

NON CONFONDETE MANCINI CON RENOIR

di GIULIANO BRIGANTI

QUANDO, da bambino, andavo ogni settimana a Villa Strohl Fern a trovare il mio amico Antonello Trombadori (e la villa immensa e allora selvaggia era per noi la giungla misteriosa, la savana, la prateria, la foresta delle Ardenne) dall'alto di un fortino improvvisato contro gli indiani sul muricciolo cadente dello studio di Carlo Socrate o di Gisberto Ceracchini vedevamo passare ogni sera, alla stessa ora, un signore piccolissimo e distinto, vestito correttamente di grigio che camminando in mezzo ai viali con passo misurato interrompeva per un attimo i nostri giuochi richiamandoci alla quotidiana realtà. Era il pittore Amedeo Bocchi che, lasciato lo studio, scendeva in città per commissioni. A noi sembrava già un vecchio e per quel tanto di idee che potevamo aver ricolmato, fra i dieci e i dodici anni, nel nostro ambiente familiare non alieno da inclinazioni "novecentesche", lo consideravamo un pittore all'antica, un "professore", il sopravvissuto ad un tempo che, anche allora, ci appariva incredibilmente remoto.

Sono passati poco meno di quarant'anni dai giorni, per noi favolosi, di quei giuochi e devo dire che ad Amedeo Bocchi, io almeno, non avevo mai più pensato: era rimasta solo la sua minuscola immagine, confusa con il verde della villa, nascosta fra le pieghe più profonde delle memorie infantili. Ma quell'immagine è riaffiorata ora con commovente chiarezza in occasione della mostra allestita dall'Accademia di San Luca in onore dell'artista ottantaquattrenne che vive ancora nello stesso studio e che non ha mutato, a quanto sento, né la consuetudine né l'orario delle sue passeggiate serali. Ed è una mostra della quale voglio parlare non tanto per indulgere ad un ricordo in fondo del tutto irrilevante e che non mancherà di lasciare il lettore nella più completa indifferenza ma piuttosto perché la lunga e impegnativa introduzione di Fortunato Bellonzi al catalogo, scritta per altro con molto

garbo, ci induce ad includerla in quel tentativo di rivalutazione del nostro primo novecento, in atto da qualche tempo, e che ha ispirato anche gran parte della mostra fiorentina della quale ho già avuto occasione di parlare su queste colonne. L'ora di Aristide Sartorio è vicina, si sente nell'aria e lo stesso Bellonzi, del resto, non nasconde affatto l'intenzione di preannunziarla.

L'operazione, certo, è limitata all'ambito alquanto ristretto di alcuni circoli nostrani e l'impresa, forse, è disperata davvero; ma non è tuttavia da sottovalutare, né da passare sotto silenzio, anche perché chi le ha dato l'avvio dimostra di sapersi accodare, così alla chetichella e approfittando della confusione, a quello che è indubbiamente un movimento più vasto e generale e di implicazioni ben più complesse. Quel movimento che include la rivalutazione dell'Art Nouveau. Ma Sartorio non è Klimt e non è nemmeno D'Annunzio e, per di più, con Sartorio si affacciano, e non più timidamente, dal fosco orizzonte di certo nostro recente passato Cellini, De Carolis e Cambellotti fra un brulichio di serpi, virgini dal ventre piatto e dalle trecce rosse, prorie rostrate, Palladi, Gorgoni e cavalli da reggimento con l'occhio folle.

Ma, dico, dove trovarla questa "modernità" di Sartorio, sia pure del Sartorio delle Paludi Pontine o del viaggio in Sud America, «rispetto ad un'area non piccola e tutt'altro che insignificante della giovane pittura italiana d'oggi»? Questo incauto tentativo di dargli una patente di "moderno" per procedere poi più liberamente ad una rivalutazione nasconde piuttosto un grosso equivoco che, sotto le spoglie erudite di una normale indagine storiografica, tende a travisare quel passato, quale esso sia, attribuendogli un futuro che non gli compete e privandolo quindi dell'unica e modesta possibilità di essere giustamente valutato e compreso nei limiti precisi di un ambiente culturale e psi-

cologico del tutto periferico, rispetto all'Europa, e ritardatario. Ignorare questi limiti comporta il rischio del ridicolo e non si può fare a meno di cadervi in pieno quando si vuol dire, ad esempio, come è stato detto recentemente, che il tardo Mancini è bello come Renoir, se non più bello addirittura.

Sia chiaro, non voglio negare che possa essere anche utile una più attenta ricognizione dell'arte italiana di quel recente passato, un'indagine non unilaterale e che approdi ad una ricostruzione più esatta, ad un giudizio più motivato, che ci dia ragione, insomma, del come e del perché. Una visione sprezzata e sempre verificata e rinnovata dei valori non solo è utile ma è indispensabile. Ma bisogna tener presente altresì che se, come dice il Bellonzi, si è fatta giustizia sommaria di quel periodo, e, aggiunto lo, la si è cominciata a fare molto presto, già fra il primo e il secondo decennio di questo secolo, quando la sua fortuna era in piena espansione, non fu certo per ignoranza o per futili motivi di moda. Quella giustizia sommaria era decretata, allora, da pochissime persone, non più di dieci forse, ma si dà il caso che fossero quelle che conavano e che, grazie a Dio, contano ancora (per la storia, intendo) ed era dettata da ragioni e da principi che rientrano, loro sì, nel quadro dell'arte moderna europea e sono indissolubilmente legate a tutti i movimenti progressivi dell'arte contemporanea. Assurdo, quindi, e non privo di gravi significati nascosti, procedere ad una rivalutazione di quegli anni del primo Novecento guardando ad un inesistente futuro di quell'arte, mentre può essere doveroso verificarne e distinguere i valori se si considerano inclusi in un momento che non fu certo né progressivo né aperto verso il futuro della nostra storia.

Il caso di Bocchi, a questo proposito, può essere esemplare. Così come è esemplare, ad illuminare l'atteggiamento di cui ho

detto, il tentativo di farlo rientrare nella storia dell'arte "contemporanea" dalla quale è stato espunto, prendendo in considerazione, con parole elogiative, anche la sua recentissima attività. Un tentativo quanto mai anacronistico e che rischia di fraintendere anche quel suo momento giovanile, quando mostrava di avere, se così può dirsi, le carte in regola, a modo suo, nel confronto di alcune correnti europee dei primi decenni del secolo. E, a mio vedere, esce egualmente dal campo legittimo il Bellonzi quando estende troppo la sua indagine verso il passato per cogliere l'occasione di esprimere, con garbo ripeto, alcune sue idee sull'ambiente romano fine-secolo, sull'importanza del Costa e poi sul Venticinque della Campagna romana e su altre cose ancora. Il simpatico e modesto Amedeo Bocchi, piuttosto, mi sembra strettamente legato a quel momento dell'arte romana, e non solo romana, che fu determinato in maniera decisiva dalla grande Esposizione Internazionale del 1911, che fu folgorato dalla visione delle opere di Klimt, di Zuloaga, di Zorn, soprattutto dei nordici e degli scandinavi in particolare. Era certo, quello, "ancora" un linguaggio europeo e Bocchi dimostrò di averlo inteso appieno, di esprimersi in quei modi da europeo, sia pur ritardatario, con dignità e grande padronanza del mestiere. E devo dire che non mancano di una certa tenuta, di una certa autorità, alcuni suoi dipinti giovanili, come la "Signora dal cappello nero" del '14, o "Dopo il bagno" del '19 che, diciamo la verità, non è poi inferiore al tanto più famoso Spadini. Ma ci si deve fermare qui: andare oltre non avrebbe alcun senso.