

54. Carlo Carrà  
(Quargnento, Alessandria, 1881 - Milano, 1966)  
*Madre e figlio*  
1917

*Madre e figlio* è un dipinto lontano dal caotico dinamismo della fase futurista, formalmente elaborato, studiato geometricamente, popolato di elementi statici dai volumi plastici, che dichiara l'esplicita adesione di Carlo Carrà alla Metafisica dechirichiana; parrebbe scaturire da un momento di calma riflessione e di studio di nuovi spunti formali, e invece nasce in un periodo di profonda crisi esistenziale e difficoltà, perché realizzato durante il soggiorno forzato dell'artista presso l'ospedale militare per nevrosi di guerra di Villa del Seminario, a pochi chilometri da Ferrara. Assegnato al 27° Reggimento di Fanteria di Ferrara, come soldato semplice, nel gennaio 1917 Carrà viene infatti dichiarato inidoneo e affidato alle cure psichiatriche della sezione neurologica di Villa del Seminario, dove vennero ricoverati con diagnosi di nevrosi anche Giorgio de Chirico, Alberto Savinio e Mario Pozzati (PASQUALI 1994; VANNI 2015, pp. 97-101).

Ricorda Carrà nella sua autobiografia: «lo stato della mia salute peggiorava, finché si rese necessario ricoverarmi in un neurocomio fuori di Ferrara», dove la pittura, che gli era negata nei mesi di vita militare, diviene invece opportunità e vera e propria terapia: «Il direttore dell'ospedale, colonnello Gaetano Boschi, vero scienziato in materia di malattie nervose, mi usò molti riguardi e mi fece assegnare una

cameretta acciocché io potessi dipingere, pensando egli giustamente che le oltre le cure mediche il lavoro a me caro avrebbe contribuito a rinfrancarmi nel fisico e nel morale» (CARRÀ 2002, p. 143).

La vicenda successiva dell'opera è legata alla Pinacoteca di Brera, in due momenti diversi: nel 1976 è acquisita alle collezioni del XX secolo grazie al generoso lascito di Emilio e Maria Jesi; nel 1942 entra per la prima volta nel museo, in occasione della mostra monografica voluta da Guglielmo Pacchioni (DELL'ACQUA 1994, pp. 11-14; GUZZI 1994, pp. 35-37). Milano fin dalla prima metà del Novecento si configura come centro di eccellenza di un collezionismo aperto e tempestivo nelle scelte e questo spinge anche sedi pubbliche a ospitare mostre personali di contemporanei artisti emergenti. Approfittando delle sale svuotate della Pinacoteca – i cui capolavori erano stati ricoverati in luoghi sicuri in tempo di guerra –, l'allora Soprintendente alle Gallerie, assieme a Gian Alberto dell'Acqua e a nome del 'Centro di Azione per le Arti', invita il maestro a riallestirle temporaneamente utilizzando le sue opere, anche di proprietà di privati (OLIVARI 2009, pp. 99-109; un'immagine delle sale allestite con i dipinti di Carrà è in *Carlo Carrà 1881-1966* 1994, p. 48). Il catalogo contava 24 acqueforti, 10 disegni e ben 114 dipinti, fra cui *Madre e figlio*, registrato come «Collezione

*tecnica/materiali*

olio su tela

*dimensioni*

108,3 × 78,3 × 6,5 (con cornice);  
90 × 60,2 (senza cornice)

*iscrizioni*

in basso a sinistra: «C. Carrà 917»

*provenienza*

Milano, collezione Emilio  
e Maria Jesi

*collocazione*

Milano, Pinacoteca di Brera  
(inv. Reg. Cron. 5060)

della Lanterna», denominazione allora scelta da Emilio Jesi. Il celebre collezionista milanese l'aveva acquistato dalla Galleria Barbaroux di Milano, ma precedente proprietario era stato Emilio Piccoli, l'acquirente di cui parla Carrà nel rallegrarsi del successo della sua prima monografica milanese del 1917-1918, la *Mostra personale del pittore futurista Carlo Carrà*, organizzata alla Galleria Chini (*Madre e figlio* era in catalogo con il n. 30 e viene in quell'occasione probabilmente venduto a Piccoli: ROVATI 2011, pp. 103-127): «la mia esposizione marcia molto bene, caso strano ho anche venduto quadri e disegni, per una cifra discreta».

Prima del recente restauro, a cura del laboratorio di Carlotta Beccaria, il dipinto ha subito diversi interventi: nel 1989 è stato consolidato e pulito dal laboratorio di Pinin Brambilla Barcilon; in un momento precedente all'ingresso in Pinacoteca è stato foderato in conseguenza di un traumatico e radicale ripristino del supporto. Gli ultimi lavori hanno infatti evidenziato le prove di un probabile trasporto degli strati pittorici dal supporto originale a una nuova tela (per maggiori approfondimenti e documentazione si rinvia alla relazione di restauro di Carlotta Beccaria), con le caratteristiche stirature e schiacciature del colore tipiche del rifodero.

Nel 1917 Carlo Carrà lavora da una

*scheda*

Marina Gargiulo

*restauro*

Carlotta Beccaria

con la direzione di Marina Gargiulo

*indagini*

Andrea Carini, Patrizia Mancinelli (Laboratorio Fotoradiografico, Pinacoteca di Brera, Milano), Letizia Bonizzoni, Marco Galgano (Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Fisica), Stefano Volpin (Padova), Giuseppe e Luciano Malcangi (Fotografia per l'Arte, Gallarate)

stanza d'ospedale e dipinge, oltre a *Madre e figlio*, i maggiori capolavori della fase metafisica: *La musa metafisica*, *La camera incantata* – pure di Brera per donazione Jesi – e *Solitudine* (collezione privata). Lo spunto creativo di quel soggiorno forzato è fornito dal prolifico incontro con un altro famoso 'paziente' del neurocomio, Giorgio de Chirico (BALDACCI, ROSS 2015, pp. 221-235), che in quell'anno mette mano ai metafisici: *I giochi del saggio*, *Natura morta evangelica*, *Il trovatore*, *Ettore e Andromaca* (PASQUALI 1994, p. 93). Dall'iniziale sudditanza nei confronti di modi e soggetti del compagno di degenza, Carrà elabora le sue composizioni, più personali, sensoriali e pittoriche, giocate sulla costruzione geometrico-prospettica, all'insegna dell'armonia della tradizione pittorica degli antichi maestri, come egli stesso afferma nel capitolo *Pittura metafisica*: «[...] le espressioni concretate attraverso l'opera di Paolo Uccello e di Piero della Francesca mi portarono un valido contributo per intendere la spazialità in quanto geometria euclidea e gli angoli nel loro valore costruttivo e la *sezione d'oro*, usata nella composizione e divisione degli spazi» (CARRÀ 2002, p. 147). Privati dalla sottile ironia intellettuale, dal senso di angoscia, di irrealtà e di enigma inquietante, gli elementi delle figurazioni di de Chirico riappaiono in versione materiale, plastica, oggettuale pu-



*Dopo il restauro*





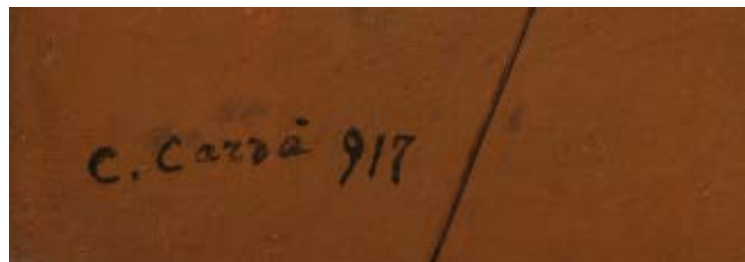
*Prima del restauro*

ra e semplice, e costruiscono spazi tangibili, definiti e ipoteticamente plausibili, situazioni apparentemente rassicuranti.

Le scene delle opere ferraresi sono tutte circoscritte entro spazi chiusi; *Madre e figlio* è una stanza, una scatola cubica, geometricamente strutturata e studiata in base a un punto di fuga coincidente con l'unica apertura: lo schermo nero di una porta buia, che segna drammaticamente il limite fra l'interno rassicurante – la camera d'ospedale dove a Carrà era permesso dipingere – e il mondo esterno. La scatola dipinta coincide con lo spazio quotidiano dell'artista.

Al titolo l'incarico di spiegare il

ruolo attribuito all'elemento tipico della fase metafisica, il manichino, riproposto in primo piano nella doppia personificazione familiare e umana di figlio e madre: il primo vestito con gli abiti da marinaretto, prelevati da *Il figlio del costruttore* (De Chirico a Ferrara 2015, pp. 224, 258, n. 57); il secondo è un busto sartoriale di tipo femminile, con palo di sostegno e applicazioni di stoffe e materiali diversi, poggiato su base cilindrica e cubica, di futuristica memoria. Entrambi statuari e privi di volto evocano l'atmosfera angosciante e ambigua dechirichiana, ma possiedono consistenza concreta, materiale e tangibile. Attorno oggetti diversi, scelti per



*Prima del restauro, particolare in luce visibile della firma dell'autore*



*Prima del restauro, particolare riflettografico in corrispondenza della firma dell'autore*



*Prima del restauro, particolare del braccio del manichino maschile in luce radente*

forma geometrica e relazione con il mondo dei giochi infantili: una palla colorata, un dado numerato e un peso da palestra (o un rocchetto di Rumkorff: BALDACCI, ROSS 2015, p. 223; Angela Monferini vede nel riferimento alla figura del bambino e nell'utilizzo di oggetti-giocattolo un richiamo all'iconografia di Rousseau il Doganiere, MONFERINI 1996, p. 67), poggiati al suolo in apparente casualità; un basso tramezzo, un tubo di ferro e, infine, a far da sfondo, un metro, che rimanda al fascino straniante della cabala e all'irrazionalismo tipico del compagno di degenza. «La pittura metafisica [...] appunto perché viene dopo il cubismo e il futurismo non può né

vuole negare le anteriori esperienze, ma risolverle in se stessa come funzione e atto» dichiara Carrà stesso nell'autobiografia (CARRÀ 2002, p. 147): scompare il dinamismo delle prime prove futuriste e lascia spazio a un'immagine costruita attraverso proporzioni, non linee di forza, ma forme plastiche dichiaratamente in rapporto fra loro (CARRÀ, LEMAIRE, COEN 1987, p. 21). L'analisi del tipo di stesura pittorica rivela che nuove ispirazioni, suggestioni e reinterpretazioni vengono trasferite da Carrà sulla tela in momenti successivi, con un procedimento lento, meditato e ricco di aggiunte, modifiche ed espunzioni.

Le indagini diagnostiche (radio-



Foto d'epoca del dipinto durante la trasposizione del colore su una nuova tela (Archivio Fotografico Carlo Carrà)

grafia RX) eseguite dal laboratorio fotoradiografico della Pinacoteca di Brera rivelano infatti la presenza di una prima versione della composizione, abitata dal solo manichino di destra, verso il quale convergono le linee di fuga del volume della stanza, ripetute più volte, a approfondire lo scorcio prospettico, rispetto alla stesura finale a singola scatola cubica. Traccia evidente di questo primo disegno sono i profondissimi solchi, ancora oggi visibili sugli strati pittorici, segnati forse a coda di pennello sulla spessa materia pittorica, che compongono uno schema disegnativo, non coincidente con l'immagine visibile, ma con uno strato sottostante. Alla ricostruzione della prima raffigurazione ha contribuito il reperimento

di una fotografia in bianco e nero, conservata nell'Archivio di Luca Carrà, che mostra l'opera vista dal retro, probabilmente durante quel sopracitato complesso intervento di trasporto del colore dalla tela originaria a nuovo supporto. Appaiono chiaramente appartenenti al primo strato: la madre poggiata su base cubica, anziché cilindrica, la palla spostata al centro assieme a due oggetti, interpretabili come pesi da stadera, e a sinistra un parallelepipedo irregolare, che potrebbe ricordare il termometro di de Chirico nel *Sogno di Tobia* (1917, collezione privata; *De Chirico a Ferrara* 2015, p. 232, n. 38), sostituito successivamente dalla parete col metro.

Il disegno preparatorio, evidenziato nei dettagli grazie alle riprese in



Durante il restauro, test di solubilità e saggi di pulitura osservati a luce ultravioletta

riflettografia infrarossa – strumentazione ad altissima definizione di tipo IRR, «Camera Osiris» (Opus Instruments), dotata di un sensore InGaAs con risoluzione fino a 30 linee per mm –, mostra una seconda stesura intermedia, che differisce dalla coloritura finale per la presenza di un maggior numero di elementi geometrici: un triangolo sghembo e la base rettangolare del metro allungata, tracciati sulle assi del pavimento; il parallelepipedo trasparente sistemato in basso a sinistra; inoltre, analogamente alla prima versione, si nota l'approfondimento della riquadratura prospettica della stanza, rettificato a includere l'inserimento dell'altro soggetto protagonista, il manichino-fanciullo. Una seconda firma infine «C. Carrà 917», simile

alla finale, emerge nel disegno preparatorio più a destra e con la data sotto al nome.

Il sovrapporsi di almeno tre diverse redazioni della raffigurazione trova corrispondenza in una tipologia di stesura pittorica densa e stratificata, tipica di chi provvede a cambiare l'immagine ricoprendo la precedente con spesse pennellate. Tale procedura spiega inoltre l'abbondante presenza di profonde fessurazioni – in gran parte schiacciate e stirate dalla foderatura – che hanno motivato il ricorso al recente restauro. Nel 1917 Carrà realizza due disegni metafisici, a inchiostro su carta (Roma, collezione Paolo Sprovieri; Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco: *Carlo Carrà. la matita e il pennello* 1996, p. 219;





*Dopo il restauro, particolare*



*Durante il restauro, particolare, pulitura*



*Durante il restauro, particolare, pulitura con soluzione acquosa*



*Durante il restauro, particolare, la metà destra è stata pulita*



*Durante il restauro, particolare dopo l'intervento di stuccatura*

Vacca in *Il primato del disegno* 2015, pp. 172-173, n. 60a-b), che propongono interessanti analogie con il dipinto: la stanza approfondita verso l'unica apertura sulla parete di fondo, a testimonianza dell'interesse per la prospettiva, come valore figurativo tradizionale e al centro un manichino in abiti maschili, su base cilindrica, a occupare tutto lo spazio verticale; alle sue spalle lo schizzo di un sottile oggetto verticale, che diviene nella versione su tela, lo strumento di misurazione. Manichini femminili dal busto a clessidra e dalla tipica testa ovoidale, associati a un dado o a una figura di fanciullo, compaiono in svariati schizzi dell'inverno 1917-1918 (ROVATI 2011, pp. 133-134), premesse all'evoluzione del soggetto nell'*Ovale delle apparizioni* (1918,

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). L'interesse per il soggetto-manichino ricorre curiosamente anche nella meno nota produzione letteraria di Carrà: in alcune rime autobiografiche scritte nel periodo ferrarese l'artista si immedesima nell'automa: «Sul piedistallo di Pallade il manichino femmina tinto in rosa carne / [...] Sono manichino in maglia limone sul biciclo metafisico dalla ruota / grande...» (CARRÀ 2002, pp. 143-144), parole forse scaturite da un episodio di cui riferisce nella cronaca della vita militare: «Una domenica mattina mentre ero con Alberto Savinio [...] vidi venire verso me un capitano del deposito [...] Raggiuntici, il capitano ci fece mettere sull'attenti e [...] mi squadrò da capo a piedi domandandomi chi fossi e perché mi trovassi fuori



*Dopo il restauro, particolare*

a quell'ora, trattandomi come un fantoccio» (CARRÀ 2002, p. 143).

*Madre e figlio* è quindi il risultato dell'elaborazione degli elementi metafisici, riletti in chiave profondamente personale e concretizzati in un nuovo classicismo fatto di semplicità, plasticità e armonia. Carrà lavora sui rapporti fisici fra gli oggetti, sulle proporzioni spaziali reali, sulla quotidianità tradotta in forme pure. Come meglio sintetizzerà a posteriori egli stesso: «Ho cercato di imprimere alla mia pittura, [...] il senso della naturalezza e della concezione viva e diretta. [...] la pittura deve cogliere quel rapporto che comprende il bisogno di immedesimazione con le cose e il bisogno di astrazione. Sotto questo duplice stimolo il pittore potenzia la sua capacità di sottrarre le cose dalle contingenze, purificandole e conferendo loro un valore assoluto. La pittura non va quindi confusa con la riproduzione materiale delle cose [...] crea [...] una cosa nuova [...]». E conclude «La pittura metafisica [...] 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» (CARRÀ 2002, pp. 150-152).

#### Bibliografia

PACCHIONI 1959; CARRÀ, BIGONGIARI 1970; CARRÀ, LEMAIRE, COEN 1987; L. Arrigoni in *Pinacoteca di Brema* 1994, pp. 735-736, n. 831; *Carlo Carrà 1881-1966* 1994; DELL'ACQUA 1994, pp. 11-14; GUZZI 1994, pp. 35-37; PASQUALI 1994; *Carlo Carrà. La matita e il pennello* 1996; MONFERINI 1996; CARRÀ 2002; OLIVARI 2009, pp. 99-109; ROVATI 2011; COEN 2012, pp. 39-59; S. Vacca in *Il Primato del Disegno* 2015, pp. 172-173, n. 60a-b; BALDACCINI, ROSS 2015, pp. 221-235; *De Chirico a Ferrara* 2015; VANNI 2015, pp. 97-101.



## Bibliografia di riferimento

1959

G. PACCHIONI, *Carlo Carrà pittore*, 2° edizione rinnovata, Milano 1959.

1970

M. CARRÀ, P. BIGONGIARI, *L'opera principale di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano 1970.

1987

M. CARRÀ, G.G. LEMAIRE, E. COEN, *Carlo Carrà*, «Art e Dossier», 13, Firenze 1987.

1994

*Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, t. II, Milano, 1994, pp. 735-736.

*Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994.

G.A. DELL'ACQUA, *Mostre milanesi di Carrà*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994, pp. 11-14.

D. GUZZI, *Il percorso di Carrà. Costanti e variabili della pittura*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994, pp. 35-37.

M. PASQUALI, *Carrà e Ferrara, 1917*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano 1994.

1996

*Carlo Carrà. La matita e il pennello*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 24 marzo - 9 giugno 1996), Milano 1996.

A. MONFERINI, *Carrà: dall'arte popolare alla «realità metafisica»*, in *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 24 marzo - 9 giugno 1996), Milano 1996.

2002

C. CARRÀ, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Milano 2002.

2009

M. OLIVARI, *Oportet ut scandala eveniant. Il centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, a cura di C. Ghibaudi (Milano, Pinacoteca di Brera 10 novembre 2009 - 21 marzo 2010), Milano 2009, pp. 99-109.

2011

F. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano 2011.

2012

E. COEN, *Tra futurismo e metafisica*, in *Carrà*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Bandera (Alba, Fondazione Ferrero 27 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013), Milano 2012, pp. 39-59.

2015

*Il Primato del Disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani*, catalogo della mostra, a cura di S. Bandera (Milano, Pinacoteca di Brera 9 maggio - 19 luglio 2015), Milano 2015.

P. BALDACCI, G. ROSS, *De Chirico e Carrà a Villa del Seminario*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Ross (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 - 28 febbraio 2016), Ferrara 2015, pp. 221-235.

*De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Ross (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 - 28 febbraio 2016), Ferrara 2015.

A. VANNI, *Psichiatria e Grande Guerra a Ferrara*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Ross (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 - 28 febbraio 2016), Ferrara 2015, pp. 97-101.