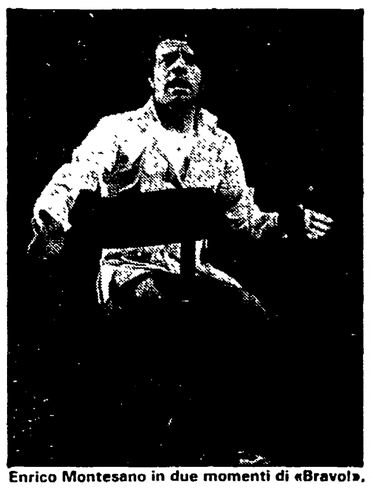
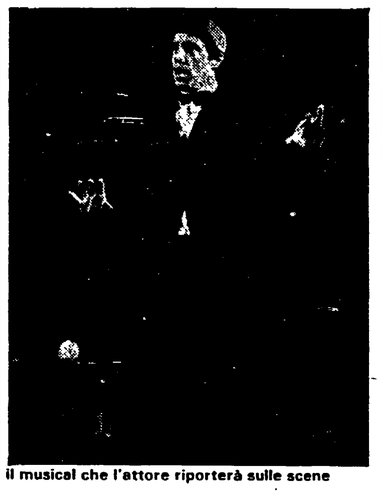
Dopo il cabaret e la televisione, tanto cinema e teatro: Enrico Montesano sta conoscendo un periodo d'oro - Dagli avventurosi esordi al «Bagaglino», al sodalizio con Noschese fino al fortunato «Bravo!»

«Far ridere la gente? Bellissima fatica»

ROMA — «En travesti» per esigenze di copione (è già alle prese con il nuovo film di Pasquale Festa Campanile *Più bello di così si muore*), Enrico Montesano ha chiuso il 1981 all'insegna del successo. Tra teatro e cinema (la commedia musicale *Bravo!* riprenderà le repliche fino a giugno), il comico romano non ha smesso di lavorare un attimo in questi ultimi mesi, con risultati alterni ma sostanzialmente positivi. Quando lo incontriamo, basta accennare al suo passato per fargli dimenticare il dolore causatogli da un tendine irritato durante una prova di danza. «Come mi definisco? — dice —. Sono un attore brillante che tende al comico». «Nipote d'arte» (i suoi bisnonni, impresario lui, «soubrette» lei; i suoi nonni, direttore d'orchestra lui, attrice lei), fin da bambino, imitando le voci altrui, si mostrò curioso di riprendere in mano le tradizioni familiari.

Enrico Montesano in due momenti di «Bravo!», il musical che l'attore riporterà sulle scene

Conoscere Lando Fiorini in una recita di piazza, alla quale partecipava da dilettante, è bastato, infatti, per annunciare al padre la sua decisione di fare l'attore («va bene, ha detto il genitore, ma d'ora in poi t'arrangi da solo») sul palcoscenico cabarettistico del «Puff» di Trastevere. «Successivamente sono stato venduto al "Bagaglino", proprio come un giocatore di *football*, e così ha avuto inizio il mio cammino avventuroso, tra palcoscenico, radio e televisione». Fino alla stipula di uno di quei contratti-capestro per ben otto film che Dino De Laurentiis era solito fare agli attori in ascesa.

L'idea solo di avere come partner Alighiero Noschese, che amava con lo stesso slancio di un telespettatore qualsiasi, lo faceva impazzire. *Io non scappo... fuggo* incassò un miliardo e mezzo, altri due diedero risultati soddisfacenti, ma poi la coppia mostrò l'usura e, dopo il settimo, Montesano chiese ed ottenne lo scioglimento del contratto in esclusiva («li ho rivisti poco tempo fa a Cosenza, allora erano considerati film di serie B, be', in confronto alle brutture comiche di oggi erano *Corazzate Potemkin!*», aggiunge).

Riacciuffato dal cabaret e dalla televisione, l'attore deve parecchio a quest'ultima. Soprattutto alla trasmissione *Quantunque io* del 1977. Coautore dei testi con Ferruccio Fantone, pensa di aver, infatti, creato una nuova formula di varietà televisivo che, negli anni seguenti, è stata ampiamente sfruttata da altri in vari spettacoli. «È stato da quel momento che, avendo già ripreso a lavorare nel cinema, mi sono più lucidamente reso conto che i lazzi e gli sberleffi incominciavano a starmi stretti, che avevo bisogno di affinare i miei personaggi, di trovare uno stile il più personale possibile, di raggiungere, insomma, un tipo di comicità più intelligente, tesa a colpire lo spettatore, a farlo commuovere, addirittura».

Ricorda volentieri *Stato interessante*, in cui si affrontava il problema dell'aborto, *Aragosta a colazione* di Giorgio Capitani («alcuni critici hanno detto che una sequenza del film era degna di entrare in un'antologia del comico»), *Odio le bionde* dello stesso Capitani, che lo ha fatto conoscere in America (ripete a memoria dei giudizi positivi sulla sua recitazione di recensori statunitensi), *Qua la mano* e *Il ladrone* di Pasquale Festa Campanile e *Camera d'albergo* di Mario Monicelli («quando sono stato invitato ad interpretarlo, accanto a Monica Vitti e a Vittorio Gassman, mi sono detto che venivo chiamato in Nazionale»).

C'è chi dice che le commedie «all'italiana» alle quali partecipa sono prodotti «conservatori», nel senso che tendono a tenere in piedi un «genere» moribondo, sopravanzato da prodotti comici che tengono conto dei desideri del pubblico giovane che, grazie a quelli, negli ultimi tempi, ha migliorato le percentuali di fruizione del mezzo cinematografico in crisi. «Secondo me, dice Montesano, è tutto il contrario. "conservatori" sono proprio questi filmastri interpretati da comicucci, da barzellettari, da clown da strapazzo, diretti con la mano sinistra, realizzate da produttori che mirano soltanto, cinicamente, alla cassetta. Corrompono i giovani spettatori che non hanno memoria storica del miglior cinema italiano comico, il quale intendeva, attraverso la commedia di costume, attraverso il riso e la satira, far riflettere il pubblico. Non voglio essere cattivo profeta ma se si insiste su questo piano il cinema italiano tra un anno muore».

Sono stati i modelli stranieri ad indurlo a esercitarsi su tutte le tastiere dello spettacolo? «Certo, se non si vuol decadere, è a quegli esempi che occorre rifarsi». Quali sono i comici stranieri che più apprezza? «Jerry Lewis e Woody Allen». Amerebbe fare il regista di se stesso? «Pensando ai tanti colleghi che s'improvvisano registi, no». Gli piacerebbe soltanto se riuscisse a farlo in modo tale che, uscendo dalla sala, si dicesse «ma che bravo regista questo Montesano!». Scrivere i soggetti, partecipare alle sceneggiature, collaborare alla fattura dei film gli sembra già importante per il proseguimento della sua carriera.

Aldo Scagnetti

CINEMAPRIME «Una notte con vostro onore»

Povero Matthau, solo contro la «giudichessa»

Jill Clayburgh e Walter Matthau in un'inquadratura di «Una notte con vostro onore»

UNA NOTTE CON VOSTRO ONORE — Regia: Ronald Neame. Tratto dalla commedia «Il primo lunedì d'ottobre» di Jerome Lawrence e Robert E. Lee. Interpreti: Walter Matthau, Jill Clayburgh, Jan Sterling, James Stephens. Musiche: Ian Fraser. Statunitense. Commedia sentimentale. 1981.

«Socialista io? Lo sono nella stessa identica misura nella quale può esserlo Paperino...». D'accordo, non sarà troppo di sinistra questo Dan Snow, giudice brontolone della Corte Suprema degli Stati Uniti, ma laico e progressista lo è senza dubbio. Mal sopporta la censura che pure dovrebbe esercitare nei confronti di film pornografici, come *La ninfomane nuda*, invoca leggi a misura d'uomo, crede nella tolleranza e ce l'ha a morte con una multinazionale del petrolio che avrebbe fatto sparire il brevetto di un motore inerziale. Rassegnato da anni a svolgere nel prestigioso consesso il ruolo del «grande dissidente», il ruvido Snow comincia a sudare le classiche sette camicie quando arriva a Washington, a sostituire uno dei nove giudici morto improvvisamente, la bella Ruth Loomis, giovane «avvocatessa» californiana e fiera conservatrice. Tra i due, l'uno *liberal* e testardo, l'altra ancorata a ferree convinzioni morali, è guerra aperta, un battibecchio continuo a base di frecciate polemiche. Ma, come ormai avrete capito, Dan e Ruth sono fatti per amarsi: la «madre badessa della Contea di Orange» un po' alla volta allenta la guardia e allorché minaccia di dimettersi, in seguito ad uno scandalo che coinvolge il marito scomparso, sarà proprio lui, reduce da un mezzo infarto, a convincerla a restare. Incorruttibili e tignosi sì, ma dal cuore tenero...

Confuso tra le «strenne natalizie», in mezzo a innamorati pazzi, medici della Saub e Pozzetti vari, ecco una garbata commedia che ci riconcilia con il genere brillante. S'intitola *Una notte con vostro onore* ed è tratta da una fortunata pièce teatrale di Jerome Lawrence & Robert E. Lee *(Il primo lunedì d'ottobre)*, portata al successo qualche anno fa da Henry Fonda e Jane Alexander. Nella versione cinematografica diretta adesso con svelto mestiere da Ronald Neame (vecchio regista britannico di cui il pubblico ricorderà almeno *Due sotto il divano* e *Dossier Odessa*, la parte dei protagonisti è passata a Walter Matthau e a Jill Clayburgh, due attori amati dal pubblico statunitense e capaci di parecchi registri interpretativi. Tutti giocato su una comicità dai toni eleganti e dai dialoghi frizzantini, pur senza rinunciare a dire qualcosa di pertinente su un paese puritano come l'America. *Una notte con vostro onore* si lascia vedere volentieri dall'inizio alla fine, con quel tanto di distacco ironico d'obbligo in questi casi. Naturalmente Neame non è Frank Capra né George Cukor, ma dove s'affievolisce la regia giunge a colmare il vuoto il «duetto» orchestrato da Matthau e da Jill Clayburgh, il primo al solito scoppiettante e amabile, la seconda pertinace e sottilmente acida come richiesto dal copione (e finalmente libera dal cliché malinconico-intellettualistico-newyorkese impostole da *Una donna tutta sola* di Paul Mazursky).

Replicando qua e là le antiche schermaglie cinematografiche di Spencer Tracy e Katharine Hepburn, i due attori si confermano dunque la carta vincente del film. E, insieme, una piacevole alternativa festaiola alle barzellette di Pierino e alle prodezze di Celentano. Eppoi diciamolo: anche se il versante psicologico non sempre convince (e con esso l'eccessiva caratterizzazione macchiettistica di taluni personaggi), per una volta al diavolo le pagelle e le sfumature. Il divertimento è assicurato, e questo può bastare.

mi. an.

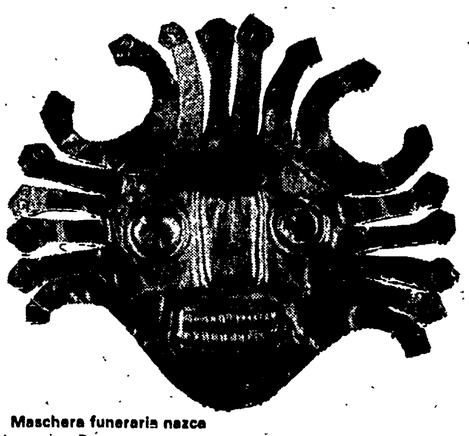
È morto Floris Ammannati

Floris Luigi Ammannati, uno dei più noti e discussi manager del mondo dello spettacolo italiano del dopoguerra, è stato stroncato da un infarto ieri mattina nella sua abitazione romana.

Era nato a Carrara nel 1916, si era laureato in economia e commercio e grazie ad un legame, mai venuto meno, con le alte gerarchie della Democrazia Cristiana, entrò nella storia delle grandi istituzioni culturali del nostro paese ricoprendo nel '56 la carica di direttore della Mostra del Cinema della Biennale veneziana. Ammannati si limitò ad amministrare le fortune di quel settore della Biennale, allora non ancora incrinate dalla concorrenza e dalla sopraggiunta crisi della formula stessa della Mostra. Non durò molto. Qualche anno dopo, la stessa mano che, per sintonia politica, lo aveva collocato alla testa del prestigioso ente culturale, decise di affidargli la direzione del Teatro La Fenice. E Ammannati ne fu per 16 anni il sovrintendente.

Sotto la sua direzione, il teatro compì un decisivo salto di qualità, almeno per quanto riguarda la ricchezza e il pregio dei cartelloni.

Questo lavoro che effettivamente procurò alla Fenice una riconosciuta emancipazione, fu accompagnato tuttavia da una gestione interna del teatro che non di rado procurò crisi durissime e di difficile soluzione. La sua presenza alla Fenice cessò nel '74 (fu anche, tra l'altro, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia) e Ammannati passò alla segreteria generale della Biennale, sotto la presidenza Ripa di Meana. Lui, che aveva governato la Biennale del «boom», tornava sulle rive del Canal Grande come figura di primo piano in una Biennale in crisi e alla ricerca di nuove formule. Lasciò la Biennale, definitivamente, nel '79 e da quegli anni mantenne la carica di presidente dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.



Maschera funeraria nazca

Le civiltà peruviane: oro e sangue della conquista spagnola del feroce Pizarro

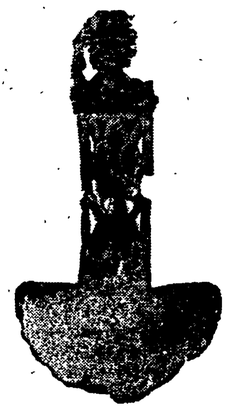
In Campidoglio oltre 300 «pezzi» dal Museo dell'Oro di Lima che documentano una straordinaria fioritura della scultura

ROMA — Studi, ricerche, piani e metodi di scavo e di analisi degli oggetti, in archeologia, hanno fatto enormi passi avanti anche in forza dell'uso di mezzi tecnologici assai raffinati e diversificati. E comincia a entrare nella coscienza comune che strappare un oggetto, anche magnifico, dalle relazioni che lo legavano ad altri oggetti nello strato, nella situazione ambientale e sociale, significa distruggere una totalità organica di cultura, di usi e funzioni, e quasi sempre irreparabilmente.

Le mostre che dovrebbero presentare nel miglior modo gli oggetti di scavo non sembrano, invece, aver fatto progressi. È proprio come per le mostre d'arte antica e moderna: oggetti in sequenza secondo il criterio dell'architetto allestitore col suo gusto ultimo grido degli allestimenti e tanti cartellini in sequenza che accompagnano gli oggetti. Anche questa stupenda mostra «Oro del Perù» che, organizzata dal Museo dell'Oro di Lima e dall'assessorato alla Cultura del Comune di Roma, raccoglie ben 313 oggetti d'oro — è la più grande mostra del genere che il Perù abbia fatto uscire dai confini — e che resterà aperta fino al 10 gennaio 1982, segue criteri banali e vecchi di presentazione.

Con la storia dell'oro del Perù, ma anche della Colombia e del Messico, si intreccia una storia folle e feroce di genocidio e di sangue e di distruzione degli oggetti artistici per farne lingotti da riportare in Spagna che comincia con l'invasione degli spagnoli demoniaci del conquistatore Pizarro nel terzo decennio del Cinquecento e dura poi nei decenni con il mito del paese El Dorado invano cercato dai Conquistatori di massacro in massacro. Nella mostra, allestita in un padiglione prefabbricato montato nel cortile del Palazzo dei Conservatori, sono una mummia di perfetta conservazione con i suoi ornamenti d'oro, un cranio con una doppia trapanazione quadrangolare coperta da una lamina d'oro, una lettiga fantasticamente scolpita e lavorata, pettorali, bracciali, orecchini, aghi, idoli, recipienti, straordinarie ed enigmatiche maschere funerarie martellate su un ghigno fiero e melanconico, i «tomi» che sono coltelli cerimoniali con uno sviluppo favoloso della parte decorativa e figurativa rispetto alla lama e tanti altri oggetti ornamentali, quasi tutti provenienti da corredi funerari.

La maggior parte degli oggetti esposti appartiene alle culture preincaiche come la *Chavin* che va dall'800 a.C. al 200 a.C., la *Mochica* e la *Nazca* fiorite dal 200 a.C., e la *Chimu* che va dal 1000 al 1400 d.C. circa (a questa cultura appartengono moltissimi degli oggetti esposti). Artisti e artigiani di queste culture estraevano e lavoravano, in fusione con argento e rame, l'oro in gran parte per un uso religioso-sociale, per una affermazione di incorruttibilità oltre la morte.



Tumi, coltello Chimù

Ebbero suprema immaginazione organica e simbolica; una tecnica essenziale, ricca e raffinata; un istinto poderoso per i rapporti tra materiali e colori. Mai ho visto l'oro staccarsi così da quell'orrido valore di scambio che il capitalismo gli dà e che gli dettero i «lingottari» spagnoli. L'ultimo grande Inca, fatto prigioniero da Pizarro, cercò di salvare la vita in cambio di una sterminata quantità di oggetti d'oro raccolti in tutto il paese, ma Atahualpa non si salvò. Spartito il bottino tra i soldati, Pizarro partì alla volta della Spagna con i 260.000 pesos d'oro e i 40.000 marchi d'argento che toccavano al re. E l'operazione si ripeté tante volte.

Fra i tanti tesori non trasformati in lingotti forse il più favoloso fu quello che giunse a Siviglia, al re, assieme alle sbarre d'oro e di argento: 27 grandi casse portò Hernando Pizarro, tanto grandi «che una coppia di buoi poteva portare appena due casse su un carro». I cronisti spagnoli hanno lasciato memorie allucinanti di questi saccheggi e, involontariamente, di una stupefacente fierezza dei peruviani. Il frate Reginaldo de Lizarraga scrive, alla fine del Cinquecento, che «tutte le valli delle pianure sprofondavano a forza di scavar buche... ma gli Spagnoli non trovarono mai ciò che cercavano».

Sono tutte memorie che dicono quale parte avesse l'oro nella vita sociale, culturale e religiosa delle classi dei popoli rapinati e sterminati. Questa mostra di Roma andava montata dando grande evidenza didattica di scrittura e di visione (a che servono i televisori?) a questa storia di rapina e di sangue: come un contrappunto critico che legasse di nuovo tutti questi oggetti al contesto distrutto.

La bellezza del trattamento materico e delle forme che prende l'oro nelle mani degli artisti e artigiani del Perù nasce dallo sganciamento dell'oro dal valore di moneta e di scambio e dal suo uso come materiale solare inalterabile che poteva dare l'incorruttibilità oltre la morte nonché l'autorità e la bellezza folgorante in vita. Sono da ricordare tutti i coltelli cerimoniali, gli ornamenti nasali vicus (ma ce n'erano per tutte le parti del corpo), la cintura e gli orecchini moche, la ciotola moche, il mantello a lamine moche, la figuretta umana moche, la maschera funebre nazca, il pipistrello nazca, il pettorale nazca, la maschera funeraria piangente smeraldi chimù, le mani e avambracci per il culto chimù, la corona chimù, il copricapo a scacchiera colorata (avrebbe fatto impazzire Paul Klee) con piume gialle.

C'è, poi, quel cranio senza denti trapanato e con la piastra d'oro che getta una luce «scientifica» estremamente affascinante tra tanti oggetti d'arte e di culto che lasciano negli occhi e nella memoria un indelebile fulgore di sole pieno in una giornata verde-azzurra da un «lontano» del mondo e della storia. Ma è un fulgore che ci giunge su un fiume di sangue, e diventa luce tutta al presente.

Dario Micacchi

L'incredibile occhio quotidiano di Meadow Sutcliffe

VENEZIA — Sono due ragazzine in posa su uno scoglio. Sorridono compiaciute. Frank Meadow Sutcliffe intitola la foto «Patelle», un aggettivo affettuoso per le due bambine, come amichevole è lo sguardo che le due patelle rivolgono alla macchina da presa, a lui Sutcliffe. L'anno è fra il 1876 e il 1880. Il mare è quello di Whitby, nello Yorkshire. Il piccolo centro balneare, «la mecca dei fotografi» come viene chiamato: i suoi «varchi», le sue viuzze, i pescatori, «i Vichinghi di Whitby», i ragazzini, il mercato, il venditore di ombrelli, le botteghe, il porto, gli ultimi bastimenti a vela, ma soprattutto la gente di Whitby, vengono ripresi dall'obiettivo della grande, pesante, ingombrante macchina fotografica a lastre sostenuta da un treppiede. Con questo peso Sutcliffe si spostava nei «varchi» della città, nella campagna circostante, nella valle dell'Esk. Ancora non esistevano le «istantanee», né le macchine avevano dimensioni maneggevoli o tempi brevi di posa. Ci voleva pazienza. Ma per il loro amico fotografo la gente del luogo si sottoponeva volentieri all'immobilità per qualche minuto. Poi, verso la fine del secolo scorso, quando entrano in funzione le macchine portatili e le pellicole impressionabili in pochi istanti, Sutcliffe ne approfitta per i ritratti. Sono quelle fotografie «carte de visite» che pur inquadrate nello schema convenzionale di finti sfondi e scenari artificiali, innovano tuttavia il genere per gli effetti di luce, per la tridimensionalità delle angolature. Sutcliffe ottiene grandi successi già durante la sua vita. Gli vengono conferiti ben 62 premi e riconoscimenti in esposizioni a Londra, Chicago, Tokio, Parigi, Calcutta. «Topi d'acqua» una delle sue più famose fotografie — ritrae un gruppo di bambini nudi intenti a giocare, in un mare bassissimo, intorno a una barca incagliata — venne acquistata dal Principe di Galles, siamo nel 1888, e appesa nella sua residenza. L'iniziativa di presentare, nella sede di Palazzo Fortuny a Venezia, una scelta della produzione di Sutcliffe si deve all'assessorato alla cultura del Comune di Venezia d'intesa con il British Council. Le foto esposte provengono dalla Sutcliffe Gallery di Whitby.

Luciana Anzalone

NELLA FOTO: «Patelle», 1876-80, di Frank Meadow Sutcliffe

Corride e baccanali di Picasso a Genova

GENOVA — Nella sua sterminata produzione Pablo Picasso ha provato a cavar forme ed espressione dai materiali più diversi, antichi e nuovi. Intorno al 1960 prese a incidere su linoleum. Ora le 103 opere grafiche in linoleografia sono esposte al Palazzo Bianco fino al 3 gennaio in una rassegna assai bella organizzata dall'assessorato alla Cultura e dal Centre Culturel Français. Il linoleum, rispetto al legno, è morbido e la stampa risulta vellutata e con grandi campiture di colore fulgido e compatto. Il segno di Picasso è rapido, sicuro, senza pentimenti. I motivi figurati sono quelli suoi tipici e ricorrenti negli anni. Particolare bellezza hanno le stampe con motivi di corride nei colori nero, terra di Siena, ocra gialla e quelli con motivi di baccanali in nero, ocra, verde, azzurro e grigio.

Mafai e gli amati dolci colori del mondo

Riproposta di una grande figura di pittore della vita di tutti i giorni

MILANO — Sarà compito della grande mostra che Milano dedicherà all'arte e alla cultura degli anni Trenta, di cui si preannuncia l'imminente apertura, fornire il quadro generale e, forse, nuovi e più specifici elementi, per comprendere e valutare a fondo la fase più importante della carriera pittorica di Mario Mafai (1902-1965), che cadde appunto in quegli anni, tra la fine del terzo e l'inizio del quinto decennio del secolo. Di un fatto però possiamo andar certi sin da ora: che verrà riconfermata in quella sede la posizione determinante che a Mafai spettò, e che da tempo gli è stata riconosciuta, non solo all'interno della cosiddetta «scuola romana» ma, più in generale, nell'ambito di quella giovane generazione di artisti «di fronda» che a Torino e a Milano, oltreché nella capitale, erano mobilitati contro i comuni nemici della retorica di regime e del classicismo tradizionalista propugnato dagli artisti di Novecento.

Mario Mafai, «La lezione di piano», 1934

Delicata, intima, discreta, la pittura di Mafai era animata da una sincera umanità e da un sentito afflato morale. Contenuto e forma non si contraddicevano, e mentre il primo s'affidava alle immagini della vita quotidiana — il ritratto, la natura morta o in posa, il paesaggio, la scena d'interno e, talora, l'evasione nel sogno —, la seconda, per l'adozione di colori pacati, animati da rare accensioni cromatiche, per i toni compositi e sfumati (il famoso «tonalismo» di Mafai), rifiutava certezze ed univocità assolute ed esprimeva la ricca, ma ombrosa e sfumata concezione del mondo dell'artista.

La trentina di opere, esposte alla Galleria Bergamini, che comprendono un vasto arco cronologico racchiuso tra il 1924 della «Testa di negra» e il 1957 del «Mercato della verdura» illustrano esaurientemente la poetica di Mafai, il suo rattenuto lirismo, quella passione per la vita che faceva tutt'uno con la coscienza che vita non c'è senza il suo contrario: la morte.

Questo nodo è ben individuato da Roberto Tassi, nella presentazione del catalogo, che ravvisa in quel senso della precarietà e dell'effimero un'affinità spirituale con le problematiche che, in quegli anni, informavano le meditazioni dei più sensibili intellettuali europei, tra i quali Proust o Ungaretti: che è verissimo, purché non si attribuiscano poi a Mafai anche le tentazioni salottiere e mondane del romanziere o l'ardito sperimentalismo formale del poeta italiano; che, per gli altri versi, bisognerà semmai richiamare la poesia del primo Montale per ritrovare un'analoga musa schiva, quasi «crepuscolare», avversa alla magniloquenza e ad ogni esaltazione di magnifiche e progressive sorti, attenta al valore etico ed esistenziale, all'universale simbolismo insito nelle cose quotidiane.

Si rinverranno perciò in Mafai vicinanze formali con la pittura di Scipione, come nella «Composizione» (1930) esposta alla Galleria Bergamini, ma si noterà anche che questa vena onirica evitava la drammatica problematica cattolica di Scipione e tendeva semmai a un tono quasi naif, a un lirismo «infantile»; come l'adozione di figura plastiche e monumentali di matrice pierfranceschiana («Ritratto di Antonietta» e «Lezione di piano, 1934) non mirava a una «grandeur» classicistica ma a una misteriosa metafisica casalinga, accentuata da brumosi sfondi a tinte neutralizzanti, come di un mondo visto attraverso vetri smerigliati, color seppia o verde scuro.

L'antiretorica di Mafai trovò piena espressione nel ciclo delle «Demolizioni», della seconda metà degli anni Trenta, da leggersi anche come una polemica presa di posizione contro l'utilizzazione fascista dei monumenti romani a nobilitazione di ridicole ambizioni imperiali («Demolizione dell'Augusteo,» 1936).

Non meraviglia che Mafai si sia accostato alla pittura di Morandi («Natura morta,» 1941), pittore, come lui, schivo e appartato; ma, a differenza di Morandi, venne per Mafai, negli anni della seconda guerra mondiale, il momento della vittoria impennata di protesta, che s'innestò sulla precedente vena onirica, ripresa ora in chiave espressionista e grottesca, a raffigurare un'umanità bestiale e insensata: incubi dove si confondevano le maschere ghignanti dei carnefici e le ombre incerte delle vittime («Fantasia,» 1942).

Con la fine della guerra l'artista romano tornò ai temi prediletti, al delicato lirismo delle composizioni floreali, al paesaggio, alle grandi composizioni di figura deve ritraeva, con affettuosa partecipazione, i luoghi caratteristici della Roma popolare («L'osteria,» 1949-50), tentando poi, dalla fine degli anni '50, un rinnovamento formale in direzione dell'astrattismo.

Nello Forti Grazzini