

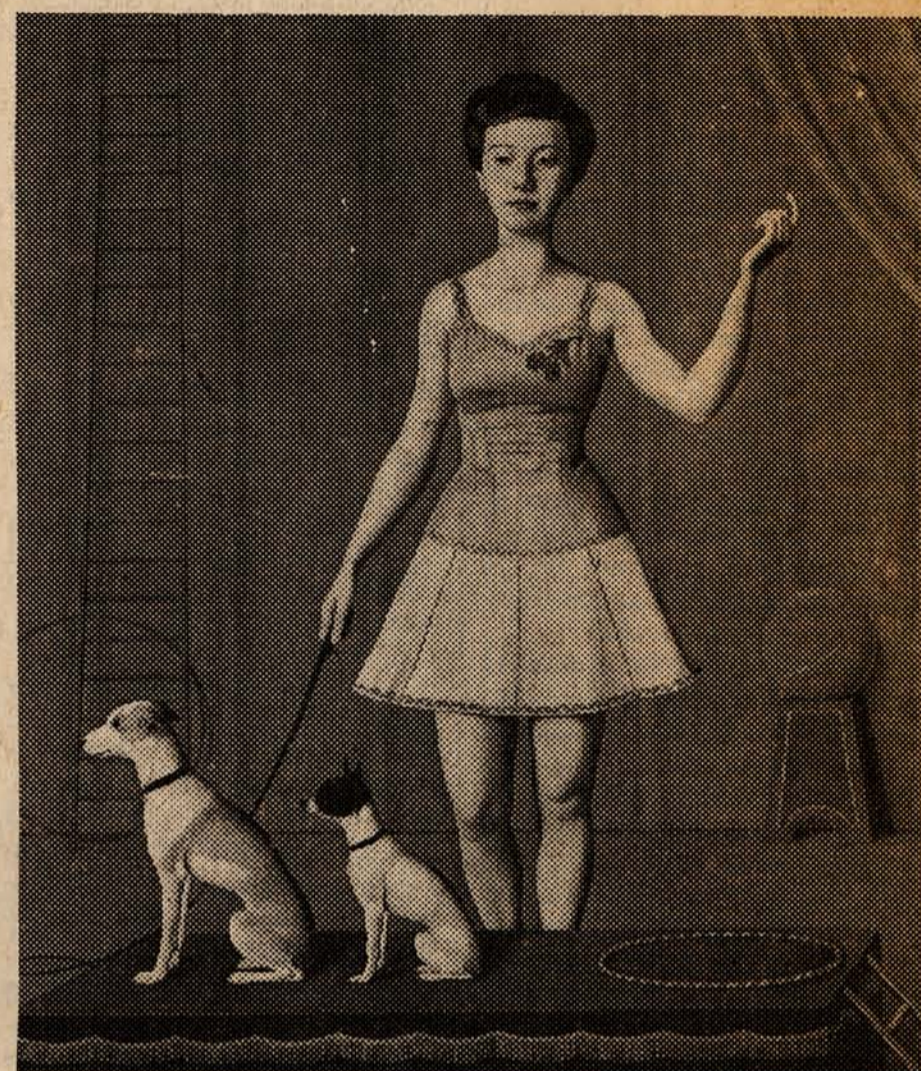
I sogni dipinti nel salotto buono

Un pittore «anacronistico e fuori del tempo», lo aveva definito Roberto Mucci già nel 1924, recensendo una mostra allestita alla Casa d'arte Bragaglia, vero e proprio crogiuolo delle più straordinarie esperienze artistiche di quegli anni. In realtà è sorprendente come fin dalle prime opere la via di Antonio Donghi, pur nella temperie di «valori plastici» e «valori tonali» che pare accomunare un'intera cerchia di artisti, sia chiaramente individuabile e caratterizzata, come quella del resto di Carlo Socrate o Francesco Trombadori, di Amerigo Bartoli o di Riccardo Francalancia. Quasi non ci fosse stata per lui alcuna forma di apprendistato lento e progressivo: le matrici e le derivazioni nazionali e internazionali sono evidenti fino dai lavori del '22. «Si è parlato per la formazione di Donghi», dice Francesco Moschini, studioso e critico d'arte, «del binomio Cézanne-Seurat, il secondo però assunto nel momento di raprendimento del suo pulviscolo pittorico, ma le sollecitazioni della cultura internazionale erano le più disparate proprio grazie alle edizioni di Broglio. Non sorprende quindi che anche per la Roma di quegli anni, e per Donghi in particolare, si possa parlare volta a volta di "realismo magico" o di "nuova oggettività" come per altri artisti europei. Ma la declinazione di tutti questi apporti è assolutamente ricondotta entro termini geografici e storici precisi, con un gusto per il sapore locale sempre privilegiato. È un modo per portare a realtà e concretezza una descrizione troppo attenta ai propri valori costitutivi, a livello sia d'immagine sia di resa pittorica, tanto da rischiare di divenire astratta».

Ecco, allora, il raggelamento di memoria neoclassica e ottocentesca con riferimenti a Ingres stemperati fino a riempirsi di trepidazioni che Donghi aveva imparato a riconoscere nella «monumentalità» di quel ritratto neoclassico mescolato a un diffuso neoaccademismo che andava, nella Roma degli anni Venti, da Casorati a Guidi. È ancora dunque tutta da dipanare l'intrecciata vicenda della cultura figurativa della Roma di quegli anni, specie per quanto ri-



Antonio Donghi: «Caccia alle allodole» e «Ammaestratrice di cani» (collezione Banco di Roma)



guarda la prima ondata di quella che ormai va sotto il nome di Scuola Romana. «Una Roma, non si dimentichi», dice Moschini, «in cui De Chirico ha un ruolo sovrachiarante. Eppure Donghi riesce ad avere con la classe intellettuale di quegli anni un rapporto paritario davvero sorprendente. La consonanza con Casella, nel momento di un suo ritorno ai valori della tradizione, e con altri artisti che su fronti diversi lavoravano nella stessa direzione, parrebbe iscriversi in questo "richiamo all'ordine" anche se, perlomeno, non sulla sponda di un pedante Novecento celebrativo».

La riproposta di questi temi è uno dei meriti della mostra dedicata a Donghi, che si è appena aperta a Palazzo Braschi, a cura dell'assessorato alla Cultura del Comune di Roma e del Banco di Roma, un'istituzione alla quale si deve la creazione nel tempo di una collezione monografica dell'artista, pubblicata per la prima volta nella sua completezza da Franco Onorati, solerte e discreto fiancheggiatore, dietro le quinte, della rassegna di Palazzo Braschi. La quale, ed è un altro merito, non punta sul sensazionale, non rielabora mostre già «confe-

zionate» fingendo di dare loro un carattere di novità a ogni costo, e non rappresenta un cavallo di battaglia da cavalcare con spregiudicatezza, sotto «imprimatur» diversi a seconda delle sedi di esposizione, attraversate a marce forzate. «È una mostra di grande discrezione», conferma Moschini, «oserei dire parsimoniosa, anche per la figura stessa del personaggio celebrato. Ma è l'occasione straordinaria per lo studio di un artista oggi poco conosciuto. Le garanzie sono fornite da curatori come Maurizio Fagiolo dell'Arco e Antonello Trombadori, affiancati da Valerio Rivosecchi. Perfino l'allestimento, su progetto di Francesco Stefanori e Lucio Turchetta, sembra collocare in una dimensione domestica e quotidiana l'intera successione delle opere; l'«azzardo» di usare una carta da parati a fiori come fondale ha il pregio di evitare ogni interferenza con i delicati equilibri cromatici delle tele».

Ed è proprio qui, nell'intelligenza degli allestitori, il dato di partenza, forse, per la rilettura di un pittore nel quale non c'è alcuna adesione a un dettato ideologico esterno, ma piuttosto la ricerca di un intimismo borghese, rassicurante e riappa-

cificante, quasi una prefigurazione di buoni valori cui tendere. Anche se tutto è naturalmente idealizzato, perché certo riappacificato non doveva essere il mondo interiore di Donghi, anche tenendo conto delle vicende personali, che devono averlo segnato non poco, o della «letteratura degli aneddoti» fiorita intorno a lui, fino a farne un personaggio per certi aspetti «gaddiano».

«Meticoloso fino all'ossessione nei paesaggi», così lo descrive Moschini, «quasi a rievocare il brulichio animistico e vitalistico del mondo, altrettanto scarno e spoglio negli interni che si negano a qualsiasi profondità, concentrati come sono sulle figure, sulle poche cose. Ma l'immobilità degli aperti paesaggi è la stessa che àlita negli interni. Solo il gesto appena accennato, qualche tratto ironico o qualche strana presenza di oggetti emblematici caricano di una impercettibile tensione i vuoti inquietanti in cui si stagliano le figure. Presentimenti surreali? Forse. Purché nulla rompa l'incantesimo di quegli attimi fermati. Un'iconografia, insomma, sempre tenuta in «surplace», come il cilindro del suo «Giocoliere» del 1936, come i suonatori e la cantante nella «Canzone»

del '34».

«Basterà poco», aggiunge Moschini, «per fare precipitare da una parte o dall'altra quelle immagini in sospensione: bisognerà scegliere fra il coraggio della vena dissacratoria, che porterà alla scoperta di abissi ancora più profondi e incontrollabili, o la tranquillità dell'adagiarsi in un illusorio bamboleggiamento, in una sorta di regressione all'infanzia, in una «naïveté» alla Rousseau ritrovata come estrema finzione. Donghi sceglierà la seconda strada, presentando il venire meno di quel corale appoggio intellettuale di cui aveva sempre goduto. Continuerà fino ai primi anni Sessanta a rifugiarsi in un universo di sogno, attento però sempre ad ascoltare il mondo, abbandonandosi a lui senza dividerlo, perché ormai troppo difficile da capire. Con altri artisti della sua generazione, incapaci negli anni Cinquanta di assumere un ruolo all'interno delle polemiche fra astratto e figurativo, Donghi dividerà la sfortuna di avvertire tutto il peso della lateralità, della emarginazione. Sembra giusto proseguire sulla strada di questo primo risarcimento».

Pietro Lanzara