

Si apre dopodomani, giovedì 3 novembre, a Palazzo Venezia, la mostra di Carlo Socrate (Opere dal 1910 al 1946). Dal catalogo - pubblicato dalla Nuova Editrice Romana, a cura di Mario Quesada - anticipiamo qui alcuni brani del testo di Giuliano Briganti.

Si apre dopodomani a Palazzo Venezia la mostra di un maestro della "Scuola romana"

Le aragoste di Socrate

di GIULIANO BRIGANTI



Carlo Socrate: Autoritratto

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 di secolo. Socrate fu certamente attratto, ai suoi inizi, da Spadini, ma non troppo coinvolto dalla madreporica e iridata fioridezza 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 peschiera, da quei nudi illuminati dal dentro, come in Albert Bonnard (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 «nursery» 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 «a cielo velato». E quando, come volevano le istanze del «ritorno all'ordine», si provò nella composizione, nella costruzione del «quadro» (nel motivo delle figure nel paesaggio per esempio), non pensò affatto ai tagli ora impressionisti, ora ispano-scandinavo-monacensi (da Zuloaga a Zorn, a Corinchi) di Spadini, ma approntò l'organizzazione narrativa della «storia» alla maniera antica, non senza una certa civetteria storicista, quasi come un seguace dei 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, chia-

miamolo 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 di 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 sul bosco della Villa e dipinti poi sullo studio, con le persone di famiglia prese come modelle, con la natura morta del cestino di frutta nell'angolo e il disegno così gentile-schiano del volto della donna che chiude gli occhi di Agar.

Questa e molte altre sue opere degli anni Venti, per quel felice incontro, da una parte di suggestioni che erano il riflesso di una cultura artistica ben 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, (avente nella «Morte di Agar» o ne «I cacciatori», esposti alla mostra del «Novecento», ma presente nelle «Bagnanti» esposte alla Biennale Veneziana del '24, ove è più 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 in quel modo di sposare l'antico alla «via moderna» nel clima di un garbato e sensibile naturalismo.

Le pietre nel bosco

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 reboante 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 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 dipingevo 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 nel suo 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.

Gli «amici allo spiedo»

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 Aragone, gli anni in cui si dibattevano ancora argomenti avviati, tra il '18 e il '22, dai Valori Plastici; ma anche gli anni in cui Longhi raccoglieva le esperienze del suo lungo viaggio in Europa; gli anni, infine, 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...