

# Spettacoli

## Cultura

### La scomparsa del giallista Stanley Ellin

NEW YORK — Lo scrittore statunitense Stanley Ellin, autore di numerosi romanzi polizieschi è morto ieri a New York in seguito ad una crisi cardiaca. Ellin aveva 69 anni e teneva un portavoce del suo editore. Nato il 6 ottobre 1916 a New York, Stanley Ellin aveva fatto l'ingegnere, l'operaio metallurgico e l'agricoltore prima di dedicarsi al mestiere dello scrittore. La sua carriera di scrittore cominciò a durare 10 anni, cominciò nel 1915 con il successo del suo libro "The House" che venne ridotto per la televisione.



Qualche giorno fa, dalla Stampa torinese, ho appreso che a New York si sta protestando un iperfantastico, che ha per titolo *Aliens*, e che rappresenta, così pluralizzato, la continuazione seriale del celebrato film Ridley Scott. Questo, invece, lo ha girato James Cameron, reduce glorioso da Terminator e notorio complice di Rambo 2. Il titolo si riassume in tutto così: «Donna Rambo contro Aliens». E l'articolista spiegava che una donna molto macho che lotta contro una specie di «Allen-regina», micidiale pluriproduttrice di larve extraterrestri, difendendo la propria bambina in modi tipicamente ramboideschi. Chi sia fresco, come fresco lo sono, della lettura degli Eroi del nostro tempo, che è una silloge di studi sopra i miti di massa, perlopiù cartacei e celluloidi, del nostro ieri più recenti e del nostro oggi più palpitante, organizzata da Ferdinando Adornato, ha già pronto il manuale per la futura declinazione del nuovo prodotto, non appena sbarcherà sulle nostre spiagge, e potrà darsi tutta la sua buona esegesi. In particolare, Omar Calabrese, con il suo saggio sul «mostro instabile» e Walter Veltroni, con le sue pagine sul «fattore R», cadono opportunissimi. La pellicola sarà una splendida occasione di verifica, e anche, per massmediologi in erba, un didattissimo esercizio pilotato, con quelle egregie complicazioni combinate che i tv si promettono contenute. Intendiamoci bene, sto pensando a gente qualunque, che si serva di questo «Robinson» (è il titolo della collana laterziana in cui si pubblica) come di uno svelto «Bignami». Perché, come scrive proprio Calabrese, a proposito della «nuova teratologia» di massa, «se Spielberg non conosce le esecuzioni di Feigenbaum, né il corredo di Lorenz ha poca importanza, laddove per capire la «forma interna» che governa i nuovi «mostri», senza cadere in grossolani equivoci, non sarà male avere un'idea chiara e distinta della teoria delle catastrofi (René Thom), della teoria dei frattali (Benoit Mandelbrot), della teoria dei sistemi dissipativi (Ilya Prigogine), nonché del vario paesaggio mentale suggerito dalle teorie del caos (Joseph Ford per tutti). In parole povere, occorre dominare, con l'intera Enciclopedia Einaudi, il suo intero apparato bibliografico. E poi ancora. Per fortuna, questa prospettiva può rovesciarsi, giacché Agnes Heller, qui filosofante sopra il tenente Colombo, si riconosce «il breviario semplificato di Heidegger, della dialettica negativa di Adorno e l'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari». Perché, sì, è vero, «nessuna di queste dottrine è evidente nelle storie di Colombo», e di questo non so quanto sia lecito rammentarsi, ma lo spirito di tutte queste, che soffre proprio dove vuole, è presente in modo palpabile. In breve, con 200 pagine dottamente interpretative, e un metaorico supplemento fumettistico terminale di Panabaro, di ulteriori settanta pagine, se altro non si ottiene da questo volume, si otterrà, misurata sul vivo e sul vero, una palpabile testimonianza della incredibile svolta compiuta nel tratto che va da Adorno a Adornato, del tipo egemonico di intellettuale dell'Occidente, nei confronti della famigerata industria culturale. Ma poiché questa è una vicenda complessa, e implica tutta una riflessione intorno all'etica professionale dell'uomo di cultura e all'eroe intellettuale del nostro tempo, la rinviavo a una più riposta occasione. Qui mi accontento di notare l'opposizione che emerge, presso Goffredo Folli riflettente sopra James Bond, tra il best seller «controllato», «pro-

Dieci intellettuali negli «Eroi del nostro tempo» analizzano dei miti. Tuttavia c'è un equivoco: la cultura non può essere di massa

## Ma perché parlate di Indiana Jones?



Qui sopra Clint Eastwood nel film «Bronco Billy» e in alto una scena del «Predatori dell'arca perduta»

grammabile e «prevedibile», e il best seller «spontaneo», che sarebbe quello «decretato dal pubblico e solo dal pubblico, per quanto aiutato possa essere», allorché «è davvero il pubblico che crea l'opera e il personaggio, è il pubblico il vero autore», in quanto non soltanto seleziona e innalza e ideologizza il proprio eroe, ma ne decide per intero la significazione mitica. Che è detto vero, e anche più lo sarebbe, se la parola «pubblico», con la sua buona faccia democratica, non occultasse qui, come suole fare, sotto le centinaia di migliaia di fruitori, l'indice di gradimento dei consumatori eterodiretti, e insomma, più schiettamente, l'inchiesta di mercato e, come si diceva un tempo, l'apparato induttivo e repressivo dei bisogni dell'immaginario. Giacché il vero eroe, dal mille volte, ripescamento qualificati in bilancio, annegato ogni vano tormento qualittativo in un oceano di «effetti speciali», è proprio l'industriale della cultura, il quale sa benissimo che i suoi avi facevano un mucchio di soldi, proclamando a grandissima voce di mettersi al servizio del popolo, ma sa soprattutto che ormai, essendo in giro molto più «pubblico» che «popolo», tanto che

po d'occhio panoramico. Anzi, se devo dirla tutta, sono cauti e perfettissimi. E sono peggio che prudentissimi, e a rigiro lo sono ogni le mille volte, tra le loro mani psichiche, prima di buttare via qualunque minuziosa cosa. E poi, per essere equi assaggiatori dell'insieme, facciamo almeno un esempio evidente. E consideriamo Salvatore Veca, il quale, prendendosi di petto il «gelarismo», non esita a insinuare il generalizzabile sospetto, lasciamo perdere l'eroe, ma di non trovarsi nemmeno dinanzi a un personaggio, che sarebbe quasi una persona e talvolta persino più che una persona, bensì dinanzi a un mero «stereotipo». Non di fronte a «un punto di vista (umano) sul mondo», ma di fronte a uno «schema». Non alle prese con «questioni di vita», ma con «questioni di televisione». Insomma, con il «consumo della distrazione». Per me, in confidenza, è un sospetto fondatissimo. Voglio dire una cosa molto semplice, finalmente, e cioè che, se c'è sicuramente una buona ragione, compreso il successo di E.T. e di Rocky, di Tex Willer e di Callaghan, niente garantisce che quella buona ragione sia davvero una ragione buona, cioè una ragione ragionevole. Piuttosto, è curioso, ma l'«eroe intellettuale» di altri tempi sudava maledettamente per difendere i propri significati, latenti e misconosciuti, di testi e immagini che il «popolo» sovente non amava, e in cui il «pubblico» stentava moltissimo, e stenta molto spesso oggi ancora, a investire i propri sudati risparmi, e persino di modesti spiccioli che si ritrova in tasca, tintinnanti e rintinnanti, in barba ai migliori Oscar e alle migliori Bur, tanto per dire. Allora, per finire, rimanendo a Veca, mi accento di un minimo sintomo stilistico. Nella prefazione al volume, Adornato cita largamente un articolo di Riotta, il quale aveva osservato, sul «Manifesto», che un tempo i giornalisti nominavano ostentatamente vede, Leopardi, Manzoni, Jacopo, oggi, in stampa, nei più normati elzeviri, in Cipputi e in Rambo. «Per spiegare il movimento degli studenti nel 1985 il nome e Timberland compare quanto quello di Marcuse nel 1968». Non indugio qui sulle conseguenze, per cui nel '68 lo studente poteva essere indotto ad acquistare, e forse persino a sfogliare Marcuse, mentre nell'85 viene sospinto, con persuasione pochissima, a comprare in tasca le camicie, a calzarsi le Timberland. E mi astengo da ogni valutazione al riguardo, poiché sono anche disposto a credere che le Timberland portate bene siano meno nocive, socialmente parlando, di un Marcuse letto male. Ma voglio almeno rilevare che Veca, per poter arrivare a menzionare «un filosofo ebreo del secolo scorso, dimenticato dopo essere stato a lungo un best seller internazionale in testa alle classifiche», in forza di un suo «saggio giovanile» datato 1944, si esprime con rinvii forzati, imbarazzatamente arguti, al «prof. William Shekspere» al «prof. Wolfgang Gnoethe», e passa con un sospiro attraverso il «professor Kant dell'Università di Koenigsberg». Prima di concludere, molto civettosamente, con il «professor Berusconi». Nessuno più di me, lo giuro, apprezza un'abile ironia. Voglio soltanto sottolineare che, se Riotta, questo stile concede di datare inoppugnabilmente la pagina. È una pagina scritta per un consumatore di Adornato, non di Adornato, per un adoratore di Timberland, non di Marcuse, e insomma siamo nell'anno del signore 1986, e non certamente in quel remotissimo, mortissimo e sepolcristimo, 1968.

Edoardo Sanguineti



Nel fondo un autoritratto di Mafai del 1929, a fianco «La lezione di piano» (1934), sotto «Demolizione 1936» (1936), altri due dipinti di Mario Mafai esposti a Macerata

A Macerata una grande mostra espone un centinaio di dipinti e tantissimi disegni di uno dei massimi esponenti della «Scuola romana». Così si riscopre un momento decisivo dell'arte e della vita italiana

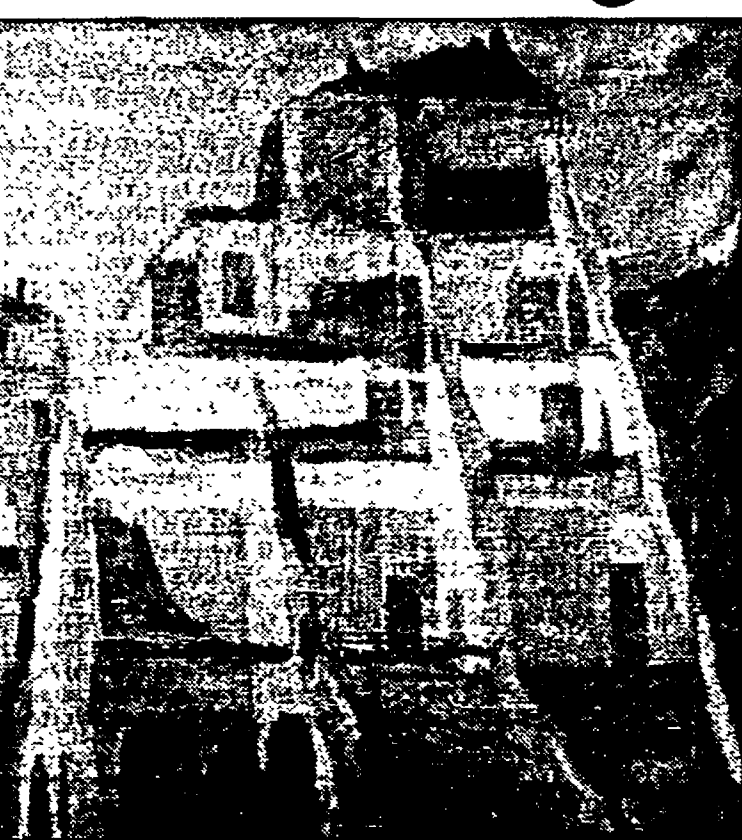


# Mafai Story

Dal nostro inviato  
MACERATA — Quando, il 28 ottobre 1932, primo decennale della marcia su Roma, fu aperta trionfalmente la «Mostra della Rivoluzione Fascista» nel romano Palazzo delle Esposizioni, tutto mascherato dalla facciata alle sale con un gaudioso allestimento, il regime credette di avere in pugno gli artisti italiani essendo riuscito a mettere assieme in sequenza celebrativa i Novecentisti, falsi eredi di romanità e di Rinascimento a tal punto ossessionati da usarne figure e immagini per mettere maschere alla storia, con i modernisti futuristi e razionalisti. Infatti, nella sala Q, Mario Sironi che sarebbe diventato il funebre nocchiero e teorico delle imprese decorative di regime raffigurava in un tetro altorilievo, un fascista enorme, grandi piedi piccola testa, che rialzava le insegne di Roma. E, nella sala F, Enrico Prampolini prestava il suo dinamismo cosmico per raffigurare due camicie nere, una nell'atto di abbattere una bandiera rossa e l'altra di alzare un gagliardetto nero mentre una casa del popolo bruciava allegramente: era il ricordo di una triste giornata del 15 aprile 1919.

Dal canto suo Mussolini che pure era sempre stato prudente e abile nei suoi interventi sull'arte contemporanea anche quando doveva inaugurare mostre del Novecento fascista, si sballancava entusiasta per la facciata della mostra opera di due giovani architetti, Mario De Renzi e Adaiberto Libera, definendola «superba e tipicamente fascista», non sospettando quanto questa facciata «razionalista» somigliasse a quella del progetto dell'architetto razionalista sovietico V.F. Krinskij per la casa del popolo V.I. Lenin di Ivanovo-Voznesensk del 1924.

In tutte le imprese artistiche di regime e le mostre degli anni Trenta e Quaranta che volevano essere fasciste e nazionaliste corsero un conflitto a volte assai sottile e volte frontale fra tradizionalisti e modernisti: dalle Biennali del «risanamento» dell'arte e della razza di Marinai alle Quadrienni curate da Cipriano Efisio Oppo — in verità sempre molto informate e aperte al nuovo in particolare nel 1931 e nel 1935 — fino alla rivalità polemica tra il premio Bergamo, moderno e frondista, animato da Bottai e il premio Cremona, fascistissimo e razziale, animato da Farinacci. Ed è proprio a Roma, alla fine degli anni Venti e nei primi anni Trenta, quando fiocavano le commissioni pubbliche del regime, si celebravano i fasti dell'impero e della razza e si attuavano i tremendi avvenimenti «risanatori» degli antichi



borgli, che molti giovani pittori avviarono, su motivazioni esistenziali di cultura e di sensi prima e di nausea e di rivolta poi, un discorso pittorico, assieme italiano e cosmopolita, informato delle novità di Parigi; ma nello stesso tempo indipendente, che muoveva dal quotidiano più esistenziale, più amato e più sofferto giorno per giorno ora per ora, per arrivare a una sorta di assoluto umano che foggia la maschera alla storia fascista e le opponeva un'altra storia e un modo di viverla nei corpi, nei miti, nei sogni, nelle prefigurazioni più tragiche e nei desideri di liberazione individuale e collettiva, lirica e storica. Era una piccola galassia di pittori ma in essa avevano una luce speciale Scipione e Mafai, Cagli e Pirandello e Guttuso. Il Comune di Macerata in collaborazione con la Carra, dopo la bella mostra dedicata a Scipione dell'anno scorso, ha organizzato una mostra retrospettiva di Mario Mafai che è stata allestita in palazzo Ricci e resterà aperta, mattina e pomeriggio, fino al 15 settembre. La mostra comprende un centinaio di dipinti e un gran numero di disegni nonché documenti autografi e cataloghi di mostre di varie epoche. Fa da guida un catalogo prezioso curato da Giuseppe Appella, Fabrizio D'Amico e Flaminio Guadonni e stampato da De Luca Editore e Arnoldo Mondadori Editore. Peccato che le tavole a colori siano troppo cariche fino a far apparire i Mafai più delicati e sognanti, anche quelli che sono un alito di colore, come dei dipinti violenti ed espressionalisti. Ci sono due belle novità: un ritratto di

to. Basterebbero i capolavori delle donne solari che stendono i panni e del nudo coricato sul divano: corpi col sangue sottopelle e che irradiano colore come un pane che lievita e cuoce: è con questa terra/colora che un dio deve aver fatto i nostri corpi. Non credo che si possa oggi arrivare a intendere la qualità e il senso del sublime colore di Mafai dimenticando che questo fiume, questa lava aveva più sorgenti che l'alimentavano: Scipione, quella sociale, politica. Ma torniamo al percorso della mostra, al Mafai iniziale nel momento, così inestricabile, dell'amicizia e del dare e avere con Scipione. Io sono sempre più convinto che la vita di Scipione fu rivoluzionaria, nel «clima» di maschere della storia e di falsa salute creato dal fascismo e dai suoi pittori futuristi e futuristi, perché Scipione guardava la realtà del mondo dalla realtà esistenziale della sua malattia e lo vedeva malato e in attesa dell'apocalisse; e per questo era così sensualmente vitale e così vicino a sentire il disfacimento: Roma, per lui, è un grande corpo malato; le sue figure sensuali o apocalittiche sono malate, portano in sé il disfacimento. Io credo fermamente che tale sguardo dalla malattia abbia sconvolto la pittura a Roma a cavallo del 1930; e sia stato il più grosso scossone al Novecento italiano. Mafai, anche il più solare, non poté dimenticare mai il messaggio sensuale e straziante di Scipione con le sue visioni, i suoi darsi, i suoi impulsi mitografici.

Scipione smaschera la storia fascista e svela il male profondo muovendo dalla sua condizione di malato e scopre così la «vera» storia di quel malato, s'era accorto proprio come il protagonista della «Montagna incantata» di Thomas Mann quando entra in sanatorio. La cognizione del dolore di Mafai è legata indissolubilmente a Scipione. Mafai certo era di un vitalismo incontenibile, attingeva dal quotidiano il suo colore inimitabile. Credo che anche Cagli, quando dipinge qualità e figure umane di un primordiale, forme aurorali, abbia «versato» la malattia di Scipione. E così Fausto Pirandello, un grandissimo della pittura nostra che attende un vero riconoscimento europeo e internazionale, venuto a Roma da Parigi nel 1931, è come carcerato e murato nel dolore e nell'ansia, ogni giorno compie ogni giorno daccapo e così si attacca coi sensi ai corpi e ai volti ansiosi, spauriti e che sembrano attendere anche loro l'apocalisse; ma a quelle spiagge stupide che sembrano esodi biblici verso una riva al di là della quale non c'è altro passo da fare ma solo attendere: corpi come tartarugine senza guscio preda degli avvoltoi. E che dire del Guttuso della «Fuellazione in campagna» (per Garcia Lorca) e della «Fuga dall'Etna» che rifonda un narco storico proprio muovendo, amoroso e furente, dal colore di un fatto esistenziale concreto che si fa prefigurazione di apocalisse? Mafai muove dalla dedizione tenerrima che è in «Autoritratto» 1929, giordanesco e chirichiano assieme, allante amore e ansia, più bello di un autoritratto postmetafisico di de Chirico; e, ancora, pare il «Cappello» a quelle spiagge stupide, come in una riflessione su Morandi, si concentra nell'alcova di colore per i fiori secchi che non secceranno mai; per le «demolizioni» ruotate degli uomini dei borghi intorno all'Augusto; per le «fantasie» strazianti su un metodo fascista della tortura e dello scempio del corpo che hanno singolari affinità con il Manzù delle deposizioni e delle crocifissioni; per i tanti autoritratti dove la luce del colore muta col trascorrere della vita; per i letti di un piano, piano, più traballante ma come visione d'un pianeta appena toccato; per le strade, i mercati, le dolcissime osterie — quante ce n'erano! — dove Mafai trovò l'ultima affinità degli uomini e dei colori (qui non ci sono peccati). Ecco, siamo arrivati a quei terribili dipinti di Mafai dopo il 1956: gli spazi vuoti, le cordicelle da impiccati: il contenuto stravolge la forma. La carne non c'è più: ci sono le ossa. Prima di chiudersi su queste corde Mafai aveva guardato i banchi di verdure dei mercati e le viti e le colline come se respirasse profondamente. Queste corde/ossa e cordicelle Mafai le ha lasciate al nostro tempo crudele: meno pittura forse, ma una concretezza allucinante.

Dario Micacchi