

Bruno Corà Mafai / Kounellis: la libertà del pittore

Questa mostra, inizialmente ideata come evento rivolto a presentare nuovamente dopo molto tempo, un nucleo di dipinti astratti di Mario Mafai, è stata poi da me riconcepita e realizzata come mostra di Mafai e Kounellis, dopo che il ricordo di un episodio raccontatomi anni fa dallo stesso Kounellis mi ha incoraggiato a coinvolgerlo e invitarlo a compiere un omaggio al suo più anziano collega. Non mi ero sbagliato: la risposta di Kounellis è stata pronta, generosa e sorprendente.

Il gesto di adesione di Kounellis, infatti, ha dischiuso una serie di conseguenze su cui è opportuno soffermarsi a riflettere, individuando i molteplici aspetti non certo secondari, anzi assai significativi che esso suscita.

Anzitutto un aspetto di costume e di carattere etico ancor prima che semplicemente culturale. E, perché si comprenda di cosa parlo, devo velocemente indicare quale fisionomia assume questa mostra di Mafai nel momento in cui Kounellis si è predisposto a compiere il suo gesto gratulatorio. Con la creazione di un'unica morfologia spaziale a base di una linea di lamiera di ferro, ciascuna di misura canonica nel lessico di Kounellis (equivalente a quella di un letto a due piazze, cm 200 x 180), egli ha fasciato tutte le pareti dell'ambiente ove è stata prevista l'esposizione dell'opera di Mafai, inserendo contestualmente la propria creazione plastica quale supporto ai dipinti di Mafai.

La decisione di inserire la propria cifra-omaggio affiancata alle opere di Mafai mediante un allestimento-opera che fa da sfondo ai suoi ultimi dipinti è stata presa da Kounellis e condivisa da me stesso unitamente alla richiesta che accanto a quei dipinti 'astratti' si potessero esporre anche alcune opere degli anni giovanili e della maturità del pittore, includendo 'paesaggi' romani, 'nature morte', 'ritratti' e altri soggetti dipinti negli anni in cui la sua pittura era figurativa e per la quale Mafai era riconosciuto insieme a Scipione e Antonietta Raphaël come il Maestro della Scuola di via Cavour, di longhiana denominazione. La proposta di Kounellis si rivelava immediatamente come il dispositivo risolutore di cui, indirettamente, si andava alla ricerca nell'ordinamento della mostra degli 'astratti', cioè tornare nuovamente ad affermare in senso critico quello che l'artista stesso aveva già esplicitamente affermato nel presentare quei suoi 'lavori' nella 'storica' mostra presso l'Attico di Sargentini nel 1964 a Roma.

Il gesto di Kounellis forniva inoltre l'autorevole conferma di un grande artista contemporaneo, oltretutto generazionalmente successivo a Mafai, di come non erano esistiti 'due Mafai' – uno figurativo e uno astratto – come si voleva affermare da parte di molti all'alba degli anni Sessanta, che hanno rivolto sanzioni durissime verso la sua ultima fase di creazione emarginandone l'azione con grave mortificazione di Mafai; il quale, per continuare a essere autentico e libero nella sua azione pittorica, aveva deciso, non senza angosciose meditazioni, tra i faticosi anni 1958-1959 e successivi, fino alla sua morte, un diverso spazio-tempo e una diversa immagine per la sua pittura. Porre contestualmente, con un gesto dirimente la questione, una accanto all'altra le tele di Mafai, pur dipinte con "dimensione, estensione, durata dell'immagine" (Argan) diverse, ma con la stessa vena elegiaca e malinconica, significava visualizzare e sancire in modo assoluto quell'integrità che Mafai aveva reclamato e preteso negli ultimi anni della sua vita.

L'esito del gesto di Kounellis non ammette alcun fraintendimento, come non ha comportato certo problemi interpretativi d'identificazione l'episodio dello storico gesto di Enea recante sulle spalle il padre Anchise!

Quanto viene a evidenziarsi invece è la radicalizzazione di un pensiero attraverso un'opera-gesto di Kounellis nei confronti di una situazione da ribaltare, relativa al destino della pittura di Mafai, riposizionandone la valenza estetica e storica nonché un corollario di aspetti inerenti la diffusione del suo lavoro e della sua lezione che assumono una rilevanza non trascurabile.

Alla stregua del suo collega e compagno di strada Luciano Fabro, Kounellis dimostra di voler considerare non disperdibile la lezione di altri artisti e maestri a lui precedenti – come Mafai ma anche come lo stesso de Chirico, vissuto come lui a Roma, o Sironi – delle cui opere ritiene, non a torto, che non vi sia adeguata considerazione e circolazione internazionale, salvo pochi episodi sporadici che ne hanno invocato l'ineluttabilità.

La considerazione rivolta all'opera di Mafai che, come Scipione, ha posto nel cuore della propria pittura una *Erlebnis* riguardante la città di Roma, è un'indiretta segnalazione del fortissimo vincolo di affezione e identificazione che Kounellis ha verso la città che egli in gioventù ha scelto per intraprendere il suo cammino. Una città che, ben a di là delle apparenti qualità di attrazione e accoglienza, si dimostra antichissimo teatro di drammatiche e sottili trame, sede di inestricabili intrecci tra le vicende storiche, politiche e religiose, di laicità e sacro, di lusso patrizio e povertà popolare, di slancio e rassegnazione, culla di trionfi e di rovine, di fortune e disgrazie, testimone di civiltà e di decadenze, di bellezza e di degrado, di fervore e corruzione, un grembo insomma da cui prendono avvio vicende esaltanti e in cui sprofondano esiti tragici. Gli artisti, i filosofi, i poeti, da Bruno a Caravaggio, a Pasolini, fino ai nostri giorni, ne hanno conosciuto amaramente la lusinga e l'implacabile durezza. L'indifferenza proverbiale di Roma a ogni vicenda chiede tempo per manifestarsi, ma alla fine emerge quasi a confermare la propria faticosa attitudine. Quante straordinarie vite hanno coltivato l'illusione di possedere questa città per poi accorgersi, molto spesso, anzitempo e drammaticamente della sua anaffettività! E tuttavia, quale sia stata e quale dovrebbe essere ancora la centralità di una città come Roma in Europa e nel resto del mondo, a livello culturale e artistico, non può sfuggire a nessuno.

La lezione che deriva da un gesto artistico come quello di Kounellis, con l'assunzione critica del lavoro di un altro artista come Mafai, la cui opera è del tutto diversa dalla propria, evidenzia la volontà dialettica che muove la sua azione. In questa circostanza, oltretutto, a salvaguardia di quella 'libertà del pittore' e in generale dell'autore di un'opera, di poter cambiare il proprio lavoro quando ne avverte la necessità emotiva, poetica ed esistenziale, sottraendosi alla prigione dello stile o, ancor peggio, del gusto corrente. Da Picasso a Mafai e Kounellis, un artista libero si confronta soprattutto con la domanda ineludibile che proviene dal sentimento interiore di formare un'immagine dello spazio e del tempo che plachi il proprio pensiero di ritrovamento. Raramente la verità del pittore, nella sua imprevedibile autenticità è stata facile da digerire. E anche in questo episodio, che a Roma si ripropone eversivamente, come il gesto di svolta compiuto nel 1957-1958 da Mafai e nel 1967 da Kounellis con il "quintale di carbone" e poi nel 1969 con i "cavalli", viene da interrogarsi sulla qualità di libertà sprigionata dall'organismo-opera che si presenta attualmente ai nostri occhi. L'opera di Mafai e quella di Kounellis annunciano insieme una tensione durevole e inestinguibile, un credo di appartenenza alla pittura pronunciato in nome della libertà a tutti i costi. Quella stessa già affermata esplicitamente da Kounellis nel *Senza titolo*, 1969, in cui dietro la fiamma vera di una candela poggiata su una mensola – come oggi i dipinti di Mafai – si legge sulla lastra di ferro l'invocazione alla Libertà.

Su quanto Mafai abbia realizzato nel corso della sua esperienza negli anni della frequentazione di Scipione e Antonietta Raphaël e, successivamente a quel loro sodalizio, fino al 1957-1958, sono stati versati fiumi d'inchiostro, fatte numerose mostre e pubblicato altrettanti libri. Musei e collezioni private conservano ormai la totalità o quasi della sua opera. Su ciò che, invece, egli ha dipinto, con una progressione emblematica dalle ultime opere a

base figurativa fino alle 'astrazioni' degli anni 1958-1959 e poi fino alla sua morte avvenuta nel marzo 1965, assai minori risultano, sia in quegli stessi anni che successivamente, tanto gli episodi espositivi quanto le 'voci limpide e oneste' (D'Amico) a sostegno della sua pittura.

Se si sono già chiarite le ragioni per cui la mostra accoglie indifferentemente sia le opere a base figurativa, sia quelle 'astratte' - Mafai è uno solo - su queste ultime tuttavia merita tornare a riflettere con nuove ottiche, sia osservandone le specifiche qualità d'invenzione, sia rileggendo quelle pagine del *Diario* che ne anticipano la nascita e ne accompagnano il difficile cammino e lo sforzo compiuto nel farle accettare. Tra le opere in mostra l'attenzione si rivolge subito ad alcuni oli su tela realizzati da Mafai tra il 1957 e il 1958, recanti il soggetto del 'mercato', sia di verdure che di fiori, e si comprendono le ragioni: la varietà morfologica e cromatica dei prodotti, la loro debordante contiguità, l'interposizione spaziale forniva e suggeriva al pittore la possibilità e la percezione di sfumare i contorni di ogni natura, in parte mantenendo un limbo di figuratività ma in parte dissolvendola in una più ampia decostruzione della forma a favore di un esito timbrico sinfonico più ambiguo e più libero.

Nel *Diario* di Mafai, sin dal gennaio del 1957, più precisamente dal sabato 19, si ha riscontro di dipinti di cui egli appunta il soggetto con semplici indicazioni di genere: "Mercato esposto", "Grande mercato", "Mercato", "Mercato piccolo", "2 Mercato", "Mercato medio". Prima di quella data non si leggono elenchi di opere che facciano cenno a questa nuova tematica favorente il sentiero che recherà all'astrazione. Così, *Mercato delle verdure*, 1957, *Mercato*, 1958, e *Tetti*, 1958 mostrano assai eloquentemente il compimento di quel processo di trasformazione nell'immagine che dalla figuratività, tutta affidata alle giustapposizioni cromatiche nelle "Demolizioni" degli anni Trenta e poi nei "Paesaggi" della seconda parte degli anni Quaranta giunge a oli come *Paesaggio romano (paesaggio di tetti)*, 1951, dove a prevalere insieme al colore è già una geometria che tende a sopravanzare le forme degli edifici e la loro valenza identificativa, fino a giungere ai *Tetti*, 1958, in mostra, in cui il passaggio dalla figurazione all'astrazione è evidentemente avvenuto.

Ha ricordato opportunamente Fabrizio D'Amico che, se prima del '57 si erano già manifestati alcuni segni di nevralgia nella riflessione di Mafai, soprattutto nel suo *Diario*, è nel '57 che si verificano tuttavia alcuni suoi gesti che preludono alla decisione di compiere il passaggio a una pittura non più figurativa. «Così stupì la conversazione che egli tenne alla Tartaruga, proprio all'avvio del 1957: Il Nulla + 1», in cui smentendo la sua ventilata ma mai avvenuta adesione al realismo, Mafai prende ufficialmente le distanze da esso, cogliendo l'occasione per precisare che «la realtà è un'altra cosa, la realtà è stato il cubismo che rimane l'ultimo atto di fiducia negli uomini e nelle cose, con la sua volontà costruttrice».

La mostra alla Tartaruga dell'aprile 1957 sancisce la prima uscita pubblica della nuova pittura 'astratta' di Mafai, oltretutto accompagnata da un testo critico in catalogo di Lionello Venturi, che non lascia equivoci nell'indicare il passo compiuto da Mafai. Dopo quel primo annuncio e dopo l'esposizione di nuove opere alla Biennale di Venezia del 1958, l'ultimo percorso di Mafai è tracciato. Così come è segnato da quel momento in poi un esplicito rifiuto di molta parte della critica, ma anche di suoi antichi amici e sostenitori, verso la pittura 'astratta', ritenuta un tradimento. Accanto a quella di Venturi, comunque, si registrano le adesioni di altri non meno autorevoli testimoni che di tanto in tanto rompono l'isolamento e si adoperano per una più meditata considerazione della scelta compiuta da Mafai. A tale proposito vanno menzionate la mostra alla Tartaruga (1959-1960) con uno scritto in catalogo di Attilio Bertolucci, la mostra alla Galleria Blu con la presentazione in catalogo di Marco Valsecchi, la mostra a Colonia presso l'Istituto Italiano di Cultura con una introduzione in catalogo di Cesare Vivaldi e infine la mostra del marzo 1964 presso la Galleria L'Attico a Roma con un impegnato saggio critico in catalogo di Giulio Carlo Argan e un non meno intenso e vibrante scritto introduttivo di

Mafai, “Chiarificazione”, in cui egli afferma le ragioni della sua ultima pittura:

Verso quegli amici, verso coloro che hanno amato e amano la mia pittura mi sento debitore di una chiarificazione; molti infatti considerano questa mia nuova pittura quasi un tradimento verso loro e verso me stesso e questo non è vero. Non c'è stata ansia di novità, né vanità di allinearsi su posizioni d'avanguardia né interesse nella ricerca verso queste nuove espressioni. Io non sono un altro. Ho soltanto rinunciato all'attaccamento affettivo verso le cose, alle piacevoli tessiture, ai pittoricismi squisiti; sono diventato più libero, più nudo e più io. Certe volte è necessario volgersi verso *il si può essere* che rimanere entro *il si è*, è più importante coltivare la possibilità di rinascere che adagiarsi sopra un'attualità senza realtà. Ho cercato entro me stesso affidandomi alle corde come alle nervature del mio essere per raggiungere uno spazio, una dimensione nuova, un linguaggio a me necessario; nel caso dovesse risultare autentico lo ritroveranno anche gli altri.

marzo 1964.

Tra il 1959 e questa significativa mostra all'Attico, Mafai aveva infatti dato vita a dipinti in cui l'apparizione fisica di 'corde' intrise o sospese nella composizione della pittura aveva suscitato ulteriori polemiche, rivolte alla sua determinazione di dar vita a una diversa fase linguistica e a un'immagine la cui spazialità rispondeva alla sua ansia di rinnovamento. Per tali opere che, come è stato già osservato, non potevano avere sicuramente l'ambizione di costituire in quel frangente alcuno scandaloso fenomeno eversivo nel linguaggio della pittura, dopo la rivoluzione sulla materia e sullo spazio attuata da Burri e da Fontana, si sono evocate non impropriamente talune analogie con i suoi stessi “Fiori secchi”.

Eppure, osservando oggi nuovamente la costruzione senza più alcuna prospettiva della loro 'astanza' nella superficie della tela elaborata con fondi di colori diafani, spenti, per lo più privi di qualsiasi possibile coordinata topologica – se non di quelle che si possono formare nella psiche o nell'inconscio, in un vuoto tanto irrelato quanto dolente – quelle corde stesse, con le loro povere volute, le loro inerzie o elementari contorsioni di cifre enigmatiche, il loro beckettiano monologo sul palcoscenico della pittura quale prologo di un 'grido', a me sorge spontaneo coniugarle con lo stesso abbandono dei corpi, con la medesima gesticolante sofferenza dei 'nudi' accesi dal colore, contorti, sospesi o piegati nell'indistinzione piena d'ombra delle “Fantasie”. Nei “Fiori secchi”, come nelle “Fantasie” e nei dipinti con le 'corde', distinti da titoli come *Solitudine*, 1959, *Condanna*, 1959, *Maleficio*, 1960 e altri, Mafai parla sempre la stessa lingua: quella che nel *Diario* dice:

«*lunedì 14 ottobre 1957. Salvare l'uomo*»; «*giovedì 18 settembre 1958. Bisogna salvare l'uomo non gli uomini, ciò che rimane di tipo individuale*»; «*23 febbraio 1960. Gli uomini respirano ognuno a modo loro*»; «*2 febbraio 1964, Vivere è trasformarsi*»; «*15 febbraio 1964. Non è stato desiderio di novità né il bisogno né l'interesse di crearmi un alibi una giustificazione per essere più all'avanguardia (sulla cresta?) che mi hanno fatto fare certi passi non certo facili. Non sono cambiato anche se la rappresentazione formale delle mie ultime pitture può darmi torto; sono invece diventato più io, più nudo, scoperto ...*».

Quella di Mafai è stata una scelta di libertà che ha comportato una radicalizzazione entro il linguaggio sino ad allora da lui stesso formulato e non ha

importanza – o ne ha relativamente poca – se quella sua ultima immagine non si sia spinta verso dimensioni semioticamente inedite e più audaci e innovative rispetto ai ‘sacchi’ di Burri o ai ‘concetti spaziali’ dei ‘buchi’ e i ‘tagli’ di Fontana. È sicuro però che con essa Mafai si è lasciato alle spalle la ‘rappresentazione’, a favore di quel dato vero della ‘presentazione’ dei pezzi di corda che incidono sia come umore visionario che come elemento di spazialità nella materia pittorica. Qui la radicalizzazione che si è resa più evidente in termini generali è quella etica della sua azione di pittore che testimonia anzitutto la libertà del suo sentimento e del suo pensiero nella creazione dell’immagine.

Il gesto di Mafai – la sua pittura astratta – e quello di Kounellis – ritenerla valida e assumerla senza distinzione da quella figurativa – sono estremamente significativi ieri e oggi, poiché sono gesti in opposizione al sempre vivo conformismo di lobbies critico-mercantili ripiegate sul gusto dominante, con vocazioni dirigistiche, protese a voler controllare, veicolare e delegittimare le aperture autonome e imprevedibili che sorgono nell’animo e nel pensiero artistico, il quale invece non può che obbedire alla domanda di vero, di assoluto e di libertà che presiede la nascita di un’opera d’arte.