

TODI - PALAZZO DEL POPOLO

24 APRILE - 5 GIUGNO 1977

MOSTRA RETROSPETTIVA
delle OPERE di

MARIO MAFAI



S. P. Q. T.

IL PITTORE DEGLI ANNI DIFFICILI

di Giuliano Briganti

Dodici anni sono passati dalla morte di Mario Mafai, ma molti più anni ancora ci dividono da un tempo che ci appare ormai come mitico, quello in cui risonò più liberamente e intensamente il timbro appassionato dei suoi colori, teneri e cupi, profondi e fiammanti. Da allora - erano gli anni fra il 30 e il 40 - molte cose sono accadute, troppe forse, se dire troppe avesse un senso oltre quello nato dal considerare che la misura di tempo che si inserisce fra la sua prima apparizione nell'inverno del 1928 a Roma in due corridoi della Galleria Doria e oggi è una misura che corrisponde soltanto al breve respiro di una breve vita umana. Sono accadute molte cose, comunque, ed hanno mutato così profondamente l'ambiente in cui viviamo e la sostanza di cui si nutrono le nostre idee, le nostre immagini interne, i nostri codici espressivi sempre più inesorabilmente condizionati, da convincerci di essere penetrati in una dimensione nuova, separata da quella trascorsa da una linea di confine che, almeno alla nostra ottica, sembra definitiva. Mafai, certo, è al di là di quella linea, perché fra le cose che sono accadute ve ne sono molte ostili alla pittura, alla pittura almeno come lui la intendeva, che era poi vera pittura. È così che, negli ultimi anni della sua vita, quando andava maturando con rapidità inaudita e in successive ondate perentorie dopo la fine della grande esperienza comune dell'informale, era di natura tale che la presenza di Mafai ne fu se non proprio scancellata per lo meno sopraffatta, come respinta verso un passato irrecuperabile. Quasi a giustificarsi, proclamava che la pittura, e voleva dire la sua pittura, era morta mentre una segreta inquietudine lo spingeva, ma senza alcuna certezza, a tentare di rinnegarla sì che alla fine era giunto al passo, per lui certamente triste, di rinunciare al suo mondo di cupe stasi e di allucinazioni improvvise, il suo mondo di figure, di paesaggi, di nature morte, e anche ai tragici balletti delle "fucilazioni" e degli "ostaggi" degli anni di guerra, per le contaminazioni filiformi degli "spaghi" incollati sulla tela, dai quali però, come da un'impronta labile e sfocata ma ricca di risonanze e di tenerezze, riaffioravano antichi ricordi.

La storia di Mafai, nato nel 1902, dodici anni dopo Morandi, due anni dopo Capogrossi, dieci anni prima di Guttuso, si inizia in quel momento di nuove ricerche della pittura italiana che ha luogo poco prima del 30 e che si è d'accordo nel definire come il momento di rottura del Novecento. Il momento cioè della cosiddetta scuola romana, o scuola di via Cavour come la chiamò subito Roberto Longhi, nata appunto nello studio romano di Mafai e della Raphael in sodalizio con Scipione, il momento del Gruppo dei Sei di Torino, del movimento lombardo di "Corrente". E vada pure per quella definizione di "rottura del fronte del Novecento", sebbene essa possa rivelarsi anche un facile schema, uno schema politicizzato a posteriori, perché, alla fine degli anni Venti, il Novecento non rappresentava più un fronte unitario, né soprattutto combaciava perfettamente con una politica artistica del regime. Ammesso che allora ne esistesse una. È certo tuttavia che un nuovo corso della pittura si annunciava in quegli anni fra Torino, Milano e Roma, anche se in modi indipendenti; ed è certo soprattutto che fu particolarmente valida - forse più delle altre - la maniera violenta con cui l'apparizione di Scipione e di Mafai scosse fortemente, fra allucinazioni improvvise, accorate tenerezze e mordente ironia, la dispersiva e pigra aria romana degli anni Trenta. Erano impegnati con lo stesso furore, che ribolliva dietro la difesa di un atteggiamento disincantato diffidente e stramicione,

a evocare immagini frugando nel passato e nel presente e cercando di trarre un senso di cabala e di magia dall'atmosfera spessa e mortificante della Roma cattolica densa di umori sanguigni. Ma con le risorse diverse di due diversi temperamenti: fortemente intinto di letteratura quello di Scipione e di affocata, antica sensualità; molto più accorato e umano quello di Mafai.

La cultura che aveva sostenuto le sue primissime opere era certo una cultura europea: le idee e le immagini, del resto, anche in quei tempi oscuri, di ottusa chiusura nazionalistica, circolavano più liberamente di quanto non si voglia credere. La Raphael, a Roma fin dal 1924, aveva portato con sé qualcosa della temperie sovraccitata dell'ambiente dei russi di Parigi: un ricordo vivo di Chagall, di Pascin, di Kisling, di Soutine; soprattutto di Soutine. E, naturalmente, il culto di Modigliani insieme ad un'eco della Neue Sächlichkeit in particolare e di Schrimpf. Una vera cultura da ebrea russa d'avanguardia, insomma. Mafai ne aveva tratto tutto il partito possibile, rimuginandola a modo suo nella sua mente assorta e lunatica, romanescamente diffidente. L'aveva calata cioè nel più profondo della sua introversione, nutrendola delle gentilezze nascoste del suo animo, fondendola al rosso calore di un fuoco emotivo sepolto dalla cenere dell'indifferenza più imperitine, accordandola ad accorare malinconie. Nel "Ritratto di Sara" del 28 e nell'"Autoritratto" del 29 (Il secondo) l'omaggio a Modigliani è esplicito, in quegli occhi a mandorla dal taglio secco e netto che si schiudono con un freddo bagliore azzurro sul calore infocato dei bruni rossastri della pelle. Venne poi il breve viaggio a Parigi nel 30 che forse non aggiunse molto a quanto già sapeva voleva sapere, a quanto si era già così profondamente e lentamente incarnato sul nucleo della sua pittura. Molto presto infatti, subito dopo il 30, quegli elementi culturali si assestano nella sonora, dilatata atmosfera romana di cielo, di tetti, di cupole, su cui si affacciava il suo studio all'ultimo piano di Via Cavour: si placano progressivamente, calati nelle pieghe profonde di un temperamento meditativo, attratto dall'aspetto trasudante umanità e storia personale che rivelano le cose.

È il colore la scoperta più sorprendente del Mafai di quegli anni, che sono i suoi più felici: il colore nella sua funzione liberatrice di timbri allucinanti e vibranti, sorti come da un intenso travaglio, il colore che crea ed anima la forma dall'interno, in un tessuto denso, graduale, di accordi elaborati e ad un tempo istintivi. Sono i primi "fiori secchi" del 31 e del 32, i "nudi" del 34, le prime "demolizioni" e i "paesaggi romani" del 35. Sono gli anni della sua piena maturazione, dell'accordo con se stesso, la felice stagione della sua pittura. E segnano il distacco completo da quel mondo che aveva condiviso con Scipione, la cui meteora ardente e dissipata si era spenta tragicamente già nel 33 sparendo dietro un orizzonte nero venato di striature, rosse come grumi di sangue.

Un indubbio rapporto con il gruppo, pur diversamente orientato, di Cagli, Cavalli, Capogrossi, che esposero insieme per la prima volta nel 33 e che sono inclusi nella generica denominazione di Scuola Romana, intervenne forse a modificare appena sensibilmente il suo cammino, appesantendolo con qualche apporto formale, con qualche compiacimento metafisico-decorativo. Appoggiò così qualche ventaglio di più sul piano delle sue nature morte, affacciò alla ribalta qualche manichino, qualche tromba carnevalesca. Ma il senso del colore di Mafai era tale da fargli digerire agevolmente anche le poche scorie di "umanesimo" fortemente intellettualistico dal quale, in quegli anni, solo Cagli, a modo suo, sapeva trarre qualche partito, magari insieme ad Afro, tramite la sua straordinaria bravura tecnica. La sua strada Mafai la trovò sempre nel campo del bel dipingere, dell'accordo tonale, dell'intensità del timbro e nel perseguirla lo sosteneva certo, lo riconoscesse o meno, l'esempio dell'altro impegno di Morandi, la costanza della sua norma severa.

Sono gli anni che procedono la guerra, gli amici buoni del fascismo, gli anni "del consenso". Gli anni più ottusi, a ben pensarci, di quanti mai ne attraversò, in tempi moderni, l'intelligenza italiana. Anche se è doveroso aggiungere: "salvo le debite eccezioni." È vero, le idee circolavano come ho detto, e così le immagini, e si sapeva, più o meno be-

ne quanto succedeva fuori di casa. Nè ai pittori era negato, almeno dentro certi limiti, di esprimersi come volevano. La fronda, ammesso che di vera fronda si trattasse (che non mi sembra) o qualcosa di simile, cominciava in alto, molto in alto. Ma la vita, la vera vita, stagnava nell'attesa esasperante di un epilogo che appariva sempre più lontano e si annunciava gravido di pericoli e di tragedie. Ogni possibile iniziativa veramente vitale si impigliava nella persistenza vischiosa di antichi pesi che ci portavamo addosso e che sembravano inamovibili per la sfiducia che invadeva chiunque avesse coscienza di quanto fosse artificiale e falsa ogni risoluzione conclamata dal regime. Così non sembrava ci potesse essere, per un artista, altra strada che il rifiuto di una realtà esteriore odiata o quanto meno estranea, altra arma che la non partecipazione.

È nel rifiuto e nella non partecipazione, implicitamente nell'attesa, il senso più vero e profondo della testimonianza umana di Mafai alla vita, il significato che traspare dai fiori "Fiori secchi", dalle "demolizioni", dalle vedute di una Roma pigra, senza vita, malata di assenza nella lusinga splendente dei suoi tramonti rosa e violetti. Questo significa il cieco stordimento dei sensi che intorpidisce le sue nude mollemente abbandonate all'ozioso trascorrere del tempo ma che sembrano voler non vedere e non sentire. Questo è il senso che da sostanza all'amore ironico e accorato per la semplice vita di uomini raccontata dalle sbiadite carte da parato che si stingono al sole e si macerano nella polvere delle "demolizioni".

In quegli anni difficili la voce di Mafai fu certo fra le più sincere, e non erano molte, della pittura italiana. Ma la sua parabola si accompagna a quella dei tempi nei quali era riuscito a legittimare la sua sommessa ribellione. Quando vennero gli anni della violenza e della guerra egli tentò, con grave impegno civile, di accordare i motivi della sua pittura alle tante voci di protesta che, a cominciare dalla nota "Crocefissione" di Guttuso del 41, si andavano levando in Italia. Ma la violenza c'era chi sapeva esprimerla meglio di lui; forzava la vena assorta, dolcemente pigra, intensamente introversa, della sua ispirazione, e non sempre con qualche vantaggio, anche se il colore trova una sua nuova e allucinata accensione nelle "fantasie" dei "fucilati" e degli "ostaggi", piccole opere estremamente vive dove la violenza espressionistica declina verso il grottesco. È con le "fantasie", del resto, che finisce la storia di Mafai, quella vera almeno, quella in progresso. Chi ha avuto il privilegio di conoscerlo, può facilmente intendere quanto travaglio e forse quante amarezze gli siano costati gli ultimi anni di vita dato che non si rivestì di panni ideologici temendone la retorica, se pur partecipò, dalla parte giusta, al tentativo di rinnovamento civile e politico italiano del dopoguerra, dato che non oppose, come altri, la falsa confutazione realistica e populista ai tanti fatti che hanno agitato l'arte italiana dopo il 45. Ne intese invece il desiderio di rinnovarsi e, umilmente tentò di adeguarsi ai nuovi tempi. I risultati della sua ultima attività forse si potranno giudicare meglio oggi di ieri. Il suo rifiuto del realismo dimostra del resto come la sua ispirazione non fosse irrevocabile, forse perché, dopo tutto, non era nemmeno realistica. Resta il fatto che egli fu un vero pittore: uno dei migliori degli anni difficili.

GIULIANO BRIGANTI