

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Umberto Battaglia, Vittoria Camelliti, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Camilla Marraccini, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Un artista dopo due guerre. Le *Demolizioni* di Mario Mafai tra critica e militanza

Mario Mafai's life and work is characterized by ideological and political interests concretized in certain iconographic and stylistic choices and, between 1945 and 1958, in his militancy in the ranks of the Italian Communist Party. These motives, in the immediate post-war period, also influenced the critical interpretation of his work generating, in the case of the Demolitions series (1936-1937) instrumentally interpreted by some critics (Palma Bucarelli, Renato Guttuso, Giulio Carlo Argan) as an open anti-fascist stance, a real "revision" of Mafai's artistic path between the two wars, legitimizing his repositioning "at the left". The essay traces the critical fortunes of Demolitions before and after the war and, intertwining various textual and iconographic sources, reconstructs the history of the series of paintings, the stylistic influences and the message entrusted to them by the artist, and in parallel, his problematic relationship with the PCI and the post-war Italian cultural scene.

Attorno alla vicenda biografica e artistica di Mario Mafai si coagulano insistentemente motivi ideologici e politici, non di rado emergendo come caratterizzanti, ed è noto come la sua fortuna critica risentirà in particolare della sua militanza, dal 1945 al 1958, nel PCI e degli esiti che questa per nulla a-problematica adesione, comportò in termini di lettura della sua opera.

L'artista stesso, sin dall'esordio negli anni Venti, nelle opere e soprattutto negli scritti, si mostrò interessato a questi temi, trattandone in relazione a questioni di poetica e di critica e dimostrando come le sue scelte espressive fossero motivate anche da riflessioni di natura, diremmo oggi, sociologica e comunque da considerazioni legate all'attualità politica e artistica, sia prima e che dopo la guerra.

Queste sue predilezioni, vissute con sincera sollecitudine e fiducia nella necessità, come uomo e come artista, di contribuire alla vita anche politica della nazione, tuttavia, soprattutto nel contesto del complesso scenario dell'immediato secondo dopoguerra, in mano a una critica strategicamente politicizzata portarono, da una parte a una rilettura forzosamente antifascista di opere di Mafai realizzate durante il Ventennio, in particolare le serie dei *Fiori secchi* e soprattutto delle *Demolizioni*, dipinte tra il 1936 e il 1937 (fig. 1), dall'altra a una sostanziale difficile ricollocazione di Mafai, riconosciuto tra i maggiori interpreti dell'arte italiana *entre-deux-guerres*, nel panorama delle correnti del dopoguerra con frequenti oscillazioni, qualitative e stilistiche, evidenti in diverse sue opere realizzate dopo il 1945.

Le Demolizioni dopo la guerra

Per il loro soggetto fortemente evocativo, la lettura delle *Demolizioni* è sempre stata esposta a interpretazioni diverse e, a volte, anche a consapevoli strumentalizzazioni, oscillando nella critica del dopoguerra tra gli estremi, entrambi scorretti, della rappresentazione di un intimo pianto di commiato per una Roma vissuta e scomparsa e dell'implicita denuncia morale e politica del fascismo. Tale ambiguità è stata in parte tacitamente avallata, nel senso dell'opposizione morale al regime, dallo stesso Mafai che nel 1945 illustrava i termini della sua ricollocazione in area comunista con *Possibilità per un'arte nuova*, articolo pubblicato nel numero di marzo di «La Rinascita»¹.

L'artificiosa elezione della serie delle *Demolizioni* a emblema del precoce antifascismo di Mafai, concretizzata da una serie di articoli firmati, tra gli altri, da Palma Bucarelli, Renato Guttuso e Giulio Carlo Argan, comincia proprio a pochi giorni dall'uscita dello scritto dell'artista sul periodico del PCI, e anche questo elemento contribuirà a sancire una militanza che lo porterà, di lì a poco, a incarnare il ruolo di «vessillifero della sinistra»², «pittore sociale» e «morale», antifascista e comunista.

Il primo contatto tra Mafai e il Partito Comunista avvenne attorno al 1942 a Genova e la sua militanza clandestina proseguì dopo il suo ritorno a Roma³, dove fu attivo nella cellula di Via Margutta fino alla fine dell'occupazione⁴. È però nel marzo del 1945 che, come visto, la sua presenza tra gli artisti del PCI venne per così dire ufficializzata, non prima però che Mafai si fosse accertato delle posizioni del partito riguardo alla libertà degli artisti e alle strategie culturali, discutendone direttamente con Palmiro Togliatti mediante una lettera inviata il 20 febbraio 1945.

Purtroppo, la lettera del pittore non è stata rintracciata, ma si conserva in copia la preziosa risposta di Togliatti datata 22 febbraio⁵. Da questa si evince chiaramente sia quello che, a guerra ancora non finita, era il primissimo orientamento del partito in materia di politica culturale, sia cosa aveva fatto tentennare Mafai rispetto a una possibile adesione. Da quanto scrive il segretario generale del PCI infatti, si comprende che nella sua lettera, l'artista si era mostrato particolarmente aggiornato sul coevo dibattito attorno all'arte dopo il fascismo e concernente anche la valutazione del comportamento degli artisti durante il Ventennio, sviluppatosi dal 1944 su diverse testate, molte delle quali direttamente o indirettamente legate al partito⁶, e aveva manifestato apertamente la propria contrarietà a certe rigide posizioni espresse da critici e artisti di area comunista a riguardo.

Non a caso Togliatti apre la sua lettera con un'accorta rassicurazione:

...la tua lettera [...] mi ha molto interessato e anche preoccupato. Ignoro quali sono i fatti oppure quali sono i giudizi concreti che, manifestati sulla nostra stampa, ti hanno indotto a credere che il nostro partito respinga gli intellettuali di spirito nuovo e vivo. Al contrario, noi ci sentiamo particolarmente vicini a questi intellettuali, anche se possiamo non condividere sempre tutte le loro posizioni e opinioni. Desidero però anche a questo proposito precisarti che oggi non esiste una dottrina ufficiale del partito a proposito dei problemi dell'arte, e non può nemmeno esistere. La tendenza generale che noi favoriamo è a liberare tanto l'arte quanto tutte le altre manifestazioni intellettuali e culturali dalla nefasta influenza così del fascismo come di quelle correnti ideali e pratiche che derivano da indirizzi di pensiero reazionari. Spetterà agli artisti stessi e agli intenditori di arte svolgere in concreto il lavoro diretto a dare vita a questa tendenza⁷.

È proprio *Possibilità per un'arte nuova* a svelare a quali giudizi si riferisse Mafai nello scrivere a Togliatti. Qui infatti l'artista lamenta gli «atteggiamenti così stanchi e senz'altro passivi» che secondo lui «dovranno essere rimossi» nel nuovo panorama artistico nazionale, atteggiamenti assimilabili a quello del «letterato [...] antifascista e anticrociano» che avendo smarrito la «fede» dopo la guerra, parla al pittore di «decadenza» e della necessità per gli artisti di «riposare» e «di dormire per qualche secolo», e a quello del «giovane letterato, intelligente e di chiara tendenza politica» che «per troppa fede» su «La Nuova Europa» si domanda «in un articolo dal tono sfiduciato e accorato, a proposito delle possibilità di un'arte nuova» se non fosse «il caso di rimandare tutto a i figli e ai figli dei figli»⁸.

In questo ultimo caso, il riferimento è a *Intellettuali e masse popolari* pubblicato da Fabrizio Onofri il 4 marzo 1945⁹. Nelle ragioni e nei termini della sfiducia del critico comunista in un reale e positivo destino per le generazioni artistiche cresciute e operanti nel fascismo, e per questo abituate a un solitario isolamento dalla società¹⁰, nel contesto del nuovo assetto post-bellico e dell'auspicata progressiva affermazione di una società a guida comunista lì trattate, Mafai poteva facilmente intravedere un'involontaria e paradossale eco di quanto vent'anni prima veniva proclamato da diversi intellettuali nella cornice dell'inchiesta sull'arte fascista, ospitata tra 1926 e 1927 sulle pagine di «Critica Fascista» da Giuseppe Bottai. In quella sede, infatti, furono in molti a legare retoricamente la manifestazione di una vera, nuova arte italiana a un futuro indeterminato, ma segnato dal trionfo della «rivoluzione» fascista e quindi dall'avvenuto radicale cambiamento, morale e spirituale, della società e, di conseguenza, della generazione artistica che l'avrebbe rappresentata. Per tutti gli artisti che invece erano biograficamente e culturalmente segnati da un'esistenza «compromessa» con la vecchia borghesia liberale e capitalista e i suoi valori, non era prospettabile la possibilità di esprimersi compiutamente in maniera nuova cioè integralmente fascista.

Di Onofri, Mafai avrà sicuramente letto, trovandosi del tutto in disaccordo, anche *Irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo*, pubblicato su «La Rinascita» nell'ottobre del 1944¹¹. Qui il critico sottoponeva l'arte e gli artisti attivi nel Ventennio a una serrata requisitoria nella quale si denunciava l'errore del loro distacco dal «popolo oppresso» e dagli «oppressori», il loro supposto disinteresse politico e il conseguente disvalore della loro opera, letta come ultima propaggine della vuotezza, formalistica e borghese, dell'arte tardo ottocentesca.

Conoscendo il convinto antiborghesismo di Mafai, centrale anche nelle critiche da lui mosse alla cultura e all'ideologia del liberalismo occidentale nei suoi articoli del 1930-1931 redatti per «L'Italia Letteraria» e la sua quasi totale avversione per l'Ottocento artistico italiano espressa già a partire dagli scritti per «Fondaco» del 1928¹², si comprende come la sua adesione al PCI, evidentemente critica sin dagli esordi, non potesse avvenire senza i chiarimenti di Togliatti.

Stando a quello che quest'ultimo scrive, dunque, nel marzo del 1945 non esisteva ancora una linea ufficiale rispetto alla politica culturale del PCI, all'edificazione della quale erano chiamati a cooperare gli stessi artisti in maniera libera. Come era già accaduto nell'ambito del dibattito fascista sulle arti, Togliatti si limita infatti a nominare ciò che in ottica comunista non potrà mai essere ammissibile in ambito artistico e culturale: «l'influenza del fascismo» e «quelle correnti ideali e pratiche che derivano da indirizzi di pensiero reazionari»¹³, sebbene questa ultima frase, nella sua genericità, lasciasse presagire la possibilità di altrettanto aleatorie, future censure.

La lettera di Togliatti termina con un esplicito appello all'azione:

Sarebbe quindi non solo ingiusto, ma assurdo se ponessimo agli artisti l'accettazione di una determinata opinione come condizione per essere membri del partito. E gli artisti stessi non possono pensarlo. Noi sollecitiamo tutti gli artisti a collaborare alla nostra stampa discutendo le questioni che li interessano e la stessa difficoltà dei problemi ci consiglia la tolleranza. Per questo mi pare che le preoccupazioni che tu esprimi nella tua lettera sono fuori posto. Non solo le pagine della nostra rivista ti sono sempre aperte, e attendono un tuo articolo al più presto, ma nelle file del nostro partito tu troverai sempre la necessaria comprensione e il posto che spetta a tutti coloro che, in qualsiasi campo agiscano, vogliono contribuire sul serio al rinnovamento del nostro paese.

È dunque raccogliendo l'invito del segretario generale del PCI che, nemmeno un mese dopo, Mafai pubblica *Possibilità per un'arte nuova* dove tiene a rivendicare, a mo' di redenzione, quel «distacco» deprecato da Onofri, indicandolo invece come raggiungimento più nobile dell'arte italiana *entre-deux-guerres* poiché segno del rifiuto, da parte degli artisti, di creare un'arte fascista. Quel distacco, inoltre, secondo il pittore sostanzialmente la capacità di esistere e di valere, in maniera indipendente e nonostante il fascismo, di una vera arte italiana moderna:

Mentre l'Abissinia veniva aggredita e conquistato l'impero e i gentiluomini gerarchi, sbarbatissimi e profumati, celebravano le marce su Roma con volto sorridente, in divise nere impeccabili, gli artisti invece se ne stavano isolati e corrucciati; non trovavano quel clima e quei tempi degni di essere rappresentati. Questo, secondo me, può essere una denuncia di quel periodo e domani sarà quello che rimarrà. [...] Bisogna perciò riconoscere che un'arte c'è stata, ha avuto la sua funzione, ha creato questo distacco, questa frattura con la società e questo se in una visione più larga è il suo peccato maggiore, non c'è dubbio che rimane la sua qualità originale. Può darsi che quest'arte abbia esaurito le sue funzioni; ma non si può dimenticare il contributo che hanno dato questi artisti; le loro esperienze, le loro conquiste sono state assimilate più o meno da tutti i pittori di oggi¹⁴.

Postulato ciò, Mafai ammette anche per la sua generazione un posto nel futuro, un nuovo compito e una «possibilità di rinnovamento», realizzabile senza ricadere nella programmazione aprioristica e nelle etichette critiche degli anni precedenti e recuperando un tema ampiamente dibattuto nel Ventennio: il valore educativo e propagandistico dell'opera d'arte, ma in accezione antiretorica, e trasportato ora in «uno spirito di cordialità veramente democratico»:

Adesso è tutt'altra faccenda. La vita c'interessa, ci prende; è cosa viva. Dare una nuova fisionomia a noi stessi e alla società diventa condizione essenziale per il nostro lavoro. [...] L'uomo deve porsi su un piano reale, meno ambizioso più umano; sentirsi solidale con gli altri con spirito di collaborazione e non di sopraffazione e disinteresse egoistico. [...] L'arte ha una grande responsabilità, interpreta le più alte aspirazioni della società e la sua storia è la storia intima del proprio tempo. [...] Così l'opera vive per se stessa e non contiene soltanto valore estetico, che sarebbe diminuirla, ma agisce profondamente nell'uomo, ne indirizza il gusto, il costume e lo educa soprattutto. Un'opera d'arte è sempre un fatto morale e sociale ed anche di propaganda¹⁵.

Quanto a come dovrà essere quest'arte nuova, Mafai si mantiene generico, precisando però che per lui «arte progressiva» è da intendersi come ricerca di «profondità» dell'espressione a scapito del compiacimento stilistico e del «gusto eccessivo della materia». Sarà inoltre necessario porre maggior attenzione al soggetto, che è insieme «manifestazione della società e della natura» e del «sentimento dell'artista», e alla forma, la quale non potrà «essere sciatta» ed eccessivamente deformata in senso espressionistico, giacché tale «andatura distratta» ormai equivale a un «pessimismo più rifatto che originale». Il pittore auspica infine la prossima manifestazione di «un'arte più serena» ispirata «a un nuovo ideale di bellezza dove l'artista ritrovi e scioglia il suo canto alla vita e all'avvenire»¹⁶.

Dopo la pubblicazione dell'articolo di Mafai, anche la promessa di Togliatti di una «necessaria comprensione»¹⁷ per lui tra le fila del partito e tra quelli che pur non essendo tesserati allora ne condividevano gli intendimenti, non tarderà a realizzarsi. Sarà però questo «sostegno critico» a dar luogo alla rilettura della biografia artistica del pittore, alla sua assimilazione progressiva nello

schieramento realista del PCI e alla creazione del mito del messaggio antifascista delle *Demolizioni*.

Una delle prime a pronunciarsi in proposito è Palma Bucarelli in una recensione della mostra di Mafai alla Galleria dello Zodiaco di Roma, dove il pittore esponeva una selezione di opere recenti, tra le quali alcune *Fantasie*, ritratti e paesaggi romani, pubblicata su «L'Indipendente» nell'aprile del 1945.

Agli occhi dell'autrice, che dimostra di aver letto *Possibilità per un'arte nuova*, queste opere accreditano Mafai nel nuovo scenario artistico e politico con il ruolo di cantore della realtà contemporanea, come «uno di quei delicati strumenti che captano e registrano con estrema precisione le minime variazioni di certe forze. Che è poi la funzione dell'artista nella società [...]» e rendono possibile anche la rivalutazione del suo percorso artistico *entre-deux-guerres*:

Questa sua mostra [...] forse proprio per i nuovi atteggiamenti che vi abbiamo trovato, [...] ci ha indotto a riconsiderare l'intero cammino, [...] di questo pittore: e veramente egli ci appare come uno degli strumenti rivelatori di quelle energie che in tempi oscuri hanno significato l'insopprimibilità dei valori dello spirito¹⁸.

Da qui, la vera e propria «revisione» della Bucarelli, anacronistica e senza fondamento storico, inonda tutta la vicenda artistica di Mafai dal principio e il fulcro dell'operato suo e di Scipione, per la critica, diventa la loro resistenza clandestina al fascismo, poi resa manifesta nei *Fiori secchi* e nelle *Demolizioni*:

Tra il '25 e il '30 circa, insieme con Scipione, Mafai iniziò contro l'invasione del movimento tipicamente fascista del «novecento» che già da qualche anno ci rintronava con la sua fastidiosa retorica, una lotta non aperta, ché era impossibile in quelle condizioni se non a costo d'esser subito stroncata e perciò resa inefficace, ma in sordina e con un'aria svagata di come niente fosse, e che a quella gente grossa poteva parere tutt'al più una polemichetta da sbrigarsi tra artisti e critici: ed era invece la lima sottile che corrodeva pian piano, era la voce segreta della nostra chiusa insofferenza. I suoi «fiori secchi» così gentilmente inermi, così fini e discreti e intensi d'altra poesia a noi parvero, ed erano, una protesta contro la vacuità d'una grandezza tutta esteriore, l'alimento del ricordo di una spiritual fioritura agonizzante nell'atmosfera irrespirabile dell'imperante volgarità. Le sue «demolizioni» in cui gli squarci aperti dal piccone nella carne viva delle più nobili e compatte architetture delle nostre città trovavano nella tenerezza della pittura un accoramento di rimpianto, le sentimmo come la più aperta condanna degli scempi che gli architetti ufficiali andavano facendo per adulare le smanie d'imperiali grandiosità del despota¹⁹.

A Palma Bucarelli si aggiunge, nel novembre del 1945 su «La Rinascita», Renato Guttuso²⁰. Nel suo articolo, l'artista rivede il rapporto di Mafai con Scipione ponendo il primo in posizione preminente rispetto all'amico in termini di «drammaticità» e ravvisando nel vertice della sua produzione prebellica, ancora una volta rappresentato dai *Fiori secchi* e dalle *Demolizioni*, la manifestazione insieme dell'implicita opposizione al regime del pittore romano, che si sostanzia

per Guttuso proprio nell'aperta espressione di drammaticità tipica di quei dipinti, e della sua innata vocazione di pittore realista, e dunque antifascista. Per Guttuso, infatti, Mafai è intimamente realista dato il legame da lui sempre dimostrato con l'attualità e la società e la sua capacità di riversarne le sofferenze, ancora una volta in termini di drammaticità, nelle opere:

Sebbene questa pittura contenesse impliciti germi di una moderna drammaticità, sebbene in quell'estenuarsi sensibilistico fosse una inquietudine che doveva condurre alla sua crisi attuale, nessuno mostrò accorgersene; anzi, nei confronti di Scipione, che fu di Mafai compagno fraterno, venne fuori la facile formula che Scipione fosse "drammatico" e Mafai "poetico". Molti anni fa dicemmo che Mafai era più "moderno" di Scipione quindi più drammatico; che in Scipione quei fondi cupi, quelle lingue rosse nei cieli neri, quegli angeli barocchi volanti indicassero la sua natura romantica e letteraria (sia detto nel migliore senso della parola), mentre Mafai, in qualche modo, sia pure attraverso l'uso e l'abuso di un armamentario di gusto moderno, sia pure attraverso la lezione di Morandi, accettata e scontata da Mafai, fino a tutt'oggi, attraverso la lezione del decadentismo europeo postimpressionista, era un pittore intimamente legato ai suoi tempi e alla sua società, era, in qualche modo, sin dai suoi quadri di quattro cinque, sei, otto, dieci anni fa, un pittore "realista"²¹.

Guttuso infine indica i "limiti" entro i quali, a suo parere, dovrà muoversi il linguaggio di Mafai per risultare effettivamente nuovo nel nuovo contesto storico e sociale. Gli prescrive quindi di assimilare con coscienza e superare una volta per tutte gli antichi influssi stilistici, tra tradizione e modernismo internazionale, di abbandonare i «mezzi espressivi» dell'*entre-deux-guerres* e di assecondare la propria vena realista a discapito di un formalismo che, sembra suggerire il pittore, se durante il Ventennio aveva significato legittimo distacco dal fascismo, dopo il 1945 avrebbe potuto facilmente rappresentare uno di quegli «indirizzi di pensiero reazionari»²² di cui scriveva Togliatti:

Se quando Mafai voleva rendere il senso poetico di fiori secchi e disfatti al sole adeguava a questo suo tema i suoi mezzi espressivi, sicché l'opera ne risultava unitaria, oggi non può per i risultati a cui ambisce servirsi di quei mezzi espressivi che erano adeguati ai suoi fiori secchi. Nel senso dunque di una progressiva liberazione da certe remore formalistiche, da certi moduli pittorici del cui fascino fummo tutti, chi più chi meno, vittime, debbono essere compiuti i nuovi passi avanti. In questo senso pensiamo debba muoversi Mafai, e tutti noi, se si vuole uscire dall'equivoco formalistico del "centrismo"²³. [...] Se la pittura e tutte le arti debbono andare avanti, non sarà certo attraverso la prudenza e la nostalgia, ma attraverso la coscienza piena di un compito, l'aderenza piena alla società in cui si vive, la presenza in noi viva e piena della tradizione, compresa la più recente, compreso l'impressionismo, compreso l'estetismo decadentista, perché non sarebbe possibile altrimenti, né decidere che il passato comincia dal 1920 o dal 1820 o dal 1590²⁴.

In ultimo, in questo quadro, assume un importante rilievo il parere di Giulio Carlo Argan, che compiutamente e "professionalmente" conferisce una

forma definitiva a tale costrutto critico in un articolo pubblicato su «La Nuova Europa» alla fine di dicembre del 1945. Nel saggio, alla ricapitolazione della carriera del pittore romano, il critico fa corrispondere la sistematizzazione della griglia critico-ideologica in cui, di lì in poi, un vasto numero di esegeti inquadreranno l'opera dell'artista tra le due guerre e contestualmente, elegge i dipinti di Mafai, da sempre per lui pittore «morale» e attuale, a valido modello per la corrente realista che allora si stava sviluppando tra gli artisti militanti nel PCI:

Su quei fiori secchi e quelle demolizioni non si riuscirebbe mai ad accreditare l'ipotesi di un Mafai "crepuscolare": ed il passaggio da quei temi alla crudeltà delle "fantasie" dipinte dal '42 in poi, avviene nel modo più naturale, quasi senza stacco. Quelle "fantasie" sono state dipinte quando più dolorosamente il pittore avvertiva nella farsa di una cronaca carnevalesca la rottura e il naufragio di una storia; e quelle danze macabre sono anche più atroci per la carne che veste ancora quelle spoglie umane, per quel "residuo di vita" che le costringe a una pantomina [sic] tragica e oscena o le travolge in un'orgia bestiale e inutilmente cruenta. Ma sarebbe inutile cercare nelle "fantasie" di Mafai, al di là di una verità atroce, un'intenzione di satira, di sarcasmo o di schermo: lo stesso rigore formale che ha scoperto la "forma vera" di quella società in isfacelo ci arresterebbe ai limiti di una sigla astratta di linea o di una centrata giustezza di tono, nelle quali la brutalità di una mossa o di un gesto s'è d'un tratto trasposta e fissata. Mafai è diventato un artista "sociale" senza volerlo, seguendo fino alle ultime conseguenze la logica del suo stile; nello specchio veridico della sua pittura quella società non poteva riflettersi che così. Allora si spiega il valore di questo rigore formale, così diverso da quello, ancora essenzialmente metafisico, di Morandi e di Carrà: il rigore formale di Mafai è anzitutto un rigore morale, un'ansia religiosa di verità. È proprio per questo impegno vitale assillante, per l'assoluta attualità di ogni suo atto pittorico che i suoi motivi, appena visti, precipitano in distanze remote, ai limiti del tempo e della coscienza: fiori sfioriti, case distrutte, umanità finita. Tra il pittore e la cosa dipinta c'è davvero tutta una vita. Perciò ancora nei limiti della forma pura e finale si riassume l'esperienza amara di una cronaca non respinta e trascesa, ma vissuta e sofferta giorno per giorno. I disegni di Mafai sono, in questo senso, testimonianze definitive: nel ritmo astratto del segno trovano il loro posto e la loro voce le notazioni più tenui ed esigue: tutto il senso di una vita, fino alle tare più segrete, si tradisce in una piega della pelle, nell'improvviso allentarsi o irrigidirsi del segno. Ma infine, che cosa sarà questa "attualità" di Mafai se non una più lucida e precisa coscienza della storia della pittura moderna? In nessun altro artista italiano la tradizione dell'Impressionismo e quella dell'Espressionismo scoprono così chiaramente le provvisorietà e l'esteriorità del loro contrasto. Ch'è tale soltanto nei confronti di una realtà esterna accettata o respinta a priori, ma non più nei confronti della condizione spirituale di assoluta soggettività, che si determina ugualmente da quella accettazione e da quel rifiuto incondizionati²⁵.

Non tutti i critici, e tra questi spiccano Giuliano Briganti e Cesare Brandi, accettarono questa lettura e anzi vi si opposero, implicitamente ed esplicitamente, anche a distanza di anni. Entrambi lamentarono il dissolvimento dell'ispirazione di Mafai, a loro vedere rimasta prima imbrigliata dai postulati artistici del Partito²⁶ e, dopo la militanza, dagli interessi di critica e mercato. In particolare, Brandi non lesina dettagli e denuncia apertamente il cattivo influsso, sul finire della carriera di Mafai, di Lionello Venturi, e in seguito, velatamente, anche di Argan,

che sostennero e giustificarono rispettivamente la svolta astratta e l'evoluzione informale dell'artista²⁷, secondo il critico assolutamente estraneo, per indole, alla non figurazione.

Ma ormai la linea critica era dettata e rimase sostanzialmente inascoltata dall'artista anche la circostanziata raccomandazione rivoltagli da Brandi nel 1947 tra le righe del terzo e ultimo dei suoi noti saggi sull'europeismo e l'autonomia di cultura nella pittura moderna italiana, significativamente volti ad accreditare l'*entre-deux-guerres* artistico nazionale come reale, indipendente e valida manifestazione culturale europea²⁸.

Brandi, proponendo per il pittore una lettura storico-critica alternativa e opposta a quella maturata in area comunista, invitava Mafai a diffidare dall'«esternità dello stimolo» che giunge dal lasciar concorrere alla creazione pittorica correnti artistiche e discipline politiche mal digerite, tanto nel fascismo, quanto, analogamente, nel dopoguerra marxista²⁹, e di allontanarsi dalla facile strada realista allora intrapresa, affatto connaturata alla sua vocazione di pittore ispirato e istintivo, impegnato nella ricerca e capace non di registrare il «vero», ma di rammemorarlo sulla tela, filtrandolo nel colore e nella luce delle sue realizzazioni, capacità che a suo vedere lo pone, accanto a Morandi, ai vertici della pittura italiana tra le due guerre:

Come dunque potrebbe farneticare di realismo, codesto artista, senza distruggere se stesso? Poiché può un artista giungere a definire pittoricamente in modi contrastanti il proprio fantasma, ma non può senza perdersi invertire la rotta al proprio cammino. La pittura che Mafai ha fatto in quest'ultima decina d'anni sta a dimostrare il percorso che noi abbiamo ricostruito: Mafai può arrivare a definizioni perno levigate e passate al tornio, purché rispetti il ritmo del colore che gli è proprio. Se lo spegne nel chiaroscuro, o se, per salvarlo, ripete l'errore del cangiantismo, l'autonomia dell'immagine si spezza: e davvero allora diviene incerta, tremolante, mal costruita e difettosa.

Dove invece rispetta il colore nella proprietà di cui egli e nessun altro l'ha dotato, può giungere a riscoprire in esso [...] le possibilità che il colore acquistava attraverso l'elaborazione della Pittura metafisica. Ed ecco che infatti vi sono dei dipinti di Mafai di una misteriosa fermezza che risale ai manichini e alle camere incantate. Anche Morandi sperimentò del resto questa tensione estrema dell'oggetto, questo ravvicinamento alla vista si direbbe, per cui una membrana appena sembra intercettarlo al nostro spazio. Ma è sempre per arricchimento interno d'immagine, per allucinazione quasi, e non per illusione. È su questo spalto avanzatissimo ma, ahimé, non più recente, che per il momento vogliamo lasciare Mafai. Ma considerandolo nell'ambito di quel recupero della coscienza di forma, che sola può concedere all'arte italiana di sostare in Elicon, noi non vorremmo certo, né di lui né degli altri, fare dei formalisti. Nella coscienza di forma è già incluso per noi, o sarebbe altrimenti non coscienza ma inerte formulario accademico, la folta umanità dell'artista che nell'opera d'arte fonda per se e per gli altri, sull'instabilità del reale, la realtà pura³⁰.

Quanto al valore politico delle *Demolizioni*, Brandi lo reputerà ammissibile, ma solo in virtù del carattere libertario di Mafai e in stretta relazione al momento

storico in cui si manifestò e, scrivendone un anno dopo i fatti del Sessantotto, individuerà nel termine «contestazione» quello più ragionevolmente adeguato a descriverlo:

[L'opera di Mafai] appare con la fermezza di un mondo formale che si solleva dal suo tempo, anche se nel suo tempo affonda le radici. E a questo proposito non bisogna dimenticare che la contestazione al Fascismo è insita nei suoi quadri, fin dalle famose demolizioni, che si andavano facendo a Roma intorno all'Augusteo, e che a Mafai, romanissimo e libertario, due volte cuocevano. Più aperta ancora la critica, e più radicale, nelle splendide fantasie, parallela alle crocifissioni di Manzù: le più alte espressioni, infine, di quella protesta al fascismo che covava sotto la cenere, sotto troppa cenere.³¹

Negli anni Sessanta, Briganti, mediterà un ulteriore sviluppo di questa linea critica alternativa, ponendo le *Demolizioni* a testimonianza, più che di un aperto frondismo, di quell'originalità stilistica che scaturisce dal «distacco», rivendicata dallo stesso Mafai in *Possibilità per un'arte nuova*, e indicando la sua produzione degli anni Trenta come la più pregevole e autonoma. Il critico affiderà alla sua nota di apertura del catalogo della mostra retrospettiva su Mafai organizzata a Todi nel 1977³², la sintesi di quanto aveva scritto su di lui nel decennio precedente²². Secondo Briganti con le *Fantasie* finiva la parabola artistica del pittore e dopo il 1945 per lui si apriva una stagione tormentata in cui non seppe più conciliare arte e politica, finendo, come previsto da Brandi, per smarrire sé stesso fino a disfarsi nella materia informale:

Sono gli anni che procedono [*sic per* precedono] la guerra, gli amici [*sic per* anni] 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 [...], e così le immagini, e si sapeva, più o meno bene quanto succedeva fuori di casa. Né ai pittori era negato, almeno entro 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 spendente dei suoi tramonti rosa e violetti. [...] In quegli anni difficili la voce di Mafai fu certo fra le più sincere, e non erano molte, della pittura italiana. Ma alla 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 "Crocifissione" di Guttuso del '41, si andavano levando

in Italia. Ma la violenza c'era chi sapeva esprimerla meglio di lui [...]. 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. [...]. 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.

Di questo tormento, della difficoltà di assoggettarsi a tendenze "eterodirette", salvo in prima battuta assecondarle con sincero coinvolgimento e, con lo stesso sincero coinvolgimento, contestarle quando percepite come inadeguate³⁴, ne parla anche Mafai nella sua lettera di dimissioni dal PCI arrivata sulla scrivania di Togliatti il 7 novembre 1958 in conseguenza del comportamento tenuto dai vertici e dalla stampa di partito nel caso Pasternak. Dalla lettera emerge anche come lui stesso interpretasse la sua pluridecennale militanza e il suo antifascismo «senza tessera», ancora una volta, in entrambi i casi, in strettissimo rapporto con la politica culturale, l'edificazione della quale, come visto, l'aveva convinto a partecipare attivamente:

Ho ripensato alle lotte che il partito comunista guidò in nome della libertà, della democrazia, della tolleranza contro lo oscurantismo, il maccartismo e contro le forme di censura, di costrizione e di odio verso la cultura additando questi aspetti come tipiche espressioni della dittatura e del fascismo. Ora faccio una considerazione o il Partito in quel momento era in malafede e seguiva scopi esclusivamente di propaganda, o indubbiamente oggi c'è un processo di degenerazione. Io non posso più seguirvi su questa strada e come antifascista (senza tessera) e come democratico (senza retorica), e come uomo di cultura mi rifiuto di condividere, giustificare e tollerare il grave atto contro lo scrittore Boris Pasternak, e il comportamento delle organizzazioni e della stampa sovietica e [di] quella del P.C.I.³⁵

Un'ulteriore interessante testimonianza rispetto alle ragioni delle dimissioni dal PCI di Mafai, intimamente connesse anche con la sua indole antiborghese e libertaria e con la sua incapacità di votare la propria creatività alla retorica, proviene dalla lettera che una delle figlie del pittore, Simona, inviò come testimonianza al convegno *Conversazioni su Mafai* tenuto a Macerata nell'ottobre del 1986³⁶. La lettera è in parte citata in un articolo di Dario Micacchi e vi si legge:

Nel comportamento che il Pci ebbe con mio padre, rivelò le corde sotterranee del suo perbenismo piccolo-borghese e la mancanza di un autentico spirito libertario e di ricerca. L'incontro con l'artista era visto nel caso migliore come uno strumento supplementare a disposizione del partito, per dare risonanza alla sua politica; nel caso peggiore come un passaporto per la buona società, per cui estremamente gradito era l'artista corteggiato e cortigiano, buono per le conversazioni alle ambasciate, disponibile come oggetto di scambio, solido nelle sue certezze e scaltro nell'amministrazione di sé³⁷.

Le Demolizioni prima della guerra

Nonostante il distacco rivendicato da Mafai e sostenuto dalla critica del dopoguerra, il suo interesse per l'attualità sociale e politica non venne mai realmente meno neanche negli anni tra le due guerre, orientandosi e maturando di pari passo con lo svolgimento degli avvenimenti a lui coevi. È indubbio, dunque, che le *Demolizioni* rivestano un ruolo cruciale sia nell'evoluzione stilistica del pittore, sia nel suo modo di concepire l'esercizio dell'arte anche come mezzo per il racconto di una storia in divenire, in diretto rapporto con la contemporaneità.

Ricostruire la loro gestazione e le reazioni della critica al loro primo apparire sulla scena espositiva nel gennaio del 1937 in occasione della mostra di Mafai curata da Emilio Cecchi presso la Galleria della Cometa³⁸, è quindi utile a decifrare l'originario messaggio a queste affidato dall'autore. L'artista inoltre accenna alle *Demolizioni* in alcuni suoi scritti redatti e editi prima del 1945, rispondendo così alle sollecitazioni dei critici, tra i quali emerge, una volta ancora, Cesare Brandi, che alla fine degli anni Trenta si distingue come il più originale e profondo interprete della pittura dell'artista romano.

Esiste un sottile legame tra la concezione compositiva e concettuale delle *Demolizioni* e un brevissimo articolo che Mafai pubblicò su «Fondaco» nel maggio del 1928 riguardante la *Prima mostra di Architettura Razionale* promossa da Adalberto Libera e Gaetano Minnucci e ospitata tra il marzo e l'aprile 1928³⁹ presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Nell'ottica di Mafai il razionalismo architettonico era da considerarsi in primo luogo un'arma legittima contro l'eclettico e retorico Ottocento che aveva dato al paesaggio urbanistico romano e dell'Italia tutta, una fisionomia borghese e frivolmente "cosmopolita". Nell'ambito della mostra romana, il rinnovamento razionalista era stato infatti presentato, in accordo con gli esiti dell'inchiesta sull'arte fascista di «Critica Fascista», come un primo passo verso «l'inizio di un'epoca in cui l'espressione massima sarà forse raggiunta solo in tempi lontani e resterà viva nel mondo intero per lungo volger di secoli»⁴⁰, proponendosi così di diventare un simbolo della nuova Italia fascista. Un aggiornamento del linguaggio architettonico di grande impatto ideologico e formale, che allora si pensava potesse trovare il suo primo palcoscenico all'interno di una Roma già allora preparata alle imminenti demolizioni, funzionali all'edificazione di un "ambiente" nuovo e rappresentativo del regime⁴¹ in eloquente reazione all'Ottocento architettonico italiano e ai valori borghesi che questo rappresentava, assimilati appunto alla tediosa e ambigua esuberanza decorativa dello stile dell'epoca.

Ideologicamente, quindi, il razionalismo fu fatto corrispondere con un rigore, una "frugalità" e una schiettezza nuovi, anche moralmente connotati in senso latino, e per questo adatti all'Italia fascista. Così per Mafai, sono la chiarezza, la funzionalità dei materiali e delle destinazioni d'uso e le possibilità espressive a queste legate a rendere l'architettura razionale un linguaggio adeguato ai nuovi bisogni, sia pratici e che rappresentativi della modernità.

Inoltre, ai critici di allora non sfuggì una certa qualità pittorica intrinseca allo stile razionalista, ravvisabile sia nei progetti esposti alla mostra romana, sia nell'idea di giustapposizione tonale delle masse su cui la teoria razionalista trovava fondamento⁴². Anche Mafai, in accordo con i propri interessi pittorici di allora, espressi proprio nei suoi articoli per «Fondaco»⁴³, pare aver colto questo aspetto e, nella sua recensione, auspicava di veder presto quei progetti realizzati, permettendo così all'edificio di interagire con l'ambiente e, soprattutto, con la luce reali⁴⁴.

Per lui, una volta che anche l'architettura sarebbe stata in grado, nella sua realizzazione, di integrare la luce naturale e il colore alla gabbia plastico-disegnativa del progetto – in una sostanziale sintesi di artificio e natura, astrazione e realtà –, così come in pittura, l'ambiguità morale ed espressiva del tracotante Ottocento sarebbe stata finalmente vinta su un piano, oltretutto ideologico, anche "visivo". I giovani architetti razionali, infatti, sembra dire Mafai nel suo articolo, erano risolti a superare la vuota retorica plastico-decorativa del secolo precedente, al fine significativamente di «imporre una nuova epoca»⁴⁵, nettamente e da tutti distinguibile, e anche questo aspetto rientrava perfettamente tra gli "intendimenti" pittorici dell'artista romano.

Seppure questo articolo del 1928 sia l'unico dedicato da Mafai a temi di architettura, ciò non significa che il pittore non maturasse altre considerazioni in merito, e questo precoce interesse sembra riemergere a distanza di anni nella serie delle *Demolizioni* (1936-1937). Le considerazioni espresse in *Architettura Razionale* infatti possono in parte aiutarci a decifrarle. Dalla sintesi dell'articolo del 1928 traspare in primo luogo la netta opposizione antiborghese di Mafai al peggior Ottocento italiano, facilmente sostanziabile nella sua esterioresità architettonica, sentita come una metafora dello spirito che aveva concorso a plasmarla. Da qui il sostegno alle nuove possibilità espressive e ideologiche dello spazio architettonico razionale e indirettamente anche alla progressiva trasformazione, politica e architettonica, della *facies* di Roma. Nella concretizzazione delle proposte teoriche e progettuali razionaliste, infatti, Mafai poteva facilmente ravvisare quell'auspicabile convivenza anche nell'opera d'architettura, di espressione lirica e realtà, intesa pure come luogo della manifestazione di fenomeni sociali, politici, storici e ideologici contemporanei, da lui più volte ricercata in pittura.

Se dunque esiste una «contestazione» nelle *Demolizioni*, date le premesse, questa andrà ancorata in prima istanza a un problema di scelte retorico-stilistiche dove la protesta di Mafai è specificatamente rivolta alla scelta “reazionaria” e conservatrice di sostituire alla retorica borghese dell’architettura ottocentesca, non la purezza razionalista, ma la volgarità esornativa dello stile imperiale fascista.

La posizione di Mafai sul razionalismo, a meno di non introdurre un’indimostrabile conversione e cesura radicale all’interno della sua biografia interiore, ci impedisce anche di considerare le *Demolizioni* come solitario e crepuscolare compianto su una vecchia Roma ottocentesca che va in pezzi. Ma questo non basta certamente a descriverle e a definirle.

La potenza pittorica della serie e di paesaggi a questa coevi e intimamente affini come, ad esempio, *Via dell’Impero* del 1934, *Roma dal Gianicolo* del 1937 o l’inedito abbozzo di paesaggio romano (fig. 2) dipinto sul retro di *Demolizione dell’Augusteo* del 1936 (fig. 1), non si spiegherebbe senza chiamare in causa la profonda cultura figurativa di Mafai e la sua capacità di far proprie, declinandole in maniera originale, le più attuali sollecitazioni stilistiche, provenienti in questo caso anche dal nord Europa e da quel vasto e variegato bacino di ispirazione rappresentato dall’espressionismo⁴⁶. Per il Mafai delle *Demolizioni* sono infatti due i poli d’attrazione: da una parte James Ensor e il simbolismo e proto-espressionismo di Les XX di Bruxelles, dall’altra l’espressionismo viennese di Egon Schiele e di Oscar Kokoschka.

Innanzitutto, nell’insistito contorno disegnativo-cromatico delle architetture di Mafai, c’è un’originale quanto esplicita declinazione della linea espressionista e nordica la cui cruda nettezza si stempera, senza smarrirsi del tutto, nel luminoso cromatismo dell’atmosfera romana dando vita a un colore che, filtrato anche dall’esperienza di Morandi, crea lo spazio attraverso la luce e il ritmo tremolante del suo riverbero, diventando inconfondibilmente il colore di Mafai⁴⁷.

Dal punto di vista compositivo, inoltre, il serrato affollarsi di edifici i cui margini, definiti dalla luce, sembrano quasi confondersi conferendo loro l’aspetto di polverosi ruderi pericolanti e insieme di corpi fusi, ma cromaticamente differenziati, luminosi e vibranti, ricalca soluzioni analoghe già viste nei frontali e contratti paesaggi urbani di Schiele degli anni Dieci (figg. 3-4), privati però, in Mafai, proprio di quella perentoria nettezza cromatica e di contorno, o in quelli italiani di Kokoschka, realizzati durante il suo viaggio in Europa a partire dal 1924, dove è il vocante trionfo del colore a dettare il ritmo della visione, agitata e fiammeggiante.

La capacità di Mafai di rendere intimamente espressiva, narrativa e “recitante” l’architettura stessa, afferisce invece al suo gusto per il fantastico, che nel caso delle *Demolizioni* sfocia in un resa “addomesticata” del visionario e del grottesco, e più puntualmente, tale attitudine, è da riferirsi appunto a una derivazione elettiva da

Ensor e da certe più composte, ma non meno visionarie e teatrali, interpretazioni di paesaggi urbani di alcuni dei Les XX⁴⁸ come William Degouve de Nuncques, Fernand Khnopff o il francese Henri Le Sidaner.

Nelle *Demolizioni* di Mafai esiste infatti un senso di sospensione e misteriosa attesa restituito non dall'inestricabile ambiguità della composizione della scena, come accade nelle *Piazze* di De Chirico, ma dalla magistrale ed eloquente declinazione del colore e della luce all'interno di una visione nota, che in Mafai è quella del reale paesaggio romano. Quest'ultimo aspetto è presente, ad esempio, in alcuni pastelli di Degouve de Nuncques come *Effet de Nuit* del 1896 o *A Venise* del 1895 (fig. 5) e nelle visioni di Bruges di Khnopff (*Souvenir de Bruges. L'Entrée du beguinage*, 1904; fig. 6) e di Le Sidaner (*Le quai*, 1898; fig. 7), opere che, pur non essendo state un riferimento puntuale per Mafai, non è escludibile possano aver comunque rappresentato uno stimolo alla riflessione sulle possibilità espressive, più che espressionistiche, del colore nel paesaggio.

Il senso di un paesaggio urbano che da scenario si fa parte della storia nel suo divenire e che in quel divenire sgretola il suo profilo, in questo caso si in accezione espressionistica, attualistica, antiretorica e anche in un certo senso morale e politica, presente nelle *Demolizioni*, invece, Mafai può averlo derivato da un artista cui guarda scopertamente anche nei suoi quadri di figura: James Ensor. La Bruxelles che mescola i suoi edifici al fluire del corteo de' *L'Entrée du Christ à Bruxelles* del 1888, nota al pittore romano probabilmente anche grazie alla serie di incisioni in bianco e nero e a colori da questa derivate con minime variazioni a partire dal 1898 – in cui lo scenario architettonico risalta con maggior dettaglio rispetto al quadro –, deve aver influito nella riflessione poetica e nella concezione espressiva di Mafai. Lo stesso gusto per la resa di una prossima dissoluzione, l'artista romano può averlo tratto anche da altre incisioni di architetture di Ensor dove gli edifici, reali o di fantasia, ma comunque sempre significativamente e volutamente rappresentativi di una storia civile (*Hôtel de ville de Oudenaarde*, 1888), religiosa (*La cathédrale*, 1886, dove la folla sotto il solenne edificio sfila indifferente senza mai rivolgergli lo sguardo; fig. 8) o popolare (*Chaumières – à Slykens, près d'Ostende*, 1888), interagendo con la luce naturale, perdono definizione proprio nella linea del contorno, assumendo così l'aspetto di un corpo possente fattosi rudere, a costante rischio di crollo.

Dal punto di vista formale, dunque, le *Demolizioni* sono tra le opere più iconiche e meglio riuscite di Mafai e rappresentarono per l'artista anche un momento di spontanea riflessione sulla pittura e di felice esercizio di quest'ultima. Nella sua «fantasmagoria colorata»⁴⁹ infatti, l'artista interpreta con maestria le sue tendenze lirico-espressioniste, concretizza efficacemente, e con coerenza poetica, il suo

interesse per il colore e per la luce e il suo rapporto, significativamente “intuitivo”, con le cose e con il paesaggio a lui familiari, così come dichiarato dallo stesso artista all’inizio del 1937 in un’intervista rilasciata a Libero De Libero:

Rispetto alla natura morta – pere, mele, bottiglie – trovo che il paesaggio è più vivo: c’è più dramma, più poesia. Il contatto con le cose è più immediato: di fronte alla natura ogni programma di scuola o di tendenza svanisce. Anche le stagioni io le sento attraverso l’emotività del colore. In fondo Monet non faceva che mettere in pratica una tecnica. Ma la realtà – intuita direttamente – offre delle risorse inaspettate. Non così presto come si può credere. Spesso qualche amico si meraviglia se gli dico che mi capita di dipingere un paesaggio in una sola volta. Ma esso è il prodotto di mesi e anni di osservazione, di vagabondaggio per Roma. Quando vado sul posto con la tela, il paesaggio è già fatto. Il Gianicolo lo conosco da venti anni, casa per casa. Non lo cambierei con nessuna parte del mondo!

Mafai parla con vivacità accalorandosi:

- Ecco perché fuori di Roma sono incapace di dipingere. Un quadro non si fa come una fotografia! A Parigi cominciai ad adoperare i pennelli dopo un anno. Parigi è diversissima da Roma. Il paesaggio parigino è orizzontale, diluito in un’atmosfera verde-azzurra, un po’ cruda e primaverile. Si spiega che vi sia nato l’impressionismo. È una città dove l’aria non pesa: io la sento in primavera. Roma in autunno e nell’inverno. A Roma, più che l’atmosfera c’è la luce⁵⁰.

Il contenuto “ideologico” delle *Demolizioni* di Mafai, invece, è più vicino alla volontà di espressione di una constatazione lirica e visiva che testimoni dell’avvenuto superamento, appunto, ideologico, materiale ed estetico, di un prima ormai barcollante, a favore di un dopo che sarà «epoca nuova», sulla quale il giudizio del pittore resta però sospeso. E lo stesso principio sussiste se dalla sparizione del disprezzato Ottocento architettonico e delle case piccolo borghesi, si allarga l’obiettivo alla deprecabile demolizione della Roma medievale, poiché il senso più profondo delle *Demolizioni* per Mafai è il momento stesso della loro trasposizione in pittura: appunto quello in cui ciò sta accadendo e in cui è implicito che qualcosa, che non si è ancora manifestato, avverrà.

Al tempo della loro creazione le *Demolizioni* non hanno infatti alcun valore strettamente antifascista, né costituiscono un’implicita opposizione al totalitarismo e tantomeno forniscono presentimenti di future, e tristemente reali, tragedie. A cavallo tra 1936 e 1937 quelle opere non avrebbero potuto in alcun modo incarnare tali messaggi giacché il loro autore non aveva maturato ancora tali orientamenti.

Nel gennaio del 1937 Mafai era da qualche mese alle prese con la pittura «agitatissima»⁵¹ del *Trionfo di Cesare*, decorazione «visibile dalla strada attraverso due grandi vetrate» realizzata su due pareti della Casa del Balilla di Trastevere⁵², edificio frutto di quell’architettura razionale di cui aveva trattato nel 1928, e nell’intervista di Libero De Libero per «Quadrivio» segnalava posizioni ideologiche ancora del tutto inconciliabili con un convinto e meditato antifascismo. L’intervista fu anche l’occasione per promuovere per la prima volta le sue *Demolizioni*, che di

li a breve sarebbero state esposte nella mostra curata da Cecchi, e proprio mentre Mafai le presentava in anteprima a De Libero riconfermava chiaramente alcuni dei suoi convincimenti in materia di arte e di politica:

Mi interessa l'artista! Il discorso cade sulla giovane pittura romana: - Come spiega che siano così freddi, così privi di generosità, d'ispirazione? È una pittura che ha senza dubbio del bambinesco...

- È presto detto – ci interrompe il pittore, con foga. – Le cose vanno guardate in faccia, da uomini. Questo masturbarsi col pennello, o con le parole, non è altro che vizio, mancanza di virilità, infantilismo e vecchiezza! Nel mondo vi è oggi una serietà impressionante. I socialisti di una volta si perdevano in discorsi, fabbricavano programmi, teorie... Oggi il Fascismo, lo stesso Comunismo, sono realtà ferree che investono tutta la vita. Come può un artista bloccarsi ancora col narcisismo, con le parole che non significano nulla? Esistono ancora dei gruppi di esteti! Che noia! Anime in pena, li si vede in giro col loro capogruppo, tendenti l'orecchio ad ogni sussurro di giornale. Aspettano il pettegolezzo, la polemica, come l'artista aspetta l'ispirazione...

Mafai si interrompe. Depone il quadro dal cavalletto:

- Altro che novità! Oggi si cerca qualche cosa di più consolante, di più assoluto, qualche cosa che commuova, che parli all'uomo. L'arte è un fatto etico, prima che estetico. Quel po' di chiasso che i furbi riescono a provocare nei giornali intorno al loro gruppo, al loro movimento, non mi interessa...

Usciamo dal giardino ch'è già notte:

- Mi interessa l'artista! – conclude con aria di trionfo il pittore. Affondando una mano nella tasca dei pantaloni e curvandosi agita l'altra nell'aria. Proprio come le figure che dipingeva una volta⁵³.

Nelle *Demolizioni*, nei *Fiori secchi* e nella decorazione della Casa del Balilla, dunque, esiste un rinnovato slancio espressionista che si declina in crescente inquietudine, ma non vi è ancora una consapevolezza che possa dirsi opposizione al regime o che possa fare di quell'espressionismo uno strumento di concreto "antifascismo visivo", tutt'altro. Sarà solo quando nelle *Fantasie* (1939-1944) il corteo già grottescamente scomposto del *Trionfo di Cesare* assumerà le forme ferocemente anticlassiche, tardo manieriste alla El Greco, gonfie e deformi alla Grosz e macchiate della porpora scipionesca, che l'orientamento politico di Mafai, in accordo anche con le sue esperienze biografiche, prende progressivamente una connotazione veramente antifascista.

Nel caso delle *Demolizioni* invece, come visto, l'artista esalta ancora il valore pittorico dell'immagine che scaturisce da un fatto reale e realmente esperito nelle sue potenzialità di interazione tra architettura, tono e cromia. Così Mafai coglie in presenza – il pittore, in relazione alla serie parlerà di «star lì»⁵⁴ – il momento in cui «l'epoca nuova» prende il posto della vecchia, mentre il popolo, l'uomo comune, alla cui prospettiva l'artista si assimila, affascinato e sgomento, osserva il manifestarsi della storia.

La prospettiva temporale e visiva delle *Demolizioni* è infatti quella in cui tutto ciò avviene oggettivamente e all'interno di un ambiente comune, e da questo

deriva per il pittore, in primo luogo, una concreta e irripetibile possibilità di sincero dialogo pittorico con la contingenza reale, trasposta «nella sua luce naturale»⁵⁵. In secondo luogo, in termini ideali, la serie rappresenta per Mafai l'occasione per formalizzare in pittura una già avviata riflessione teorica sul succedersi e prevalere delle costruzioni umane, sociali, culturali e anche politiche.

Cesare Brandi, nel 1939, dimostrava di aver compreso benissimo questa commistione tra lirismo, espressività e attualità che si fa «epoca», tipica delle opere migliori di Mafai e che il critico riconduce a qualità per lui presenti nella tradizione artistica nazionale, intessendo inaspettati ma evocativi confronti quando a proposito delle *Demolizioni* scriveva:

Torna alla memoria, in quei muri che franano contro il cielo, nelle occhiaie vuote delle finestre, come una lontana eco del desolato scenario di rovine che accoglie una delle storie di S. Silvestro di Maso: il senso di qualcosa che sta per procombere per sempre, una testimonianza anonima e tragica che sarà spenta nella polvere anonima della terra. Questa ineluttabile desolazione da epilogo, questo graduale ripiegarsi nell'ombra dell'un'ora, che dei colori lascia vivere quasi soltanto un aspetto mortificato e in gramaglie, conferisce alla pittura di Mafai una particolare sonorità in sordina, remota, e trattiene un tono opaco e accorato di elegia, nel quale si deve riconoscere il timbro più autentico e costante del suo sentimento⁵⁶.

Non è un caso che Brandi citi la scena dipinta da Maso di Banco negli anni Trenta del Trecento a Santa Croce in cui San Silvestro chiude le fauci del drago e resuscita due maghi uccisi dall'alito della creatura, poiché in quella composizione si evidenzia il trapasso di un'epoca attraverso il miracolo manifesto della «vera fede». Attorno a quell'«epifania» del sacro, infatti, sono rappresentate la rovina, metaforicamente architettonica, dell'«edificio» pagano che crolla di fronte all'affermazione del Cristianesimo, il miracolo della resurrezione e della conversione dei maghi fagocitati dall'«errore» pagano e rinati in Cristo e, soprattutto, c'è Roma nel momento in cui riacquista la propria centralità al principio dell'«impero» cristiano.

Il parallelismo che Brandi qui costruisce con la retorica del terzo impero fascista «legittimato», a Roma e per irradiazione nel mondo, dall'«impero» cristiano e dal precedente Impero Romano sui quali è edificato e dai quali eredita la grandezza, è dunque palese⁵⁷. Le *Demolizioni* di Mafai sono per lui il racconto lirico e non retorico della storia che fluisce e, nello specifico, del momento in cui l'impero fascista principia la sua ascesa sulle rovine dell'Italia borghese e democratica, ideologicamente e politicamente «pagana». Il riferimento di Brandi all'«ineluttabile desolazione da epilogo» inoltre, dà forma concreta allo sgomento di assistere inermi al disperdersi, insieme alle case piccolo borghesi, delle vestigia della Roma medievale, atto di superba tracotanza di fronte al quale né la sensibilità di Brandi, né quella di Mafai potevano restare indifferenti.

Infine, anche il legame di quella scena agiografica con l'immaginario simbolico e popolare in cui si muoveva Mafai è fortissimo e risponde alle logiche di attualizzazione molto spesso poste al centro delle composizioni sue e di Scipione. Il miracolo di San Silvestro che domina il drago infatti era una leggenda tratta dagli *Actus Silvestri*, fattasi da secoli popolare e ambientata in luoghi familiari ai due pittori: il Palatino e la zona del Foro Romano, dove sorgeva il tempio dei Dioscuri⁵⁸ sopra il quale, proprio per volere di San Silvestro, fu edificata Santa Maria Liberatrice.

L'accostamento di Brandi non è dunque un semplice richiamo erudito, ma una chiave di lettura, una chiara indicazione di natura stilistica e ideologica volta a svelare le ragioni profonde e complesse che scorgeva nelle *Demolizioni* di Mafai, le quali evidentemente veicolavano un messaggio all'epoca della loro creazione facilmente e paradossalmente, se si pensa alle letture del dopoguerra, interpretabile anche in ottica fascista.

La mia pittura, articolo pubblicato da Mafai nel 1940, se analizzato in relazione anche al testo di Brandi del 1939, aiuta a comprendere questa prospettiva indirettamente ideologico-sacrale nella quale il pittore operava al tempo della creazione delle *Demolizioni*. Qui, in riferimento alla sua più matura e autonoma attività degli anni Trenta e con l'importanza di quella serie ormai ben presente, Mafai infatti, ritracciava il percorso che lo aveva condotto a quei dipinti e scriveva⁵⁹:

Le mie esperienze cominciano tardi, verso i trent'anni⁶⁰. In quel tempo dipingevo i fiori al sole. Li mettevo lì, come per caso, senza nessuna intenzione compositiva. Li copiavo ad uno ad uno, e mi accorgevo che nel disfarsi creavano degli spazi loro, particolari, un a fisionomia astratta, come quella di certe persone di cui si ricordi soltanto un gesto esaltato o semplicemente rassegnato. Dipingevo, e il colore veniva fuori acceso, ma casto, ed io ero incantato da quei gialli e di quegli scarlatti⁶¹.

L'interesse, dunque, per gli «spazi» creati dal «disfarsi», «senza nessuna intenzione compositiva» è un oggettivo punto di partenza formale anche per le *Demolizioni*. È sempre Mafai a descrivere come questo spazio di ricerca incentrato sull'interazione di luce e colore, si allarghi poi a figure e oggetti fino a portarlo a «concezioni più larghe di costruzione e di colore», cioè alle *Demolizioni*⁶²:

Anche nudi, figure e oggetti mettevo davanti al sole. Questi corpi in ambiente grigio e vuoto stampavano nelle pareti spazi differenti, ricchi di vibrazioni sonore, di luce e di colore. Queste esperienze mi rivelavano sempre più la funzione dello spazio ed in seguito mi portarono a concezioni più larghe di costruzione e di colore⁶³.

Inoltre, per approfondire ulteriormente l'*humus* su cui fiorisce la serie e per conoscere il valore altamente simbolico, storico, ideologico e sociologico che nell'immaginario di Mafai acquisivano le sembianze architettoniche delle città,

è fondamentale citare quanto l'artista scriveva da Parigi già nel 1931, quando la sua attenzione di corrispondente per «L'Italia Letteraria» si era orientata verso la critica della società borghese e le forme visive con le quali questa si esprimeva:

Ecco, verso la metà dell'800, è tutto un fuoco di idealità sociali, morali e politiche. L'uomo sostituendosi a Dio cominciava a distruggere ogni fondamento religioso; e si faceva ateo, fiducioso nel progresso, nel benessere (parole che presero un significato pieno di enfasi rettorica) divenne liricamente progressista. Ammiratore della scienza, si faceva positivista, scienziato. Oggi queste idealità si sono realizzate. La Francia ha tutto conquistato. Parigi è una città arrivata, cristallizzata, fissa come una delle tante Amsterdam, Bruxelles.

Questo popolo che ha accompagnato ogni evoluzione e che qualche volta le ha precedute, è fermo in questo materialismo conservatore ed è pervenuto a un tale equilibrio che i governi e i presidenti si succedono senza scosse, senza fare né male, né bene, come se non esistessero. Il grave è che il mondo corre vertiginosamente verso la fine della storia moderna e i figli stessi della Borghesia: il Capitalismo occidentale da una parte e il Bolscevismo orientale dall'altra vanno verso direi così paurose esasperazioni materialistiche e verso un sicuro collettivismo per cui c'è da aspettarsi le più grandi sorprese [...]. Il mondo va verso vie nuove. Tutto cerca una sistemazione morale allo spirito sperduto del dopoguerra. Oggi la politica non è di nazione a nazione, ma di razze, di classi sociali. L'interesse piccolo borghese, non ha più valore con le sue presunzioni di necessarie civiltà scomparirà davanti alle esigenze delle grandi forze collettive in cui il mondo si raccoglie nell'ultimo sforzo di sintesi⁶⁴.

Una reale materializzazione di quell'«ultimo sforzo di sintesi», il segno dell'avvento di una storia e di un'epoca nuove in Italia, per Mafai sono le demolizioni fasciste e i quadri che il pittore ne deriva. Quella delle *Demolizioni* per l'artista è infatti la nazione, e non semplicemente Roma, una volta che il segno "architettonico" del mutamento epocale è dato. Per il pittore nel 1936 si tratta infatti di eternare il "crollo", il momento in cui la Roma-Italia fascista, realmente e idealmente, non somiglia più alla sé stessa ottocentesca, a differenza di Parigi, città che, come visto, agli occhi di Mafai, in mancanza di uno stimolo culturale, politico e ideologico assimilabile a quello fascista, aveva mantenuto e lasciato avvizzire le forme architettoniche della mentalità, borghese e individualista, che l'aveva plasmata nel periodo di suo massimo fulgore, politico e culturale.

Appurato e superato questo riferimento, il panorama delle *Demolizioni* nell'elucubrazione teorica di Mafai si complica, convogliando diversi motivi che alla metà degli anni Trenta, per sua stessa ammissione, ne avevano attratto l'interesse. È lo stesso pittore che nel 1940, sempre in relazione ai suoi anni Trenta, infatti scrive:

Volendo fare un po' di storia, devo confessare che in quel tempo ero preso dall'idea dell'«uomo qualunque»; una reazione contro lo sfrenato individualismo. Ero convinto che la natura delle cose ci venisse appannata e deformata non solo dai molti programmi, ma da un eccesso di valore che l'uomo si attribuiva nel pretendere di poter rifare il mondo⁶⁵.

Ancora una volta, questo «pretendere di poter rifare il mondo» si presta a un'interpretazione ambigua, non solo perché su un piano pragmatico può riferirsi a una critica mossa contro una società che, come nella Francia liberale e nell'Italia fascista, riplasma la sua realtà fisica, ideale, sociale, culturale e politica per via distruttiva, ma può aver anche un senso estetico, connesso a quello stesso piano pragmatico. E la locuzione può tingersi così anche di una sfumatura anti-surrealista⁶⁶, in relazione alla Francia, e antiretorica, in relazione al progressivo affermarsi del pacchiano gigantismo celebrativo fascista-imperiale in Italia, per il pittore tendenze entrambi riferibili, ideologicamente e formalmente, a una comune derivazione ottocentesca e borghese. Di conseguenza nel costruito di Mafai, che giudica sempre da posizioni antiborghesi e antiliberali, quella delle *Demolizioni* è un'occasione in più per riaffermare la validità di una poetica del reale che non punti a «rifare il mondo» secondo il proprio capriccio e la propria individualità⁶⁷, ma a cogliere nelle maglie della realtà la permanenza, la continuità di un'identità collettiva, «l'esistenza comune degli uomini» che è innata nella «natura delle cose»⁶⁸ e nella cultura italiana, intesa anche come tradizione, che con queste «cose» convive.

«La decadenza», scriverà nel 1940 Curzio Malaparte in relazione a un'attitudine nazionale e nativa all'interpretazione del reale naturalmente commisto al fantastico, diversa e opposta al meccanismo intellettualista del surrealismo francese, «comincia proprio quando si smarrisce quel senso dell'interpretazione magica della realtà, che è l'elemento intimo, naturale, spontaneo, della nostra intuizione e creazione artistica»⁶⁹. Del resto, André Breton nel 1935, in occasione del *Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura di Parigi*, aveva identificato l'attività interpretativa del mondo con quella trasformativa e aveva scritto: «"Transformer le monde", a dit Marx; "changer la vie", a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un»⁷⁰. Questa missione, estetica e ideologica insieme, secondo il teorico del Surrealismo, doveva essere esercitata dagli artisti attraverso la liberazione dell'inconscio.

Nel 1940 quindi, il discorso di Mafai, si precisa in implicita polemica proprio con una tale impostazione, e ciò accade in un passaggio del suo scritto dove chiaramente si scorge anche un tentativo di teorizzazione di un approccio interpretativo ed espressivo, presente nelle *Demolizioni* e condiviso anche con Scipione, in cui su una salda base reale, si innesta una visione capace di consustanziare, in un'unica immagine concreta, attualità, capacità immaginativa, morale, cultura e continuità di storia e di tradizione, i quali convivono naturalmente e non intellettualisticamente nella percezione e nell'«interpretazione magica della realtà»⁷¹ ritenuta tipica della cultura collettiva italiana. E ciò rimanendo fedele, appunto, all'interpretazione e non alla trasformazione della realtà restituita

nell'opera, cosa che invece accade, ad esempio, nel simultaneismo futurista e nell'onirismo surrealista i quali, in ottica individualistica, puramente interpretativa e sostanzialmente arbitraria, giustappongono, ma non amalgamano, selezionati aspetti dell'esistente per «rifare il mondo».

Le *Demolizioni* sono quindi una scenografia senza personaggi dove la frontalità e la compresenza di interni, esterni e architetture riferibili a epoche e narrazioni differenti, dall'antichità al medioevo, dall'Ottocento al Novecento, contribuiscono unitariamente e teatralmente⁷² a raccontare una storia, colta dal di dentro, attraverso la metafora visiva, esattamente come in una composizione di derivazione giottesca, come appunto in un affresco di Maso di Banco.

Questa ricercata teatralità, la cura per l'inquadratura delle scene, l'intenzione di rendere narrativi gli oggetti, di far recitare gli scenari e i personaggi, sono segni distintivi dell'eloquio di Mafai e sicuramente gli derivano, come visto, dalla tradizione simbolista ed espressionista, ma anche dall'approfondimento dell'interesse per le modalità compositive di Giotto e della sua "scuola", che l'artista coltiva per tutta la vita a partire già dalla fine degli anni Venti⁷³.

Un ruolo all'interno dello sviluppo pittorico e compositivo di Mafai, tuttavia, lo giocherà anche la sua costante curiosità per il linguaggio cinematografico, aspetto quest'ultimo in parte rilevato dalla critica a lui contemporanea, ma trascurato dagli studi⁷⁴. Proprio a cominciare dagli anni delle *Demolizioni* e del *Trionfo di Cesare*, Mafai infatti, lascia entrare nelle sue composizioni alcuni spunti desunti dall'analisi della resa dell'immagine cinematografica e probabilmente anche dalla riflessione sul suo significato di manifestazione, potenzialmente incessante, di un frangente in divenire, colto in presenza nel momento in cui si dà: di nuovo, nell'idea di «star lì». Suggestioni che lo condurranno a concepire l'orchestrazione degli elementi pittorici come una sorta di regia, soprattutto nella restituzione di scene o nude ambientazioni in cui si svolgono fatti corali, come nel caso, rispettivamente del *Trionfo* e delle *Demolizioni*⁷⁵. È in questo quadro che agevolmente si collocano e prendono forma quindi le intenzioni poetiche esplicitate da Mafai nel suo scritto del 1940:

Dunque, mi dicevo, più rispetto per ciò che sta lì, e avrei voluto scoprire questo «star lì»: un nodo, una parte ferma, che legasse l'esistenza comune degli uomini. E penso che c'era un legame tra queste idee e i miei fiori e i miei spazi, che ritrovavo un po' da per tutto, sulle tombe in altorilievo che stanno nei lastricati delle antiche chiese, dove i lineamenti singoli sono ormai cancellati⁷⁶.

E tornando più specificatamente alle *Demolizioni*, Mafai in *Lamia pittura*, partendo da un'occasione che solo inizialmente ha un'intonazione personale, finalmente assegna loro esplicitamente il valore di testimonianza pittorica del superamento epocale che avviene, come fatto materiale e insieme ideale, nella contingenza.

Le opere, infatti, per stessa ammissione del pittore, in senso lato simboleggiano la demolizione dell'Ottocento, l'interruzione della sua derivazione. La fine di un Ottocento precisamente connotato come romantico e "tormentato" che lo stesso Mafai rifiuta, anche in relazione alla lettura critica del suo lavoro, quando dichiara che la radice delle sue opere è «vicina», cronologicamente e idealmente, e dunque non ha nulla a che fare con il «neoromanticismo» o con l'Ottocento francese e italiano, ma è da collocarsi nell'epoca nuova: il Novecento e, appunto, nell'Italia delle *Demolizioni*.

Allo stesso modo, con il riferimento «ai tempi delle corazze e delle toghe»⁷⁷, Mafai rifiuta insieme il plasticismo dei novecentisti, la fissità retorica della metafisica, l'accademismo eclettico ottocentesco e la svolta "imperiale" dell'arte nel fascismo, coerentemente ancora nel 1940 da lui considerate, come nel 1928, retoriche figurative, formalistiche ed esteriori, superfetazioni residuali, incapaci di dar sostanza, anche e soprattutto ideologica, alla modernità italiana.

Così in un passaggio fondamentale di *La mia pittura*, con una schiettezza difficile da ignorare, il pittore svela la sua predilezione per un'idea di civiltà priva di presunzione e retorica, collettivistica e unitaria, solidale, antintellettualista e antiborghese, ma differenziata, nella misura in cui riesce a far emergere in sé stessa non l'individualità, ma l'umanità che la compone. Una società alla quale desidera assimilarsi e della quale anela farsi cantore "anonimo", come scriverà Marchiori «... in una grande corrente di pittura anonima sicuri d'identificarlo, per le sue qualità di pittore, come il "Maestro dei fiori" o delle rovine»⁷⁸:

In questi ultimi tempi si parla molto di derivazione dell'Ottocento, di atteggiamenti neoromantici; in fondo credo che è meglio partire dalla radice vicina che risalire ai tempi delle corazze e delle toghe. Noi assistiamo continuamente alla demolizione di tutto ciò che è appartenuto all'Ottocento e io ne sono stato testimone, quando ho visto la mia vecchia casa cadere, i muri crollare ed uno ad uno, le camere aprirsi un attimo alla luce e poi diventare calcinaccio e polvere. La pittura, per esempio, ci libera da molta accademia, l'individuo comincia a essere rappresentato un po' come è, nella sua luce naturale, nei suoi gesti particolari: e non si dipingono più tante storie di santi, cupidi alati, uomini dignitosi e presuntuosi: e di questo, sinceramente, dobbiamo essergli riconoscenti⁷⁹.

Le Demolizioni come attese

Se si guarda alle *Demolizioni* in rapporto con altri dipinti di Mafai degli anni Trenta si coglie un sostrato poetico comune, caratteristico anche di altri artisti afferenti alla cosiddetta Scuola romana e destinato a permanere anche oltre la guerra come sottotesto nell'opera di autori stilisticamente distanti da Mafai.

Opere come appunto *Demolizioni*, *Donne che stendono al sole* (1933 ca.), con le loro schiene nude, le braccia alzate e i rigidi drappi candidi, *Donne che si spogliano*

(1934), dove incombono ombre informi e i volti – dunque gli stati d'animo – sono celati dalle pose, alcuni *Fiori secchi* dove insistentemente si ripropongono scenari costituiti da teli bianchi stesi al sole o da bianchi fogli di partiture musicali, fino ad arrivare a *Modelli nello studio* (1940), in cui la citazione de' *Les Poseuses* (1888) di Seurat con le modelle che si vestono e si svestono di fronte a *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* è scoperta, sono intimamente legate tra loro da un senso di sospensione e attesa. Tutte insieme, con i loro scenari di composta rovina, le loro pose manierate, le loro espressioni attonite, i panni e gli oggetti di cui sono disseminate, incarnano metaforicamente una sorta di inchiesta su ciò che va nascendo nel momento della loro realizzazione e che ancora non è, costituendo dei veri e propri dilemmi figurativi, domande che Mafai lascia senza risposta, tra l'ironico e l'amletico.

Se questa poetica ma concreta diffidenza interrogativa non può essere ancora considerata antifascismo, è chiaro che alle sue opere degli anni Trenta Mafai affida una riflessione vigile e profonda, non schiacciata sulle posizioni più trionfalistiche e di parata del fascismo mussoliniano dell'epoca. La sua è infatti una posizione di interrogazione largamente diffusa anche tra altri pittori romani coevi e presente, ad esempio, nel tema della sposa e della donna che si veste e si sveste o che viene coperta da drappi candidi più volte declinato da Emanuele Cavalli negli stessi anni (*La Sposa*, 1934; *Bagno nel fiume*, 1937), o nella giovane vestita di bianco che danza sul fiume (*Ballo sul fiume*, 1935-1936) e in quella in costume che viene protetta da un telo bianco durante la tempesta di Giuseppe Capogrossi (*Il temporale*, 1933). Tutte opere che, insieme a quelle di Mafai, rimandano alla metafora fondamentale della vestizione della sposa, ovvero alla nascita della civiltà nuova, la quale però, sembrano dire all'unisono, non è dato ancora sapere con certezza quale possa essere. E quando quegli artisti scelgono di alludere in vari modi nei loro dipinti alla sposa in attesa o che si prepara alla cerimonia, celebrata nel suo virgineo candore destinato a decadere inevitabilmente quando il patto matrimoniale legitimerà l'unione, e perciò il futuro, celatamente formulano, per sé e per chi li osserva, una domanda dalla risposta sospesa, insita nell'incombente e ineludibile scorrere della storia: dopo la decadenza un'epoca nuova, un nuovo patto da sancire, ma quale?

Si comprende allora, infine, perché sia così semplice proiettare letture anche fortemente contraddittorie sulle *Demolizioni* di Mafai. La loro qualità di inchieste aperte costruite su tante disparate sollecitazioni – artistiche, simboliche, ideologiche, storico-morali – mantenendo integro, nella sospensione del giudizio, il loro *status* di attese, le trasforma in degli schermi capaci di sollecitare e assumere aspettative, destini, conclusioni che in definitiva, loro, di per sé non esprimono. Una caratteristica quest'ultima che rende le *Demolizioni* particolarmente moderne

e concettualmente non dissimili dagli *Schermi* (1957-1970 ca.) di Fabio Mauri che a proposito del suo lavoro dichiarerà:

Fin dall'inizio il mondo mi è sembrato una grande, e solo parzialmente decifrata, proiezione. L'oggetto-simbolo di questo stato delle cose, di questo nostro essere di fronte alla realtà, è lo schermo ... Noi non vediamo tutta la realtà possibile ... vediamo delle porzioni di mondo, quelle che la nostra cultura ci consente di distinguere e di vedere ... [...] Il primo schermo è disegnato, un foglio da disegno bianco con una cornice nera intorno diventa qualcosa di diverso da sé, diventa luce e buio, uno spazio che perde il segno di disegno; [...] lo schermo era qualcosa di iniziale, una superficie pronta ad accogliere immagini, significati⁸⁰.

Il saggio è una rielaborazione ampliata di un capitolo della mia tesi di dottorato alla quale si rimanda per ulteriori approfondimenti: M. Morelli, Artisti Ideologi in Italia tra le due guerre. Scipione e Mafai tra illustrazione, ideologia e giornalismo: «Fondaco», «L'Italia Letteraria» e il racconto dell'arte e della politica europea nell'Italia fascista degli anni Trenta, tesi di dottorato, Università degli Studi di Perugia, A.A. 2020-2021, relatori: Michele Dantini, Alessandra Migliorati. Desidero ringraziare in questa sede i relatori, i revisori, la commissione e tutti quanti mi hanno incoraggiato e assistito in questa ricerca. Ringrazio inoltre la Professoressa Paola Giovanardi e Cristina Curti, responsabili della Collezione Augusto e Francesca Giovanardi di Milano per la gentile e straordinaria cura con la quale conservano e valorizzano la collezione e la disponibilità con la quale mi hanno accolta e supportata

- 1 M. Mafai, *Possibilità per un'arte nuova*, in «La Rinascita», 3, marzo 1945, pp. 89-91.
- 2 C. Sofia, *Mafai a colori*, in «Il Mondo», 10, 23 aprile 1949, p. 9.
- 3 Il ritorno di Mafai nella capitale fu favorito dall'interessamento di Cesare Brandi che intercedette per il trasferimento dell'artista, dal 1939 riservista a Macerata, presso la caserma del Celio, *Mario Mafai: vita, opere, fortuna critica*, a cura di G. Appella, in *Mario Mafai 1902-1965. Una calma febbre di colori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 7 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), a cura di G. Appella, F. D'Amico, C. Terenzi, N. Vespignani, Milano, 2004, p. 151.
- 4 Miriam [Mi.] Mafai, *Mario Mafai. Mio padre pittore tra musei e osterie*, in «La Repubblica», 12 febbraio 2002; *Lettere dal Pci*, a cura di Mi. Mafai, in *Fascismi periferici. Nuove ricerche. L'Annale Irsifar*, a cura dell'Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza, Milano, 2010, pp. 101-104, rif. p. 103.
- 5 *Lettera di Palmiro Togliatti a Mario Mafai*, Roma, 22 febbraio 1945, Archivio Storico del Senato della Repubblica (ASSR), F. Fondazione Gramsci - Palmiro Togliatti, Carte Ferri Amadesi, Anno 1945, Corrispondenza, "Corrispondenza T. 1945". La lettera fu pubblicata integralmente in P. Spriano, *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Milano, 1986, pp. 59-60.
- 6 Per un quadro generale del dibattito sull'arte italiana nell'immediato dopoguerra cfr. M. Morelli, *Continuità e discontinuità del dibattito intorno all'arte fascista nella riflessione critica di Toti Scialoja e nella querelle con Renato Guttuso (1944-1947)*, in *Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, a cura di M. Dantini, numero monografico della rivista «piano b», 1, 2018, pp. 38–51, <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/8472> (ultimo accesso dicembre 2022).

- 7 *Lettera di Palmiro Togliatti a Mario Mafai*, Roma, 22 febbraio 1945, cit.
- 8 Mafai, *Possibilità per un'arte nuova*, cit., p. 89.
- 9 F. Onofri, *Intellettuali e masse popolari*, in «La Nuova Europa», 9, 4 marzo 1945, p. 8.
- 10 «Finora ci sono stati molti articoli, molti propositi, qualche tentativo. Forse il “nuovo” in un campo come l'arte, non può nascere repentinamente o per tagli. Forse per questo è necessaria una generazione nuova, i meglio, sono necessari nuovi scrittori e pittori»; *ibidem*.
- 11 F. Onofri, *Irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo*, in «La Rinascita», 4, ottobre-dicembre 1944, pp. 31-35.
- 12 Per gli scritti di Mafai per «L'Italia Letteraria» cfr. M. Morelli, *Illustrazione, ideologia e giornalismo. Scipione e Mafai, «L'Italia Letteraria» e il racconto dell'arte e della politica europea nell'Italia fascista degli anni Trenta*, in «Italogramma», vol. 17, 2019, p.n.n., http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Michela_Morelli_Illustrazione_ideologia_e_giornalismo_Scipione_e_Mafai.pdf (ultimo accesso dicembre 2022); *ead.*, *Artisti ideologi*, cit. A quest'ultimo riferimento si rimanda anche per quanto concerne la ricostruzione critica di tutti gli scritti dell'artista editi dal 1928 al 1945 e per la sua attività su «Fondaco», piccola rivista pubblicata in Sicilia, pensata insieme a Scipione e fondata nel 1928 con Domenico Maria Mimi Lazzaro.
- 13 *Lettera di Palmiro Togliatti a Mario Mafai*, Roma, 22 febbraio 1945, cit.
- 14 Mafai, *Possibilità per un'arte nuova*, cit., p. 90.
- 15 *Ivi*, pp. 90-91.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Lettera di Palmiro Togliatti a Mario Mafai*, Roma, 22 febbraio 1945, cit.
- 18 P. Bucarelli, *Mafai allo Zodiaco*, in «L'Indipendente», 29 aprile 1945, p.n.n., ristampato integralmente in *Mafai*, catalogo della mostra (Roma, 1969) a cura di G. Sangiorgi, V. Martinelli, J. Recupero, L. Velani, Roma, 1969, pp. 71-72, cit. p. 71, volume da cui sono tratte le citazioni.
- 19 *Ivi*, pp. 71-72.
- 20 R. Guttuso, *Pittura di Mario Mafai*, in «La Rinascita», 11, novembre 1945, pp. 253-254.
- 21 *Ivi*, p. 253.
- 22 *Lettera di Palmiro Togliatti a Mario Mafai*, Roma, 22 febbraio 1945, cit.
- 23 «Centrista» è un termine provocatorio coniato in quello stesso anno da Guglielmo Peirce in polemica con Antonello Trombadori nel contesto del dibattito sull'arte realista degli artisti comunisti. Per Guglielmo Peirce è arte centrista quella realizzata dai comunisti Mafai e Omiccioli, che con la loro semplicità e onestà interpretano la vera arte progressiva e rivoluzionaria, poiché aderente alla storia e all'attualità. Per questi temi e per la polemica allora in corso tra Guttuso e Toti Scialoja cui l'autore fa riferimento in una nota posta in calce proprio a questo articolo su Mafai cfr. Morelli, *Continuità e discontinuità*, cit.
- 24 Guttuso, *Pittura di Mario Mafai*, cit., p. 254.
- 25 G.C. Argan, *Mafai*, in «La Nuova Europa», 52, 30 dicembre 1945, p. 4.
- 26 «Le sue oscillazioni penosissime verso una pittura semplificata, per andare incontro al neorealismo o al cubismo, e i ritorni, quasi di nascosto, alle sue vedute e ai suoi fiori, magari smagliando il reticolo dei colpi di pennello, come se ferocemente spennasse i suoi dipinti famosi, raccontano con estrema chiarezza, come un sismogramma, l'effetto dirompente che

- avevano su di lui le teorie politiche e quelle artistiche»; C. Brandi, *Giustizia per il vero Mafai*, in «La Fiera Letteraria», 14 dicembre 1967, pp. 22-23, cit. p. 22. Brandi dedicò a Mafai, e al più giusto e corretto inquadramento nel contesto nazionale e internazionale della sua opera, altri due importanti articoli che chiudono una trilogia direttamente dipendente, anche nella titolazione oltre che nei contenuti, da questo primo del 1967: C. Brandi, *Importanza di Mafai*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1969, p. 12 e *id.*, *Ricordare ancora Mario Mafai*, *ivi*, 4 novembre 1985, p. 3.
- 27 «Ma lo spingevano all'astratto, e allora i compagni lo dilaniavano, come l'avevano dilaniato prima, quando per venirgli incontro aveva schematizzato le sue indimenticabili fantasie in forme sciatte e come ritagliate dalla carta colorata. Così quando usciva dal banco di nebbia, invece della sua adorata Roma, dei fiori appassiti gettati dalla finestra sul lastrico, delle donne grasse, e materne, trovava il critico che lo prendeva per mano per portarlo fra gli astratto-concreti, la società di lusso del momento, e il compagno che gli faceva le boccacce perché aveva tradito la realtà»; *Ivi*, p. 23. La prima mostra di quadri astratti di Mafai fu presentata proprio da Lionello Venturi, che nel suo testo introduttivo insistette sulla natura astratto-concreta dei dipinti, ed ebbe luogo presso la Galleria La Tartaruga nell'aprile del 1957; cfr. L. Venturi, *Mario Mafai*, in «Commentari», 1, gennaio-marzo 1957, pp. 69-76. Nel 1964 Argan accrediterà il passaggio del pittore all'informale curando per lui il testo del catalogo della mostra *Mafai* presso la Galleria L'Attico: *Mafai. Opere recenti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 1964), a cura di G.C. Argan, Roma, 1964.
- 28 C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana* (III), in «L'Immagine», 3, luglio-agosto 1947, pp. 133-156. Il primo e il secondo dei saggi uscirono sotto lo stesso titolo rispettivamente in «L'Immagine», 1, maggio 1947, pp. 3-11 e *Ivi*, 2, giugno 1947, pp. 69-86.
- 29 «...caduto il fascismo, molti degli artisti che erano stati più ribelli [attraverso l'esercizio di un espressionismo che scientemente voleva prescindere da ogni tradizione figurativa, n.d.r.] all'esigenza di una normalità d'immagine pregustata nel Premio Cremona, vi si sono rivolti, per sollecitazioni d'un Marxismo male inteso. L'esternità dello stimolo, nell'un caso e nell'altro, dà vedere di quali elementi fosse sostanziato l'Espressionismo di prima e il vagheggiato realismo umanitario, del resto quasi subito abbandonato. Nell'un caso la forma è il bicchiere che si spacca per rabbia, nell'altro la mezzana della politica. Ma nell'un caso e nell'altro il rapporto iniziale dell'uomo con l'esistente si trova posto ma non risolto, acquietato, sublimato, eternato nell'assolutezza della forma»; Brandi, *Europeismo e autonomia*, cit., p. 153.
- 30 *Ivi*, p. 145.
- 31 Brandi, *Importanza di Mafai*, cit.
- 32 G. Briganti, *Il pittore degli anni difficili*, in *Mostra retrospettiva delle opere di Mario Mafai*, catalogo della mostra (Todi, Palazzo del Popolo, 24 aprile - 5 giugno 1977), a cura di Associazione Piazza Maggiore, Todi, 1977.
- 33 G. Briganti, *Mario Mafai, il pittore degli anni '30. Alzò una barricata di fiori secchi*, in «L'Espresso», 11 aprile 1965, p. 23 e *id.*, *I disegni di Mafai. Un po' di Russia in piazza Navona*, *ivi*, 8 maggio 1966, p. 29.
- 34 Scriveva di lui Corrado Sofia nel 1949: «Nel suo temperamento c'è un impasto di preoccupazione politica che lo distrae dall'eredità lasciategli da Scipione Bonichi e una pronta ribellione verso queste sue debolezze», Sofia, *Mafai a colori*, cit.

- 35 La lettera fu ritrovata da Miriam Mafai nel 2002; Mafai, *Mio padre pittore tra musei e osterie*, cit. e da lei donata nel 2009 all'archivio Irsifar. Il testo integrale è pubblicato, con una breve introduzione della donatrice, in Mafai, *Lettere dal Pci*, cit., p. 103.
- 36 Il convegno, tenuto a Macerata in occasione della retrospettiva di Mafai a Palazzo Ricci, fu organizzato per iniziativa della Federazione provinciale del PCI di Macerata, del Comitato regionale Marche e della Commissione nazionale, D. Micacchi, *Mario Mafai comunista e no*, in «l'Unità», 9 ottobre 1986, p.n.n.
- 37 *Lettera di Simona Mafai*, citata in *Mario Mafai comunista e no: ibidem*.
- 38 *Pitture di Mario Mafai*, catalogo di mostra (Roma, Galleria della Cometa, gennaio 1937), a cura di E. Cecchi, Roma, 1937, riproposto anche in E. Cecchi, *Pitture di Mafai*, in «Meridiano di Roma», 5, 31 gennaio 1937, p. 4. Altre importanti letture critiche delle *Demolizioni* sono: C.B. [Cesare Brandi], «Su alcuni giovani», *Afro, Mafai, Manzù, Mirko*, in «Le Arti», III, febbraio-marzo 1939, pp. 287-293, rif. p. 289, di cui si tratterà più avanti; *Mario Mafai*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria l'Arcobaleno, agosto 1939), a cura di C.L. Raggianti, Venezia, 1939; C. Brandi, *Mafai all'Arcobaleno*, in «Le Arti», I, ottobre novembre 1939, p. 44 e G. Marchiori, *Artisti contemporanei: Mario Mafai*, in «Emporium», vol. XCII, 549, settembre 1940, pp. 121-128.
- 39 M. Mafai, *Architettura razionale*, in «Fondaco. Mensile di Purity», 1, 5 maggio 1928, p.n.n.
- 40 A. Lancellotti, *La mostra di architettura razionale*, in «La Casa bella», 5 maggio 1928, pp. 31-34, cit. p. 32.
- 41 E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Bari-Roma, 2008.
- 42 Lancellotti, *La mostra di architettura razionale*, cit.
- 43 M. Mafai, *Intendimenti*, in «Fondaco. Mensile di Purity», 1, 5 maggio 1928, p.n.n. e *id.*, *Ottocento e Novecento*, in «Fondaco. Mensile di Purity», 2-3, 8 luglio 1928, p.n.n.
- 44 Dell'importanza, negli anni in cui lavorava alle *Demolizioni*, dello studio della luce reale delle città per la resa della sua pittura di paesaggio, che per lui è principalmente paesaggio urbano, riferisce lo stesso Mafai nel 1937 in L. De Libero, *Propositi di artisti. Mario Mafai paesaggista romano*, in «Quadrivio», 24 gennaio 1937, p. 6.
- 45 Mafai, *Architettura razionale*, cit.
- 46 «Mafai è sempre un po' espressionista...» osserverà De Libero quando il pittore gli mostrerà per la prima volta le *Demolizioni*: De Libero, *Propositi di artisti*, cit.
- 47 Brandi, parlando diffusamente delle *Demolizioni*, illustrando l'influsso di Morandi sulle opere anni Trenta di Mafai e descrivendo magistralmente la particolarità del colore del pittore romano e la sua efficacia anti-plastica, nel 1947 scrive: «Poiché il plasticismo non potendo essere che ritmo, viene a cozzare irrimediabilmente nel ritmo opposto generato dal colore intriso di luce, emanante e gravitante: il plasticismo chiede di definire in ombra quel che in Mafai è fatale debba continuare ad esprimersi in termini di luce»; Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura*, cit., p. 144.
- 48 *Les XX and the Belgian avant-garde: prints, drawings, and books, ca. 1890*, catalogo della mostra (Belgio e Stati Uniti, 1992-1993) a cura di S.H. Goddard, Lawrence (KS), 1992.
- 49 G. Pensabene, *Pitture di Mario Mafai*, in «Quadrivio», V, 14, 31 gennaio 1937, p. 6.
- 50 *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*.

- 52 L'opera fu portata a termine da Mafai con l'aiuto di Antonietta Raphaël, Alberto Ziveri e Marino Mazzacurati, proprio nel gennaio del 1937. L'edificio fu progettato da Luigi Moretti. Il dipinto murale fu coperto nel dopoguerra, il bozzetto è conservato in collezione privata. Oltre al *Trionfo di Cesare*, esistono altre opere di chiara tematica fascista dipinte da Mafai prima del 1939, che risultano oggi perdute o successivamente opportunamente modificate. È questo il caso di *Ritratto di famiglia italiana*, da lui esposto alla Prima Quadriennale nel 1931 e *Testa di Balilla* (perduta, ma presente in riproduzione nell'archivio della Quadriennale) presentata nel 1935 alla II Quadriennale.
- 53 De Libero, *Propositi di artisti*, cit.
- 54 Mafai, *La mia pittura*, cit.
- 55 *Ibidem*.
- 56 [Brandi], "Su alcuni giovani", cit., p. 289. Quanto scritto nel 1939 da Brandi verrà rimeditato dallo stesso Mafai l'anno successivo in *La mia pittura*.
- 57 Per l'iconografia dei tre imperi e per il complesso comparto ideologico da cui scaturisce cfr. M. Dantini, M. Morelli, *Arte e politica estera culturale nell'Aula Magna dell'Università per Stranieri: «La Luce dell'Antica Madre» (1937) di Gerardo Dottori*, in *Cento anni di promozione della lingua e della cultura italiana (1921-2021) – L'Università per Stranieri di Perugia e il suo Archivio Storico*, atti del convegno nazionale (Perugia, Palazzo Gallenga, 2-3 dicembre 2021), in corso di pubblicazione.
- 58 Spesso Scipione nei suoi disegni, per descrivere il proprio rapporto con Mafai, alludeva al mito dei Dioscuri: Morelli, *Artisti ideologi*, cit.
- 59 Mafai, *La mia pittura*, cit.
- 60 Quando Mafai parla di esperienze esclusivamente "sue" si colloca cronologicamente dopo la morte di Scipione, avvenuta nel 1933.
- 61 Mafai, *La mia pittura*, cit.
- 62 *Ibidem*.
- 63 *Ibidem*.
- 64 M. Mafai, *Parigi Città Borghese*, in «L'Italia Letteraria», 6 settembre 1931, pp. 1-2, cit. p. 2.
- 65 Mafai, *La mia pittura*, cit.
- 66 Per l'avversione di Mafai al Surrealismo, visto come quintessenza dell'individualismo borghese, cfr. M. Morelli, *Echi del dibattito italiano anni Trenta nella proposta anti-surrealista di Alfredo Mezio (1949-1963)*, in *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, atti del convegno nazionale (Università di Parma, Università Roma Tre, Università di Udine, 18, 25 novembre e 2 dicembre 2020), a cura di C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti, numero monografico di «Predella», 49 e 1/2, 2021, pp. 69-77, e Morelli, *Artisti ideologi*, cit.
- 67 Si veda a proposito la critica al Salon des Surindépendants che Mafai scrive nel 1930: M. Mafai, *Arte nuova a Parigi*, in «L'Italia Letteraria», 3 agosto 1930, p. 4.
- 68 Mafai, *La mia pittura*, cit.
- 69 C. Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, in «Prospettive. Il Surrealismo e l'Italia», 4, 15 gennaio 1940, pp. 3-8.
- 70 A. Breton, *Discours au Congrès des Écrivains*, in «La Bête Noire», 4, 1^{er} Juillet 1935, pp. 2-3; poi ripubblicato in A. Breton, *Position politique du Surréalisme*, Paris, 1935, pp. 83-97, e in

«Bulletin International du Surréalisme», 3, 20 Août 1935, pp. 4-8. A proposito si vedano Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, cit. e S. Teroni, *Difesa della cultura e problematico incontro fra culture: il Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, Parigi 1935*, in *L'utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, a cura di T. Goruppi, L. Sozzi, in *Quaderni del Seminario di Filologia francese* (10), Pisa, 2002, pp. 292-311 e S. Teroni, *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, 2002. Nel 1940 Malaparte scriverà a proposito: «"Il faut changer la vie" di Rimbaud non ha niente a che fare col "bisogna trasformare il mondo" di Carlo Marx. Più che errori, più, forse, che estreme conseguenze di una contraddizione insanabile, più che arbitrarie e sciocche confusioni tra il collettivismo economico e l'aforisma di Lautrémont: "la poésie doit être faite par tous, non par un", le assurde deviazioni politiche e sociali del surrealismo sono da considerarsi *divertissements, loisirs* di intellettuali annoiati, disgustati del clima ricco e facile della Francia borghese, giustificabili reazioni all'insufficienza di una tradizione esclusivamente formali»; Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, cit., p.5.

71 Ivi, p. 3.

72 Anche Giuseppe Appella ha acutamente colto e descritto questa consonanza tra l'impostazione compositiva delle *Demolizioni* e gli scenari giotteschi; G. Appella, *Mafai, Giotto e la piacevole fatica della pittura*, in *Mario Mafai 1902-1965*, cit., pp. 21-25.

73 *Ibidem*.

74 Dell'interesse di Mafai per il cinema parlano in particolare De Libero, *Propositi di artisti*, cit. e Sofia, *Mafai a colori*, cit. che registra anche alcune sue considerazioni sul tema. Mafai è accreditato tra gli attori di *Roma città libera*, film del 1946 diretto da Mario Pagliero.

75 De Libero, *Propositi di artisti*, cit.

76 Mafai, *La mia pittura*, cit.

77 *Ibidem*.

78 Marchiori, *Artisti contemporanei*, cit., p. 126.

79 *Ibidem*. Due anni dopo questo scritto di Marchiori, Mafai, anticipando temi che saranno centrali, come noto, nel dibattito del dopoguerra, denuncerà l'impossibilità di conoscere l'uomo contemporaneo, e dunque di rappresentarlo, in ragione del suo passivo asservimento a un conformismo astrante che, a suo vedere, è proprio tanto dei totalitarismi, quanto delle democrazie liberali: «Adesso manca curiosità per l'individuo e il pittore non trova occasioni che accendano i suoi interessi di artista e fatti che riguardino il suo modo di dipingere; e non a torto, certo. È l'uomo che perde la sua fisionomia, che dimentica se stesso, preso com'è da un'esaltazione di inconsapevole generosità; conformarsi, confondersi, diluirsi, nelle abitudini degli altri, nei loro gusti, nei pensieri dei più e dei molti per lui è una necessità quotidiana. Nuoce questo alla sua anatomia che è sempre tipo, cioè unica. Se fosse un poco avaro e geloso della propria eredità di pensiero e di sangue! Ma i suoi istinti migliori li ha addomesticati e come gocce nelle acque del fiume s'incanalano e si consumano per interessi estranei ai suoi; la sua intelligenza non gli serve più, e come lancia spezzata il suo pensiero è lava spenta. E sacrificio non è, ma solo debolezza, anemia. Infatti anche nei malati quel sapore amaro e quel senso di vuoto che noi spesso vediamo si traduce attraverso una malignità sorda e delusa. [...] L'uomo è vero ha dimenticato la sua fisionomia, ma il pittore non vede più con gli occhi. Ha paura di un'avventura che gli costerebbe pericoli. Costruire un uomo com'è oggi è difficile; il suo fatto morale ci sfugge e a volerlo definire si ha la sensazione di gettarsi nel vuoto. Una delle manifestazioni più comuni per esempio, è questo muoversi, questo

agitarsi. Nel bisogno che diventa addirittura affezione per un telefono, per la radio, per l'ascensore. Se dovessimo fermarci a questi aspetti, la sua anatomia dovrebbe consistere in una testa piccolissima con gli arti molto sviluppati, capacità di ventre superiore al normale. Ma di queste definizioni se ne possono trovare molte altre, s'intende». M. Mafai, *Il pittore, l'uomo, le pere*, in «Prospettive», 25-27, 15 gennaio-15 marzo 1942, pp. 19-20.

- 80 La citazione è tratta da *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, a cura dello Studio Fabio Mauri, Torino, 2012, pp. 24-25.



Fig. 1: Mario Mafai, *Demolizione dell'Augusteo*, 1936, olio su tela.
Milano, Collezione Augusto e Francesca Giovanardi.
Foto: Alvisè Aspesi.



Fig. 2: Mario Mafai, *Paesaggio Romano*, 1936 ca.,
retro della tela *Demolizione dell'Augusteo*, olio su tela.
Milano, Collezione Augusto e Francesca Giovanardi.
Foto: Alvisè Aspesi.



Fig. 3: Egon Schiele, *Vorstadt*, 1914, olio su tela.
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 4: Egon Schiele, *Sommerlandschaft*, 1917, olio su tela.
Collezione privata.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 5: William Degouve de Nuncques, *A Venise*, 1895, pastello su cartone.
Otterlo, Kröller-Müller Museum.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 6: Fernand Khnopff, *Souvenir de Bruges. L'entrée du Béguinage*, 1904, pastello e carboncino su carta. New York, The Hearn Family Trust. Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 7: Henri Le Sidaner, *Le quai*, 1898, olio su tela.
Bruges, Groeningemuseum.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 8: James Ensor, *De kathedraal*, 1886, incisione.
Gand, Museum voor Schone Kunsten Gent.
Foto: Wikimedia Commons.