

CAFFÉ ARAGNO - VILLA STROHL-FERN E RITORNO

Cosa pagherei per risentirli quei discorsi, per cogliere dal vivo il senso di quel gran parlare di pittura che si faceva a Roma verso la fine degli anni Venti e anche dopo, nei primi anni Trenta, gli anni della mia adolescenza. Un gran parlare, ho detto, ma intendiamoci, a dar fiato a quelle voci nel pigro sonno intellettuale romano di quella ambigua stagione in cui già cominciavano a maturarsi i primi frutti ingannevoli del "consenso", erano sì e no una ventina di persone, non di più; e se cerco di dar loro un nome faccio anche molta fatica a contarne tante. Se non proprio tutti, eccoli quasi tutti lì, i proprietari di quelle voci, immortalati (perché no?) intorno ai tavolini col piano di marmo bianco della terza saletta dell'Aragno nel bel quadro di Amerigo Bartoli, "Gli amici al Caffè", che è del 1929: Broglio, Cecchi, Cardarelli che "insegna" col dito alzato, Baldini, Ruggeri, Longhi, Ferri, Saffi, la Pasqualina Spadini effigiata in omaggio al marito appena defunto, e Carlo Socrate che ascolta, con la mano all'orecchio. Amici (e ce ne è anche qualcuno di cui siamo ormai proprio in pochi a ricordare il nome), amici, sia chiaro, così per dire, che erano tipi alquanto intrattabili e dediti al culto della propria personalità, inclini piuttosto a coltivare cordiali inimicizie cementate dall'abitudine di una quotidiana frequentazione; tipi comunque di lingua tagliente, di aspra polemica e di implacabile invettiva. Ma una loro idea della pittura l'avevano, e come!, e noi possiamo dire di conoscerla perché più di uno di loro ne scrisse, in generale e in particolare (e uno di loro almeno con grande autorità e conseguenza), ma nel tranquillo silenzio dello studio, scegliendo con cura le parole, le immagini, le metafore, com'era l'inclinazione del tempo. I discorsi erano un'altra cosa. È vero, lo conosciamo in ogni suo risvolto, in ogni sua luce e in ogni sua ombra, e negli opposti argomenti che scendevano in campo fra squilli di guerra, il dibattito di quegli anni, e degli anni immediatamente precedenti, sulla pittura; possiamo ricostruirlo sulle pagine di "Valori Plastici", de "La Ronda", di "Vita artistica" o di "Pinacotheca", del "Selvaggio" e su altre pagine ancora, che molte se ne riempirono; ma per quel che riguarda la situazione romana, non posso fare a meno di pensare che i discorsi, in particolare i discorsi degli artisti, dei quali ho solo lontane e frammentarie memorie infantili, se potessimo recuperarne qualche diretta sia pur parziale testimonianza (e qui forse il mio più antico amico Antonello

Trombadori e non tanto per quei sei mesi che ha più di me, quanto per il fatto di essere stato più coinvolto nell'ambiente potrebbe darmi una mano) sarebbero un documento prezioso per ricostruire il clima in cui viveva la pittura nella Roma di quegli anni nei quali il dipingere e un particolare modo di considerare la pittura del passato (quindi pittura e storia dell'arte) erano strettamente legati. Gli anni, intendo, che vanno dalla morte di Spadini al divampare della fiammata espressionista di Scipione e al manifestarsi della "Scuola di Via Cavour"; che vanno dalla partenza da Roma di de Chirico alla prima Quadriennale, gli anni più vivi del Caffè Aragno, gli anni in cui si dibattevano ancora argomenti avviati, tra il '18 e il '22, da "Valori Plastici", ma anche gli anni in cui Longhi raccoglieva le esperienze del suo lungo viaggio in Europa; gli anni in fine di quella che si chiama oggi la "prima scuola romana", vale a dire il momento più felice di Carlo Socrate, di Francesco Trombadori, di Antonio Donghi, di Riccardo Francalancia, di Gisberto Ceracchini, di Amerigo Bartoli, del primo Guidi, e anche di Melli e di Janni.

Una situazione romana, dunque, e che si distingue per una sua particolare fisionomia nel quadro più vasto del cosiddetto "ritorno all'ordine", cioè nel convergere delle ricerche della pittura italiana degli anni Venti e Trenta, che vanno dai tentativi retorici, e di regime (di regime più per una sottintesa simpatia di obiettivi che per programma) di riallacciarsi ad un'ipotetica e astratta "tradizione italiana", sino alla più moderna presa di coscienza del grande rinnovamento artistico europeo del cinquantennio precedente. E a Roma, se ben ricordo, all'ombra di Roberto Longhi, non si parlava certo, fra artisti, di "Tradizione", ma di Caravaggio, di Courbet, di Cézanne, di pittura "di valori", di pittura tonale, di "qualità" e così via: e sempre nel segno della pura visibilità. Si parlava insomma di una qualità specifica della pittura, di una liricità non umanistica, non psicologica, non di contenuti. Ma era tutto un parlare e un discutere che si consumava nei verdi studi silvestri di Villa Strohl - Fern ombreggiati da boschetti di bambù e di lauri, o fra i tavolini della terza saletta dell'Aragno, o in qualche riunione domenicale nelle singole case, essendo dopo tutto quegli artisti e quei letterati, nonostante le lamentele delle mogli, di abitudini casalinghe e pantofolaie. Cardarelli escluso, naturalmente. Non arrivava, quel parlare, come tutto arriva subito oggi, alle pagine di un giornale: non arrivava certamente alla terza pagina del "Corriere", che era territorio di Ugo Ojetti, e Ojetti in quanto a gusti in fatto di pittura, era rimasto a Ettore Tito ("Tito e sempre Tito!") e se voleva essere più attuale preferiva discutere di archi e di colonne polemizzando con il "razionale" e con Piacentini, o di opere del regime. Roma non era Parigi, insomma. Ma a me, che sui dieci anni avevo incominciato le mie prime letture indipendenti (Salgari), quei discorsi, che arrivavano anche in casa di mio padre e che sentivo, proprio dalla bocca di Socrate che di mio padre era amico, praticamente tutti i giorni, mi sembravano "i discorsi", i veri, gli unici che si potessero fare fuori dal regno dell'immaginario dove ascoltavo quelli di Janez e di Sandokan. E così le mie notti erano piene di pittura e di Malesia, di Courbet e di Tremal Naik, soggetti non facili da amalgamare, nemmeno per le mie grandi facoltà assimilative (e non reattive), il che potrebbe giustificare il fatto che mi alzavo sempre tardi, frastornato e stanco, arrivando puntualmente in ritardo a scuola e vivendo la "prima ora" in uno stato di para-sonnambulismo.

Mi è difficile dunque parlare di Carlo Socrate senza ricordare il clima in cui

nascevano quei discorsi, perché il suo dipingere, più di quello di ogni altro artista, era strettamente legato ad una particolare e precisa idea della pittura, un'idea longhiana direi, e a particolari modelli ideali, diciamo così caravaggesco - courbettiani, o velazquezziani - manettiani; idea e modelli che trovavano un posto ben preciso nel vocale dibattito di quegli anni, in quella sorta di vento di parole che si formava ogni sera nell'area ciclonica della Terza Saletta turbinando intorno al dito di Cardarelli, imboccava in tromba il Corso e superata Piazza del Popolo investiva in pieno Villa Strohl-Fern e poi si spargeva in vari indirizzi per ritornare puntualmente la sera dopo all'Aragno e riformarsi, con la regolarità dei Monsoni.

Forse devo scusarmi se insisto tanto su quel "parlare pittura", ma credo che proprio lì si possa trovare il capo di un filo, un solido filo, che ci conduce al cuore di quella situazione artistica della capitale, al clima in cui vivevano i pensieri, i gusti, le aspirazioni e le cognizioni (pensieri, gusti, eccetera alquanto semplici invero) di alcuni artisti della "prima scuola romana" (chiamiamola pure così tanto per intenderci) e in particolare di Carlo Socrate, e sui quali si modellava la loro visione delle cose da dipingere e del modo con cui dipingerle.

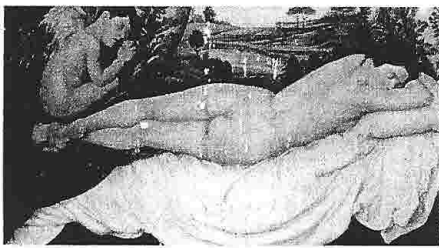
Devo dire però che quel filo era collegato anche ad un recentissimo passato perché quell'esigenza di congiungere la pratica del dipingere alla conoscenza della storia della pittura già da anni si era sostituita ad un modello ormai scaduto di creatività, cioè a quella che postulava un'arte originata dall'istinto, incondita, ingenua e romantica. Già Ardengo Soffici aveva osservato che "il fatto arte comincia con la critica" e in "Valori Plastici" più di una volta si era insistito sulla necessità di legare indissolubilmente l'arte alla cultura dell'arte, cioè alla sua storia: l'artista dovrebbe quindi essere critico e storico dell'arte, e non tanto per ritrovare nell'esercizio della critica lo strumento più adatto per far intendere agli altri lo strumento del proprio fare, quanto per conferire al proprio fare una "qualità" e un preciso consapevole indirizzo. Conoscere le proprie origini artistiche (sul passato) per meglio conoscersi. E così la scelta, critica e storica, di uno o più modelli, di un passato vicino o lontano, legati da una concreta convergenza di obiettivi (per esempio, la "linea" Caravaggio - Courbet, o se si vuole quella Velazquez-Goya-Manet), scelta nata dalle aspirazioni intellettuali e dalle più intime inclinazioni dell'artista, costituiva la maniera più legittima, certo la meno reazionaria, per ritrovare la tanto conclamata "tradizione", escludendo ogni nazionalismo culturale di tipo Novecentista così come ogni falso neoquattrocentismo. Questa congiunzione fra pittura e storia della pittura che dal cielo di quegli anni aveva investito con i suoi influssi le menti artistiche italiane, e che si accompagnava anche ad un'altra congiunzione, assai meno favorevole, quella fra letteratura e storia dell'arte, che permetteva a Baldini "Melafumo" di progettare un libro su Melozzo da Forlì o a Cecchi di scrivere sul Trecento Senese e alla quale si doveva la "beatificazione" del nostro provinciale Ottocento; quella congiunzione fra pittura e storia dell'arte, dico, assume un significato molto particolare, riferita alla situazione romana e a Carlo Socrate, qualora si consideri che a indicare i modelli, vale a dire a fornire uno specifico, nuovo, convincente disegno della storia dell'arte italiana e europea, una linea di legittima ascendenza per l'arte moderna, era un critico ed uno storico dell'arte nel senso istituzionale del termine come Roberto Longhi che si era reso conto molto presto come, da noi, "la critica, specie d'arte moderna, non aveva alcun sentore del grande rinnovamento artistico europeo del

cinquantennio precedente", non solo, ma che si era accorto altresì «ingolfandosi nel passato con spirito moderno» come la critica coincidesse con la storia e che una più moderna lettura della storia dell'arte, potesse aiutare, nei rischiosi passi del "ritorno all'ordine", la pittura contemporanea a trovare la strada della "qualità".

Il passo in avanti fatto da quella critica d'arte, di origine puro visibilista, ma che identificava la critica con la storia, e in favore di un giudizio di valore inseparabile dal contesto storico (di storia artistica) che quel valore aveva espresso, fu certo un passo avanti assai notevole che ebbe conseguenze anche di portata europea. E non c'è dubbio che gli scritti di Roberto Longhi, prima ancora del Venti, a cominciare da "le due Lise", travolsero, fra l'altro, gli pseudo-valori assegnati in Italia ad un passato appena trascorso e all'arte del secolo Decimonono. Una sferzata violenta di aria nuova in una Roma provinciale e disinformata avvolta ancora nei floreali lacci, viluppi, tralci in cui si propagava l'eco delle ultime misere Secessioni. La Roma dove l'avvocato Pelosini (anche questo lo ricordo) recitava qualche verso di d'Annunzio per gli amici alla Trattoria del Buco, verso l'ora della chiusura. Va detto però che circa negli stessi anni si proposero obiettivi di rinnovamento non dissimili, se pur con metodi diversi, anche altri storici dell'arte italiani, come Matteo Marangoni e Lionello Venturi, ma il mio interesse rivolto esclusivamente a una limitata situazione romana e a Carlo Socrate mi conduce soltanto alla personalità, del resto di gran lunga più rilevante di Roberto Longhi che frequentò quell'ambiente, conobbe da vicino quei pittori e di Carlo Socrate fu amico e sostenitore. Ma per ritornare alla portata di quel passo mosso dalla giovane critica d'arte italiana degli anni Dieci-Venti, e in sostanza da Longhi, esso ebbe indubbiamente anche il merito di aggiornare la cultura degli artisti, di arricchirla, di aprir loro, ove era possibile, la mente; il merito di far capire come Caravaggio fosse il fondatore di certa pittura moderna e come, per il tramite della grande pittura francese dell'Ottocento e dell'Impressionismo ci fosse un punto di innesto fra la pittura contemporanea e l'antica.

Un punto d'innesto che non era certo un facile, superficiale e malinteso impressionismo diffuso nella sotto-cultura europea. Se poi quel passo fu assai più risolutivo sul terreno dal quale si era mosso, cioè nel campo specifico della critica d'arte che non in quello della pittura militante, è un'altra questione, dalla quale si potrebbe trarre più di una morale. Non c'è dubbio tuttavia che quel tanto di "buona pittura", di pittura intelligente, colta e sensibile che si consumò nella congiuntura romana sopra descritta, cioè la "buona pittura", la pittura di "valori", non solo di Socrate, ma anche di Trombadori, di Donghi (specialmente di Donghi), di Francalancia, del giovane Guidi, di Bartoli, costituisce un positivo apporto, e di modi molto caratterizzati, alla storia dell'arte italiana del Novecento.

In quel contesto Carlo Socrate ha una sua precisa collocazione. La più aperta direi, e proprio negli anni Venti, all'influsso di quella congiunzione arte-storia dell'arte, la più attenta ai valori che Longhi "retour d'Europe" andava indicando. Non a caso Socrate fu uno dei più attivi sostegni vocali di quei discorsi sulla pittura che correvano per l'Aragno e Villa Strohl-Fern (qui Socrate ebbe lo studio fin dal 1916; abitava invece a mezza strada fra la Villa e la terza Saletta, in via degli Otto Cantoni, accanto a San Carlo) ed era più degli altri pronto a capire i valori moderni di certa pittura seicentesca, di certi bianchi dei panni gentileschiani o borgianneschi, di come questi valori

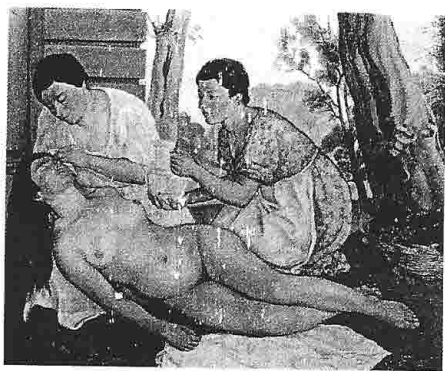


C. Socrate, *Venere dormiente*, 1921-1922

passassero in Courbet, o di come un rosa tenero si esaltasse accanto ad un grigio o a un tocco di nero in certa pittura francese del secolo di Manet. In quegli anni romani, nell'ambiente non tanto degli "amici al caffè" quanto nell'ambiente degli "amici allo spiedo" di Antonio Baldini, nell'ambito rondista insomma, Spadini cominciava ad essere un mito. Il pittore del sole, della natura abbagliante, della maternità felice, un pittore finalmente "italiano", sano, sincero, espresso, come una forza naturale, dalla nostra tradizione: così più o meno lo si vedeva. E non era poi tanto italiano, invece, a ben pensarci, quel suo modo di intendere i moventi dell'impressionismo: troppi richiami dall'Est, dall'Ovest, dal Nord avevano magnetizzato il fragile ago della sua bussola dalle pareti delle esposizioni internazionali di Roma e di Venezia del primo quarto del secolo. Socrate fu certamente attratto, ai suoi inizi, da Spadini, ma non fu troppo coinvolto dalla madreporica e iridata floridezza della sua pittura, dalla sua ostentata salute e gioia di vivere, dal suo vegetale rigoglio; da quella pennellata stillante colore, traslucido, gocciante, variegato nella luce come la mostra di una pescheria, da quei nudi illuminati dal dentro, come in Albert Besnard (e non in Renoir) sotto il tettuccio nero, umido e lucido dei capelli, da quelle maternità odorose di sapone e di borotalco (e anche di pannolini e di pipì), da quelle "nurseries" grondanti di luce e di innocenza, come una sauna di Zorn ("un certo Spadini, un impressionista fesso, di quelli proprio scadenti e inutili" scriveva de Chirico nel '19, il che non gli impedì di dedicargli, nel '25, un commosso necrologio). Fu certamente attratto da Spadini, Socrate, ma non dipinse mai per sovrappiù, non morse il frutto umido e stillante della sensualità pittorica. Fu, se mai, attento al risparmio dei mezzi espressivi, ad una sorta di "understatement" cromatico basato su accordi lievi intorno al più anonimo, al meno estroflesso dei colori, il tenue grigio. Un grigio da cielo velato. E quando, come volevano le istanze del "ritorno all'ordine", si provò nella composizione, nella costruzione del "quadro" (nel motivo della figura nel paesaggio per esempio), non pensò affatto ai tagli ora impressionisti, ora ispano-scandinavo-monacensi (da Zuloaga a Zorn, a Corinth) di Spadini, ma affrontò l'organizzazione narrativa della "Storia" alla maniera antica, non senza una certa civetteria storicista, quasi come un seguace del Gentileschi o un caravaggesco di Utrecht rinato accanto all'"atelier" di Courbet e proiettato nel mezzo delle, ahimè alquanto tristi, esperienze Novecentesche. Una composizione "da studio" insomma. Ma dove il passato, quel particolare passato, chiamiamolo così longhiano, quella particolare "linea" della pittura seicentesca-ottocentesca, naturalista, affiorava come un'orma lieve, come un'ombra leggera, come una generica rassomiglianza familiare o un'attenuata impronta genetica; come la proiezione di un ricordo, di un'immagine della mente sulla quale innestare l'aspirazione di dar vita ad una reincarnazione moderna di una qualità pittorica antica.

Mi sembra di dover leggere in questo senso la commovente "Morte di Agar" con cui si presentò, non vincendolo, al concorso Pensionato Artistico del 1920, con quell'albero studiato "sul motivo" (appare come protagonista in un dipinto degli stessi anni) e riportato sulla composizione, con quei cespi di salvia selvatica raccolti con cura nel bosco della Villa e dipinti poi nello studio, con le persone di famiglia prese come modelle, con la natura morta del cestino di frutta nell'angolo e il disegno così gentileschiano del volto della donna che chiude gli occhi di Agar.

Questa e molte altre sue opere degli anni Venti, per quel felice incontro, da

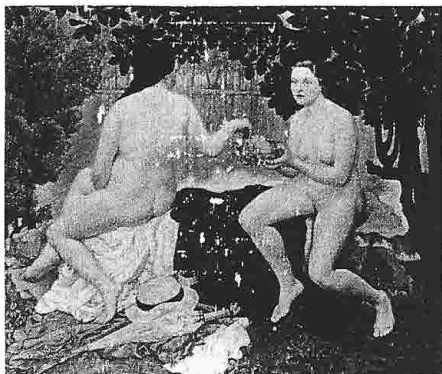


C. Socrate, Morte di Agar, 1920

una parte di suggestioni che erano il riflesso di una cultura artistica bene orientata, positiva e moderna, dall'altra di un'indubbia sensibilità pittorica, contribuiscono a conferire alla pittura romana di quel decennio una luce particolare, limitata ma non priva di una sua intensità discreta, di un suo fascino segreto e sottile. Ma devo dire che già in quegli anni i pericolosi influssi di certa accademia neoclassica novecentista, (assenti nella "Morte di Agar" o ne "I cacciatori", esposti alla mostra del "Novecento", ma presenti nelle "Bagnanti" esposte alla Biennale veneziana del '24, ove è pur buona la natura morta in primo piano) cominciano a farsi sentire. E Socrate, negli anni a seguire, non ritrovò forse più, così penso, la giusta misura di quel modo di sposare l'antico alla "vie moderne" nel clima di un garbato e sensibile naturalismo.

Fu, Carlo Socrate, uomo di viva intelligenza, di buone letture, di occhio acuto e di amabile conversazione. Amava soprattutto, come ho detto, parlare di pittura, e ne parlava continuamente con competenza, precisione di termini, giustezza di esempi. Amava anche raccontare le sue avventure, quasi come il barone di Münchhausen, e lo faceva con una roboante eleganza spagnolesca (da ragazzo era stato a lungo in Argentina e soleva intercalare nel discorso locuzioni spagnole) ma non senza qualche straordinaria e favolosa amplificazione del vero, che rendeva però credibile per la calma imperturbabile dell'esposizione, l'accuratezza scientifica dei termini scelti e la sicurezza dell'argomentare. Racconti di caccia o di pesca o di miracolose guarigioni da lui operate col metodo dei "vaqueros". Come quando raccontò di aver pescato aragoste sul lido di Ostia da bordo di un "moscone". Non mi raccontò mai invece di Picasso e di come, nel '17, collaborò con lui a dipingere il siparietto di "Parade" per il Teatro Costanzi. Posso dire questo di Socrate perché ebbi la ventura di frequentarlo a lungo verso i miei 15 anni quando ogni giorno, dopo la scuola, andavo nel suo studio a lavorare, avendo io in quel tempo l'intenzione di fare il pittore. Fu de Pisis nel 1932, in un suo passaggio a Roma, che mi aveva messo quell'idea in testa. Un'idea, devo dire, che nel 1933 (o nel '34?) mi era già passata. Così, nel '32 (o nel '33, non ricordo bene) fui mandato da Socrate a "imparare la pittura": gli facevo da "famulus" mentre dipingeva un grande quadro con due nudi di donna in plein-air, e io gli raccoglievo nel bosco, scegliendoli con gran cura, le pietre e i cespi di verdura che tagliavo alla base con la spatola e li portavo nello studio perché li dipingesse sul prato ai piedi delle due modelle (che era poi solo una, ed era la prima donna nuda che vidi). Dove sarà ora quel quadro? Mi piacerebbe rivederlo perché in piedi su uno sgabello vi dipinsi gran parte del cielo, sotto la sua direzione, a piccole pennellate di rosa e di azzurro. Rosa e azzurro: Socrate non era più quello dei cieli velati di un tenue sensibile grigio.

Giuliano Briganti



C. Socrate, *Bagnanti*, 1922 c.