

giovedì 14 febbraio 2002

orizzonti

rUnità 29

scrittori

NASCE LA FONDAZIONE
GIORGIO BASSANI

Nasce la Fondazione Giorgio Bassani, voluta dai figli dello scrittore autore del *Giardino dei Finzi Contini*. Avrà sede a Codighoro, la città che fa da sfondo a numerosi racconti e libri di Bassani. Presidente dell'istituzione culturale è la figlia Paola, mentre il fratello Enrico è il vicepresidente. Un comitato scientifico di storici e critici della letteratura proporrà di anno in anno una serie di iniziative per valorizzare la figura di Bassani e per promuovere la diffusione delle sue opere, specie tra i giovani. Tra i compiti della Fondazione ci sarà anche quello di curare la conservazione dell'archivio privato dello scrittore ed eventualmente pubblicare materiali inediti.

diari

ADELE, LA PRINCIPESSA CHE SOGNAVA DI VIVERE DA BORGHESE PICCOLA PICCOLA

Maria Serena Palieri

«L'oro ancor più piano: mi piacerebbe sposare un dottore, un giovane serio e tanto innamorato. Non vorrei avere la condanna di uscire ogni giorno. Mi basterebbe una volta la settimana, con lui, a piedi. D'estate, la sera ci andremmo a sedere alla marina, vicino al palchetto della musica, e mangeremo calie e semenza. La domenica, il gelato da Cacciatore. Io, in casa, baderei a bimbettini biondi e ricci. E preparerei dei buoni manicaretti da fargli trovare la sera, al suo ritorno». Ecco un sogno di diciassette anni affidato alle pagine di un diario privato: è l'anno 1889, la ragazza che scrive si chiama Adele Monroy di Pandolfina e la sua famiglia, palermitana, appartiene all'altissima aristocrazia, visto che vanta tra gli ascendenti un vicere del Regno delle Due Sicilie. Il suo sogno è una diffusa fantasia regres-

siva delle ragazze adolescenti: innamorarsi, cioè crescere, ma senza correre rischi, restando dentro le quattro mura che le hanno custodite bambine fino a quel momento (Adele addirittura vorrebbe uscire di casa solo a piedi), evitando lo stress di confrontarsi con la dimensione pubblica (né lavoro, né società, Adele accetta al massimo di rinfarsi di domenica «accanto» al palchetto della musica), avendo come compito quello di nutrire figli e marito (come si è state nutrite da una madre fino a quel momento, e Adele pensa di proseguire questa grande consolazione anche quando sarà sposata, trasferendola sul rito settimanale del gelato). Insomma, è il più claustrofobico dei sogni. Non fosse che Adele è destinata a tutt'altra vita e questa fantascienza in lei è trasgressiva. Infatti alla riga dopo aggiunge: «Tutto ciò non è possibile. Dovrò sposare

un socio del Bellini, rassegnarmi a passare le serate dai Mazzarino o dai Butera, lasciando soli con la governante i bimbi biondi e ricci, come fui lasciata io».

Adele Monroy di Pandolfina riuscì poi a sottrarsi abbastanza alla tirannia mondana del suo status, perché si sposò il 26 giugno 1897 con un uomo di studi, Carmelo Samonà, proprietario terriero e appassionato di esoterismo, da cui ebbe sette figli, visse in una casa di Palermo ereditata dal padre, Villa Ranchibile e morì nel 1950, dopo una vedovanza trascorsa al riparo, tra letture, rosario e solitari: tra i suoi nipoti il Carmelo Samonà di quel libro bello e feroce, *Fratelli*, e Angela Lanza autrice di *Donne contro la mafia*. Il *Diario di una giovane principessa*, il suo diario intimo scritto tra il 1886 e il 1897 (Quirita, pagine 105, Euro 11,88) è un libro leggerissimo ma

pieno di piccoli tesori. Perché racconta di una classe sociale, l'aristocrazia siciliana della Belle Epoque, dai costumi rovinosamente sontuosi ma insieme da nobiltà rurale («la sera assistevo al coucher di nonna Contessa. Appena a letto, fa venire la mamma Giovanna che le cuce la rimboccatura del lenzuolo con le coperte. La cameriera Peppina poi gliela stira col ferro» Adele appunto), narra ogni tanto con toni involontariamente alla Vamba - d'un mondo diviso tra nostalgia dei Borboni e adesione alla nuova Italia savoiarda, racconta di una lenta ma inesorabile rovina familiare e, soprattutto, si regge su quel paradosso: centoventi anni fa le nozze combinate, per le ragazze ricche, erano un dorato e usuale ergastolo e per una «giovane principessa» la rivolta si identificava con i sogni da borghese piccola piccola.

Mafai, il coraggio dell'intimità

Il 10 febbraio 1902 nasceva l'artista romano che diede vita alla «Scuola romana»

Enrico Crispolti

Nella particolare condizione ormai di avvenuto scivolamento, pur se non necessariamente molto remoto, in una dimensione di storia, la data alla quale più vividamente s'appiglia il ricordo che ci resta di un protagonista o di un comprimario d'una avventura artistica è certo assai più quella della sua scomparsa che non quella della sua nascita. Del resto è la prima che costituisce un effettivo evento, il concludersi oppure l'inopinato spezzarsi d'una vita creativa nel suo vigore, nel suo rinnovarsi o almeno nel suo protrarsi.

Così nei giorni scorsi, il 10 febbraio, con la perentorietà ineluttabile del tempo anagraficamente registrato, il centenario della nascita di Mario Mafai (a Roma all'alba del secolo per noi appena trascorso) è venuto a sovrapporsi alla un po' sfocata memoria dell'uomo frequentemente incontrato negli anni nei circuiti romani, e in particolare delle ultime non inerti sue volontà di ritentarsi attuale, all'inizio degli anni Sessanta, esibite in una personale a L'Attico, a Roma. Limite terminale dunque (muore a distanza di un anno, nel 1965) di una lunga avventura che lo aveva visto affermarsi più di trent'anni prima fra le nuove giovani personalità emerse in intenzioni di fronda essenzialmente motivata rispetto alle certezze culturalisticamente idealizzanti enunciate negli anni Venti dai maestri del «Novecento italiano». Ricordo l'impressione di notevole sorpresa e sconcerto suscitata da quella mostra, presentata in catalogo da Argan, nella quale Mafai si riproponeva, nel marzo 1964, in modi pittorici radicalmente nuovi ove manifesto appariva peraltro un'introyettamento di suggestioni segni-

Negli anni Venti i suoi quadri radicalmente nuovi suscitarono nella critica sorpresa e sconcerto



Mario Mafai, «Donne che si spogliano» (1933-1934). A destra Alfredo Bianchini, «Caricatura di Mazzacurati, Mafai e Scipione»

che e materiche d'origine informali, entro le quali attraverso la manipolazione di spaghi disposti sulla superficie suggeriva, del tutto interiormente rivolti, dolorosi accenti d'embrionali immagini di un verisimile estremo riferimento umano. Vi si potrebbero forse indicare qualche eco del grottesco sarcastico e dolente con il

quale nel ciclo a suo modo espressionistico delle *Fantasie*, fra 1941 e '43, aveva piuttosto visionariamente inteso la piana evocatività sentimentale densa della declinazione lirica dei suoi paesaggi romani (fra i quali le famose «demolizioni») e delle sue nature morte proposte negli anni Trenta.

Certamente rappresentarono un atto di coraggio, quasi disperato, nel loro estremo mettersi a nudo, quei dipinti spogli eppure ancor ricchi di sapore pittorico, e che rappresentavano alla distanza l'autentico punto di crisi d'un disagio profondo che in realtà attraversa e scuote tutta la vicenda pittorica mafaiana dal secon-



do dopoguerra. La tragedia bellica, l'incalzare di nuove istanze sociali hanno infatti messo in crisi a metà degli anni Quaranta l'equilibrio intimistico che nella pittura di Mafai si era venuto mirabilmente configurando appunto lungo gli anni Trenta. Equilibrio che la subentrata consapevolezza d'una nuova necessità di rapporto con la realtà, d'un nuovo ruolo sociale dell'artista veniva a porre in causa.

Mafai allora generosamente mise infatti in crisi il proprio precedente intimismo, tentando invece una pittura di aperto racconto, persino di disposizione popolare, all'inizio degli anni Cinquanta cercando così di rispondere a suo modo alle istanze narrative del «neorealismo» guttustiano. Fu un'apertura tuttavia presto rimarginata ma di cui rimase una certa disinvolta accelerazione del tratto pittorico, fino ad una sorta di disseminazione segnica vagamente atmosferica di questo, percependo a fine dei Cinquanta la sollecitazione appunto di istanze «informali» ormai del resto divulgate anche a Roma; volgendovela quasi in dimensio-

ne da panica a domestica. Era il passo appena prima delle coraggiosamente nuove e imprevedibili proposizioni espone nel 1964, e che risalgono al 1960-61. In realtà il Mafai veramente memorabile, e la cui presenza è consegnata infatti alla storia dell'arte italiana del XX secolo al suo più alto livello, va ricercato altrove. Ed esattamente nel percorso che corre dal suo visionarismo fortemente lirico originariamente condiviso con le proposizioni pittoriche della sua compagna Antonietta Raphaël e di Scipione, in quella congiuntura che

Il percorso iniziato insieme ad Antonietta Raphaël lo consegnerà alla storia dell'arte italiana del XX secolo

nel 1929 Roberto Longhi, in occasione della loro presenza nella prima Sindacale romana battezzò com'è noto, familiarmente, «scuola di Via Cavour». E che fu in realtà soltanto una delle componenti della cosiddetta «Scuola romana», giacché quella vicenda fu più complessa, comportando presenze molteplici, da Di Cocco, Caporossi e Cavalli, propostisi già nel 1927 in modi influenzati da suggestioni, di lievitazione luminosa del colore, della pittura di Virgilio Guidi, cui non fu insensibile lo stesso Scipione.

Alla precoce scomparsa del quale, nel 1933, la ricerca di Mafai era ormai attestata su una molto personale quanto solitaria rielaborazione intimistica, fortemente lirica e di garbato fondamento esistenziale, di modi di piana visione naturalistica. Rielaborazione la cui discorsività si opponeva sia alla lontana alle elucubrazioni formali neoaquattrocentesche praticate dai maestri del «Novecento italiano» negli anni Venti, sia da vicino alla fluidificazione neoaquattrocentesca che i medesimi venivano enunciando nel decennio seguente.

Un intimismo, quello mafaiano, la cui spiritualità sottilmente decadente si scontrava allora con la forte sensuosa materialità delle proposte pittoriche di Fausto Pirandello. E d'altra parte, operando in termini cromatici di «tonalismo atmosferico», si poneva su tutt'altro versante rispetto alle elaborazioni di immaginazione «primordiale» in modi di «tonalismo timbrico» sviluppate da Cagli, e vicini a lui Cavalli e Caporossi, attraendo diversi altri giovani da Ziveri a Gentilini. Distanti poi nei secondi anni Trenta e primi Quaranta, Mafai, dalle nuove istanze di realismo esistenziale immesse da Guttuso nella Scuola romana, entro gli svolgimenti della quale se mai messi mafaiani ricorrono all'inizio dei Quaranta nell'espressionismo di Stradone e Scialoja. Eppure quell'intimismo, quei modi di delibazione tonale atmosferica del colore tipici di Mafai segneranno alla distanza la traccia di una tradizione «romana». Alla quale si sono rifatto, per esempio, fra anni Ottanta e Novanta, alcuni giovani della cosiddetta «Scuola di San Lorenzo», in particolare Pizzicannella. Così come già negli anni Sessanta, a Roma, Vacchi aveva riattualizzato il visionario teatro di emblemi storici scipioniano.

Le fotografie di Vittore Fossati e le poesie di Carlo Bordini: storia di una casa che si svuota, attraverso le tracce rimaste. Una mostra alla Biennale di Venezia

Cronaca di un trasloco, confondendo l'infinito con la polvere

Beppe Sebaste

Vittore Fossati ama definirsi «fotografo del Novecento». In questa riserva sommessamente ironica ma rigorosa nei confronti delle mode e dei modernismi, riconosciamo in lui ciò che le sue foto già rivelano: la connivenza, che fu forse un rapporto elettivo, etico ed estetico, nei confronti di un maestro, il fotografo Luigi Ghirri. Le ultime foto di Ghirri esploravano l'invisibilità, il bianco, la nebbia e la neve dell'Emilia, prolungando un gesto e uno sguardo che, come per ogni grande pittore, aveva cura di mostrare il vedere, più che le cose. Poco prima vi era stata la perlustrazione delicata dello studio di Giorgio Morandi, le sue matite, le sue carte, le pareti, come se il pittore fosse uscito un attimo di scena invece che scomparso da decine di anni. Il lavoro che il piemontese Fossati compie sulla «diminuzione», o dissoluzione, registrando la casa del poeta romano Carlo Bordini prima del suo lento trasloco, e

ispirandosi in effetti alle sue poesie più scarse e splendide (la raccolta *Polvere*, Empiria 1999), è senz'altro su questa scia. Ma è innanzitutto incontro di due sensibilità che condividono un presente (e un'assenza): qualcuno che prende commiato da un luogo, lasciando delle tracce, e un altro che registra queste tracce e la loro scomparsa. Che cosa è una traccia? Qualcosa che appare e scompare insieme, che è antecedente alla propria stessa origine, dice

Testimonianza di un interno senza il suo abitante, le immagini indugiano sulle pareti bianche, i tavoli ingombri le librerie

la filosofia. Tracce si lasciano anche mentre ci si impegna a cancellarle. La traccia è poi sempre dell'altro, fosse anche l'altro che è, o era, in noi. Le tracce sono ciò che ostinatamente lasciamo noi che scriviamo, dipingiamo, fotografiamo o danziamo (noi che viviamo). Viene allora anche in mente, guardando queste fotografie, la passione dolorosa dell'autoritratto che fece di sé Jean-Luc Godard (forse uno dei suoi film migliori) con la camera che indugia sui propri libri, i propri interni, le proprie tracce, insieme morte e vive. Mentre la sua voce fuori campo è già poesia. Esattamente ciò che accade nel lavoro di Vittore Fossati con Carlo Bordini. Testimonianza di un interno senza la persona che lo abita, le fotografie indugiano sui tavoli ingombri, le librerie, le pareti bianche, i fogli attaccati al muro - appunti, poesie. Che cosa è abitare, se non raccontare una storia? Se non, appunto, mitizzare, demitizzare e rimitizzare di continuo il proprio mondo e la propria vita, confondendo l'infinito con la polvere? «La polvere può essere



Vittore Fossati, «Polvere» 2001

straordinariamente compatta. Ridivenire / illusione di pietra. In questa / diminuzione, / è la mia casa tranquilla, / la sua fissità devastata». In questa casa di un trasloco imminente (prima che immimente), le foto propongono una successiva rarefazione di oggetti e segni fino all'ultima in cui è stampato l'inizio del poema di Carlo Bordini: «Sarò sempre un po' meno di quello che sono, / e anzi molto meno. Polvere. Ho perso molto. / Ciò che si perde è irrecuperabile, e se lo si recupera esso / è ormai disperso, non rientra più nell'ordine prestabilito / delle cose (...)».

Questo lavoro sull'abitare - racconto visivo sulla diminuzione, sottolinea Fossati - è visibile nella mostra collettiva *Da Guarante all'Etna, 2002*, allestita al Padiglione Italia, Giardini di Castello, a Venezia (fino al 10 marzo), a cura della Fondazione Re Rebaudengo. Importante la partecipazione degli altri fotografi, da Olivo Barbieri a Daniele De Lonti (che fu assistente di Luigi Ghirri) a Francesco Jodice, per non citarne che alcuni.