

Cultura

Mario Pompei (1903-1958), un dandy della storia figurata che evoca Klimt e il Giappone. Ma pure ritrattista spietato di un'Italia minima. Una mostra inaugura il Museo di Ferrara

Professione illustratore

Nato a Terni nel 1903, morto a Roma nel 1958. Mario Pompei è stato illustratore capace di evocare nei suoi disegni il cubismo come Klimt o Beardsley, di «giapponesizzare» una mariniera romagnola. Ma è stato anche l'inventore di «Bice e Bauci». E, ancora, il ritrattista minimalista e spietato di un'Italia delle classi sociali. Con una mostra a lui dedicata s'inaugura a Ferrara il primo Museo dell'illustrazione.

ANTONIO FAETI

Con la mostra dedicata a Mario Pompei, nato a Terni nel 1903 e morto a Roma nel 1958, si è inaugurata l'attività espositiva del Museo dell'illustrazione di Ferrara. C'è un disegno, a china e a tempera, del 1921, che mette subito in evidenza le domande da porsi, quanti i problemi per cui cercare una soluzione, quante, addirittura, le difficoltà ancora evidenti a proposito di collocazioni, di definizioni, di approcci, di comparazioni, straordinariamente attuali proprio mentre si rende omaggio a una presenza tanto speciale.

Il disegno è dominato da un cavallo nero, enorme ma, in certo senso, anche filiforme, e accanto ad esso c'è una fanciulla quasi interamente nuda che sta in piedi dentro una piccola vasca di quelle usate per i poveri lavarsi i domestici, prima della notevole diffusione delle vasche da bagno. Sullo sfondo si vede una casa limpida e calligrafica ma, ad un tempo, capace di offrire puntuale testimonianza architettonica intorno alla fisionomia delle dimore rurali del centro Italia. L'autore del disegno ha diciotto anni. Ma la sapienza visiva, la chiarezza d'impostazione grafica, nel pieno dominio dello spazio, l'abbondanza delle possibili citazioni ricavate da vari contesti figurati rivelano una maturità sconcertante.

Poi c'è, invece, una tavola del 1958, l'ultimo lavoro, rimasto inedito di Pompei, in cui una piccola vivandiera, in perfetta tenuta militare anche se è una bambina, sembra redarguire due severi combattenti delle guerre napoleoniche.

uno dei quali è un alto ufficiale decorato. Il senso della pagina, la forza dello stile, il perfetto dominio dei volumi sono gli stessi che definivano l'autore, quasi ragazzo, del disegno precedente, ma la sapienza è rivolta a far tesoro di altre suggestioni visive, sempre tendendo ad accumulare un'impressionante mole di citazioni e di acuti ammiccamenti. Come nel primo caso si aveva una specie di sapiente lezione sull'Art Nouveau, sugli esiti ovunque dedotti da Aubrey Beardsley, sulla circolazione europea di un patrimonio grafico che trovava, tuttavia, nel «giapponismo» la propria opzione iniziale in favore di una eleganza radicale, così nel secondo caso vengono riassunti i frammenti di una nuova iconografia, occhieggianti nei confronti della cancarosa francese e americana del secondo dopoguerra, ma anche verso i più recenti risultati di una certa deformazione pittorica e verso il patrimonio cartonesco cinematografico. E Pompei era così, era, comunque, così.

Sembra che nella vicenda, appassionata fatica di questo indomito creatore di figure dovessero essenzialmente concentrarsi molte vocazioni, molte, anche assai diverse, opzioni. Nei grandissimi illustratori si deve spesso scegliere quasi un misterioso crocevia in cui si condensano echi scaturiti da molte provenienze, e questo dovrebbe indurre molti a cercare una nuova definizione per l'illustrazione. Certo, le allusioni a Depero, al Futurismo, ai «valori plastici», perfino a certe sintesi dei metafisici (si pensi a certe linee e a certe for-

me, tonde, quasi spettrali nella loro eleganza del «primo Morandi») potrebbero collocare Pompei solo fra i disegnatori colti, fra gli illustratori che trasportano, nel loro specifico territorio, un patrimonio riassuntivo dedotto da un livello molto alto di suggestioni. Ma non è solo così, non si tratta di un percorso a senso unico: Pompei ha dato tanto quanto

ha ricevuto, se ha saputo far sue molte raffinate lezioni, ha però offerto stimoli, provocazioni, suggestioni. Ecco, allora, una famosa tavola tratta dal «Bailli» del 1934, dal titolo *Le paranzelle*, da situarsi, in certo senso, a metà del cammino di cui si sono indicati i due estremi. Un bambino, definito con splendida sintesi «giapponistica», saluta due barche a vela che documentano l'inconfondibile figurata della mariniera romagnola; la spiaggia ha ombrelloni, capanne, sedie e sdraio il cui realismo è addirittura severo, anche se ogni og-

getto si piega all'assoluto predominio dello stile. Narrare con dedizione piena all'esattezza del dettaglio, raccontare con la minuziosa premura di chi vuole offrire incontestabili documenti, ma, ad un tempo, proporre anche una ribadita, precisissima lezione di stile: questa è la sfida di cui silenziosamente vibra ogni tavola di Pompei.

costumi che Pompei scenografava aveva realizzato per il balletto *Gli uccelli* di Ottorino Respighi: sembra che un acuto cronista grafico, un sapiente critico dell'immagine, abbia voluto fornire un ragguaglio iconografico a proposito di uno scenografo, ma si tratta della stessa mano. E i prodigi di sintesi, l'occhio che cattura un ampio tondo, un cubo nitidissimo, una linea essenziale e li rende stupefacenti protagonisti, si riproducono interamente nell'altro Pompei, quello che racconta, quello che accosta ineflabili sue rime a tavole alacrememente narrative. Chi scriverà almeno un saggio su Isolina Marzabotto come interprete, documento, spia, traccia dei più nascosti costumi italiani fra le due guerre? La servetta dall'ammiccante cognome appenninico la sua lunga, come Bécassine e come i personaggi di Busch. Qui la linea splendida, attonita, assolutamente, devotamente calligrafica di Pompei penetra in una minimalità così spietatamente analizzata da porsi come paradigma di una riflessione sulle classi sociali. Isolina racconta di sé, dei suoi infiniti «padroni», assai paga di ritrovarsi a mangiare «cacio e pere» quando viene licenziata dopo che lancia l'anatema contro i loro vizi insopportabili.

Come copertinista, poi, si riserva invece anche di rinarrare il testo contenuto nel volume; e qui la sintesi è al servizio di un esercizio che può dirsi ermenautico a pieno titolo. Ecco allora l'immagine mirabile per «Scenario» del 1937, dove Pompei illustratore raccoglie e sintetizza brandelli di scene e

Si può formulare questa complessa diagnosi impetuosa quando si disegna con l'aurea purezza di un «giapponista»? Si può se si è Pompei, gentiluomo illustratore, dandy della storia figurata, alchimista della sintesi che racconta Bice e Bauci con la penna intinta nell'inchiostro di Carroll, ma certo guarda anche alle provocazioni dell'avanguardia europea, mentre, nel 1927, inventa la sua sorellina per il «Corriere dei Piccoli». Conosce il cubismo, vive bene entro le sintesi formali dell'Austria di Klimt, non estenua, però, le proprie eleganze, attento sempre alla forza intatta di un segno memorabile, questo distinto signore dell'illustrazione che appartiene alla stessa etnia di Piero della Francesca.



Due illustrazioni di Mario Pompei: qui accanto un violinista tratto da «Ana di Gallera» di G. Mormino, 1930. Sotto la copertina del «Pinocchio» edita da Bemporad nel 1931



La ricerca di uno storico inglese sul personaggio che ispirò il libertino

Don Giovanni? Era un «satanico» impenitente gay



Un costume per il «Don Giovanni» allestito a Bologna nel 1982

Il numero di maggio di *History Today* pubblica un saggio di Robert Stradley, storico della Wales University, sulle radici del mito di Don Giovanni, ispiratore di Tirso de Molina e poi di Molière e di Da Ponte. La conclusione è sorprendente: il personaggio storico che si cela dietro il grande libertino sarebbe il Conte di Villamediana, un omosessuale perseguitato dall'Inquisizione.

ALFIO BERNABEI

LONDRA Una nuova ricerca sul «vero» personaggio storico che avrebbe ispirato carate mito del Don Giovanni ha dato un risultato completamente opposto rispetto alle previsioni. Tanto che l'autore della ricerca, Robert Stradley, storico della Wales University, parla di conclusioni potenzialmente «sovversive» sul piano culturale. Il Don Giovanni Tenorio creato da Tirso de Molina sarebbe infatti attinto dalla vita di un certo Don Juan de Tassis e Peralta Conte di Villamediana, probabilmente omosessuale. La ricerca appare nel numero di maggio dell'autorevole mensile *History Today*.

L'attenzione di Stradley è caduta sul Villamediana mentre stava lavorando ad un libro sull'impiego di mercenari irlandesi da parte della monarchia spagnola nel periodo 1618-1668. Sono stati alcuni riferimenti relativi ai contatti e all'orientamento sessuale del nobile spagnolo a portarlo a rivangare intorno a documenti che nel 1928 furono scoperti ed usati dallo studioso Narciso Alonso Cortés per gettare luce sullo strano caso di cinque ragazzi, bruciacchi vivi poco tempo dopo il misterioso assassinio dello stesso Villamediana. Stradley afferma che i documenti usati da Cortés sono scomparsi dagli archivi di Simancas. E si domanda se il regime franchista e la monarchia non abbiano poi colluso nel far sparire «prove» che indicavano circoli omosessuali nell'entourage reale, sia pure in epoche andate, e minacciavano il mito machista del «dongiovanni».

La prima apparizione del personaggio di Don Giovanni come spregiudicato donaiolo e «ribelle satanico» è nel dramma *El Burlador de Sevilla* e *Convivido del prole Gabriel Téllez*. Fu rappresentato per la prima volta probabilmente a Lisbona nel 1619 durante le celebrazioni per la visita di Filippo III di Spagna. Il dramma termina con la terribile fine di Don Juan Tenorio, scaraventato all'inferno dalla statua di Don Gonzalo d'Ulloa che, morto per mano del libertino, si ripresenta in quella scioccante guisa per punirlo di aver tentato di disonorargli la figlia. La trama coisce poi l'immaginazione di decine di autori, poeti, commediografi: Onofrio Giuberto e Andrea Cicognini in Italia, Molière in Francia e nel 1787 fu la volta del libretto di Da Ponte per l'opera di Mozart. Stradley dice convinto che de Molina si ispirò al signore di Villamediana «nobile, ricco, carismatico che godeva di molta notorietà alla corte di Filippo III». Era anche poeta, diplomatico di fama e matador. Fu mandato due volte in esilio dalla corte, una volta per aver barato al gioco di carte, spiegazione poco convincente. In missione diplomatica a Londra (era sposato senza figli, la moglie tendeva a rimanere invisibile) lo avevano accusato di ben altro: seduzione di giovani cortigiani che avrebbe indotto ad «abitudini femminili». Fu assassinato a Madrid il 21 agosto del 1622 da uno sconosciuto mentre usciva in carrozza dal suo palazzo. Stradley scrive che le prime indagini sul crimine svelarono una rete di giovani dediti al «peccato nefando» che all'epoca stava per sodomia. «L'inquisizione fece una retata ed interrogò numerosi individui anche di nobili casate sospettati di essere omosessuali. Nel giro di sei mesi cinque giovani, fra cui due servitori di Villamediana ed un paggio del Duca d'Alba furono arsi vivi». Il caso, scrive Stradley, «generò pochissima pubblicità» anche perché i membri del corpo diplomatico decisero di non farne menzione nei loro dispacci. Le questioni sessuali potevano essere un argomento pericoloso. Dieci giorni prima dell'assassinio del Villamediana una Junta Grande de Reformation era stata creata proprio per moralizzare i costumi, inclusi regolamenti per limitare i contatti fra i giovani d'entrambi i sessi durante la Messa, l'uso di vestiti ritenuti provocanti ed altre misure del genere. In tale giunta, insieme all'Inquisitore, c'erano membri della potente famiglia Olivares, uno dei cui parenti, il giovane Luis de Haro, amico d'infanzia del futuro re Filippo IV, si era trovato in carrozza con il Villamediana al momento del suo assassinio. Stradley conclude domandandosi se il Villamediana non fosse proprio quel tipo di personaggio portato alla sfida di qualsiasi «sanzione», magari anche nei riguardi del «peccato nefando mas peor que nada».

Il «trionfo su Sartre», il ricordo d'«un uomo raggianti». A colloquio per l'uscita dei «Taccuini» «Vi racconto il mio amico Camus»

L'ho conosciuto alla Liberazione: mi assunse a «Combat»: Roger Grenier parla dell'autore dello «Straniero» e della «Peste». Curatore dell'opera omnia, Grenier ha firmato la prefazione all'edizione italiana, appena pubblicata, dei «Taccuini» che, spiega, sono «un diario, lungo una vita, di lavoro e di viaggi». La «vittoria postuma su Sartre», il legame con l'Italia, l'uomo «caloroso, raggianti, disponibile».

DORIANO FASOLI

Se Albert Camus fosse vissuto, avrebbe ottant'anni. Già, ha detto bene Bernard-Henry Lévy: «Non si pensa mai fino a che punto si è contemporanei di Camus». Algerino, come «l'uomo in rivolta», il *nouveau philosophe* ha scritto anche, ne *Le aventures della libertà* (Rizzoli), che Camus «ha avuto ragione su Sartre. Non si dirà, non si ripeterà mai abbastanza quanto ebbe ragione su Sartre e la banda dei *Temps modernes*».

Dopo aver pubblicato, nell'87, tutta l'opera narrativa e saggistica di Albert Camus, con introduzione e apparato critico di Roger Grenier (in collaborazione con Maria Teresa Glaveri) la casa editrice Bompiani ha mandato di recente in libreria i *Taccuini* (in tre volumi) con prefazione dello stesso Grenier. Il quale, a suo tempo, aveva già curato l'edizione francese dell'*Opera omnia* di Camus per il «Club de

l'honnête homme». Fine esogea e per lunghi anni amico dell'autore del *Mito di Sisifo*, al quale ha consacrato un prezioso saggio che ne racchiude le biografie intellettuali (*Albert Camus, Soleil et Ombre*, Gallimard 1987). Roger Grenier vive a Parigi dove l'abbiamo incontrato per porgli alcune domande proprio su colui che - morto in un incidente automobilistico a Sens il 4 gennaio 1960 - «per strada, non nei libri», aveva imparato la miseria.

Quando risale precisamente la sua amicizia con Albert Camus?

Ho conosciuto Camus alla Liberazione. Mi ha assunto nel suo giornale, *Combat*. *Combat* era un giornale povero che non poteva pagarsi giornalisti affermati. Ma, soprattutto, Camus aveva conservato un grande disprezzo verso la stampa d'anteguerra e preferiva lavo-

rare con gente nuova. In seguito Camus ha pubblicato il mio primo libro, *Le rôle de l'accusé* nella collezione *Esprit* che dirigeva da Gallimard. E, fintanto ha vissuto, egli si è occupato dei miei libri.

Qual è l'importanza di questi «Taccuini»?

Per tutta la sua vita Camus ha annotato idee di lavoro, citazioni, riferimenti letterari, impressioni di viaggio. Raramente i *Taccuini* prendono il tono di un diario intimo, ad eccezione dei momenti in cui fa grandi viaggi: America del Nord e del Sud, Grecia. Ma verso la fine della sua esistenza i *Taccuini* diventano sempre più un diario al quale egli si confida.

La presenza di Camus in Francia è ancora molto viva? Molto più, ad esempio, di quella di Sartre?

Camus, che per tutta la vita ha avuto dei nemici e che è stato violentemente attaccato, ad esempio, dai Surrealisti, da Sartre e l'équipe dei *Temps Modernes*, figura oggi come un vincitore. Dopo gli sconvolgimenti ideologici che si sono recentemente prodotti ci si accorge che era lui ad avere ragione e Sartre, torto. Non senza qualche esagerazione, talvolta. Viaggiando ho potuto inoltre constatare che oggi in tutto il mondo è l'autore francese più letto, quello più studiato, più commentato. In

Francia è diventato un autore scolastico e tutti i liceali hanno letto *Lo straniero* e *La peste*.

Ha visto il film dell'argentino Luis Puenzo ispirato alla «Peste»?

Amo abbastanza il film di Puenzo nella misura in cui ha saputo essere infedele al romanzo. Luchino Visconti aveva fallito *Lo straniero* per troppa fedeltà. *La Peste* è un mito dai molteplici significati. Ecco perché trovo del tutto legittimo ed interessante che Puenzo - essendo un cineasta politico - abbia fatto passare nel suo film qualcosa del clima dell'Argentina sotto la dittatura dei generali. Per esempio la gente che, messa in quarantena, viene inchiusa negli stadi.

Esse qualche rapporto Camus con il cinema?

Meursault va al cinema ne *Lo straniero*. Camus, con il suo eterno impermeabile, si diverte all'idea che gli si trovasse una rassomiglianza con Humphrey Bogart. Ma si sa che la sua vera vocazione, la sua autentica passione, era il teatro. L'unico suo contributo al cinema è, credo, un progetto di adattamento de *La principessa de Clèves* di Madame de La Fayette per un film di Robert Bresson, che però non è mai stato portato a termine.

Che ricordo conserva lei, profondamente, del suo amico?

Camus era talmente caloroso, raggianti e nello stesso tempo disponibile, sempre pronto a prestare su di sé una parte dei vostri problemi, che, fintanto che ha vissuto, è l'uomo che ha contato per me, più dell'opera.

E con chi, tra gli intellettuali italiani, Camus strinse amicizia?

È stato molto legato a Nicola Chiaromonte. Camus lo ha ospitato a Orano, nel 1940. Attraverso Chiaromonte ha conosciuto Silone. Dal 1953 al 1957, Camus e Silone hanno anche collaborato a una piccola rivista francese di spirito libertario, «Témoin». E, beninteso, a Parigi e a Roma egli ha incontrato nel dopoguerra molti intellettuali italiani. Ne fa menzione nei *Taccuini*. Ha adattato anche per le scene francesi del Théâtre La Bruyère *Un caso clinico* di Buzzati. Buzzati, intimidito da Camus, si è poi sentito rassicurato trovando - al loro primo incontro - che egli non aveva una testa da intellettuale ma «in un certo senso una testa da garagista».

Camus amava molto l'Italia?

Amava molto l'Italia moderna. Ha anche scritto, stranamente, che si augurava di morire sulla strada fra Monte San Savino e Siena! Ma non ama affatto invece i romani dell'antichità. Per lui il Mediterraneo è la Grecia, in ciò che essa ha di più orientale.

L'INTERVISTA

ROGER GRENIER

curatore dell'«Opera omnia» dello scrittore francese



Albert Camus