

## 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 bambú 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 velazqueziani - 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

