

PROTTI O DELLA FELICITÀ Di Marilena Pasquali

Molto particolare è stata la vicenda critica di Alfredo Protti sia in vita che in morte, a causa di circostanze culturali che a partire dagli anni Trenta hanno progressivamente favorito l'isolamento dell'artista negli ultimi vent'anni della sua esistenza ed hanno determinato un affievolirsi dell'interessamento critico nei decenni successivi. Non sono mancate importanti occasioni di riflessione e di inquadramento storico, innanzitutto le due antologiche organizzate al Museo civico di Bologna nel 1950, a cura di Ferruccio Giacomelli, e nel 1971, a cura di Franco Solmi. Ma la personalità di Protti ha sofferto di quella generale sottovalutazione che ha coinvolto la maggior parte della cultura artistica italiana dei primi quarant'anni del secolo, relegata a lungo al ruolo non esaltante di buona pittura per amatori un po' attardati.

Va dato atto agli studi approfonditi di Franco Solmi di avere analizzato a fondo, al di fuori degli atteggiamenti parziali della critica militante, numerose figure di rilievo nel panorama artistico bolognese - da Morandi a Casarini e Pizzirani, da Fioresi a Romagnoli e Corsi, da Saetti a Corazza - ed a lui si deve anche la ricerca più puntuale sull'opera e la personalità prottiana. Ma per motivi di dispersione del materiale solo nel 1981 è stato possibile rivedere una nutrita serie di dipinti di Protti in una mostra organizzata dalla Galleria d'arte 56 e curata dallo stesso Solmi per riportare all'attenzione il "caso Protti".

Ora si apre una nuova rassegna al fine di proseguire nell'azione di approfondimento che l'opera del maestro bolognese richiede e per riproporlo al pubblico ed alla critica con nuovi dipinti, in gran parte non esposti nella mostra precedente ma di cui è certa la provenienza e la qualità pittorica. Mi auguro che sia l'itinerario critico - biografico stilato per l'occasione, sia le notizie sulle singole opere possano permettere una più puntuale valutazione della vicenda artistica di Protti nei suoi caratteri costitutivi, nei suoi rapporti e nel suo sviluppo. Ma c'è una ragione ancor più pressante ed ineludibile per riguardare Protti oggi, presentandolo come caso emblematico di un'intera stagione artistica - quella dei primi vent'anni del secolo - a cui ci si rivolge con particolare interesse per l'atteggiamento culturale ed i caratteri stilistici che la contraddistinguono. Il superamento delle poetiche concettuali ha riportato in primo piano l'esigenza di ritrovare l'"opera" come frammento affascinato ed irripetibile della Bellezza, come feticcio circondato d'aura, ritrovando il gusto per l'impasto pittorico, per il gesto d'arte che si fa immagine irripetibile, per la preziosità della pennellata e delle cromie. È il piacere del Bello che si riaffaccia provocatoriamente sulla scena dell'arte d'oggi, in cui nuovi artisti si cimentano secondo sensi rinnovati con i segreti dell'immagine, per conferirle una fisionomia ricca e stimolante, per farne una scommessa artistica di cui si accetta ogni rischio ed ogni implicazione, dai pericoli dell'ecllettismo e della maniera alle lusinghe di una posizione consapevolmente estetizzante.

In tale situazione, che cosa vi può essere di più accattivante che andare a rileggere un clima e un'epoca per tanti versi paralleli, in cui la cultura più avvertita, ed in primo luogo i giovani che si affacciavano allora alla ribalta artistica, rifiutavano le pastoie dell'accademismo e tentavano di rinnovare contenuti e forme espressive? Non vi è specularità di immagine né di ricerca, perché ogni stagione è ovviamente irripetibile e sarebbe assai banale tentare di ricreare sapori e climi perduti. È importante piuttosto la ripresa di interesse e di "piacere" per una pittura per troppo tempo trascurata e che rivela in sé una "felicità" di espressione difficilmente riscontrabile nei decenni successivi.

Va inoltre considerato che la memoria collettiva - mai più di oggi conclamata - è di fatto piuttosto labile, in quanto privilegia soltanto ciò che le serve per l'attualità, creando antecedenti e grandi padri a proprio esclusivo consumo. È perciò di piena rilevanza la riproposta di valori estetici ed artistici indiscutibili, di documenti pittorici personalissimi e vitali che non vengono ricostruiti a posteriori ma che dimostrano una propria presenza difficilmente eludibile. Questo è il caso di Alfredo Protti, le cui opere sono testimonianza di una sensibilità pittorica innata ed a lungo coltivata

con amore, come un oggetto prezioso da maneggiare con cura, una pianta delicata e stupenda da nutrire con sempre nuova linfa e curare giorno dopo giorno fino a vederla fiorire in forme e colori inaspettati. Il suo piacere, la sua dedizione alla pittura - unico luogo della Bellezza, ove immergersi in vampate di pura sensorialità o rifugiarsi in attimi di serenità appagante - si ritrova in ogni momento della sua vicenda artistica dagli esordi “scapigliati”, già segnati da un vitalissimo “umore” prottiano, alle opere appartate degli anni Trenta e Quaranta, che appaiono come pagine scritte dall’artista per sé stesso, una sorta di diario intimo in cui annotare gli attimi di bellezza e di vita che ancora l’artista sa cogliere. Per cercare di comprendere il “pianeta Protti”, si può tentare di ripercorrere alcune fasi salienti della sua storia artistica in modo da rilevarne i caratteri costitutivi. In tal senso l’analisi più organica e completa a cui si può far riferimento è ancora quella di Franco Solmi nei due testi del 1971 e del 1981, ma ritengo sia possibile approfondire qualche elemento, proporre nuove riflessioni per riaprire il gioco ed ampliare il dibattito.

Va detto innanzitutto che Protti è già se stesso negli anni d’Accademia, tanto che agli osservatori più attenti dei primi anni secolo egli apparve come una meteora improvvisamente apparsa all’orizzonte tranquillo della Bologna accademica e carducciana. Certo: quello che Fioresi amava chiamare il “periodo scuro” dell’artista risente della tradizione locale nella pennellata pastosa e nell’impaginazione del dipinto, ma già nelle prime opere si avverte un’aria più aperta, una circolazione di suggerimenti assai dilatati che giungevano al giovane artista soprattutto attraverso quelle Biennali di Venezia che egli visitava insieme all’amico Ugo Valeri - naturale tramite fra la città delle esposizioni internazionali e della prima Ca’ Pesaro e le personalità più vive della nuova Bologna. Per i suoi lavori tra il 1904 e il 1910 sono stati proposti diversi nomi di artisti di prima grandezza come punti di riferimento; si è parlato di John Sargent e di Anders Zorn, di Anglada Camarasa e di Albert Besnard e certamente Protti è dentro questa cultura internazionale di stampo borghese con qualche accensione simbolista e tocchi vibranti di postimpressionismo. Ma non bisogna dimenticare che a quelle stesse Biennali in cui l’artista poteva vedere i Nudi di Zorn o le Malie intime di Besnard, figuravano anche le opere, non certo in secondo Piano, di Camillo Innocenti, di Arturo Noci o dell’americano Charles Shannon, anch’essi rappresentanti di quello stesso mondo dorato e spumeggiante, ma dotati di un segno forse più libero e sciolto.

Protti è pronto a recepire ogni stimolo di rinnovamento e lo rifonde all’interno di un linguaggio del tutto personale, in qualche misura eclettico, caratterizzato dall’uso di un forte chiaroscuro che via via si stempera in attimi di pura atmosfera. Sarebbe interessante scavare più a fondo nei suoi rapporti con altre due figure interessantissime e di cui non si è ancora colto appieno il significato. Mi riferisco a Ugo Valeri e Mario Cavaglieri, con i quali Protti spartisce il ruolo di “traduttore” ed interprete di linguaggi innovatori in quell’area veneto- padana in cui tanto è avvenuto nei primi dieci anni del secolo ma che è ancora, per massima parte, da scoprire. La stagione fra il 1910 ed il 1915 è anche per Protti momento “cruciale” di crescita e di nuovi entusiasmi. Sono gli anni di maggior successo per il giovane artista già considerato maestro ed invitato in Italia e all’estero a rassegne di particolare prestigio come le Secessioni romane e le mostre internazionali di Pittsburgh e Monaco. La sua cultura è onnivora e l’interesse per le nuove proposte, senza essere ingenuo o acritico, si dimostra vivissimo. Basta a tale proposito citare qualche brano della famosa lettera da lui scritta nel 1913 al direttore ed al critico d’arte del giornale di Perugia, al momento di una sua polemica contro la cecità dei professori dell’Accademia di Belle Arti del capoluogo umbro: “... quando in un Istituto artistico si è completamente al buio di ogni movimento d’arte moderna e si ignorano i grandi benefizi portati dalla pittura impressionistica... quando infine si batte ancora il passo sulla carcassa di Gèrome, mentre tutta l’Europa, eccettuata la Turchia, ha già abbandonato la povera arte, degenerata da quella meravigliosa del '700, c’è da chiedersi se anche Renoir non sarebbe stato lapidato se... si fosse presentato all’Istituto di Belle Arti per fare il suo saggio... Certamente non si può pretendere, in una Accademia, l’ammirazione a Pablo Picasso!, ma non dovrebbe esservi ignoto che il nuovo movimento della pittura d’oggi, iniziato dai Francesi, è altrettanto grande quanto il nostro Rinascimento; quindi v’è abbastanza per non ritenere sicuro il giudizio di chi, pur essendo di eminente ingegno, non conosce se non per riflesso la luce che si irradia dal genio pittorico moderno. Ve n’è abbastanza per non prendere sul serio l’esito di un

concorso giudicato da un consiglio dove non tutte le persone colpirebbero nel segno a questa domanda: Anglada Camarasa è maschio o femmina?

Renoir? non conosce la forma; Anglada? è scorretto nel disegno: Klimt, Previati? matti da legare; Klaus, Friesek, il grande Rysselberghe? pittura vuota e vuoti pittori. Oh, i bei soldatini di Meissonier!". Ma sono soprattutto le sue opere degli anni "Secessione" a dimostrare la particolare felicità del momento, tutte illuminate da vampate di colore squillante e ricco di vibrazioni sottili che accendono il bianco in accordi e contrasti cromatici che creano l'immagine. In opere quali quelle che anche in mostra figurano - e mi riferisco a La puntura del 1911 o In poltrona del 1912 - Protti raggiunge il suo punto più alto come scatto inventivo e capacità di armonizzare luce e atmosfera; presenze fatte di trine e di pelle rosata; cromie acute che non si adeguano alle tinte acide della Secessione internazionale per illeggiadriarsi in bianchi teneri impalpabili come una nuvola ed avvolgenti come un velo. Negli anni del dopoguerra, ed in particolare a partire dal 1919-'20, l'artista pare quasi voler ritrovare i sapori perduti, dando vita a figure femminili splendenti e calde, ora orgogliose della propria identità - ed è il caso di La maschietta del 1920 -, ora illanguidite in un sogno senza tempo come nei nudi dorati che si riflettono in specchi vibranti di luce e prendono vita come dee dell'amore che paiono richiamarsi agli affascinanti esempi d'alcova della grande arte romantica. Il tema del "ritorno" è costante in Protti che mantiene oggetti, particolari d'abbigliamento, scorci d'intimità, riproponendoli di volta in volta sotto nuove apparenze. Nel "periodo bianco" d'anteguerra ritrova le malizie della Belle Epoque; negli anni Venti si riallaccia alle intuizioni delle Donne in rosso o di Mattino del 1913 per verificare ancora la propria scelta come frutto di quell'"intimismo narrativo" cui accenna Giacomelli e "inventare" forme muliebri sempre più solari e morbide, di maggiore saldezza compositiva, che tanto toccheranno la sensibilità dell'amico Giovanni Romagnoli. Vi è una frase dell'artista, particolarmente significativa per comprendere la ricchezza sensoriale e pittorica che contraddistingue il suo atteggiamento umano ed artistico: "Volevo rendere - egli confessa un giorno a Giacomelli - lo sbocciare di un profumato fiore di carne tra il fresco mareggiare di una sottoveste spumeggiante di trine e merletti. Mi ci sono provato e riprovato, ma non sono riuscito a realizzare la tenera freschezza di quel delicato palpito luminoso". Al di là delle considerazioni più immediate sull'amore dell'artista per la donna, vista come "luogo" della Bellezza, ciò che colpisce è il suo considerarla come vibrazione luminosa da cui scaturisce energia vitale e, parallelamente, il senso del limite che egli avverte, quel non riuscire a fermare l'essenza stessa della Bellezza ed il rincorrerla ancora e ancora nella lucida coscienza dell'inadeguatezza di ogni strumento umano. La sua sfida personale si tramuta a poco a poco - mentre la situazione culturale va mutando ed egli si trova ad essere isolato in un mondo che non comprende e che a sua volta non lo può comprendere - in senso di impotenza di fronte alle proprie immagini e ritrosia gelosa ed orgogliosa nei confronti di ciò che lo circonda. Le opere degli anni Trenta e più ancora quelle dell'ultimo periodo rivelano la mano del grande pittore che ha piena conoscenza del suo linguaggio e lo indaga senza interruzione, ma vanno a poco a poco adagiandosi in un postimpressionismo di accento naturalistico che s'accosta per alcuni versi agli esiti di un Pizzirani o di un Bertocchi, soprattutto nella ricerca sul paesaggio e negli interni domestici di quieta intimità familiare. La "zampata del leone" ogni tanto si fa ancora sentire in alcuni ritratti, in scorci paesistici dove il colore mantiene gli incanti della luce, e soprattutto negli innumerevoli e reiterati studi di gatti su cui pare che l'artista si concentri per ritrovarvi attimi di quella Bellezza che non deve andare perduta e che egli non si stanca fino all'ultimo di rincorrere.

(Testo tratto dal volume "Alfredo Protti",
edizioni "Due Torri", Bologna, 1983)

Alfredo Protti
Di Raffaele de Grada

Il primo impatto con l'arte di Alfredo Protti, bolognese, è dolce, intimo e rassicurante: nudi teneramente accosciati in "interni" da film intimista con penombre che si impastano nel riflesso di uno specchio, giovani donne in sottoveste che non amano sguardi indiscreti, signore che danno gli ultimi tocchi alle loro diafane toilettes femminili. Sono dipinti nei primi anni del nostro secolo ma li favorisce ancora una pennellata chiaroscurale degna di quei pittori francesi che sentono ancora vibrare sotto i primi stimoli del realismo courbettiano l'aura soffusa dei misteri di nobile erotismo del grande Delacroix. Un'arte di moderato rinnovamento dunque, che ci fa pensare ad Alexandre Longuet e a quei tardi romantici che portano l'ombra lunga del sentimento fino alle porte del Novecento.

Eppure, in una lettera al "Giornale di Perugia" del 1913, citata da Franco Solmi nella prefazione alla Retrospettiva di Protti al Museo Civico di Bologna del settembre 1971, l'artista si lagnava per la sua bocciatura nel concorso per l'Accademia di quella città, tacciando i venerabili giudici di essere "completamente al buio di ogni movimento di arte moderna" e di ignoranza dei "grandi benefizi portati dalla pittura impressionistica". Evidentemente il clima arretrato della provincia italiana che faceva ancora fatica a digerire i macchiaioli non si confaceva al giovane Protti che si sentiva partecipe dei ben più larghi orizzonti del "nuovo movimento della pittura d'oggi, iniziato dai Francesi ... altrettanto grande quanto il nostro Rinascimento".

È un concetto preciso, assai diffuso nel periodo, ma il richiamo al Rinascimento è indicativo: Protti si sente immesso nel grande filone dell'arte che viene dalla Francia dell'Ottocento ma non si sente affatto sfiorato (e siamo già nel 1913) dalla tempesta delle "avanguardie". Ed è chiaro, un pittore che compone i volti ineffabili delle ragazze in attesa, con quei nasini profilati a concludere un dolcissimo volto (vedi L'attesa, 1911), con quei corpicini coperti da delicatissime sete punteggiate da colori cangianti, con tanta cura del ben dipingere, non si sente neppure sfiorato dall'uragano delle avanguardie. Giova dunque precisare in anticipo che artisti come Protti si collocano fin dal primo decennio del secolo tra il criterio accademico della bellezza classica e quello di "primitivo" che sollecitò con la precoce diffusione degli esempi africani, precolombiani e oceanici le avanguardie del nostro secolo. La scoppiettante apparizione sul mercato artistico, in Francia e in Germania a iniziare dalla "boutique" di Bing a Parigi e poi con il Museo dell'Uomo di Stoccarda, delle statuette e delle pitture dei "selvaggi" (così erano ancora considerati gli abitanti dell'Africa nera e dell'Oceania), affermava una nuova estetica con un entusiasmo che portò a sopravvalutazioni inevitabili. La tipologia della figura umana, a partire da Les demoiselles d'Avignon di Picasso del 1907, cambiò completamente: la pelle, i capelli, la testa allungata, gli zigomi sporgenti sostituirono i volti pallidi, le acconciature femminili, le fattezze delicate, la freschezza delle gote della vecchia razza europea mentre le vecchie patrie stavano per scontrarsi nel più grande massacro della storia che cominciò nel 1914. Nello specifico della pittura l'esempio dei mosaici di piume che sono ancora oggi in uso nell'arte popolare del Messico dettero nuovo impulso anche all'esaurito divisionismo europeo.

Nulla di simile si vedeva nelle mostre bolognesi ordinate dall'Associazione "Francesco Francia" dove i "moderni" si chiamavano Alfredo Protti e Carlo Corsi, Giovanni Romagnoli e Guglielmo Pizzirani. Questi erano i "giovani" del tempo, che in quell'epoca erano snobbati dagli accademici e che trovavano tuttavia posto, come a Ca` Pesaro a Venezia, in quelle benemerite associazioni di cui non si dirà mai abbastanza bene perché così si sottraevano al puro egoismo della provincia. Alfredo Protti nasce come pittore nell'Associazione "Francesco Francia". Fu premiato di continuo nelle mostre di quell'Associazione dal 1906 al 1911 quando, non avendo ancora trent'anni, fu ammesso all'importante mostra della Secessione di Roma che aveva un carattere internazionale.

Che cosa piacque di Protti in quegli anni? Perché il suo successo? Si apre a questo punto il discorso sull'arte in Emilia nell'infanzia del secolo, che vale per Protti come per Carlo Corsi, che ho già

considerato parecchi anni fa (R. De Grada, Carlo Corsi, Editrice Due Torri, Bologna 1978). Esso si basa soprattutto sulla continuità del sentimento romantico dopo il rinnovamento impressionista. Il primo emiliano che si era posto su quella strada era stato Giovanni Boldini che a Parigi aveva preferito mettersi ai margini dell'impressionismo allorché questo movimento si era troppo avvicinato ai dati oggettivi del positivismo naturalistico.

A suo tempo Francesco Arcangeli delinè la linea dell'arte in Emilia a partire da Wiligelmo e Benedetto Antelami per giungere a Giorgio Morandi. Da quella linea, pur mirabile, pittori come Protti e Corsi rimanevano tagliati fuori perché, nel generoso impulso della ricerca del carattere emiliano, non si è tenuto sufficiente conto dei collegamenti internazionali dell'arte in Emilia. Essa fin dall'epoca dell'Antelami ha privilegiato gli influssi francesi che dalle strutture simmetriche del romanico portano ai ritmi commossi del goticismo. Non si tratta evidentemente di riprendere antiche storie fiabesche; è doveroso tuttavia ricordare che di ciò che avveniva oltralpe anche nella nostra epoca gli artisti emiliani hanno sempre accolto volentieri più il respiro del sentimento che le forme idealmente scandite quali nella tradizione moderna iniziano con Cézanne.

Alfredo Protti, tra tutti i pittori operanti a Bologna nel primo quindicennio del Novecento - alcuni dei quali come Corsi, Mario Bacchelli, Osvaldo Licini ho conosciuto personalmente - si presenta come quello che ha più di tutti le carte in regola per seguire le indicazioni, che venivano da Boldini e dalla Francia, per descrivere quel tipo di bellezza muliebre che si affermava nel gusto di quegli anni. In *Adolescenza* (1905, n. 3) e *Indiscrezione* (1906, n. 5) il languore delle forme si accompagna a una certa opulenza di colori destinati a dare un nobile spicco alla figura della donna anche se rappresentata in sottoveste. Certo un bel distacco dalla lucentezza spaziale dell'epoca liberty, ancora dominante a Bologna, come dalle tendenze già geometrizzanti del prenovecento. Senza dire dei prodromi del rinnovato neoclassicismo di cui il giovane Protti è agli antipodi. Per trovare qualche parentela con ciò che si faceva a quel tempo bisognerebbe ricordare alcuni esempi della pittura spagnola da Josè de Madrazo a Anglada y Camarasa per quell'amore degli "interni", rallegrati da un pizzico di fantasia (la "mascherina nera" del florido nudo con la stufa e il gatto, del 1904) che hanno tutta l'aria del piacevole rifugio che il pittore si cercava dopo la diplomazia dei ritratti e la vita di società (parlo degli spagnoli e non di Protti che non è certo ancora un pittore di società ma gli esiti sono analoghi). Protti continua in questi elaborati effetti di luce e ombra fino agli anni Venti (*La maschietta*, 1920, n. 31) dandoci l'impressione che egli abbia dipinto questi deliziosi corpi semisvestiti in un camerino di teatro dove l'attrice si contempla come per dire: "Sono proprio bella!". Si ha notizia che Protti giovane era un assiduo frequentatore di musei ma a differenza di tanti artisti della sua epoca non se ne lasciava affascinare fino al punto di imitare. Ai suoi tempi ci fu la riscoperta del Manierismo e del Seicento, di cui la vittima più illustre in Italia fu Felice Carena, anch'egli giovane in quegli anni. Del Seicento Protti aveva un gran bolognese alle spalle che era Guido Reni e non escludo che certe eleganze del Guido, come lo chiamavano i romantici francesi, non gli siano state indifferenti. Ma niente di quell'apparato, pronto più a stupire che a commuovere, lo impressionò. Tutt'al più lo vaccinò a guardare con distacco le assai più misere "macchine" orientaliste dei contemporanei liberty e a sentirsi piuttosto in sintonia con la pittura europea che dalla Francia alla Scandinavia (Anders Zorn) all'Oriente europeo veniva presentata alle Biennali veneziane e romane. Su un punto conviene però contraddire i suoi primi critici, del resto nobilissimi, come Ferruccio Giacomelli. Si fa spesso a proposito di Protti il nome augusto di Ignacio Zuloaga e anch'io prima mi richiamavo a possibili precedenti spagnoli. Ma non Zuloaga che adoperava il suo gran talento per una pittura mondana al limite della superficialità. La materia di Zuloaga è trasandata e povera. A Protti invece bastano due gatti che leccano una ciotola di latte (*La ciotola*, 1906 ca.) per farne un prezioso gioiello di materia pittorica, quieta e sottile. Mai si dimentichi che fino ai primi del secolo la cultura artistica italiana procedeva per scuole regionali e che improvvisamente (dal 1910 al 1912) le ventate del Futurismo e della pittura metafisica le avevano violentemente contestate ma non distrutte. L'aggiornamento sull'arte europea era avvenuto poco prima e perlopiù contemporaneamente. Per Protti, che comincia ad avere un notevole successo anche pratico a Bologna, l'acclimatazione all'Europa era avvenuta appunto tramite le Biennali e le mostre romane. Senza i viaggi a Parigi non si comprenderebbero del resto Modigliani e lo stesso Boccioni. Ho detto prima degli idoli remoti che giungevano dall'Africa nera e d'oltreoceano.

Sarebbe ingiusto però non ricordare che il Futurismo aveva fatto la sua comparsa a Bologna. Ma è anche giusto aggiungere che la ventata futurista non poteva fare grande impressione su chi conosceva abbastanza i precedenti dell'arte europea e sapeva bene che il Futurismo era una rottura non una continuità di quell'arte.

Protti aveva seguito l'evoluzione dell'arte europea almeno fino a Cézanne che conosceva, anche se gli era più confacente il clima morbido e direttamente espressivo degli umori decadentisti di Lautrec. Pur essendo informato degli scritti che erano usciti in Italia sull'arte moderna in Francia, Protti non amava farne un vessillo di battaglia. Non è giusto tuttavia dire che Protti in cotanto dibattito sia rimasto assolutamente neutrale. Scelse un linguaggio ben preciso, suo certamente ma all'interno di quella cultura pittorica che impresso un segno caratteristico al nuovo secolo. Non si affacciavano a lui i problemi del dinamismo boccioniano perché egli non credeva che il dramma plastico fosse immedesimato nell'oggetto, pensava ancora che il sentimento delle cose fosse intrinseco alla loro apparenza in natura.

Protti, con punte di estrema finezza (Prova allo specchio, 1913, n. 25), reagiva tuttavia alla grossolanità di tanta, troppa pittura borghese del periodo con un gusto che intorno agli anni Venti (La sedia, 1921, n. 28) si va facendo sempre più francese anche nei colori che variano da rossi arancio ai gialli dorati (Mattino d'estate, 1924) sempre con l'interpunzione di verdi e sfumature viola e lilla. La sua plastica è sempre morbida, aliena dalle forzature volumetriche del novecentismo (Le giarrettiere, 1915-20, n. 26), calma e con il disegno sotteso, sfumato, tutto pittorico.

Questa mostra alla Permanente di Milano, che viene dopo le "antologiche" retrospettive della "Francesco Francia" (1950) e del Museo di Bologna (1971), riteniamo che sia la più completa e che ci permetta di seguire appieno l'evoluzione del nostro Artista. Dal 1905 seguiamo l'aspirazione del giovane Protti di adeguarsi a ciò che si produceva di meglio in Europa con una qualità subito eccellente sia nella tecnica che sul piano artistico. Il fiero "autoritratto" del 1905 (n. 1), che ci presenta un giovane Protti in atto di conquistatore (se non di imperi, almeno di donne), una specie di Giustiniano di San Vitale, fa da introito alla mostra per estendersi subito all'annotazione, quasi un diario, dei numerosi incontri femminili impostati sull'atto che al pittore sembrava più tipico dell'età d'oro della donna, l'aggiustarsi una calza in sottoveste, l'agghindarsi allo specchio, il sistemarsi una spallina.

Segue, dal 1906, una serie di ritratti femminili in cui si avverte la volontà di Protti di fondere la forma con la vita, il piacere di certo geometrismo nel cerchio del ventaglio col braccio e nello stesso tempo la naturalezza del volto di una civilissima fanciulla. Nel dipingere la donna in atteggiamento pensoso oppure seduta di sbieco su una poltroncina, Protti scioglie ogni inerzia, che sarà poi tipica del novecentismo, nella "figura" femminile per dilatare lo spazio assottigliando il corpo nelle stringhe dei busti tipiche di quell'epoca in cui l'amata esilità della donna e il suo slancio erano affidati a quegli strumenti di dolce tortura (Donna in sottoveste, 1907, n. 7). I volti sono floridi, capigliature intense decorate da qualche nastro colorato, nasi piuttosto allungati, mento coperto o decisamente pronunciato e non sono per niente sacrificati agli abbigliamenti che ci rendono tuttavia con precisione le mode dell'epoca. Nonostante i titoli come Malizia (1907, n. 9) l'atteggiamento del pittore è spirituale, anche se indulgente verso i sottintesi amorosi del primo Novecento del resto tanto nobili. Nel nudo (Fiorina, 1914, n. 78) il pittore è purissimo di forma, quasi classico.

Ho detto prima che Protti aveva un precedente nella pittura emiliana che si era ritrovata nell'impressionismo borghese parigino, Boldini. E a Boldini ci richiamano gli spazi aerei che il ferrarese concedeva ai suoi esili personaggi (Puntura d'ape, 1911, n. 12), così certi "interni" col gatto, con gli oggetti sparsi sul tavolo di toilette amabili come quei pastelli boldiniani che danno il senso dell'abitabilità segreta della donna. In Protti tuttavia quel mistero è toccato in punta di pennello, con un calore umano che fa apparire più fredde le squisite annotazioni boldiniane. In Protti si accentua il carattere laico della donna deposta dall'altare borghese per essere ricondotta a un lirismo più franco, più popolano (La bicicletta, 1911, n. 14; In giardino, 1911-13, n. 19; Il gioco, 1920 ca., n. 35).

Lo stesso tipo di "erotismo" già ravvisato in Protti si distanzia dai suoi precedenti: Protti non aveva più le preoccupazioni di rappresentanza del gusto della grande borghesia che furono proprie di Boldini. Le sue ragazze che mostrano impudicamente le gambe, le spalle opime, i petti procaci sulla

sponda del letto, non sono destinate a decorare le pareti auguste di una casa ricca o addirittura di un museo. Sono dipinte per il gusto dell'annotazione di vita, per rilevare il piacere di una silhouette femminile contro la macchia bianca di un ombrellino, nella luce diafana di un abatjour, nella scoperta improvvisa di una coscia latte che lampeggia sull'apparato di un imponente abito di seta scura.

Negli anni a seguire Protti si adagia nella descrizione della donna: dopo il primo decennio del Novecento si ha l'impressione di leggere un ciclo sulla donna, in una tranquilla navigazione che si svolge con stile sempre più perfetto tra bianchi vestiti, esplosione di luci allo specchio, percorsi di strisce sugli abiti di cucitrici. Nulla lascia intravedere, nel modo di impostare un ritratto o di ammirare un nudino in poltrona, la crisi dell'arte che si verifica intanto negli anni intorno alla prima guerra mondiale.

La narrazione della donna continua come in un codice cavalleresco nel dopoguerra: un "nudo tra i fiori" del 1919 (n. 29), la "maschietta" del 1920 (n. 31) sono conquiste tutte intime che eludono l'arte che cominciò ad andare di moda a quel tempo. Semmai, a partire dal 1920 (L'odalisca, 1920, n. 33) si nota una lenta e difficile maturazione verso una visione più classica quasi che il Protti seguisse il medesimo percorso che fu di Renoir e Degas nella loro maturità (il Nudo con la pantofola, 1922, n. 41).

La posizione singolare di Protti, che in un certo senso l'ha isolato, si manifesta col dato di fatto che il nostro artista bolognese così come era stato fino al 1915 antitetico al liberty trionfante a Bologna così lo è con il novecentismo avanzato. Non fu un'antitesi frontale ma una continuità con il postimpressionismo che - è già stato notato - lo accomunò con la sorte molto più illustre che ebbe Bonnard in Francia. Sul piano estetico si può dire che Protti, invece che perseguire uno stile, volle obbedire al senso della bellezza moderna, quella che è nata dalla complessa esperienza del mondo contemporaneo. Ma questa "bellezza" Protti se l'è costruita con la disciplina del disegno, con lo studio della materia pittorica, con la ricerca della composizione, creandosi un mondo tutto suo, trasferendolo poi nel reale. Questa è la premessa di quelle fulminanti apparenze, ancora così attuali, che sono Allo specchio (1921, n. 27), Toilette (1921, n. 39), La sedia (1921, n. 28).

La critica ha giustamente visto un rapporto tra queste immagini popolari di Protti e quelle più raffinate di Mario Cavaglieri e di Ugo Valeri, pittori della stessa area settentrionale con punte veneziane. Franco Solmi, riprendendo Guido Perocco, la considera "una modernità fondata sul sentire concreto, edonistico, di sapori e profumi tutti terreni, lievitanti la fantasia non troppo oltre l'oggetto che la eccita". È una pittura in cui il senso decorativo del colore non porta a trascurare la narrazione delle carni morbide, delle sete luccicanti delle sottovesti, dei chiarori primaverili di dorsi, lenzuola, centrini di pizzo. In uno stile che si è schiarito rispetto a quello del suo primo ventennio, meno ornato, più intenso nell'osservazione del reale, Protti ci dà il meglio di sé: La coperta rossa (n. 44), La smagliatura del 1925 (n. 34), bello come uno Zandomeneghi.

La fama sublime, fatta da letterati, mercanti, critici d'arte intorno a Giorgio Morandi, ha fatto dimenticare la ricca vitalità di un centro pur provinciale com'era Bologna, dove operavano Protti e Corsi accanto ad altri emeriti. Si è ritenuto che, nonostante Morandi, l'arte a Bologna avesse subito una involuzione perfino dall'epoca liberty. È mio ricordo d'adolescenza la battaglia che fece Nino Bertocchi con la sua penna audace per valorizzare il patrimonio bolognese.

Negli anni Trenta, tra il Novecento milanese e le Quadriennali romane, Bologna si era sentita tagliata fuori come una stazione di passaggio e Protti, che nella sua città si considerava una specie di vescovo, ebbe l'impressione che le sue belle e carnose fanciulle, le sue fasciose dormienti, i suoi nudi voluttuosi fossero passati di moda. Ferruccio Giacomelli nei suoi ricordi personali rammenta di quando Protti dai precoci successi di gioventù passò alla rassegnazione del personaggio che giocava su se stesso. Anch'io per Carletto Corsi ricordo qualcosa di simile: dopo una mia conferenza alla Casa della Cultura Corsi si accompagnava con tutta la schiera dei giovani intellettuali bolognesi (alcuni futuri sindaci e assessori) per affermare i meriti della sua generazione "sacrificata". Beate dolcezze e asprezze di un ambiente che diventava sempre più difficile, meno cordiale, perdendo pezzo a pezzo la gentile bonomia paesana per acquistare la supponenza del modello sociale nel grande disinteresse delle nuove masse.

Io ripenso molto a quei tempi, da me intensamente vissuti. E immagino che cosa volesse dire per un uomo come Alfredo Protti, che si era considerato un “ribelle” d’accademia, diventare un pittore di provincia “superato”, con questo ignobile termine che ancora corre per le bocche. Quale imbecillità in questo termine di “superato”! Un nudo (Il libro, 1927, n. 53) di Protti è certo dipinto come se un musicista suonasse con la viola antica, da braccio e da gamba. È chiaro che non può essere considerato sullo stesso piano di un nudo di Picasso. Tutt’al più i suoi nudi Alla toilette possono essere confrontati con quelli di Emilio Gola. Gli obiettivi di Protti non erano quelli di fondare un nuovo verbo della pittura. Marilena Pasquali cita una confessione di Protti a Giacomelli: “Volevo rendere lo sbocciare di un profumato fiore di carne tra il fresco mareggiare di una sottoveste spumeggiante di fiori e di merletti. Mi ci sono provato e riprovato, ma non sono riuscito a realizzare la tenera freschezza di quel delicato palpito luminoso”.

Protti non è stato pertanto un artista eclettico nonostante il periodo che ha vissuto ondeggiante tra le avanguardie e il ritorno classicista. E non ha dipinto soltanto donne e interni. Alla prima si nota una notevole discrasia tra questo prestigioso ritrattista, questo sciabolatore di nudi e di modelli femminili e i suoi paesaggi che sembrano timide ispezioni di boschi dove il primo piano si arresta di fronte all’intrico delle piante senza prospettiva di fondo (n. 55). Si pensa da principio alla lezione macchiaiola, di Sernesi per esempio, piuttosto che a quella degli impressionisti che gli è stata tanto utile nella figura. Nella “natura morta” Protti, che dipinge tanto volentieri gli strumenti di toilette e gli oggetti appoggiati sui tavolini e i tamburelli, si attiene alla “natura morta” di frutta e ai mazzi di fiori (nn. 40, 47), dipinti in vasi di peltro luccicante che sembrano portati un momento prima in visita di cortesia, ancora non vissuti dall’artista. Possiamo dire che nei fiori Protti ripete il modello degli impressionisti, non tanto quello di composta dignità del colore del mazzo di fiori dell’Olympia di Manet ma piuttosto quello della tradizionale bellezza della flora di Renoir e, meglio, di Fantin Latour.

Assai più interessanti, più liberi, i bozzetti che Protti ci ha lasciato: atti di autocreazione con quella vitalità della forma che ha spunti goyeschi (I burattini, 1920 ca., n. 30; gli “studi di gatti” del 1938, nn. 62, 63, 64). Questi “abbozzi” di gatti rispondono a una genialità sprezzante. Il suo gatto Tom che si gode il cuscino (1935, n. 52), in una ardita musicalità di colore, è caratterizzato con sapore acuto, con un tocco che ci fa pensare all’improvvisa apparizione di cani nella pittura realistica del settecentista Antonio Cifrondi. Protti probabilmente non conosceva nemmeno i cani del Cifrondi come certamente non voleva affatto imitare le gabbie di polli dell’Amore rustico di Favretto quando dipingeva la sua Gabbia con canarini del 1936 (n. 68).

Era tuttavia tanto scettico circa l’imperante stile novecentista da riprendere nella sua personalissima ricerca del vero gli spunti lasciati insoliti dall’Ottocento, ancora convinto delle affermazioni di settant’anni prima di Diego Martelli: “...l’arte, oggidi, quanto è più vera e individuale, tanto più è in progresso”.

Ma poi il “progresso” che cosa vuol dire? Dopo il recupero di Protti che fece Ragghianti con la sua grande mostra del 1967 in Palazzo Strozzi, Alfredo Protti fu esposto con sei opere, che giungevano soltanto a La pensierosa datata 1920, alla vasta mostra del Liberty a Bologna e in Emilia Romagna del 1977. Emilio Contini, che ben conosceva la materia, raccoglie la tesi di Giacomelli per cui Protti, dopo il ’30, “entra in una profonda crisi che lo frena nell’ispirazione, lo fa isolare completamente nell’ambiente e lo conduce ad abbandonare quei temi, imperniati sui nudi e le figure femminili, che l’avevano reso celebre, per rinchiudersi nel suo mondo di affetti”. Questa mostra, con le datazioni che seguono il 1930, ci dice che tale crisi fu di tutta l’arte precedente in Italia e in Europa, crisi alla quale risposero il movimento di Corrente e i movimenti postpicassiani in Francia e altrove. Mi pare che una visione totale dell’arte di Protti possa farci procedere oltre il giudizio di Contini che Protti sia, con Roberto Franzoni, “l’interprete della 'Belle Epoque' più genuino” che “ha dato le cose migliori tanto che è durato questo clima, appassendo lentamente poi, come una pianta senz’acqua”.

Protti ha seguito, senza cadere nelle secche del neoclassicismo, l’ideale della bellezza femminile che veniva intanto umiliata dagli schemi formalistici del Novecento.

Il Nudo addormentato del 1930, i soavissimi “nudi” parziali che lo seguono, Sonnellino del 1931 (n. 57) sono splendidi pezzi di pittura che nutrono ancora un’arte italiana che si va spegnendo a tanta

bellezza. Protti sembra cedere al volumetrisimo del Novecento, sacrificando la sua bella luminosità (In cucina, 1942, n. 72). Tratti di colore intenso (Figura con fazzoletto bianco, 1940 ca., n. 69; Figura in blu, 1948, n. 75) rompono l'atmosfera di grisaille che ormai impera nelle opere degli ultimi anni. A queste fiammate di fuoco bianco (la piuma della Figura in nero, 1941, n. 73) si affidano gli ultimi capolavori.

Come un effetto della suddetta "crisi" Alfredo Protti comincia a guardarsi di più intorno, nella sua casa, le librerie con i panni appoggiati, il suo gatto Tom nella delizia dei cuscini (n. 52), il vaso con i pesci (n. 66), il corridoio con la porta aperta come in un "interno" fiammingo e, fuori, l'aia con le galline (nn. 60, 74). I paesaggi, non molti, sono deserti di case. Protti ama il greto dei fiumi con motivi che ricordano da vicino quelli dipinti sulle rive della Bormida da Serafino De Avendano (n. 54). Strano questo ritorno ottocentista che si esprime specialmente nella padronanza formale dei gruppi alberati e nella tessitura luminosa, prossima a quella dei macchiaioli, dei fogliami (Paesaggio, 1933, n. 55). Quasi Protti volesse rompere con l'assuefazione ai ritratti femminili e ai consueti motivi compaiono opere che potremmo definire "fuori commercio": tra queste Incubo (1947-48) che è una vera scoperta nell'itinerario di Protti, un mostriattolo scimmiesco appollaiato su una cassapanca in una visione da film dell'horror.

È la morte che lo aspetta, seduta senza tempo su una panca nella camera buia del sogno senile, quando non c'è una ragione precisa per attenderla ma Lei, Essa, ci aspetta lo stesso, implacabile. A noi il grato compito di risvegliare l'arte di Alfredo Protti dal mondo dei morti, ricordando le parole del grande romantico Coleridge che, rivolgendosi alla Morte, diceva: "Oh, Signora, noi riceviamo solo ciò che diamo/ e nella nostra vita solo la natura esiste;/ è nostro il suo abito da sposa, nostro il suo sudario".

(Testo tratto dal volume

"Alfredo Protti",

Milano, 1991, mostra antologica

promossa da Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente)