



FABIO MAURI

accademia di belle arti di brera
san carpofo - biennio dipartimento arti visive
martedì 6 febbraio 2007 ore 12

A Bologna, sulla porta d'ingresso del Museo d'Arte Moderna, come già avevo fatto con Miklos Jancso proiettai su Pasolini il suo Vangelo. Performance cui Pasolini si sottopose docilmente. Durante l'azione si irrigidì in uno spasmo duro, di sofferenza. Gli chiesi se si sentiva male. Fece cenno di no con la testa. Poi mi ringraziò a lungo, salutandomi, per l'occasione che gli avevo dato di ripensarsi "dentro" una sua opera. Era l'intenzione di quel mio atto dal titolo Intellettuale.

FABIO MAURI



“...Perciò la guerra richiede la morte propria e di altri come naturale. Non uccido io, ma un segno uccide, arbitro dei propri motivi, per sé e per me, scagionandomi. Si può comprendere l'attrazione che periodicamente la guerra ha esercitato su artisti non ingenui, vedi i Futuristi, per la straordinaria concentrazione di risorse espressive che un conflitto mette in campo. Una bellezza fuori misura non si disgiunge dalla catastrofe. L'estetica imperversa nei campi di devastazione, come si trovasse sul proprio vero territorio motivazionale... Due foto accostate tessono una trama. Come i linguaggi, non sincera. Non sono cancellate le trame perché risultasse, dalle foto, l'esempio di ruolo feroce del linguaggio o, sereno, in ordine a universi di ferocia. Ho accettato la sottotraccia storica, come per caso, che guida gruppi di pagine dove si parafrasa l'ultima guerra mondiale, deviando verso cronache note, tesi che l'intreccio occasionale di istantanee creavano, e non si potevano condividere. Il linguaggio, incline al falso, va piegato a realtà e verità. Persino l'uso pacifico dei segni in uso in una impaginazione crea di suo almeno una imbarazzante guerra di significati. Ne può risultare che l'arte o l'espressione, non va esente, contribuisce a un inganno eventuale. Che l'esercizio della poesia è o può rappresentare un massimo di violenza ideologica. Che l'arte non è la vita, come probabile, però le è uguale...”

(“Language is war”, 1975)

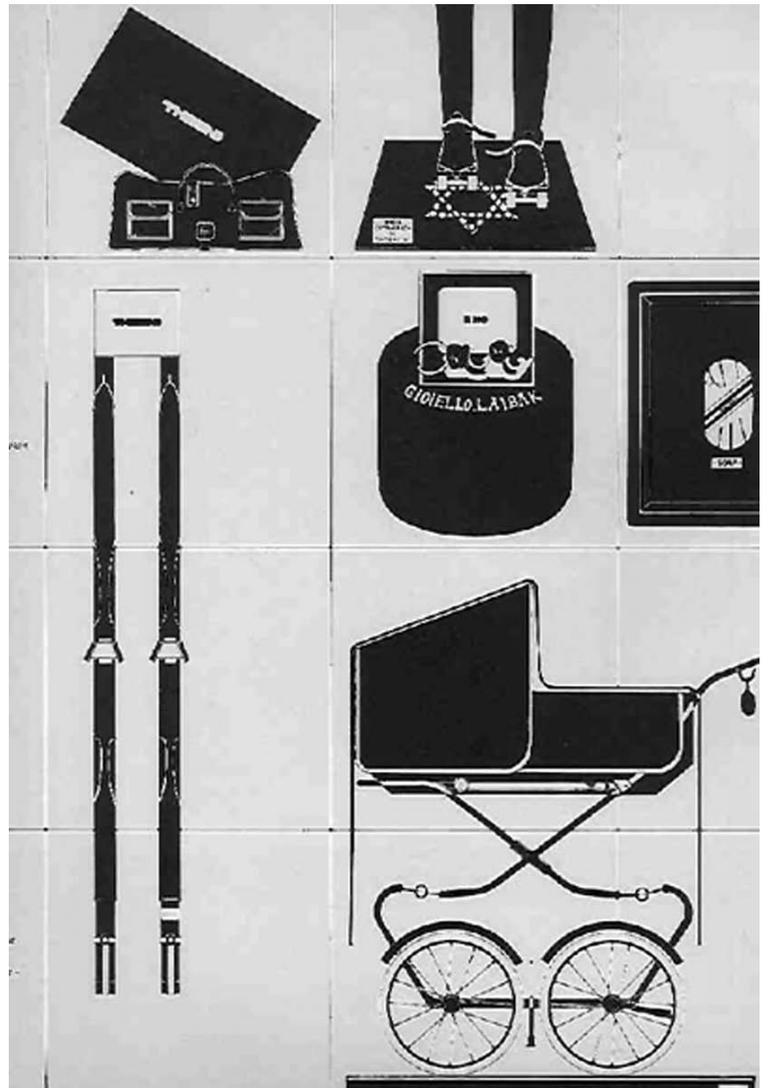
Fabio Mauri è nato a Roma nel 1926. Nel 1939, a Bologna, conosce Pier Paolo Pasolini, con cui fonderà nel 1942 la rivista d'arte e letteratura "Il Setaccio". Nel 1959 collaboreranno nuovamente, questa volta per la rivista "Officina", di cui Mauri sarà segretario di redazione. Nell'anno della morte di Pasolini, il poeta sarà protagonista della performance Intellettuale (1975).

Le basi del lavoro dell'artista sono già tutte nell'esperienza dei suoi primi diciotto anni di vita: la guerra, la conversione, la follia, il dramma degli amici ebrei mai più tornati, la scoperta del fascismo reale. A partire dal 1956 l'artista opera nelle fila dell'avanguardia italiana. Pittura, mostre, conferenze, performance o teatro si costituiscono in Mauri come atti di un unico "luogo" espressivo. Un'idea unitaria della forma che coincide con una "cultura" e un giudizio sul proprio tempo, ineliminabile per la visibilità stessa dell'universo.

Nel 1968 con Balestrini, Sanguineti, Eco, Porta, Barilli, Filippini, Arbasino, Colombo, Manganelli, Giuliani, Costa, Celli, Guglielmi, Pagliarani, fonda la rivista "Quindici". Negli anni '70 l'opera di Mauri si incentra sull'ideologia come soggetto/oggetto degli atti espressivi. Un'analisi critico-ideologica dei linguaggi: nasce il testo della performance Che cosa è il fascismo (1971, Krachmalnicoff), seguito dai libri d'artista Linguaggio è guerra (1975, Marani Editore), e Manipolazione di cultura (1976, La Nuova Foglio). Nello stesso anno fonda la rivista d'arte e critica "La Città di Riga" insieme a Boatto, Calvesi, Kounellis, Silva. Nel 1973, condividendo l'ispirazione degli Uffici per la Immaginazione Preventiva, apre a Rio de Janeiro una "settimana sezione", e negli anni seguenti partecipa a molte iniziative promosse dagli Uffici. Dal 1979 insegna "Estetica della sperimentazione" all'Accademia di Belle Arti de l'Aquila, e scrive articoli e saggi su varie riviste d'arte. Nel 1984 pubblica il volume Cosa è, se è, l'ideologia nell'arte, (Il Bagatto, Università di Roma "La Sapienza"), prima raccolta di testi dell'artista, editi e inediti, sulle opere degli anni Settanta, Seguito da Storia di un manifesto mancato, pubblicato in Arte in Italia 1960-1985 (1988, Politi). Nel 1994 un'ampia raccolta dei suoi testi e conferenze è presente in Fabio Mauri: Opere e Azioni 1954-1994, (Mondadori/Carte Segrete), libro-catalogo pubblicato in occasione della restrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

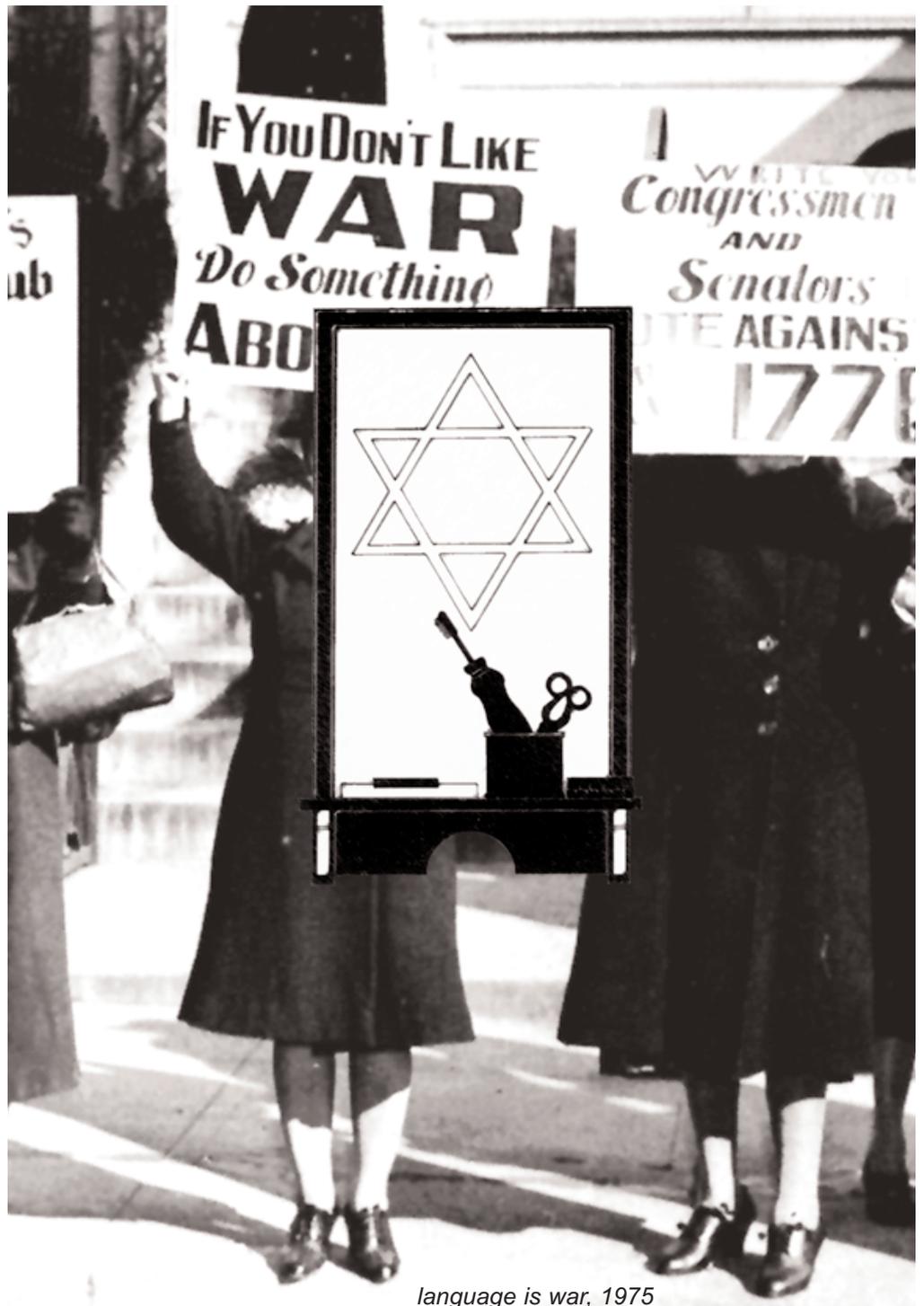
Language is war

Qui non si discute la guerra, né la morte, che la guerra degrada a effetto secondario. Il libro ritiene la guerra pessima. In "Language is war" essa appare come il fine complesso e completo dell'io in un momento razionale, sociale e tecnico. Globalmente simbolico, linguistico, ideologico, il linguaggio fotografato si scopre teso a colpire il nucleo di altri universi linguistici, cioè di ideologie diverse, a scoppiare o a inglobare il diverso nel contatto. Di struttura aggressiva, proprietaria. Capitalizza se stesso. Si accresce in proprio o su altri linguaggi, con uso colmo, organico, gerarchico dei segni. Si fonda come testo unico. L'istituto della traduzione, che è esercizio di pace, appare stato insufficiente. Decodificazione e rimpasto dei contesti comuni a differenti universi ideologico-linguistici, diplomazia e politica, ampiamente superati dal colmo espressivo. È primaria la difesa del nucleo di un sistema, che resta territorio esclusivo di se stesso. Forse il linguaggio appare come è: primo e ultimo atto di proprietà intransigente sull'uomo e il suolo. Le immagini hanno scarsa capacità logica e molta efficacia nel rilevare il dato fisico di un problema. Il libro si chiede se l'uomo come idea e come fatto in sostanza è quel linguaggio. Cosa lo differenzia dal suo linguaggio. L'aderenza tra linguaggio e uomo è così stretta, in condizione di guerra, che sul tavolo analitico se ne ricava una nozione antropologica maligna: il linguaggio è cattivo, o il suo uomo lo è, o l'uno e l'altro lo sono. Proprietario assoluto, da essere naturalmente sterminatore di chiunque



disegni di oggetti-sculture di Ebra, 1971

altro contrasti tale momentanea identità. O entrambi sono radicali, buoni conduttori di errore e verità, ma ai loro caratteri lo sterminio è ragionevole. Tale dato vale anche per l'uso del falso, rispetto alla verità creduta. A costo di difenderne il nucleo, il linguaggio mente. Dato difficile a credersi. Nei codici di osservazione si conserva l'idea dell'uomo e del suo prodotto intellettuale come inclini al giusto, al vero, al buono. Ma senza tregua si viene contraddetti dalla storia o dalla cronaca, dall'esperienza dell'"io" e del "tu". Forse è necessaria la conservazione di un minimo di apprezzamento per non trovarsi a fondere una metafisica del male tautologicamente contraddittoria. Il libro sa bene che un'ideologia non è uguale a un'altra, sotto l'aspetto del suo significato per l'uomo. Sa che il linguaggio comporta idee non pari. "Language is war" non intende allineare i contendenti ad una situazione in cui il meccanismo prevalga, annullando il valore delle differenze. Ma per ogni insieme deve ammettere che il vettore naturale è identico. Il fine buono di un universo ideologico si dovrà realizzare al di là della tendenza naturale del linguaggio, che è quella dell'autarchia. Dogmatismo, schematismo, intolleranza, rifiuto dell'alleanza e della riflessione sulle ragioni avversarie, sono segni più del linguaggio come insieme di segni autocredenti che di tendenza della logica che presiede all'oro coordinamento. All'inclinazione perversa del linguaggio si può contrapporre, unico antidoto, l'esercizio della critica. Virus belligerante, tendenzialmente solitario, interno allo stato di guerra tra ideologie. Ogni rivoluzione è essenzialmente pura critica. In "Language is war" tale momento non è fotografato, o meglio nelle fotografie ricavate dalle guerre, tale momento è percentualmente assente, con sbalorditiva naturalezza. Si noterà anche che i visi dei protagonisti ridono, o segnalano serenità. Uomini mansueti attendono alla messa a punto di un attrezzo ingegnoso, che di lì a poco, in mani doverose e attente, si tramuterà in causa flagrante di sterminio. Cosa è quella serenità e pace se non l'ordine identificatorio, interno a ogni cosmo linguistico, tale da presentare come ovvia la propria irrinunciabilità. Il linguaggio è, di fatto, una dichiarazione primaria di diritto. L'immagine del soldato che se ne va contro la mitragliatrice, fa pensare che sia più l'aderenza piena a un sistema di identificazione, confuso ma completo, che a un pensiero organico, personale a permettergli di correre incontro, con coraggio semplice, al termine della ragione stessa della propria esistenza, che è l'esistenza. Forme, stemmi, bandiere, divise, cifre, decorazioni, simmetrie, disordine e coreografie tattiche, ciò che appare sulla scena di guerra e le permette di riconoscersi tale, è inteso qui come segno di sistemi di tirannide linguistica. La costruzione linguistica più è chiusa, stretta e compatta, più è completa, più diviene costrizione logico-pratica, toglie a chi segue i termini stessi di nuova analisi. Porta l'uomo a una difesa intera, cioè mortale, di sé. In questa pienezza il linguaggio mostra di non curarsi del suo fine creduto primario, dell'informazione, ma della soppressione di ogni informazione contraria, cioè è svelatamente di fronte al suo avversario, la critica. Per almeno una tra due parti, l'asserzione calza senza percentuale di scarto. Vediamo di ridurre l'universo al mio, al modo in cui lo chiamo e lo penso, che altro non è che il modo in cui certamente sono, come l'entropia linguistica mi fa credere. Devo, almeno, difenderla o, meglio ancora, imporla, al logico costo dell'esistenza. Perciò la guerra richiede la morte propria e di altri come naturale. Non uccido io, ma un segno uccide, arbitro dei propri motivi, per sé e per me, scagionandomi.



language is war, 1975

Si può comprendere l'attrazione che periodicamente la guerra ha esercitato su artisti non ingenui, vedi i Futuristi, per la straordinaria concentrazione di risorse espressive che un conflitto mette in campo. Una bellezza fuori misura non si disgiunge dalla catastrofe. L'estetica imperversa nei campi di devastazione, come si trovasse sul proprio vero territorio motivazionale... Due foto accostate tessono una trama. Come i linguaggi, non sincera. Non sono cancellate le trame perché risultasse, dalle foto, l'esempio di ruolo feroce del linguaggio o, sereno, in ordine a universi di ferocia. Ho accettato la sottotraccia storica, come per caso, che guida gruppi di pagine dove si parafrasa l'ultima guerra mondiale, deviando verso cronache note, tesi che l'intreccio occasionale di istantanee creavano, e non si potevano condividere. Il linguaggio, incline al falso, va piegato a realtà e verità. Persino l'uso pacifico dei segni in uso in una impaginazione crea di suo almeno una imbarazzante guerra di significati. Ne può risultare che l'arte o l'espressione, non va esente, contribuisce a un inganno eventuale. Che l'esercizio della poesia è o può rappresentare un massimo di violenza ideologica. Che l'arte non è la vita, come probabile, però le è uguale. A questi temi emersi dalle immagini del libro, il libro di immagini non risponde. Né all'autore, né ad altri. Indica la critica, tra i micidiali eventi ideolinguistici, quale Unicum Salutare. 1975



Schermo, 1963

Il Binomio arte-guerra analizzato nella figura di Fabio Mauri attraverso alcune delle sue più significative opere.

di Maria Francesca Zeuli

La Guerra: una parola importante, importante per le problematiche che introduce, importante per le sfaccettature interpretative che può implicare, importante per l'attualità della realtà che rappresenta.

In un percorso mentale che procede per analogia, immediatamente "guerra" viene tradotta con "conflitto": una parola-chiave che attraversa tutto il nostro secolo, in particolare, ma anche tutta la storia dell'umanità.

Subito emergono alcuni dei livelli a cui è possibile analizzare questa tematica: non solo dal punto di vista storico (le guerre mondiali ed i conflitti locali che tutt'oggi affliggono il mondo), ma anche nella prospettiva dei conflitti interiori che segnano l'Uomo, soprattutto l'Uomo del Novecento, e ancora le guerre nella e della Comunicazione, motore imprescindibile e potentissimo della società odierna.

Fabio Mauri: un artista contemporaneo di rilevante spessore culturale e di vasta esperienza, sperimentatore di molteplici linguaggi espressivi: dai disegni, ai dipinti a tempera e ad olio di matrice espressionista, ai collage, agli sconfinamenti extrapittorici e concettuali degli anni Sessanta e Settanta fino ad oggi, quali la performance ed il ready-made, il teatro, l'installazione, l'ambiente, gli scritti teorici; Mauri stesso dice: "In principio era il quadro, che si scopre collage, si fa attivo; il quadro animato produce il corpo; il corpo produce l'azione."

Insomma, un artista eclettico, "turista di tutte le arti possibili", lo definisce Lea Vergine, laddove le diversificate forme espressive tendono tutte all'unico fine, la Comunicazione profonda di una Idea, che si fa ideologia nella presa di posizione nei confronti del mondo e delle sue problematiche più difficili e costanti, ma non per questo meno urgenti ed attuali: l'ingiustizia e la sopraffazione...in una parola...Guerra.

Proprio la guerra, infatti, è uno degli argomenti più presenti nella sua poetica e nel suo iter di uomo-artista, una guerra che lui definisce come "il Contrario", o come "Scomparsa" (della vita, di tutto...); in particolare, la guerra che lui ha visto dal vivo e non ha smesso di vedere dal dopo guerra ad oggi, cioè la seconda Guerra Mondiale, lo ha segnato profondamente ed ha prodotto in lui una riflessione che è sfociata nell'arte, molti anni dopo la fine del conflitto (soprattutto dagli anni Settanta), e che lo ha aiutato anche a capire meglio ciò che aveva vissuto e che in tutto il suo percorso artistico lo ha avvicinato all'evento-guerra anche nella considerazione di episodi storici più recenti.

Insomma, nella figura di Fabio Mauri arte e guerra si fondono in un mix capace di commuovere, agendo sulle emozioni di un passato che ci appartiene e che quindi si fa presente, perché storia dolorosa dell'umanità; di coinvolgere la mente, facendo leva sul concetto di memoria storica e di ideologia; ed infine di muovere le coscienze trasformandole in azione consapevole e positiva.

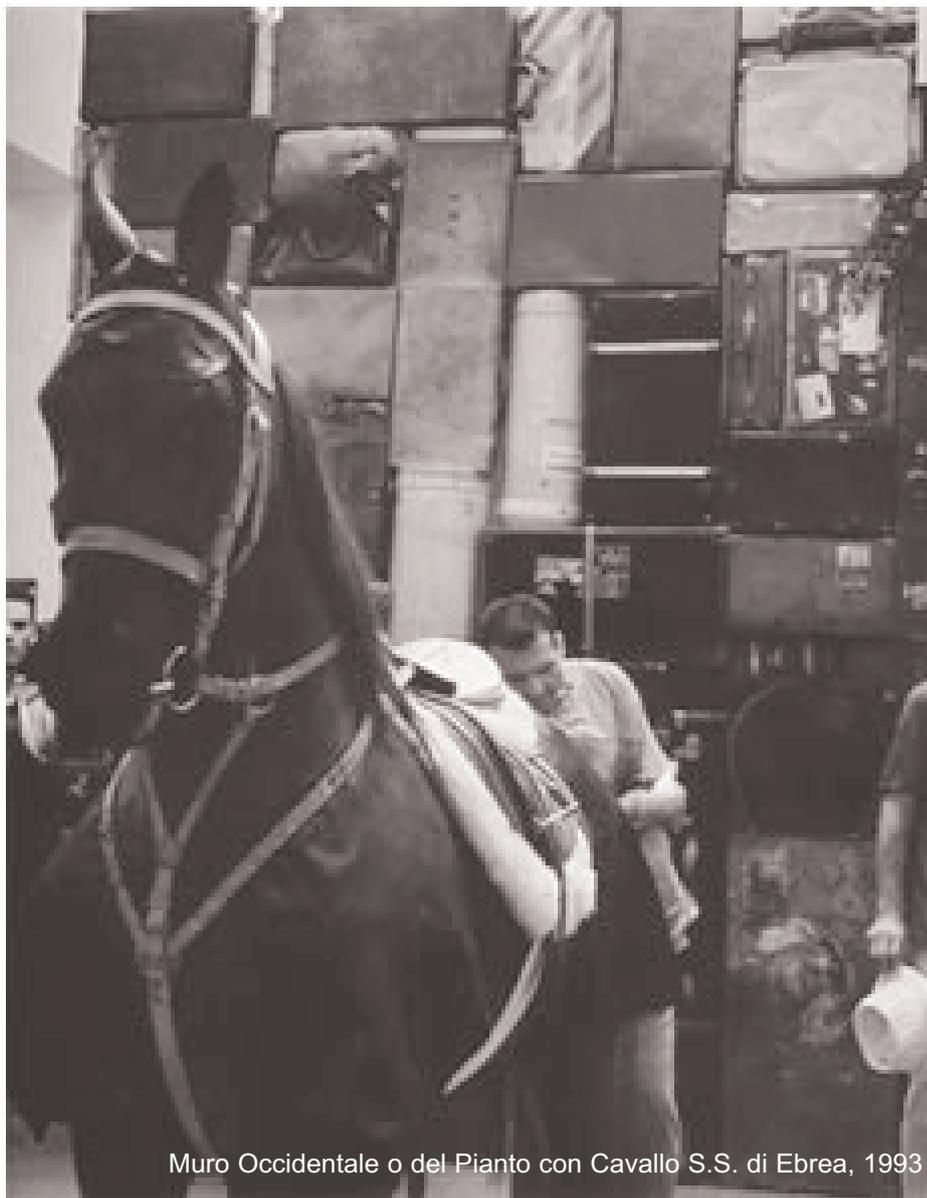
Il lavoro di Mauri opera sul fruitore delle sue creazioni, ma prima ancora su lui stesso, facendo sì che questi attui un cammino di crescita: così come le sue opere, da dipinti agenti su due dimensioni, divengono attive, sfondando lo spazio e lentamente appropriandosene e plasmandolo attraverso un'estetica ormai divenuta azione, anche lo spettatore è portato ad un coinvolgimento progressivo che da ottico si tramuta fluidamente in riflessione profonda, fino ad arrivare alla scelta attiva di una posizione, di un'azione appunto.

L'arte nella guerra, allora, può essere strumento di documentazione o di interpretazione (o manipolazione), può essere strumentalizzata per mistificare o adoperata per demistificare il fenomeno-guerra. Gli artisti, attraverso le proprie creazioni, possono assumere una posizione di denuncia, di rifiuto o di sostegno. Così intendo analizzare l'oggetto (l'arte) in funzione dell'atteggiamento del soggetto (l'artista) in rapporto alla guerra; inoltre, un'altra linea che mi propongo di seguire vede l'uso del termine "guerra" in senso metaforico: dunque non più, o meglio non solo, il conflitto armato, ma la lotta a colpi di...Linguaggio. Naturalmente mi riferisco al linguaggio dell'arte ed alla Comunicazione che da esso deriva e che ne è parte inscindibile ed essenziale.

Linguaggio è guerra è proprio una delle opere più significative di Mauri in cui emerge la stretta relazione tra uomo e linguaggio, fino alla loro identificazione: "L'aderenza tra linguaggi e uomo è così stretta, in condizione di guerra, che sul tavolo analitico se ne ricava una nozione antropologica maligna: il linguaggio è cattivo, o il suo uomo lo è, o l'uno e l'altro lo sono."

E ancora: "Nei codici di osservazione si conserva l'idea dell'uomo e del suo prodotto intellettuale [il linguaggio, appunto] come inclini al giusto, al vero, al buono. Ma senza tregua si viene contraddetti dalla storia o dalla cronaca, dall'esperienza dell' "io" e del "tu"."3

E' proprio questa contraddizione, infatti, che l'artista fa emergere in opere come Che cosa è il Fascismo (1971), Ebrei (1971), Linguaggio è guerra (1975), Manipolazione di cultura (1973-76), Europa bombardata (1978): l'armonia naturale degli esercizi ginnici della cerimonia di Ludi Juveniles d'epoca fascista di Che cosa è il fascismo, la normalità degli oggetti-sculture di Ebrei e di Europa bombardata, le fotografie serene o trionfanti di fatti della seconda guerra mondiale ritagliate da riviste inglesi e tedesche o prese dalla documentazione storica dei fenomeni del nazismo e del fascismo in Linguaggio è guerra e Manipolazione di cultura, si contrappongono ferocemente alla tragicità che nasce dalla conoscenza di uno spettatore che guarda le immagini e rivive le azioni proposte con il consapevole senso di poi.



Muro Occidentale o del Pianto con Cavallo S.S. di Ebrei, 1993

Fabio Mauri amplifica il senso del "contrario" sfruttando anche gli strumenti a volte del paradosso, spesso dell'ironia sottile, dell'allegoria, per segnalare quante verità possano essere contenute in uno stesso segno (oggetto o azione che sia).

Nelle sue installazioni come nelle performance, egli struttura paratatticamente gli elementi (oggetti, azioni, frasi), in modo da coinvolgere direttamente e "violentemente" lo spettatore che si ritrova immerso in una "realtà" in cui non può fare a meno di sentirsi anche partecipe e responsabile.

"Il pensiero, la parola, il segno sono cose - dice Mauri - la parola, la luce, il suono, sono materia, proposizioni svolte che, ribriodate, ricomposte, mi danno un linguaggio diverso." Dunque la comunicazione si avvale di un multiforme uso del linguaggio, in tutte le sue potenzialità, che in realtà Mauri aveva già sintetizzato, a partire dal 1957, nei suoi Schermi, che hanno accompagnato il suo lavoro fino ad oggi.

Lo schermo è una "profezia", così lo definisce lui stesso (contiene in potenza ogni proiezione, ogni messaggio) anticipando la realtà: oggi lo schermo è l'emblema della nostra civiltà multimediale, la maggior parte della comunicazione a tutti i livelli avviene attraverso schermi (che siano cinematografici, televisivi o di computer) e proprio attraverso schermi si attuano le più diverse ed accanite guerre.

L'attenzione che Mauri riserva ai media della comunicazione di massa, lo pone in stretto rapporto, sebbene in un'ottica completamente opposta, alla Pop Art: infatti, se la Pop Art non emana alcun giudizio sull'oggetto delle proprie rappresentazioni e non si interroga sulla comunicazione che scaturisce dai nuovi mezzi che lei stessa utilizza, né sul rapporto tra arte e comunicazione; Fabio Mauri, invece, è proprio quest'ultimo che pone al centro della propria ricerca, attraverso l'analisi dei nessi e delle contraddizioni tra comunicazione e ideologia, manifestando una volontà di decostruzione

critica dei meccanismi di manipolazione del pensiero.

Ma i linguaggi, come pure l'ideologia o i messaggi di valenza etica che attraverso essi si esprimono, vengono considerati come cose, oggetti, con tutta la pesantezza, dunque, di una materialità che si portano appresso: sono ingombranti, evidenti, solidi, non si può e non si deve ignorarli...anche la storia è trattata come una cosa, partendo da un'azione è bloccata in un'idea.

"La parola cosa ha infatti un'altra peculiarità: indica non solo oggetti, ma azioni ("che cosa stai facendo?", "succede qualcosa che non capisco", "ogni cosa a suo tempo"). Azioni, però, in qualche modo sottratte all'effimero, viste come oggetti o permanenze, partiture, strutture capaci di vivere di per sé, nel mutare degli uomini e delle donne che l'incarnano."

Concludendo: se il linguaggio è guerra, "l'artista è un buon soldato" . L'artista è un soldato perché è armato, la sua arma è la critica di coscienza per difendere l'idea di uomo, ma nello stesso tempo è anche una vittima, perché è aggredito dal mondo e ne è suo accusatore, infatti "una Grandissima Guerra, è noto,



Oscuramento, 1975

I stazione, 'Salmo rosso' su Miklos Jancso

sembra essersi estesa nel mondo. Le vittime che il mondo delle comunicazioni mostra o sono effetti di un montaggio, o sono vere. La vita coincide con la tragedia."6

Come un buon soldato combatte la sua guerra per il mondo, ma non aderisce fino in fondo alle ragioni che il mondo gli fornisce, perché mantiene una coscienza vigile ed autonoma, così l'artista è un buon artista se riesce a combattere la sua battaglia nella comunicazione, mantenendo uno "stato di coscienza esercitato" che gli permetta di accusarsi, ma anche di confessarsi di continuo al mondo, dice Mauri, attraverso le sue opere.

Che cosa è il fascismo, 1971

"(...) Volevo ricostruire ciò che avevo visto e vissuto: il raduno a Firenze, nel 1939, della Gioventù Italiana del Littorio (G.I.L.) e della Hitlerjungen (Giovani hitleriani).

Si trattava di "Ludi juveniles" atletici, intellettuali, artistici, come era consuetudine sincretica, e kitch, delle organizzazioni fasciste e naziste per la gioventù. Queste due dittature si attuarono con grandi scenografie di massa.

Prima e più che fatali e micidiali politici, si può dire senz'altro che Hitler e Mussolini furono scenografi senza limiti di spesa. ...) 1

2 Aprile 1971, festa in onore del Generale Ernst von Hussen di passaggio per Roma, questa la fittizia occasione che Mauri crea per ricostruire una realtà di memoria, un vissuto personale che si allarga, o intende farlo, come sempre nella sua poetica, al vissuto di tutti noi.



Che cosa è il fascismo, 1971

Riproporre una delle consuete situazioni che contraddistinsero il periodo fascista e nazista (e tutti i totalitarismi del resto) e riprodurla filologicamente, imponendo "full immersion" in un'azione fortemente ideologica è la volontà dell'artista.

Si tratta di un "esercizio spirituale", come lui stesso lo definisce, riprendendo una terminologia che individua una pratica, nata nel Settecento, che prevedeva la sperimentazione del dolore fisico per rifugirlo con più consapevolezza e determinazione nella vita eterna, preferendo guadagnarsi il paradiso piuttosto che l'inferno con tutte le sue pene: in questo caso ciò che si sperimenta è la Grande Bugia di ideologie fasulle che si auto-esaltano in grandi spettacoli atti a distrarre dalla constatazione della feroce ed alienante mancanza della Libertà.

"Qui si sperimenta in poco tempo l'ideologia falsa, l'abisso della Superficialità istituzionalizzata, la Tautologia del Potere assoluto, la malignità intima della Bugia nascosta nell'Ordine, la vergogna della confusione culturale, l'irresponsabilità di chi avoca a sé la libertà di giudizio collettivo, l'inganno della giovinezza che porta grazia e fiducia a fare da preludio ad ogni proprio massacro." 2

Questa performance si svolse per la prima volta con gli allievi del secondo e terzo anno dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", presso gli studi cinematografici Safa Palatino, a conclusione del seminario "Gesto e comportamento nell'arte, oggi" (a cui intervennero anche altri due artisti, Kounellis e Pistoletto, e due critici, Bonito Oliva e Celant), nell'ambito dei corsi del regista Giorgio Pressburger. (L'azione è stata eseguita anche alla Biennale di Venezia nel 1974, al Performing Garage a New York nel 1979 ed al Museo Pecci a Prato in occasione della mostra 'Inside out' nel 1993.).

Mauri prevede che le persone invitate a partecipare vengano accolte da giovani ragazze e ragazzi, rigorosamente vestiti con la divisa della G.I.L., e fatte accomodare in sei tribune nere contrassegnate sul retro dal nome delle categorie di individui che devono ospitare (MAGISTRATI, ACCADEMICI, FAMILIARI, RURALI, STAMPA, AUTORITA', SPORTIVI, COSTRUTTORI, INGEGNERI, ARTISTI, STAMPA ESTERA); le tribune circondano un tappeto rettangolare rappresentante una svastica di 4 metri per 4 che riproduce, ingrandita, quella sulle fasce che i nazisti portavano al braccio; ma le tribune non devono soltanto accogliere bensì anche isolare e "marchiare", infatti alle due estremità del campo (una specie di Piazza d'Armi), dove verranno eseguiti i Ludi, da una parte vi è il Podio di Comando, alle cui spalle si

erge un grande schermo bianco con la scritta "THE END" al centro con i caratteri del periodo, mentre sul fronte opposto sono collocate altre due tribune per le donne ebrae e gli uomini ebrei, più strette, segnate sul fronte da una grande stella di Davide a rilievo.

L'azione comincia con la collocazione immaginaria di migliaia di giovani del Littorio che sono chiamati, da vigilatrici sul Podio di Comando, a prendere il posto assegnato, come se davvero fossero presenti alla manifestazione; prosegue, poi, con l'annuncio della presenza di un Console Eritreo che porge i suoi saluti e omaggi al popolo italiano ed al generale nazista e poi gli si siede accanto. A questo punto si susseguono una serie di dibattiti di mistica fascista, che vengono annunciati con un titolo che ne descrive chiaramente il contenuto didattico, scelti e preparati nell'ottica meramente propagandistica di cui è intrisa tutta la manifestazione: "La Nazione come Madre", "Come si serve una Nazione", "Cos'è un Duce", "La potenza dell'Italia", "Monologo sulla razza". I brani recitati, tutti rigorosamente citati da testi originali del periodo fascista, vengono annunciati o accompagnati da musiche dell'epoca 3, come "Giovinezza Fuoco di Vesta", l' "Inno dei Giovani Fascisti", l' "Inno a Roma", a volume altissimo (a rendere ancora più pomposo ed altisonante l'evento) e sono intervallati da un saggio ginnico, una gara di scherma, uno sbandieramento ed un esercizio sui pattini. A conclusione della performance viene proiettato un film Luce del settembre del 1939, fatto in occasione della visita del ministro Goebbels a Venezia, che documenta la visione fascista del mondo, proiezione che la Gioventù littoria segue seduta sul tappeto della svastica, dopo di che esce di scena al suono dell'Inno a Roma, poi sostituito da un assolo di batteria sempre più forte ed amplificato sì da annullare la voce della vigilatrice che impartisce i comandi per i movimenti dei vari gruppi.



Che cosa è il fascismo, 1971

"Che cosa è il fascismo è un'azione complessa" 4, scrive Mauri, un'azione che fonde in sé elementi di teatro e di arte gestuale: è teatrale, perché volutamente programmata, ma se ne distingue perché "non vi è regia, come prefigurazione chiusa di una forma ideale" 5, cioè casualità, imprevisti ed imperfezioni la rendono ancora più perfetta, in quanto aderente all'umano ed al reale che vuole ricostruire; è gestuale, perché chi compie la performance e chi vi assiste diventano entrambi spettacolo, al di là della scelta volontaria degli uni di ricoprire determinati ruoli ed involontaria degli altri che

se li vedono imposti dalle categorie delle tribune in cui vengono fatti accomodare, e perché non vi è straniamento per gli attori, cioè coscienza distaccata del ruolo mentre lo si interpreta, ma "la scommessa è di voler essere, per un'ora [circa il tempo dell'azione], la cosa che sembrano essere, individualmente" 6. In questo modo è ancora più verosimile la manifestazione, tanto che nel pubblico si crea una sorta di imbarazzo: la gente vorrebbe applaudire alla bravura nella recitazione e nei saggi ginnici degli allievi dell'Accademia, ma lo fa solo alla fine quando è sicura che tutto è finito ed il gesto di approvazione e di entusiasmo non può essere equivocado; in breve, vive l'evento attraverso un doppio sentimento di realtà e di finzione, dovuto alla dimensione di metarealtà in cui la cerimonia si svolge, in quanto è una memoria storica vivificata in un contesto ideologico differente da quello del suo tempo.

Il pubblico indirizzato in determinati spalti, inoltre, si trova a vivere un'esperienza anche di classificazione, etichettamento, ghettizzazione, propria del regime fascista, fortemente organizzatore, classista e razzista.

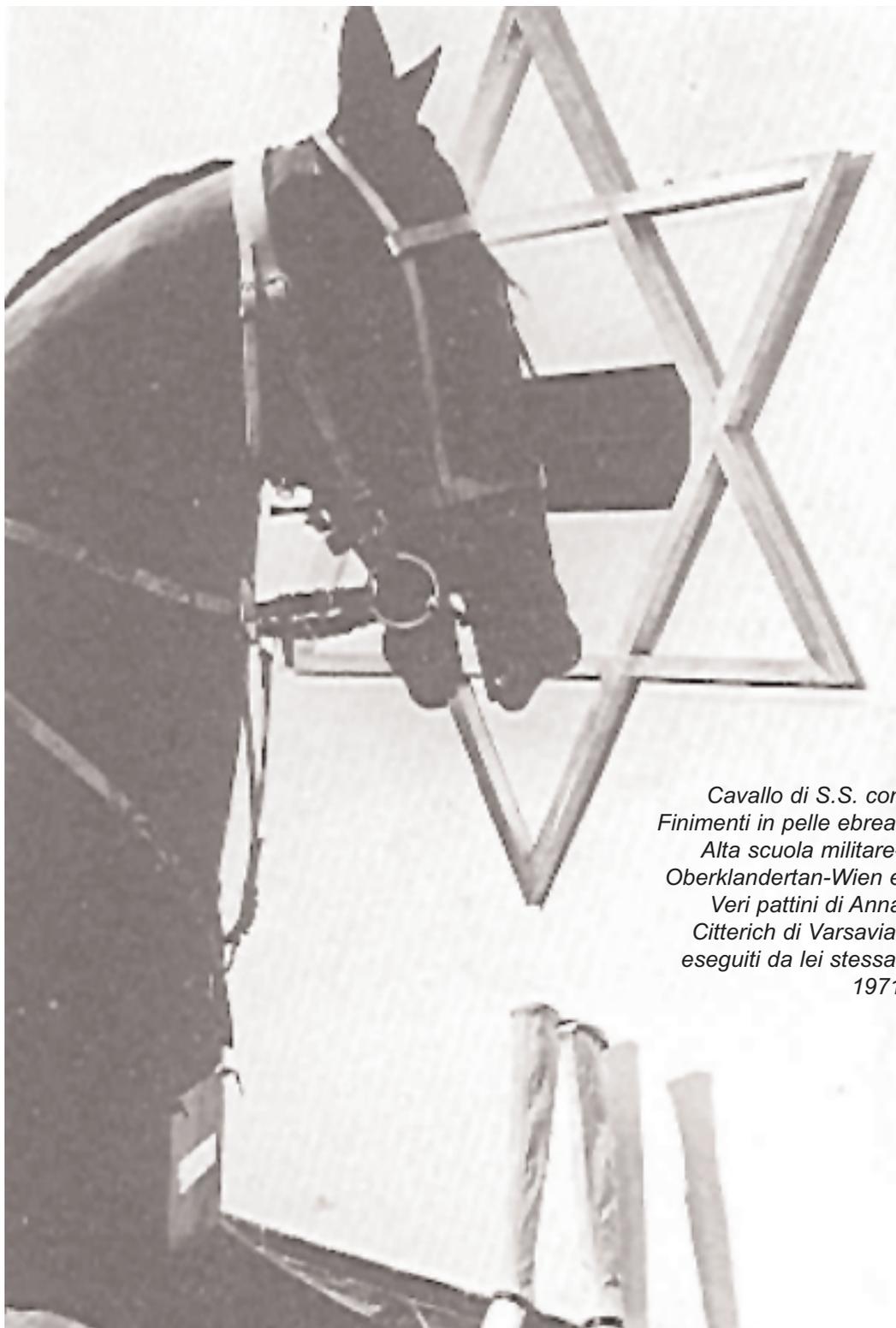
Già l'estremo ordine organizzativo, che si esprime in una misurata recitazione ed in una sempre simmetrica gestualità (una tranquillizzante e chiara simmetria emerge anche dalla struttura alternata di brani recitati ed esercizi atletici eseguiti in pari numero da ragazzi e ragazze), e l'esaltazione retorica della mistica fascista, nei contenuti proclamati diligentemente dai giovani attori, appaiono, a spettatori contemporaneamente attori-testimoni ed interpreti-critici (grazie al senno di poi), come negativi esempi di abietto controllo fisico ed intellettuale di un regime politico sulle forze giovani di un Paese.

Per di più Mauri non perde occasione per costellare tutta la manifestazione di segnali negativi: in primis, vi è il grande "THE END" nero che campeggia al centro dello schermo sul quale viene trasmesso il film Luce e che si intravede sempre al di sotto delle immagini che scorrono sul telone, quasi a dire che tutto ciò che si vede è finito e naufragato o che le sequenze trionfalistiche, piuttosto che essere preludio e testimonianza ad un periodo di rinascita per l'Italia, ne hanno segnato la fine, aprendo le porte alla distruzione della seconda Guerra mondiale.

In secondo luogo, la festa che viene realizzata in onore del generale tedesco e gli omaggi che puntualmente, prima e dopo ogni diverso momento della manifestazione, gli vengono resi risultano quasi grotteschi, perché rivolti ad un manichino di cera con sembianze naturali e con la divisa del generale von Hussen, seduto in mezzo ad un pubblico vero nella tribuna delle Autorità ed attorniato dagli ossequiosi complimenti di "manichini viventi" 7.

Infine, è da sottolineare il "filo di ironia, ottenuto per accostamenti elementari, che corre lungo il programma" 8 e che è spesso perennemente presente nella poetica critica di Mauri.

La scelta del film Luce non rifugge da immediati paragoni con l'attualità dei giorni in cui viene rappresentata Che cosa



*Cavallo di S.S. con
Finimenti in pelle ebraica,
Alta scuola militare-
Oberklandertan-Wien e
Veri pattini di Anna
Citterich di Varsavia,
eseguiti da lei stessa,
1971*

è il fascismo, infatti, in un articolo dell' "Avanti!" si fa giustamente notare che "le notizie del mondo di allora ci collegano sinistramente al mondo d'oggi: i soldati tedeschi offrono alla popolazione polacca invasa pane, marmellata e medicinali, proprio come adesso sui giornali di destra si vedono i soldati americani soccorrere e rifocillare la popolazione vietnamita." 9

Dunque, il ricorso che sempre fa Mauri alla Storia non è solo una forma di denuncia delle storture del passato, ma ne è la ripresa a mo' di exemplum per evitare di incorrere negli stessi errori, negli stessi abomini.

Per concludere si potrebbe notare che la svastica non è su di un vessillo appeso, ma sul tappeto: in fondo viene calpestata per tutto il tempo.



Carrozzina ebrea eseguita con la famiglia Modigliani-Lodz 1940, 1971



Ebrea, 1971

Ebrea, 1971

"(...) Il giovanotto ebreo, dai neri capelli crespi, spia per ore e ore, con un'espressione di gioia satanica nel viso, la ragazza ignara, che egli poi sconda nel suo sangue ed estolle dal suo popolo. Con tutti i mezzi egli cerca di rovinare i fondamenti razziali dei popoli soggetti. Allo stesso modo che egli rovina programmaticamente donne e ragazze non teme neppure di strappare le barriere razziali che separano gli altri popoli. Furono ebrei a portare sul Reno i negri sempre nella speranza e con lo scopo chiaro di contribuire così ad un imbastardimento della razza bianca (...). Un popolo di razza pura che è cosciente del suo sangue, non sarà mai assoggettato dall'ebreo. Costui non potrà essere che il signore dei popoli bastardi.

(...) Dal punto di vista culturale egli contagia l'arte, la letteratura il teatro, corrompe la sensibilità naturale, capovolge tutti i concetti di bellezza, di dignità, di nobiltà e travolge gli uomini nel cerchio delle sue basse aspirazioni. (...) Quando ha raggiunto il potere politico, egli getta la maschera. L'ebreo popolare e democratico si trasforma in ebreo sanguinario e in tiranno del popolo.

(...) Se noi facciamo passare davanti ai nostri occhi le cause della catastrofe tedesca, vedremo che la causa vera, ultima e definitiva, fu proprio il mancato riconoscimento del problema razziale, e specialmente del pericolo ebraico."

1

Ad una visione così diabolicamente distorta

della razza ebraica del manifesto dell'antisemitismo di Hitler, espresso nel suo Mein Kampf, Mauri, attraverso l'opera Ebraica, contrappone il manifesto dell'anti-razzismo e della tolleranza a tutti i livelli. Mauri innalza l'ebrea della sua performance a paradigma di ogni ingiusta discriminazione: l'ebrea può essere il negro, il giallo, il "terrone", l'extracomunitario, il cristiano, il musulmano, il povero, l'handicappato, il malato o semplicemente l'originale, l'anticonformista, lo stesso artista...l'umanità esclusa, oppressa, umiliata, alienata, giudicata, emarginata.

"La legge in ultimo può riassumersi in: "discriminare l'uomo a motivo di un disvalore. O, ugualmente, di un valore". In cui discriminare è il contrario di un giudizio. E' la condanna per segni, non individui, (...) esterni e collettivi, operata sull'uomo." 2 Ecco ciò che denuncia Fabio Mauri.

L'immagine del popolo ebraico che appare nel leggere le parole di Hitler contrasta visibilmente con quella che ce ne dà l'artista: una giovane donna, si dai neri capelli crespi, ma dai lineamenti delicati, dallo sguardo dimesso, discreta e casta nella sua nudità, si taglia i capelli, silenziosa, davanti ad un piccolo specchio e ve li incolla su a formare una stella di Davide, come quella che le marchia la pelle sul petto insieme ad una sigla di numeri e lettere sopra il seno destro. Esposti insieme a lei, che agisce in un angolo della sala o in una stanza diversa (a seconda dei molteplici luoghi in cui è stata presentata l'opera 3), sono disposti in ordine sparso diciassette oggetti-sculture, dall'accattivante design moderno, ad uno sguardo superficiale, che rappresentano oggetti comuni, di vita quotidiana, anche di un certo lusso; ma ad un'osservazione appena più attenta il piacere estetico si tramuta in agghiacciante orrore etico e morale, oltre che in effettiva repulsione fisica; infatti, nel leggere i cartellini che accompagnano gli oggetti ci si trova a scoprire di essere di fronte a raccapriccianti brandelli umani: un cavallo a grandezza naturale con raffinati finimenti è cavallo di S.S. con Finimenti in pelle ebraica, Alta scuola militare Oberkandertan-Wien; una lussuosa carrozzina da neonato è Carrozzina ebraica eseguita con la famiglia Modigliani-Lodz 1940; eleganti stivali bianchi da donna su pattini a rotelle sono i Veri pattini di Anna Citterich di Varsavia, eseguiti da lei stessa; un gioiello con due denti incastonati, esposto su

di una piccola cornice che riproduce, in piccole dimensioni, uno schermo di Mauri con la scritta "END" è il Gioiello-Laiback; un lungo guanto chiaro è il Priscilla-guanto (in questo oggetto Mauri utilizza il nome di una sua cugina ebraica e questo indica un ancor più stretto coinvolgimento personale in quest'opera 4); una moderna poltrona in stile razionalista è La sedia in pelle ebraica - Norimberga 1941 ; e ancora Pelli da sci eseguite con Oswald e Mirta Rohn catturate a Davos-Brzezinka Ospedale Maggiore; Racchetta nera con corde di budello; Samuel Morpurgo, primo ospite nel campo di Treblinka, nella sua stessa cornice, eseguito da Attila Rengsdorf - Treblinka; una Valigia ebraica; una Famiglia Ebraica annullata in un monocromo nero su di una mensola; Ippolito March; Pennelli di capelli, colori organici e pergamena ebraica - Oswirgim, Birkenau 1940; Saponi; una macchinetta per tagliare, o per meglio dire tosare, i capelli, Haarshneidemaschine; Vera cera ebraica; infine l'Armadietto con specchio, garze e forbici, di fronte al quale la ragazza ebraica si taglia i capelli.

Inoltre alle pareti sono appese tre grandi stelle di Davide con una banda nera al centro su cui in piccolo è scritta una frase in ebraico del profeta Geremia: "Un grido si è udito in Rama, di grande pianto e lamento. E' Rachele che piange i suoi figli, e non vuole essere consolata, perché essi non ci sono più. 5 "

Mauri si muove tra azionismo, arte ambientale e neo-dadaismo in modo dinamico e mai etichettabile; si mette in linea ed in antitesi con la Pop art e, laddove quest'ultima trova nella lattina di Coca-cola o nella scatola di zuppa Campbell l'icona oggettuale, ludica e fiduciosa nel progresso, della società americana, Fabio Mauri riflette sul fatto che l'oggetto ansioso, come lo definisce Harold Rosenberg, europeo non potrà mai essere "un fiasco di Chianti" ma si riconosce nell'Ideologia, dunque in oggetti che ne affermano la presenza spesso devastante per l'Uomo. Mauri è uomo "politico", ci dice Calvesi 6, nel senso che è uomo di relazioni, che vive nel proprio tempo e "pur mostrando oggetti, espone



Haarshneidemaschine, 1971

esclusivamente problemi" 7

In Ebraea Mauri compie un' "operazione fredda", "indelicatezza culturale" 8 e traumaticamente antirazzista, egli dice: "Ricompio con pazienza, con la mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali. Estendendone l'atto, invento nuovi oggetti fatti di [non "da"] nuovi uomini." 9

Mauri fa un'ipotesi di futuro, quasi "una profezia" per fortuna mancata, in cui i nazisti abbiano vinto e gli ebrei siano stati trasformati in materia prima, in categoria di consumo: ci troveremmo, così, di fronte allo sfruttamento dell'uomo fatto a pezzi e usato come cosa in modo aberrante, progetto che, d'altronde, i tedeschi avevano già cominciato a realizzare nelle saponette realizzate con la saponificazione dei cadaveri ebrei nei campi di sterminio.

La performance, quindi, ha un chiaro intento didattico, che sfrutta il principio del vaccino 10, è una cura omeopatica che utilizza lo stesso male in piccole quantità per mettere l'organismo in condizione di difendersi.

"In termini logici è la reductio ad absurdum: seguire un ragionamento sbagliato fino a farne emergere tutta la stortura di fondo" 11 ; come sempre in Mauri l'ironia, in questo caso crudele, trasuda da ogni oggetto e da ogni gesto.

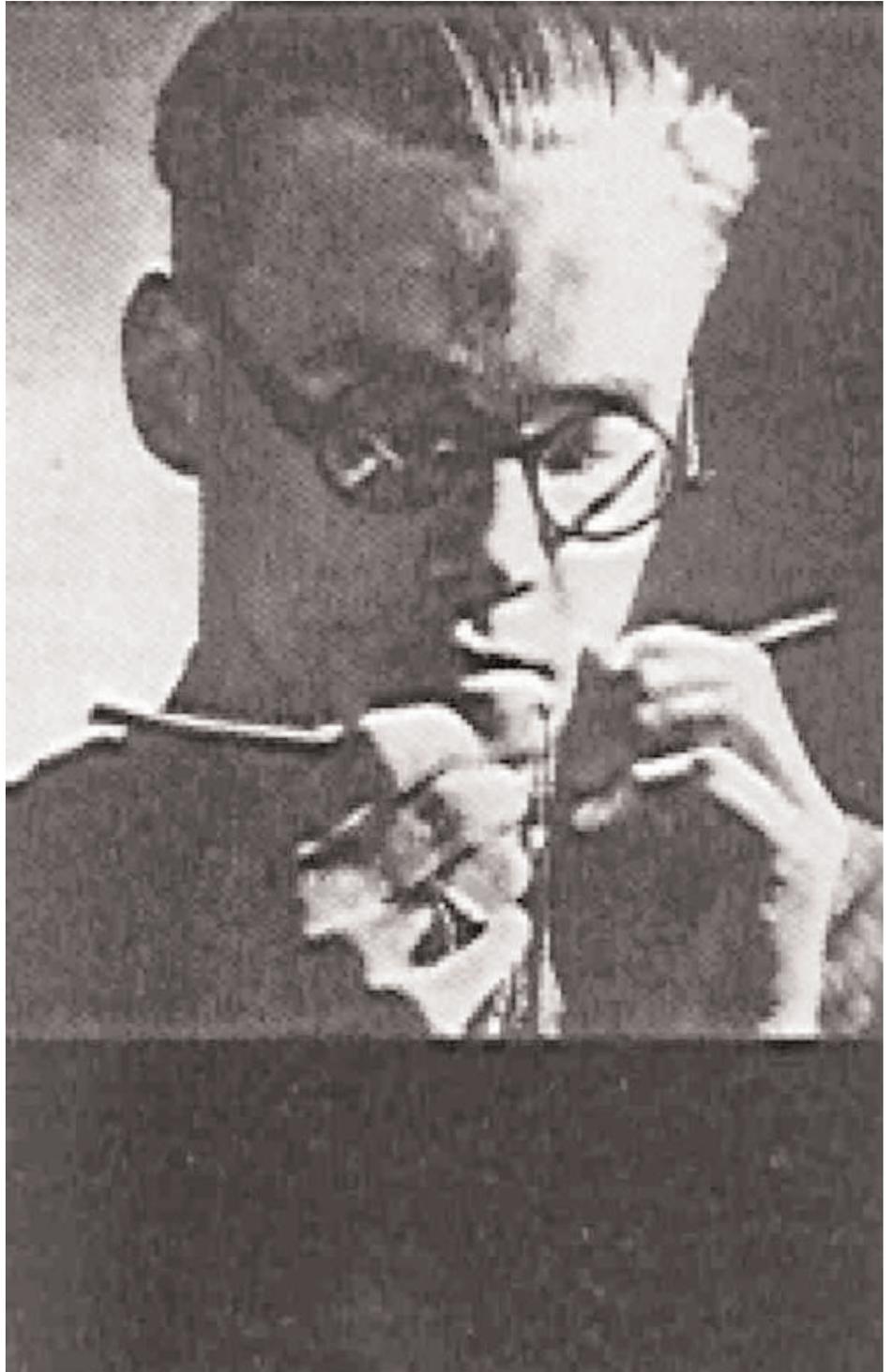
Concluderei con un brano di *The Jewish and myself* (Speaking Personally) 12 dello stesso artista:

"In fine, ma fin dall'inizio, che significa per me il termine 'ebreo'?

Ne ho fatto uso, nei dibattiti d'arte, come termine di definizione per l'artista stesso. L'artista come permanente ebreo. Come uomo credente assoluto della propria problematicità. (...)

Al di qua di una cultura ebraica o di una discendenza certa, il termine 'ebreo' significa per me l'appartenenza a una cultura familiare. Fondata su la centralità dell'uomo, su la tensione per l'intelligenza. Sulla non trascuratezza nella visione delle cose. Sull'acuire l'orecchio al destino, sul paradossale senso di distacco verso le cose stesse che si desiderano. Significa conservare il senso segreto di una remota appartenenza al Senso della Storia.(...)

Rispettare la Sapienza del Valore, e la Sagacia della Novità dovuta all'attenzione. In altre parole alla cultura della mente. Significa in qualche modo, anche se sembri incompatibile, farsi atei del mondo. Non credere alla morte. Credere in Dio come un Dio che parla. Non un Dio di stelle, ma che parla al di sopra di loro, una lingua riconoscibile dall'uomo. Tutto ciò è improprio? Non lo so fino in fondo. Ma è la mia esperienza di uomo, forse di artista, senz'altro di ebreo di autoelezione, come dico."



Utilizzano sciocchi, Manipolazione di cultura, 1976

Manipolazione di cultura, 1971-75

In questo caso Fabio Mauri realizza un'opera di linguaggio, sul linguaggio in cui protagonista è l'ideologia, un'ideologia messa a nudo, demistificata nei suoi meccanismi più perversi.

Una delle fonti di maggior dolore per l'artista fu proprio scoprire precocemente di aver vissuto la sua giovinezza "in un luogo e un tempo dominati da un'abile Bugia" 1.

Il fascismo ed il nazismo facevano un uso falso del linguaggio, puntando ad una comunicazione subdola e parziale,

tesa ad allettare e conquistare i favori della gente e ad avallare scelte ed imposizioni inammissibili. La grande furbizia di questi regimi consistette proprio nell'appropriarsi degli allora nascenti mezzi di comunicazione di massa e nel monopolizzarne l'uso, in modo da divulgare rasserenanti false consapevolezza di altrettante false realtà.

Mauri compie la stessa operazione, ma con un intento del tutto opposto: d'altra parte è lui stesso ad affermare che Bene e Male parlano la stessa lingua, è la coscienza critica dell'individuo a fare la differenza, a fare emergere la diversità di motivazioni ed obiettivi.

Fotografie storiche del nazismo, ritoccate a mano con bande monocrome nere ed accompagnate da una breve didascalia, sono raccolte in un lavoro grafico, trasformato dalla Nuovo Foglio editrice in centoventicinque cartelle contenenti quindici tavole 50 x 70, impresse in fotolito e silk-screen su carta Fabriano, numerate e firmate dall'autore, e in un libro (24,3 x 37,9) di cui sono state tirate solo mille copie rilegate.

Tre linguaggi in una struttura tripartita: l'immagine, il colore (o meglio il non-colore nero), la parola: si intrecciano, collaborano, si potenziano.

L'immagine storica è evidente nel suo messaggio propagandistico, modificatore di realtà, in quanto ne assolutizza solo alcuni parziali squarci.

Il monocromo nero è il primo segno di una manipolazione della manipolazione, condotta, a sua volta, dall'artista sull'immagine manipolatrice: ne copre una parte o l'annulla o la inghiotte nascondendola, relegandola nell'oscurità del nero (la menzogna? La morte?), "la zona oscura non è



(proiezioni) Senza Titolo, 1980

uguale in tutte le tavole, dipende dalle proporzioni dell'immagine fotografica e varia continuamente, provocando un'alta marea di nero, forse di male, che sale e scende, un ritmo ineguale di differenti livelli" 3.

La secca frase che accompagna la fotografia trasformata sembra solo descriverla tautologicamente, ma in realtà porta in sé un'acuta ed incisiva carica ironica che scardina il meccanismo ideologico presente nell'immagine storica, stimolando il giudizio critico: la scritta non ha mai un soggetto esplicito ed è quasi invisibile, perché scritta con un carattere piccolo, ma la sua eccessiva semplicità e brevità induce a cercarvi un responsabile ed un segnale più riposto che, appunto, solo la coscienza critica individuale sa cogliere e coglie immediatamente.

La prima immagine che il libro mostra è un rogo al cospetto di Goebbels (è uno dei tanti roghi di libri fatti nel maggio del 1933 nelle principali città universitarie), il sottotitolo è "bruciano libri", primo e peggiore atto di manipolazione di cultura, la distruzione della cultura stessa e del pensiero libero che essa porta con sé. Lo stesso Joseph Goebbels, nel marzo del 1933 messo a capo del nuovo ministero per la Propaganda e l'Educazione popolare, scrive nel suo diario: "22 ottobre 1936 (giovedì)

(...) Il Führer chiede una stampa ed un cinema più nazionalsocialisti. Sto cercando da tempo la gente adatta. Ma dove trovarla? Per la costruzione di nuove stazioni radiofoniche il Führer vuole mettere a disposizione 70 milioni. (...)

Vogliamo costruire le più grandi emittenti del mondo. (...)

(...) Anche il Führer è d'accordo con la legge sulla stampa di Amann 4. (...) Bisogna sbarazzarsi della "Frankfurter Zeitung". Questo giornalaccio non serve più a niente. Nel DNB metterò un paio di propagandisti smalzati. Dovranno vagliare e riaggiustare tutte le notizie. E poi mi dedico al cinema antibolscevico. Nella politica teatrale decido tutto io.

(...) Ancora sul problema critica. Alla lunga dovrà essere eliminata completamente. Al suo posto ci saranno soltanto semplici resoconti di notizie. (...) Gli stupidi non devono criticare gli intelligenti.

13 aprile 1937 (martedì)

(...) Farò sorvegliare gli spettacoli comici. Si raccontano troppe barzellette contro lo Stato. Non si può tollerarlo.

(...) Glasmeier e Kriegler mi riferiscono sull'opera di pulizia che stanno facendo alla radio. Hadamovsky ne ha fatto proprio un porcile. Ma Glasmeier procede ora con energia, e credo che ce la farà. Comunque non si fa scrupoli, e questa è la cosa principale. La radio era diventata una combriccola di cugini e cugine. Ma adesso finirà." 5

Dunque i libri sono soltanto il primo obiettivo per il totale controllo della cultura in tutte le sue manifestazioni e per il conseguente annullamento di ogni libertà di pensiero; l'opera di Mauri si conclude, poi, con "filmano tutto", didascalia dell'ultima immagine in cui un'enorme telecamera occupa quasi tutto lo spazio della foto ed è utilizzata da un uomo



(accovacciato, simile ad un cecchino), coadiuvato da una donna al suo fianco e da un altro uomo, come un'arma, munita di mirino che colpisce e blocca persone e vite: dal primo mezzo di veicolazione di idee, il libro, al più innovativo sistema tecnologico, la telecamera, dal primo strumento dell'intellettuale al nuovo veicolo di informazione e formazione popolare, il totalitarismo coinvolge, sorveglia e regola ogni cosa, trasformando la naturale guerra della comunicazione, che in certi casi coincide con un costruttivo confronto di idee e prospettive diverse, in una piatta ed indiscutibile sola idea.

"Hanno una idea" è coro ad una folla che compie all'unisono il saluto nazista: il trionfalismo insito in questa immagine retorica è annullato dall'accezione negativa che trasuda dalla didascalia, in cui una significa massificazione ingenua e non unità consapevolmente scelta. "Formano un gruppo" sottolinea

l'immagine di una cerimonia a cui partecipa anche Mussolini: nazismo e fascismo, stessi metodi sotto accusa, tutte le forme di dittatura, in qualsiasi Paese si esprimano, passano attraverso le stesse modalità di semplificazione di valori e di esaltazione popolare di modelli vaghi, apprezzabili da tutti; si circondano di individui privi di personalità proprie, mediocri, pronti ad obbedire esclusivamente e soddisfatti di questo, facendoli sentire importanti li tengono ancorati fedelmente a sé... "Utilizzano sciocchi" è la frase associata al volto di un giovane biondo con gli occhiali che è concentrato ed intento ad una mansione tecnica.

"Amano il bello" (una matronale donna bionda ci sorride, mostrandosi pudica dietro un floreale ombrellino aperto), "Definiscono l'arte" (un pittore nel suo studio, mentre dipinge dal vero una scena di sapore neoclassico; l'immagine è per più della metà coperta dalla banda nera di Mauri), "Conoscono la qualità" (Goebbels visita la mostra dell' "Arte degenerata", inaugurata il 18 luglio del 1937 in concomitanza con la Grande esposizione dell'arte tedesca nella Casa dell'arte tedesca a Monaco, per la quale Hitler aveva posato la prima pietra il 15 ottobre 1933)... "Sopprimono avanguardie" (lo striscione proprio della mostra Entartete Kunst, del '37): un percorso che denuncia un'ulteriore immobilizzazione culturale che coinvolge ancora di più Fabio Mauri e lo punge sul vivo come Intellettuale ed Artista, sofferente per l'impossibilità di esprimersi, nel passato, a causa del coatto impedimento politico. Mauri, così, si sfoga nel silenzioso grido delle immagini e delle parole che svelano la turpe operazione di manipolazione.

"Catturano estetiche" e Manipolano la cultura" (accompagnano monumentali scenografie) sono le frasi che manifestano l'intento dell'artista di demistificare il meccanismo ideologico compiuto e subito storicamente.

L'arte è manipolatrice anch'essa, ma il suo fine è la riflessione personale che è Libertà.

Language is war, 1975



Linguaggio è guerra, 1975

Riproduzioni di fotografie d'epoca, della seconda guerra mondiale, scelte, manipolate, racchiuse in un'opera-libro 1 (il libro, primo strumento di informazione, di conoscenza, di formazione di una coscienza...), immagini divenute linguaggio e messaggio, costituiscono Linguaggio è guerra di Fabio Mauri.

Le fotografie sono state tutte tratte da riviste inglesi e tedesche, sono state tagliate, montate, modificate ed infine marchiate con un timbro circolare, mai del tutto visibile, con la scritta "Language is war".

Il linguaggio si assimila a ciò che le fotografie, altra forma di linguaggio, documentano e narrano, cioè si assimila alla guerra, perché ne sfrutta gli stessi meccanismi e fini: ogni linguaggio, infatti, è "la prima forma di proprietà sul mondo" 2, dona identità alle cose (identità non autonoma, perché derivante e dipendente dal linguaggio stesso) e ne prende, così, possesso 3, difende determinati concetti e posizioni, dice l'artista, e tende ad eliminare qualunque nemico, cioè qualsiasi linguaggio diverso, sia nella forma che nel contenuto, perché vuole essere autarchico.

"Forse il linguaggio appare com'è: primo e ultimo atto di proprietà intransigente sull'uomo e il suolo." 4

Possesso, potere, distruzione del nemico: esattamente le stesse caratteristiche della guerra; ecco perché Mauri teorizza una coincidenza tra linguaggio e guerra ed immediatamente anche tra linguaggio ed uomo, dunque l'uomo è in guerra perenne e l'artista (che è un uomo più sensibile degli altri, perché dotato del dono della poesia) è un soldato che dipinge per legittima difesa e l'arte è la sua arma, "un'arma micidiale" 5: si attua una guerra dell'io che in ambito razionale, sociale e tecnico, si combatte attraverso l'arma del linguaggio.

"Il libro si chiede se l'uomo come idea e come fatto in sostanza è quel linguaggio. Cosa lo differenzia da quel linguaggio. L'aderenza tra linguaggio ed uomo è così stretta, in condizione di guerra, che sul tavolo analitico se ne ricava una nozione antropologica maligna: il linguaggio è cattivo, o il suo uomo lo è, o l'uno e l'altro lo sono." 6

L'unico modo ("l'antidoto") per contrapporsi a questa accezione perversa del linguaggio è l'esercizio della critica.

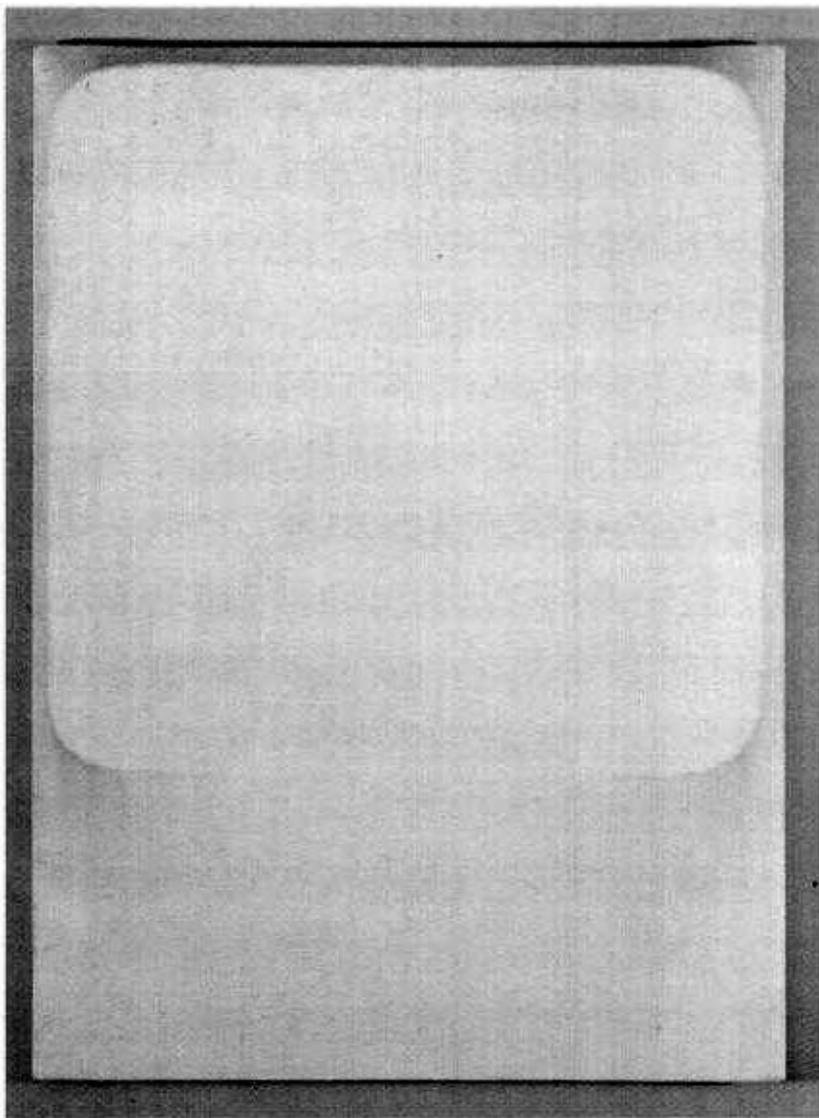
"Per ottenerne il servizio il poeta è obbligato a cogliere il linguaggio di sorpresa, a non fargli più dire ciò che già ha detto" 7, cioè l'artista è costretto a creare uno spazio tra immagine e messaggio in cui si inserisce la critica individuale. Quest'ultima non impedisce che l'immagine invii il suo messaggio, ma lo intercetta e lo interpreta modificandolo: il risultato è un'immagine

con un doppio significato di cui rendersi conto (il marchio Language is war sulle fotografie dell'opera ne segnala la presenza) ed a proposito del quale prendere una posizione personale.

Proprio per questo Filiberto Menna nella sua introduzione all'opera-libro 8 parla di uno scollamento tra significante (la fotografia) e significato (l'immediato messaggio che lancia) entro il quale lo spazio si dilata e vi si inserisce il discorso critico di Mauri che propone e supera la contraddizione tra estrema formalizzazione delle immagini, tutte contrassegnate dai valori di ordine e simmetria (pur nell'occasionalità, quotidianità, banalità di soggetti scarsamente programmati in senso estetico), e la distruzione ed il caos causati dalla guerra, "scoprendo un'analoga-emblematica tra la razionalizzazione della strategia della guerra ed il disordine che la guerra significa." 8

In tutte le fotografie che Mauri sceglie, ritaglia e compone sono evidenti centralizzazione e frontalità dei soggetti che per questo, pur essendo se mai ritratti in movimento, sono caricati di una forte staticità, tra l'altro già insita in quasi tutti i soggetti stessi facenti parte dell'orizzonte guerra: pesanti navi da guerra, serie di mitragliatrici e armi di vario genere, depositi di casse, schieramenti di motociclette ferme, di aerei (in movimento, ma bloccati nei loro allineamenti), luoghi bombardati; quando sono ritratti individui sono sempre al centro dell'immagine, la persona, quando c'è, è il punto focale: donne intente a ricerche in schedari, uomini che caricano (o scaricano) casse, soldati (spesso isolati) con armi o intenti alla propria strumentazione, politici, persone comuni.

La centralità porta con sé la simmetria delle figure, spesso legata anche all'andamento dei rigorosi tagli prospettici che fanno fuggire l'immagine verso il fondo o la fanno risalire verso lo spettatore o spezzano diagonalmente la foto in due metà. Quando sembra non esserci un bilanciamento simmetrico, il timbro di Mauri, nella sua presenza discreta, perché



Schermo, 1958

mai completo, è posizionato strategicamente in modo da fare da contrappunto all'elemento disequilibrante o comunque da ricondurre l'attenzione dello spettatore al centro della composizione, assumendo quasi le veci di una bandiera, di un bersaglio, di una stampa su un pacco, di uno strumento di lavoro...

Fabio Mauri scrive: "Seguivo la condotta del linguaggio attraverso le immagini rilevando che il momento di maggior forma, di pieno impiego dei segni, risultava essere proprio la guerra. Una trama così complessa, da sembrare completa, coincideva con una governata grammatizzazione dei segni: emblemi, bandiere, numeri e alfabeti, ogni classificazione e forma trovavano nella belligeranza luogo perfetto di esecuzione. Perfino la rovina che tali atti producevano permaneva linguistica, frammento esibito di linguaggi colpiti a morte, tuttora espressivi." 9

"In questa pienezza il linguaggio mostra di non curarsi del suo fine creduto primario, dell'informazione, ma della soppressione di ogni informazione contraria, cioè è svelatamente di fronte al suo avversario, la critica." 10

Questo studio di tipo linguistico lascia, così, in secondo piano la cronaca della seconda guerra mondiale che traspare, però, dall'accostamento delle immagini come "sottotraccia storica" che attraversa tutta l'opera.

Quindi Mauri oltre a suscitare profonde riflessioni semiologiche, non perde occasione di indurre a considerazioni di ordine storico ed ideologico.

natura e cultura, 1973

Natura e cultura è la performance di una sola persona realizzata nel 1973 alla Galleria Duemila di Bologna, successivamente proposta con il titolo Ideologia e natura in diverse occasioni. Una giovane ragazza vestita con la divisa fascista di "Piccola italiana", come di ritorno da un'adunata, o in procinto di recarvisi, si spoglia e si riveste molte volte. La performer, in piedi davanti ad un cubo bianco, si toglie inizialmente i capi della divisa in modo naturale: prima il cappello, poi la mantella. Poi, lentamente muovendosi, con i tempi scanditi di un rito, continua a spogliarsi e rivestirsi non seguendo più un ordine abituale. Le variazioni nel modo di vestirsi con gli stessi indumenti modificano il valore ideologico della divisa, inducendo lo spettatore alla riflessione sul perché si rivesta in modo così inconsueto: prima la cravatta, poi i guanti, quindi il cappello, una calza, per tornare infine alla compostezza iniziale. Nel graduale percorso verso una nudità simbolica si assiste allo svelamento di ogni costume ideologico, che lentamente va in pezzi, mostrando come l'unico dato di realtà e di certezza sia l'idea di natura, che vince ogni abito imposto da una cultura d'epoca. Questa performance è stata riproposta in molte sedi in Italia, in Europa e in Canada.

Recentemente è stata presentata a Milano nel 1992 allo Studio Casoli e a Prato nel 1993 al Museo Pecci, nell'ambito della mostra Inside/Out". Una variante di Ideologia e natura, con un dialogo tra artista e opera intitolata Analisi dell'opera con essa stessa venne presentata alla Galleria Eros di Milano nella rassegna "Eros come linguaggio" il 25 aprile del 1974 e all'Università di Salerno l'anno successivo. In queste ultime due performance, l'autore che crede l'azione una opera formalmente conclusa a tutti gli effetti, interroga la donna-opera vivente sulle sue emozioni, sulla sua dipendenza dall'autore, sul significato di cui ha consapevolezza, in un percorso che assomiglia ad una seduta psicoanalitica.



Natura e cultura, 1973

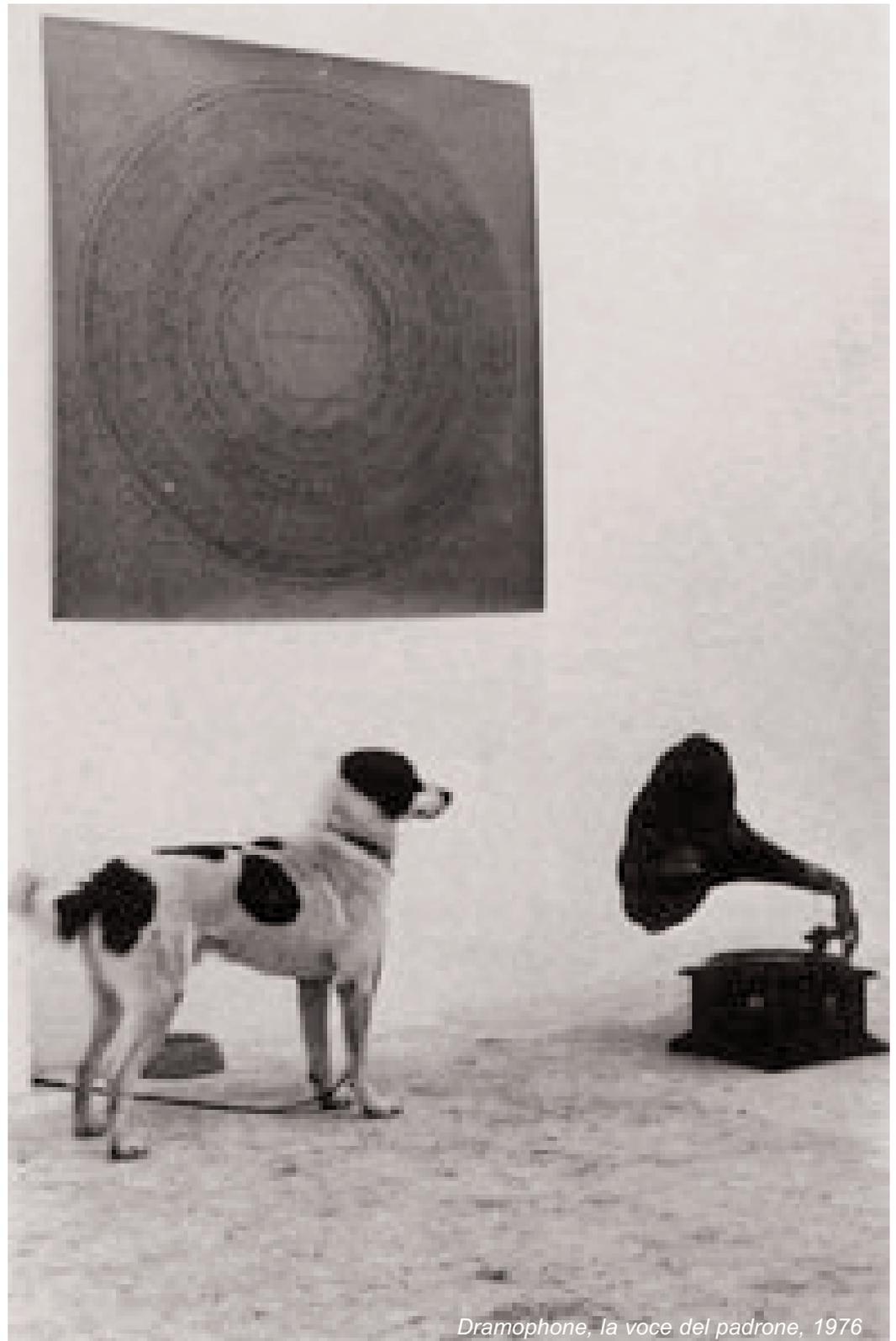
Dramophone

Azione composta da tre 'stazioni' distinte. Prima stazione. Un cane vivo fronteggia un grammofono d'epoca (Grammophone-Dramophone) sotto un grande disegno raffigurante un disco 'quale metafora del mondo già inciso' (F. Mauri). Cane e grammofono sono un chiaro richiamo alle edizioni 'La voce del padrone' - Cane e padrone: il padrone è sì quello reale, che bada al cane nel corso dell'azione, ma è anche rappresentato dal grammofono davanti al quale il cane si tiene in attesa. Cane e padrone sono per l'autore 'scesi in terra a confrontarsi quali emblemi del presente' -

Seconda stazione. Davanti a due gigantografie a parete raffiguranti Majakovskij 'il poeta' e Huerta 'il guerriero', in terra, un cesto di fiori che può ricordare una bara infantile coperta di ghirlande, un gruppetto di cinque-sei ragazzi e ragazze esegue brevi danze. I giovani ballano su musiche della rivoluzione, con l'innocenza e l'in-consapevolezza della loro età, che li rendono vittime designate del fanatismo e del veleno insiti nelle false ideologie. Terza stazione. L'attore Fjodor Chaliaplin ir., figlio del celebre basso russo, sta seduto su una poltrona a fiori proveniente dal salotto dell'abitazione romana dell'artista. Ai suoi piedi un giradischi diffonde arie del Boris Godunov interpretate dal padre. L'incisione è stata fortunatamente rinvenuta sui banchi dei venditori emigranti russi di Porta Portese.

Chaliaplin, anziano signore testimone casuale dei maggiori avvenimenti storici internazionali del ventesimo secolo, racconta e si racconta: nel 1910 è stato da bambino alla Corte degli Czar, nel '17, testimone della Rivoluzione d'Ottobre, da lui definita 'solo un grande incidente'. Negli anni Trenta, attore, ha recitato in Germania con la Dietrich, e in America con la Garbo in 'Anna Karenina'. Stabilitosi definitivamente in Italia alla fine della guerra, ha felicemente ripreso la professione di attore dopo molto tempo, ricoprendo un ruolo di rilievo ne 'Il nome della rosa'.

Interrogato in diverse lingue, in diverse lingue risponde. Gli eventi dei quali fornisce viva testimonianza, al vaglio della sua memoria presente, assumono la connotazione di una lunga serie di 'incidenti' e niente più. In quest'ultima 'stazione' viene quindi proposta un'immagine non-immagine della storia, presentata come il frutto di testimonianze autobiografiche estremamente suggestive e vitali; situazione, nei fatti, priva dell'incisività che ci si potrebbe aspettare da un racconto così avvincente, in quanto prodotta da un'indagine assolutamente senza metodo, e pertanto inutilizzabile ai fini di una formulazione di giudizio. A ciò si contrappone la strada d'indagine metodologica, indicata dalla stessa struttura dell'azione, definitivamente articolata



Dramophone, la voce del padrone, 1976

Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo.

Ho deciso di porre in atto questa scena per non perdere la mano. Sono miei temi e atti di anni che vanno dal 1970 al 1980. "Che cosa è la filosofia - Heidegger e la questione tedesca - Concerto da tavolo" è allestito, una volta di più, con



il sistema del "Museo delle cere" intrecciato a quello degli "Esercizi spirituali". Ridare vita a figure immobili di modo che l'attualità si riprenda il suo segreto (o tema intero), e restituisca con esattezza gli 'inspiegabili'. In arte, come si sa (forse non si sa diffusamente), l'enigma è doppio, quello dell'arte racchiude in sé quello del mondo, però lo rende formalmente praticabile. Qui si ricompongono gli elementi che formano un vecchio interrogativo: Che cos'è la Germania? E l'Europa? Che significa essere Europa? Non è stata Europa la Germania del '30 e del '40? Io credo che lo sia stata. Credo che la natura (la cultura della natura) della Germania riguardi strettamente l'identità europea. Un concerto di significati si muove sul tavolo, poco più in là del cibo. Che cosa si sperimenta? Da che parte si situa il giudizio? Nei giudizi stessi che vi si intravedono? L'insieme del rito, in conclusione armonico, di una forma simile d'arte, impasta e confonde le differenze? Vi prego di farmi sapere. Io per me so che i problemi irrisolti possiedono l'invisibile prerogativa di restare intatti. Ma, ci si chiede, spetta all'arte di risolvere i problemi del mondo? Ritengo che l'arte non abbia contenuti propri. E nemmeno l'arte sia contenuto dell'arte, sebbene conosca il successo della tesi opposta. L'arte, se è qualcosa di teoricamente definibile, si può dire con probità che è il luogo della forma definitiva del di-scorso, luogo apparentemente converso in una metafora geometrica, concavo - il punto di accoglimento di temi all'interno di una potenza mimica (dico mimica non mimetica) decisiva, capace di restituirsela per intero, di nuovo, e in primo piano. E di venirne a capo. Qui c'entra l'autore, certo. Ma è come se non v'entrasse del tutto, esclusivamente lui. Le forme fanno giustizia da sole del tema e di se stesse, comunicando un'esperienza poco duplicabile. Accostamenti impropri che rendono partecipi del loro incognito senso accostamenti altrove propri. Sto dicendo che la poesia dice il 'vero'? Credo di sì. Però con cautela: la poesia ha sempre bisogno di un mondo. In questo caso, questo mondo.

L'arte può dire e ascoltare cose che non possono essere dette e ascoltate altrove. Non impunemente. Ripeto: fatemi 'sapere'. Non dico 'dire', poiché l'autorizzazione a farlo devo dar-mela da me. Ci sono altre cose che ometto: la prima è che ancor più che 'dire' voglio 'vedere' le cose che mostro. Non è una novità per chi segue la sperimentazione. La seconda è che io non intendo 'fare' arte. Non ho questa intenzione. Non l'ho più. Intendo, se mostro cose simili, capire le relazioni e ricavarne ontologica emozione. Sono anni che siedo a pranzo con le immagini sul tavolo. Anni che metto gli allievi in piedi sui banchi. Tocco con mano le immagini di cui mi sono nutrito. In più ve ne sono altre venute in coda, per conto loro. "Ma noi che c'entriamo?", mi direte voi. Questo non lo so. Se non fosse che il pubblico è un'immagine dello stesso tipo, già presente, assai prima di sedere qui, e altrettanto significativa ed enigmatica. Il pubblico, cioè, mi sembra frutto di un'espressione. Ma che voglio dimostrare con precisione in questo "concerto da tavolo": che la differenza tra il Male e il Bene parla la stessa lingua? Certo, sì. 'Si sapeva', dirà qualcuno. Ecco, volevo conoscere le stesse cose che voi già sapete. Fatemene sapere altre, vi prego. E perché? Perché il mio sistema di lungimiranza non è idoneo. Voglio scegliermene uno diverso, più comune, universale, adatto ai tempi e a me stesso. L'ovvio e il buon senso mi risultano più misteriosi della profondità e dell'enigma. Devo essermi perso. E dev'essere anche tardi per tornare indietro. Il resto, l'accostamento o il pareggiamento dei linguaggi, puramente segnici e fonetici, è linguistica: fa parte della sperimentazione concettuale. Di lì vengo. È frutto, semmai di cattivi studi. 1989



Che cosa è la filosofia, 1989

Testo che Fabio Mauri legge sul tavolo alla fine della performance:

Questo testo affronta il tema del rapporto tra l'io filosofico e il suo mondo intellettuale, e il mondo del politico o di potere, ciascuno visto come 'ambiente'. Come può ciò che è vero o sublime condividere la scena di ciò che, suo esatto contrario, è falso e abietto. La forma della risposta non si affida a una singola proposizione critica. Attraverso una messa in scena si attua un accostamento di tutti gli elementi utili. Come note di un concerto moderno vengono allineati elementi discordi. È affidata alla ricerca del "senso", come in una seduta di concerto, la ricerca del significato. Dalle indicazioni della scena, dalle voci, dai costumi, e dalle musiche che inframmezzano il rito conviviale di un té. Un'epoca mimeticamente si fa come vera, mettendo in luce adiacenze e congiunture di vicinanza, dettagli ravvicinati in una scena d'insieme partecipabile da un uomo comune, da chiunque. Cause riposte più nella società che nei singoli individui, o nei singoli in quanto ferrei devoti della società, vengono alla luce. Si intravede nelle donne, oltre che negli uomini, una diffusa connivenza responsabile. Non a quel che dicono (le loro parole sono testi di poesia tedesca), ma al loro tono fermo e suasivo è legato il loro punto di vista. Loro è una certa perspicace concretezza, l'aderenza obbligatoria al sociale, l'eros che accompagna gli argomenti dei loro discorsi. Come d'abitudine soggiogata, ogni decisione del loro uomo ne tiene conto. Invitato a ballare, Heidegger danza. Si ricompone subito nel rigore di filosofo, ma risulta non insensibile al contorno. Il suo pensiero, scandito in lingua italiana tra una pausa e l'altra dei colloqui in tedesco e dei brani da tavolo che una violoncellista esegue per gli ospiti, fa da filo conduttore alto e illuminante su ciò che l'uomo è o pensa dovrebbe essere un pensiero e una cultura. Il saggio di Heidegger "Che cosa è la filosofia" diviene la composizione base del concerto da tavolo. Mozart, Bach, oltre che i moderni Alban Berg, Webern, Schöenberg costituiscono egualmente nota alta di indiscutibile riferimento di valore. Il tema della Germania è quello dell'Europa. Viene detto nel brano che l'autore legge nel finale dell'azione.

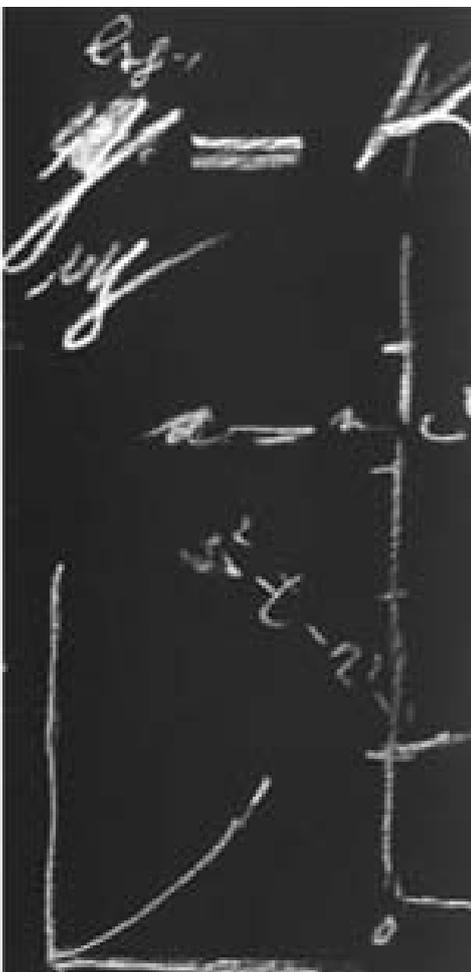


Che cosa è la filosofia, 1989



Cielo vicino, 2006

"Insonnia per due forme contrarie di universo" è un cartellone stradale affisso per circa un mese in via Portuense a Roma nell'ambito del progetto N.d.r. (1973-78) promosso dal gruppo romano degli "Uffici per l'immaginazione preventiva". Il progetto consiste nell'affissione temporanea e gratuita di progetti di artisti. Gli interventi, a scadenza irregolare, sono stati più di venti. Coerentemente con una critica politica e concettuale delle Strutture gerarchiche di produzione e diffusione culturale tradizionali, nasce nel 1972, per volontà di Tullio Catalano, Maurizio Benvenuti e Franco Falasca, il gruppo denominato "Ufficio del Consiglio per azioni", che si appoggia alla galleria G.A.P. di Gianni Fileccia in Via Monserrato a Roma. Da questo primo nucleo o "ufficio" d'artisti hanno origine i cosiddetti "Uffici per l'immaginazione preventiva" nel febbraio 1973, coordinamento responsabile di azioni ed interventi fuori dalle strutture deputate e che possano avere un effetto 'preventivo' a livello dell'immaginario e del simbolico collettivi, sostituendo, nelle intenzioni dei promotori, la logica alienante delle società commerciali con quella anarchico-marxista dell'arte. I "responsabili dei primi sette "uffici" sono i già citati Benvenuti, Catalano, Falasca, nonché G. Croce, F. Lorient, un "clandestino" (Carmelo Romeo) e, responsabile del settimo "ufficio" virtuale, quello di Rio De Janeiro, Fabio Mauri. Diacono diviene responsabile di un ulteriore "ufficio" a New York. L'immagine del cartellone, realizzata fotograficamente, è divisa in due parti. A sinistra è riportato l'ingrandimento di un disegno dell'artista su lavagna, disegno che rappresenta due curve matematiche di formule fisiche. A destra appare l'immagine in bianco e nero di un volto d'uomo di viso a metà. Le due curve rappresentano, nella parte sinistra del cartellone, due modelli diversi di descrizione fisica dell'universo: in moto e in stato di quiete. Il volto, nella parte destra, è invece l'uomo "insonne", scisso dinanzi alla impossibilità di scelta fra i due modelli proposti. La fotografia del volto diviso proviene da un'immagine di una delle "Proiezioni" (cfr. scheda) dell'artista. La fonte è infatti la proiezione del film 'Gertrud' di Dryer sulla carta che fuoriesce da una macchina tipografica in movimento. L'immagine proiettata batteva su due fogli diversi, che così fungevano da schermo per la proiezione, provocando la scissione dell'immagine a causa dell'interruzione fra i due fogli. Tale proiezione era stata eseguita dall'artista a Toronto in Canada poco tempo prima della realizzazione del cartellone per "N.d.R.". Il cartellone stradale "N.d.R." Si trova davanti ad un muro non lontano da un rivenditore di biciclette e di ricambi per automobili. Mentre altri artisti che partecipano al progetto "N.d.R." (Filliou, Benvenuti, Catalano, Falasca, Romeo, Pisani, Soskis, Brecht, Chiari, Clemente, Comini, ecc.) scelgono talvolta la via dell'intervento esplicitamente politico e talaltra quella della proposta ludica di matrice Dada o Fluxus, Mauri opta invece per un confronto intellettuale con i passanti attraverso la proposta di un tema scientifico e filosofico, che tocca ad un tempo la fisica e la metafisica. Sceglie inoltre - in antitesi agli schemi comunicativi caratteristici della pubblicità e della cartellonistica - di inserire nello spazio pubblico un'immagine enigmatica e di difficile decodificazione. Ancor prima del progetto stradale "N.d.R.", la principale iniziativa del primo Ufficio del Consiglio per Azioni è "S.p.A.", un'azione postale sulla contemporanea disseminazione di prodotti culturali, che, iniziata nel 1972, si conclude nel 1975 con la pubblicazione del volume S.p.A.. L'artista contribuisce in due occasioni al giornale murale "Aut Trib 17139" edito fra il 1978 e il 1983, e realizza un fascicolo/opera dedicato alla azione Dramophone (1976, cfr. scheda) per il progetto "Imprinting" (dic. 1975 -mar.1979), progetto a cui collaborano artisti quali V. Agnetti, G. Paolini, Art & Language, M. Ramsden, V. Pisani e C. Cintoli. CCB.



*Insonnia per due forme contrarie di universo, (dettaglio)1978
cartellone stradale
N.d.R., Porta Portese, Roma*