

anni settanta,  
arte e ideologia

# FABIO MAURI

**Ricca di materiali inediti, la monografia di Valérie Da Costa, edita da les presses du réel in Francia, mette a fuoco soprattutto le performance, come promemoria finzionale di un totalitarismo sempre «disponibile»**

di STEFANO CHIODI

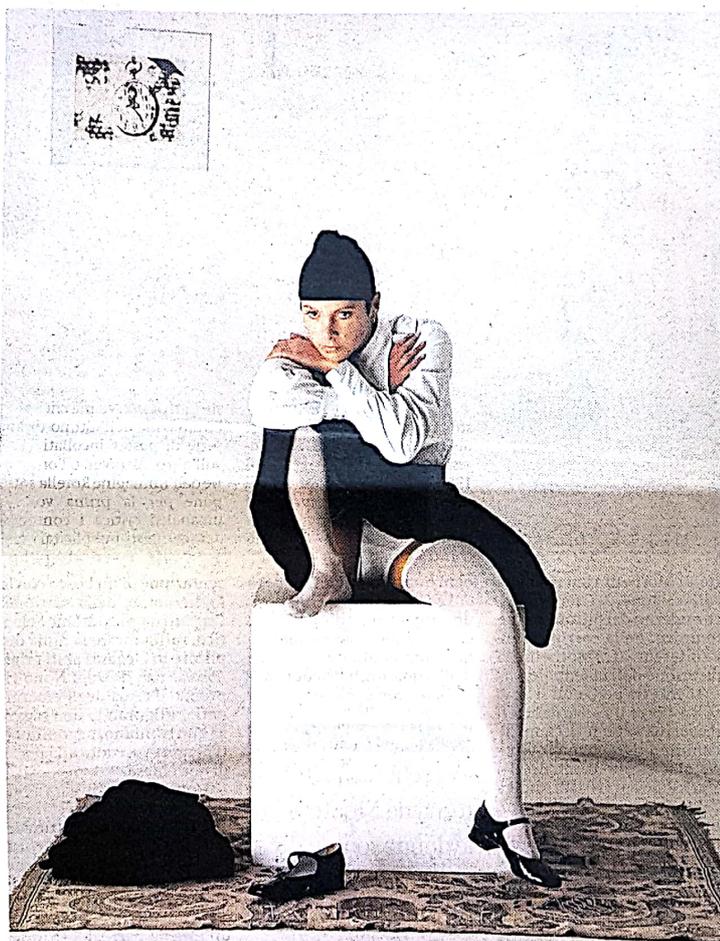
**L**a scena è spoglia, l'azione essenziale: una giovane donna, nuda, afferra un paio di forbici, si taglia una ciocca di capelli, la incolla sul piccolo specchio da toilette che ha di fronte, ripete lentamente gli stessi gesti sino a comporre una stella di David. Ebraica, forse l'azione più emblematica di Fabio Mauri, fu presentata nell'ottobre 1971 a Venezia e riproposta in seguito più volte dall'artista, fino al re-enactment postumo realizzato lo scorso gennaio a New York dalla galleria Hauser & Wirth. «Ricompongo con pazienza con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali», scrisse Mauri di questo lavoro: ma il turpe, l'abiezione della Shoah può ricomporsi come finzione? Non è dunque la distruzione del popolo ebraico essenzialmente non simbolizzabile, irrepresentabile, un evento, sostiene Adorno, che dimostra il fallimento della cultura, la sua incapacità di fare i conti con l'inferno reale di Auschwitz?

Questa tensione traumatica tra choc e sottrazione, tra perdita e impossibile ritorno, attraversa tutta la riflessione di Mauri intorno al totalitarismo novecentesco, a partire dall'azione *Che cosa è il fascismo*, presentata negli Stabilimenti Saffa Palatino a Roma nell'aprile 1971, in cui giovani attori vestiti con divise d'epoca reinterpretavano con straniato realismo una cerimonia fascista, i *Ludi juveniles*. Una modalità che costringe lo spettatore contemporaneo a osservare in se stesso gli effetti dell'estetica fascista, a misurarne al presente, in atto – come ben mostra appunto la recente monografia di Valérie Da Costa, *Fabio Mauri Le Passé en actes / The Past in Acts*, (edizione bilingue francese e inglese, les presses du réel, pp. 283, € 36,00) – tutta la potenza di lutto, ritrovata attraverso un'operazione di filologia storica spinta ai limiti di una tormentosa resurrezione.

Ricco di testimonianze e materiali visivi inediti, il libro esamina l'insieme della produzione di Mauri, soffermandosi in particolare sul ruolo della performance, vera spina dorsale del suo percorso, medium trasversale, scrive la storica dell'arte francese, in cui si fondono scrittura, pittura, installazione, teatro, cinema. Da Costa offre così una prima, indispensabile ricognizione storica di un'opera che resta, al di là della sua recente fortuna internazionale, intimamente sfuggente, inclassificabile, tanto restia a farsi assimilare in una tendenza più ampia quanto impensabile fuori dalle urgenze della propria epoca, quegli anni settanta italiani in cui il sommovimento generale, le speranze di cambiamento alimentate dal '68 si tramutavano rapidamente nella spirale terribile delle trame neofasciste e della lotta armata.

Il fascismo non rappresentava in effetti per Mauri un fatto del passato, ma una potenza negativa sempre attuale. Riattivava attraverso i corpi dei performers non solo l'immagine – le uniformi, i parafrenalia, le re-

## Fascismo in azione, meccanica ipnotica



Fabio Mauri, *Ideologia e natura*, 1973; in alto, una fotografia dell'artista

lique oscene – ma precisamente il potere di fascinazione del nazifascismo storico, la sua fisicità, e al tempo stesso l'anestesia morale che esso era capace di indurre – e tutto questo di fronte a un pubblico a sua volta investito non solo del ruolo di testimone ma di quello assai più scomodo di voyeur e complice –, era un modo per esporre la natura del totalitarismo, la vera e propria trasformazione e fisica e morale che esso aveva indotto negli individui, e il permanere, nel segno della teatralità, di tale potere perturbante anche nello splendente universo consumista, come notò Susan Sontag in un saggio famoso, *Fascinating Fascism* (1974).

Forse ancora più esplicita è da questo punto di vista l'azione *Ideologia e natura*, eseguita per la prima volta nel 1973. Una giovane donna, in divisa da Giovane Italiana, si spoglia lentamente accanto a un plinto bianco sino a restare completamente nuda, per poi rivestirsi in un ciclo senza interruzioni. La «meccanica ipnotica» dell'azione, come scrive Valérie Da Costa, crea un «sentimento d'assenza», una complicità tra performer e spettatore. La metafora del corpo in uniforme si carica così di ulteriori risonanze, creando un corto circuito tra memoria dell'arte (la statua sul piedistallo, la modella nell'atelier), e voyeurismo di massa (lo «spogliarello», la pornografia soft), tra high e low, che rigenera l'iconografia fascista nel segno di una radicale estetizzazione della politica e della sessualità.

Le azioni di Mauri a tema storico – di cui Valérie Da Costa ricostruisce con grande at-



tenzione nel suo studio genesi, struttura, varianti – rimangono tuttavia oggetti scomodi, enigmatici. Mi appaiono sempre più come scene fantasmatiche, cerimoniali di espiazione in cui si manifesta una essenziale, sadomasochistica ambivalenza tra attrazione e repulsione, tra dolore e piacere, tra godimento e distacco: *Male e bellezza*, si intitolava non a caso una mostra di Mauri del 1997. Una ambivalenza, questa, ereditata direttamente da Alberto Burri, altro artista per il quale la materia violenta della Storia diventa al tempo stesso materiale da tormentare e riparare, da lacerare, piagare, bruciare e ripresentare come oggetto di cura, di risarcimento, di ricucitura, carnele quanto metaforica.

Per rispondere alla domanda iniziale: sì, per Mauri il totalitarismo può tornare come finzione, in un senso affine alla tradizione gesuitica degli esercizi spirituali e al loro metodo di evocazione del male attraverso originali forme di immedesimazione teatralizzata. Il totalitarismo non è infatti solo una memoria definita da indiscutibili coordinate storiche: è un agente che contribuisce segretamente a dar forma alla contemporaneità, e che può da questa essere ulteriormente illuminata. In altre parole, è partendo dalla finta sicurezza della società di massa che è possibile rileggere il potere infiltrante dell'ideologia fascista, la sua capacità di mobilitare un'energia che non si è esaurita con la fine degli esperimenti politici cui essa ha dato vita, ma che è sempre latente, sempre tragicamente disponibile.

**GIACOMO MARRAMAO, «L'ESPERIMENTO DEL MONDO. MISTICA E FILOSOFIA NELL'ARTE DI FABIO MAURI», BOLLATI BORINGHIERI**

## I suoi spettri interiori sullo schermo della Storia: scritti sull'artista amico

di ANDREA CORTELESSA

«**N**el 1945 (...) un amico mi mostrò una rivista appena uscita. C'erano le immagini dei campi di sterminio (...). Rimasi fulminato come una lampadina. Decisi di morire. Ma non successe. (...) Non parlai più per un anno. Smisi di dipingere, mi separai da una ragazza cui ero legato, entrai e uscii da cliniche psi-

chiatriche e persino da un convento. La vista di quell'orrore mi aveva frantumato. Pesavo cinquantadue chili, simile a un recluso di Buchenwald o di Birkenau». Il racconto del *drama sacro* – per sartrianamente dire – che ha spezzato la sua esistenza Fabio Mauri lo affida a uno dei suoi *Scritti in mostra*, e ricorda analoghe *epifanie negative* di Susan Sontag e Jorge Semprún. Ma se quest'ultimo è un reduce che Buchenwald ha rimosso e Sontag, quando vede quelle immagini, è una giovane ebrea che all'improvviso sente l'ala dell'angelo nero che

l'ha sfiorata, per Mauri – *enfant gâté* di una ricca famiglia milanese di editori (Valentino Bompiani è il fratello di sua madre, suo padre Umberto nel 1937 ha rilevato Messaggerie) – lo choc induceva la protezione di sé in un «ebreo di autoelezione» (nonché un senso di colpa appunto familiare: nel '34 era stato proprio Bompiani a pubblicare in Italia *Mein Kampf*).

Si capisce allora l'etimo spirituale del suo «paradigma proiettivo», come lo definisce Giacomo Marramao. Un paradigma anzitutto psicoanalitico. Così ricordava Mauri, conver-

sando con Stefano Chiodi nel 2007, la più celebre delle sue «azioni complesse» (come le chiamava per distinguerle dalla performance artistica e dallo spettacolo teatrale), quell'*Intellettuale* in cui aveva proiettato sul corpo dell'amico Pier Paolo Pasolini, nel maggio '75, il *Vangelo secondo Matteo*: «proiettiamo continuamente una memoria, per riconoscere il mondo; il significato è una «proiezione» della mente. Quindi è simile alla proiezione di un film». Questo il senso davvero sperimentale, in accezione non distante da quella appena di Pasolini, della vita prima che dell'opera di Fabio Mauri. Ricordando l'ultima azione, *Che cosa è la filosofia* del 1989, parlava Mauri della «potenza mimica (dico mimica, non mimetica)» dell'arte: «ancor più che «dire», voglio «vedere» le cose che mostro»

(suggerendo la dimensione psichicamente senza-rete di un'opera, per paradosso, così maniacalmente controllata – come mostra il prezioso libro di Valérie Da Costa). In una lettera disse: «sono molto contrario a Wittgenstein quando dice che «di ciò di cui non si può parlare si deve tacere». L'arte non fa che trasgredire questa massima: parla solo di ciò che normalmente non si riesce a descrivere».

Queste ultime due testimonianze si leggono nel libro *L'Esperimento del mondo. Mistica e filosofia nell'arte di Fabio Mauri*, Bollati Boringhieri, pp. 123, € 15,00, in cui Marramao raccoglie i testi scritti negli anni sull'artista amico, incorporandoli con ulteriori *après coup* che dell'insieme fanno