina: ivi, p. 15.

49. Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita* [1945], ora in Id., *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a c. di Andrea Cortellessa, Sabina D'Angelosante, Paolo Picozza, Milano, La Nave di Teseo, 2023, pp. 1375-1376.

50. *Pietrasanta e la Versilia marmifera*, cit., p. 1.

51. Un censimento del 1923-1924 diceva che già quell'anno furono ospiti delle colonie quasi centomila bambini provenienti da contesti difficili, divenuti duecentocinquantamila nel 1930: Arcangelo Ilvento, *Colonie estive, ad vocem*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 10, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1931, ora consultabile in: [https://www.treccani.it/enciclopedia/colonie-estive_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/colonie-estive_(Enciclopedia-Italiana)/).

52. Nella sola zona di Marina di Massa sorsero, tra il 1926 e il 1937, sette colonie, che in totale potevano ospitare – ed è un calcolo al ribasso – 4250 persone ogni giorno: rimando al lavoro dello studioso Arne Winkelmann, divulgato pubblicamente anche tramite il suo sito personale (http://www.lecolonie.com/arne_winkelmann_it.htm), e al recente Arne Winkelmann, *Crederci, obbedire, curare: le finalità politiche delle colonie per l'infanzia nell'Italia fascista*, "IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura", XV (19), pp. 94-111.

53. Sul tema, cfr. Elisa Tizzoni, *op. cit.*, pp. 99-101.

54. Fulvio Irace, *L'utopie nouvelle: l'architettura delle colonie*, "Domus", (659), marzo 1985, pp. 2-13.

55. Carlo Cresti, *Colonie marine e montane negli anni del fascismo*, "Popolazione e storia", vol. VI (1), 2005, pp. 7-12.

56. I progetti delle colonie furono significativamente ripresi dalle più importanti riviste di architettura del tempo, "Domus" e "Casabella" per prime.

57. Della colonia Principessa Maria di Piemonte rimangono i video dell'inaugurazione, alla presenza delle autorità (cfr. Giornale Luce A0802 del giugno 1931, "A Forte dei Marmi S.E. Giurati inaugura la colonia marina Principessa di Piemonte"). Nei filmati sulle altre colonie della zona si vede meglio la vita dei bambini e dei ragazzi in colonia: segnale, per esempio, il Giornale Luce B1152, 25 agosto 1937,

"Starace inaugura a Forte dei Marmi la colonia marina per i figli degli operai dell'industria Ilva".

58. Roberto Musetti, *I Fabbricotti. Il volto di una dinastia del marmo tra Settecento e Novecento a Carrara*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

59. Stefano Baruzzo, *La storiografia e il fascismo apuano. Una rassegna e alcuni spunti*, "Rassegna storica toscana", LXIV (2), luglio-dicembre 2018, pp. 287-322.

60. Romano scriveva esplicitamente di interferenze "estrane e tanto alla sfera delle istituzioni grammaticali e sintattiche, quanto alle tradizionali categorie di giudizio che predeterminano il percorso di un genere artistico": Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978, pp. XII-XXIII: XVII.



Magnaghi, V. (2025). Tra astrazione ed estrazione. Una lettura formale ed ecocritica di Carlo Carrà paesista negli anni Venti. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 42–62. https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp42-62

Issue

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

Section

Monographic Section

License

Copyright © 2025 Virginia Magnaghi



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).