Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 2

Artikel: Carlo Carrà
Autor: Vitali, Lamberto
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25656

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CARLO CARRÀ

Par Lamberto Vitali

Le nom de Carlo Carrà se relie aux mouvements de la peinture italienne de ces derniers trente ans et il s'identifie avec eux; dans l'histoire des trois apports nouveaux de l'art italien du début du siècle jusqu'à aujourd'hui – futurisme, peinture métaphysique, réalisme synthéthique – il est toujours présent, soit personnellement, soit par ses ouvrages critiques et théoriques et, ce qui plus importe, par ses peintures. L'importance du rôle qu'il prit et qu'il soutint dans ces lointaines luttes audacieuses, parut dans toute son évidence aux visiteurs de l'exposition qui eut lieu au Palais de Brera, à Milan, au printemps de 1942, et qui réunissait son œuvre de peintre et de graveur; cette exposition fut le juste couronnement d'une longue carrière d'artiste désormais arrivée à sa conclusion, et elle servit, entre autres, à ouvrir les yeux aux peintres des nouvelles générations, déjà en route vers d'autres buts, et prêts, suivant les lois de la nature telles qu'elles existent depuis le commencement du monde, à renier les efforts de leurs prédécesseurs. La publication, enfin, de *l'Autobiographie* de l'artiste, même si elle n'a pas apporté de nouveaux éléments pour un jugement critique, représente une preuve supplémentaire de la situation de Carlo Carrà dans l'art italien d'aujourd'hui.

Carlo Carrà est né à Quargnento, dans le Piémont, en 1881; dans sa jeunesse il travailla comme décorateur à Milan, à Paris et de nouveau à Milan, fréquentant les milieux libertaires de la ville. Plus tard, déjà homme, il s'adonna sérieusement à l'art et suivit les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Brera sous la direction de Tallone. A ses débuts, le jeune peintre subit l'influence du divisionnisme, comme d'ailleurs ses contemporains Boccioni et Severini; mais, du moins d'après les documents qui nous restent, ses premiers tableaux n'ont pas un caractère bien défini. L'orage du futurisme s'approchait déjà; Carrà s'y lança à corps perdu. Il participa aux luttes de ces soirées théâtrales – théâtrales dans tous les sens – qui servirent surtout d'amusement à l'esprit mesquin de la bourgeoisie de ce temps-là; il participa à toutes les expositions organisées par son groupe en Italie et à l'étranger, et il était présent même à celle de Paris, qui marqua d'ailleurs en Europe le moment du plus grand retentissement du futurisme. Mais, à vrai dire, son rôle dans le mouvement, auquel il contribua aussi par des pages violemment polémiques *(Guerra Pittura)*, n'atteint jamais l'importance de celui de Boccioni; ce dernier en fut le chef de file, du début jusqu'à la fin, et le vrai théoricien, même si, peu de temps avant sa fin tragique, il avouait avoir la sensation que les idées pour lesquelles il s'était battu avec tant d'acharnement et avec une violence tellement singulière, étaient surpassées.

La période qui suivit, pendant laquelle il créa avec Giorgio de Chirico la peinture métaphysique, a tout à fait une autre importance, et non seulement dans l'évolution artistique de Carrà. En 1917, à Ferrare, où l'adolescent De Pisis, futur peintre, débutait par ses premiers essais poétiques, Carrà, en pleine guerre, rencontra de Chirico, qui sortait d'une production dont le mieux qu'on puisse dire est qu'elle constituait un malchanceux croisement de la peinture italienne du seizième siècle et du pseudoméditerranéisme de Boecklin. Peut-être les fresques du Palais Schifanoia et les rétables des maîtres ferrarais du quinzième siècle, l'atmosphère de mythe de la ville rouge et grise, contribuèrent-ils en quelque sorte à la naissance de ce monde nouveau, qui se développa chez les deux peintres, avec une identité bornée d'ailleurs aux seuls sujets: monde rempli d'allusions, mystérieux tout ensemble et ironique, monde de mannequins, de cartes géographiques et de pièces d'anatomie, de hameçons, de boules de couleurs, de dés noirs et blancs, de toupets et de perruques, objets sans vie jalousement enfermés dans le silence des pièces closes ou exposés en plein air sur les places enchantées des villes de la Renaissance. Mais il suffit d'un examen, même superficiel, de la matière et des solutions picturales pour se rendre compte de la différence essentielle de ces deux artistes; jamais la comparaison, voire la distinction à établir entre l'un et l'autre ne nous apparut plus facile et plus décisive qu'à ce moment-là. Ce qui en de Chirico est souvent une matière brute, lourde, effrontément criarde, s'appuyant toujours à un échafaudage graphique non dissimulé, mais au contraire clairement évident, devient chez Carrà, même dans la rigueur de la composition, dans la sécheresse de la manière, une suite de précieux émaux: des blancs, de petits jaunes, des noirs comme dans *La Mère et son fils*, des verts, des rouges, des bruns comme dans *La Chambre enchantée*, ou bien une orchestration de gris et de roses exquis, comme dans le petit *Dieu hermaphrodite*, qu'il est peut-être permis de considérer comme le chef d'œuvre de cette période, et qui constitue en tout cas, assurément, l'un des tableaux les plus importants du peintre.

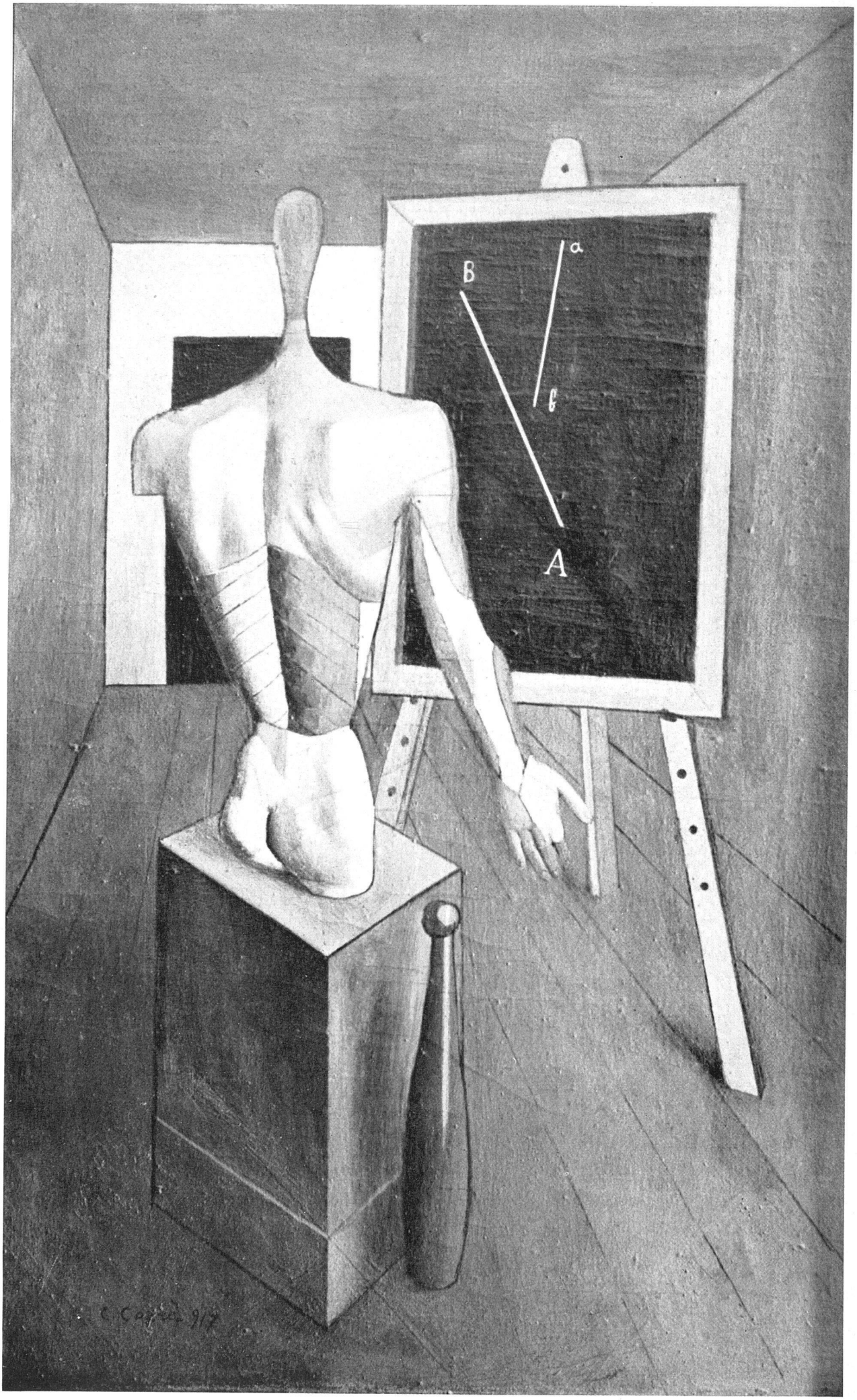
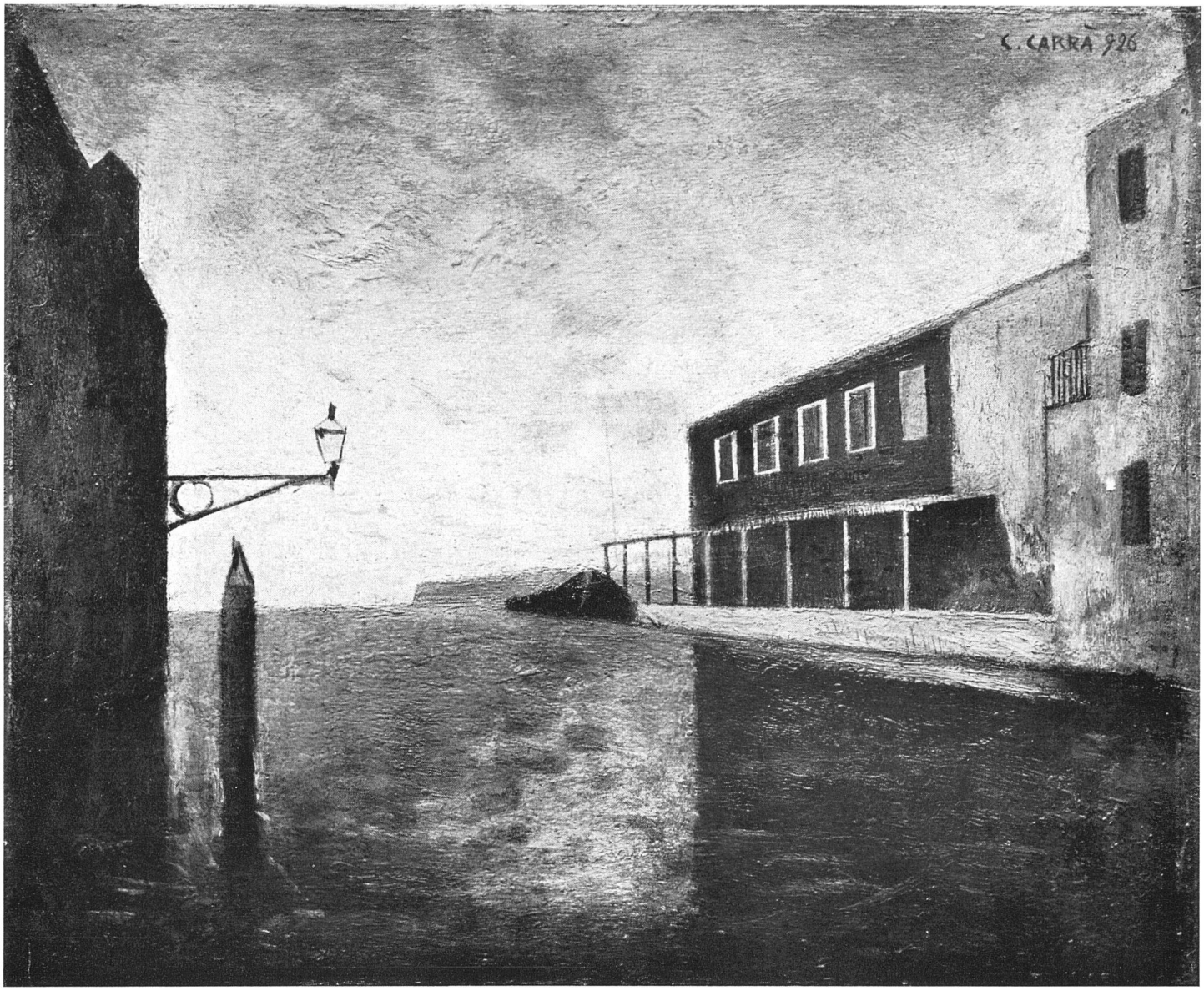


Photo: H. Finsler SWB, Zürich

Carlo Carrà Solitudine 1917 Privatbesitz Zürich

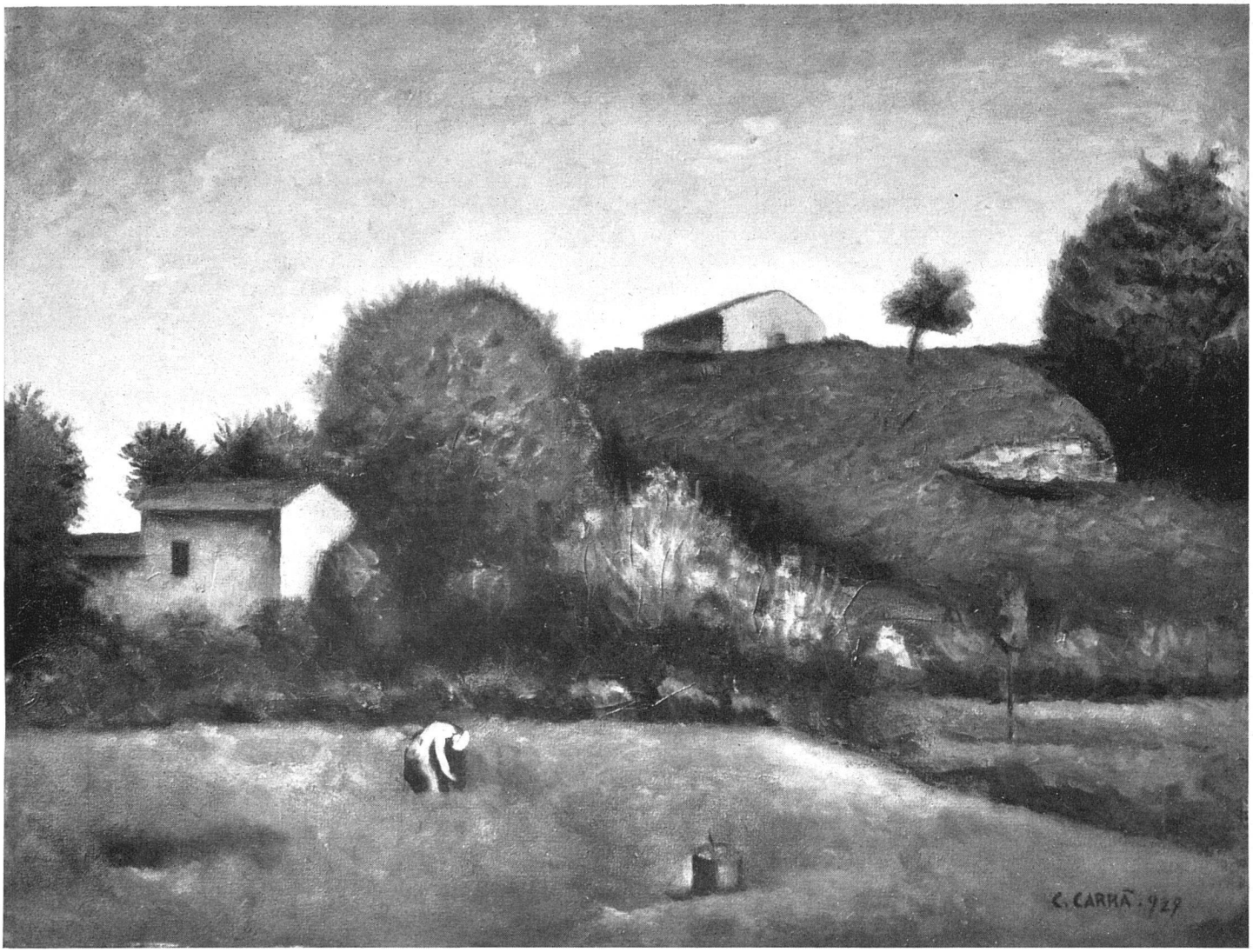


Carlo Carrà Canale a Venezia 1926 *Kunsthaus Zürich*

Quelques œuvres – parmi lesquelles *Le Gentilhomme ivre* et *La Maîtresse de l'ingénieur* – peuvent servir de liaison avec une nouvelle phase, mais il me paraît qu'elles n'indiquent pas un progrès au point de vue de la réalisation picturale. Particulièrement dans *La Maîtresse de l'ingénieur*, si séduisante, grâce au mystère de son énigmatique sourire à peine effleuré, la matière a perdu son éclat et sa belle pureté de jadis, et la pâte, très élaborée, présente des tons sombres annonçant presque certaines manières propres à la peinture du groupe milanais du *Novecento*.

•

La méthode de travail de Carrà est loin d'être rapide, conformément avec sa nature d'artiste têtu, habitué à gagner du terrain péniblement, pied à pied; et l'on peut bien dire que d'ordinaire il a atteint des solutions plus complètes et une matière picturale plus précieuse justement là où il s'est particulièrement obstiné dans une élaboration pleine d'amour. Son tempérament est plus cérébral qu'instinctif et lui impose une longue peine, que l'on ne pourrait concevoir chez deux autres des peintres de sa génération, Tosi et De Pisis; mais il ne s'agit pas d'une peine inutile, comme le prouvent les résultats, surtout ceux de cette époque. Que l'on considère, par exemple, *Le Pin au bord de la mer*, petite toile où la puissance de transfiguration de Carrà a trouvé une expression inoubliable: la conque d'une plage méditerranéenne, dominée à droite par un pin italique, à gauche, comme en coulisse, une maison, et,



Carlo Carrà Paesaggio 1927

au premier plan, un tréteau emprunté à quelque *Marine* de Seurat (Seurat et Gauguin, d'une façon ou de l'autre, ont laissé des traces dans la production de Carrà et l'on verra de quelle sorte). Si cette fois le paysage remplace les mannequins, le travail de transfiguration est en substance le même; en d'autres termes, Carrà rend le paysage avec la force de synthèse d'un primitif. On s'aperçoit qu'il a étudié certains fonds des fresques de Giotto à Assise et à Padoue et qu'il en a tiré l'exacte leçon, sans tomber toutefois dans un stylisme dangereux, où l'émotion suscitée par le spectacle de la nature aurait sombré sans remède.

En 1922–23, il a peint aussi toute une série de petits paysages, marines de Camogli et de Moneglia, des vues des montagnes de la Valsesia, et il a gravé une suite de trente-deux eaux-fortes, qui répètent, presque toutes, ces motifs et représentent le noyau le plus important de sa production graphique. Dans ces œuvres, l'évolution du peintre s'accentue. Il s'achemine désormais vers un néo-naturalisme toujours plus évident, toujours plus éloigné d'un art hermétique; mais il s'agit d'un naturalisme qui s'appuie à une musique de rythmes, à une synthèse de vision, à une rigueur d'ordonnances, nouvelles dans l'art italien moderne. Deux exemples typiques, que nous avons eu l'occasion de revoir à l'exposition de Brera, sont la *Marine* de la collection Roberto Longhi, où les traits obliques des mâts contrastent avec les lignes horizontales du fond et où des verds émeraude se mêlent aux bleus foncés, et le *Paysage* de la collection Cardazzo aux empâtements verts, azurés et roses, cristallisés comme des pierres précieuses.

Carrà poursuivra désormais cette route, mais avec des buts toujours plus décidément naturalistes, jusqu'à cette période dont l'on put voir les résultats à l'Expo-

sition biennale de Venise, en 1928. Il y exposa alors *Les Chevaux*, *La Femme s'essuyant*, *Erminia* et une suite nombreuse de paysages et de natures mortes. Ces titres suffisent pour indiquer la nouvelle tendance et faire comprendre que le peintre se propose aussi, à ce moment là, le problème du corps humain et celui des grandes surfaces. *Les Chevaux* – la mère et son poulain, de grandeur naturelle, l'une de poil gris, l'autre marron, tous deux s'opposant de profil sur le fond d'une plage – sont rendus, au moins en ce qui concerne la mère, sans la moindre stylisation. Au contraire, Carrà souligne les caractères physiques de ses modèles comme s'il s'agissait d'un véritable portrait. Il va sans dire que nous sommes loin du réalisme minutieux, photographique, dix-neuvième siècle, par exemple du napolitain Palizzi; son réalisme est toujours basé sur la solennité architecturale de la composition, heureux héritage de la manière précédente. De même l'*Erminia*, nu de femme aux seins écrasés, ne le cède en rien aux tableaux métaphysiques, grâce à la préciosité de la matière et de la gamme des couleurs: toute une série de nuances roses sur fond vert. En ce qui concerne les paysages, leur composition établie sur le jeu des lignes horizontales et verticales et l'inclusion d'élements tels que digues, phares, silos, nous révèlent les emprunts faits à Seurat – mais à un Seurat sans pointillisme –; en même temps dans ces tableaux se précise et se réalise la tendance à une vision hautement cérébrale, déjà visible dans la période précédente. Cette noble rigueur mathémathique de la composition permettra au peintre, après Canaletto et Guardi, Bonington et Turner, Corot et Whistler, de nous présenter une Venise inédite et pourtant saturée d'atmosphère de lagune, dans les verts des eaux, les gris et les rouges des bâtiments, les ciels bleuâtres. C'est une Venise qui n'est nullement sensuelle: nue, dépouillée de certains aspects somptueux et bizzarres de ses architectures baroques, dont De Pisis au contraire saura si bien profiter dans sa «sténographie» de l'*Eglise de Saint-Moïse*; la Venise de Carrà est déserte, magique, dorée sous le soleil ou spectrale comme dans *Le Canal* du Kunsthaus de Zurich.

Ainsi, Carrà, dans la maturité de son art, renouvelle ses thèmes, en y ajoutant aussi des motifs de plages et de campagnes estivales du pays de Viareggio, – motifs qu'il avait déjà illustrés avec fougue dans son *Cinquale*, où le ton blanc de la barque se détache et retentit entre les bleus de l'eau et les verts foncés des montagnes dominées par l'orage. Ces mêmes motifs réapparaissent encore dans les complexes ordonnances des *Nageurs*, des *Baigneuses*, de l'*Eté*, des *Femmes sur la plage* (ces dernières reprenant la typologie de Gauguin), où la donnée naturaliste a été complètement élaborée.

Les cabanes, les meules, les digues, dans leurs formes essentielles, sont les élements qui s'assujettissent admirablement à la conception du paysage propre à Carrà; du reste, le nom de Seurat, que nous rappelions plus haut, avait en effet une signification précise. De mémorables exemples, comme *La Yeuse* de 1928 ou *La Blanchisserie* et *La Grille rouge*, ces deux dernières toiles exposées à la deuxième Quadriennale de Rome en 1931, contribuent pour leur part à confirmer les traits d'une physionomie qui est fort loin d'être simple. Même au cours des années qui représentent le point culminant de l'ultime évolution de Carrà, grâce à la création d'un monde que non seulement il n'abandonnera plus, mais qu'il continuera à reproduire de façon plus ou moins heureuse, sa peinture ne recherche jamais des effets de pure sensualité. En traduisant des formes qui s'inscrivent dans une composition longuement méditée, son art réussira à garder intacte la grave et poétique émotion suscitée par la contemplation de la nature.

Quand il atteint son but, Carrà arrive ainsi à un parfait équilibre entre la raison et les sens; c'est surtout dans cet équilibre que résident son originalité et son enseignement, dans l'art italien d'aujourd'hui. Le fait que les peintres les plus doués de la nouvelle génération renient cet enseignement, rentre dans l'ordre naturel des choses, chacun voulant faire sa propre expérience. L'histoire de l'art moderne a toujours été, uniquement, l'histoire de personnalités isolées.