

Spazio performativo come spazio della memoria: Fabio Mauri, *Che cos'è il fascismo* e *Ebrea*, 1971

LAURA IAMURRI

1.

Fabio Mauri è stato un artista intensamente politico. Nato a Roma nel 1926, è cresciuto negli anni del regime fascista: aveva dieci anni alla fine della guerra d'Etiopia e alla proclamazione dell'impero, dodici all'entrata in vigore delle leggi razziste, quattordici all'entrata in guerra dell'Italia nel 1940. La storia del fascismo si sovrappone in Mauri alla memoria dell'infanzia e della adolescenza, portando con sé «una nota di nostalgia per la giovinezza, e di rancore, per averla dovuta vivere in una scena mitica, vuota e cieca» (Mauri, 1971, p. 20). Questo nodo ha richiesto un processo di elaborazione personale e di riflessione politica, e ha trovato infine un terreno di espressione adeguato attraverso il linguaggio performativo, vale a dire attraverso una attitudine sperimentale che ha portato Mauri a progettare e mettere in scena nel 1971 due performances profondamente diverse tra loro ma entrambe implicate con la storia del fascismo, delle leggi razziste, e delle persecuzioni contro la popolazione ebraica: *Che cosa è il fascismo* e *Ebrea*. Per Mauri il ricorso alla performance è stato il modo di affrontare il problema individuale e collettivo, personale e politico, della memoria e della storia del XX secolo italiano; o almeno l'inizio di un processo che, a partire da un preciso episodio – ricordato, rielaborato, rimesso in scena –, si estende fino a una sorta di riesame complessivo della cultura europea che non può evidentemente essere condotto con i media tradizionali. La performance e lo spazio in

cui viene condotta e messa in scena diventano lo spazio dell'esercizio di una memoria critica, capace di confrontarsi con i tratti più infami della storia italiana, a partire dalle leggi razziste.

In questo articolo vorrei mostrare come il linguaggio della performance, anzi il «teatro di performance» come lo ha definito Valérie Da Costa (2018), si sia rivelato lo strumento necessario per dare forma a una riflessione sul fascismo che richiedeva di essere pensata e svolta con mezzi diversi da quelli utilizzati fino a quel momento da Mauri. Non intendo qui ripercorrere né la diffusione delle pratiche performative in Italia, su cui esiste ormai un'ampia bibliografia, né i modi e le forme con cui artisti e intellettuali hanno intessuto la propria personale relazione con la memoria del ventennio fascista¹. Mi limiterò pertanto a ragionare su alcuni aspetti di due opere di Fabio Mauri risalenti allo stesso anno, entrambe – seppure in maniera molto diversa – implicate con i linguaggi del teatro e della performance, entrambe espressione di un ripensamento, che appare improvviso, dei meccanismi di potere e della ferocia totalitaria del regime fascista.

Proveniente da un *milieu* borghese liberale, nei suoi numerosi scritti l'artista ha raccontato la presa di coscienza di ciò che il fascismo era stato (Mauri, 2008, 2009): ancora ragazzo dopo la guerra, era rimasto sconvolto dall'orrore per la scomparsa di alcuni amici e conoscenti nei campi di concentramento e di sterminio. Il racconto di Mauri, alla terza persona, è il seguente:

La fine della guerra (1944) a Milano, le prime notizie e foto sui campi di sterminio tedeschi, e la sicurezza che amici ebrei (l'architetto Banfi, per esempio) non sarebbero tornati, fulminarono la sua mente. Non parlò più. Mentre in Italia tutto riprendeva, iniziava cioè il dopoguerra, Mauri, quasi avesse appreso una lezione da non dimenticare e una verità cruciale, smise di dipingere, di scrivere, di frequentare gli amici, si chiuse in casa e in se stesso, gravemente ammalato. I manicomi di quel tempo lo ospitarono. Mauri fece 33 elettrochoc, due volte il ciclo delle cure del sonno, due volte quello dell'insulina.

¹ Per una prima campionatura si veda Héry, E., Pane, C., Pirisino, C. (in corso di stampa); per una riflessione anche di carattere teorico e metodologico cfr. Acquarelli, L., Iamurri, L., Zucconi, F., (in corso di stampa).

Qualche volta usciva, un po' ristabilito. La vita non aveva perso la sua attrattiva, ma gli si presentava inutilmente esigente, irrimediabilmente falsa. Fabio Mauri tentò di entrare nel Convento dei Carmelitani, a Milano, o dai Certosini a Pavia o alla Certosa del Galluzzo a Firenze, ma sempre ne usciva in barella per rientrare in case di Cure specializzate. In quei tempi rifiutò di avere contatto con i suoi amici [Pier Paolo] Pasolini, [Michele] Ranchetti, [Fabio Luca] Cavazza.

Appartenevano, secondo lui, a un'altra epoca.

Cominciò a lavorare con lo zio [Valentino] Bompiani, a Milano, ma fu sempre interrotto da una profonda e, sembrava, inguaribile angoscia.

Tutto questo per dire che, giunto a questa età, si può vedere bene come tale preistoria è il tessuto base dell'intero lavoro dell'artista.

La maturità come rinvenimento certo e analisi critica o poetica di una felice, e dolorosa, precocità, spesa in un luogo e in un tempo dominati da un'abile Bugia (Mauri, 1994, p. 51).

Questo testo è stato scritto nel 1994, in occasione della importante retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Christov-Bakargiev, Cossu, 1994), e mostra bene a che punto storia e memoria siano intrecciati nell'opera e nel pensiero dell'artista. È tuttavia singolare che a quasi settanta anni Mauri sentisse la necessità di marcare una distanza dalle vicende della sua giovinezza utilizzando la terza persona e presentando dunque ai lettori la propria storia – una storia degli affetti e delle amicizie, dello strazio e della malattia – come narrata dall'esterno. A tanti anni dagli accadimenti ricordati, il racconto di sé diventa in queste pagine un tentativo di distanziamento del trauma e insieme la dimostrazione della necessità interna del proprio lavoro d'artista.

Nonostante il nesso profondo tra la vicenda personale e gli eventi della storia, il tema politico era rimasto a lungo latente nell'attività di Mauri, a eccezione forse di *Balcone, folla* (Fig. 1), un quadro del 1954 nel quale la figura di Benito Mussolini, sprofondata nel colore e leggibile con difficoltà, appariva piuttosto evocata dalla veemenza delle pennellate. *Balcone, folla* testimonia di una fase pittorica violentemente espressionista, all'insegna, come scriveva Pier Paolo Pasolini nella presentazione per la prima personale di Mauri alla galleria L'Aureliana a Roma, della contaminazione dei linguaggi (Pasolini, 1955). Come è noto, nella vicenda artistica di Mauri questo tipo di pittura è stata velocemente messa da parte a favore di una ricerca visiva focalizzata su due direzioni principali, cioè, da

un lato, i *collages* di immagini e oggetti, di impronta neo-dada (Messina, 2011), nei quali coabitano figure tratte dalle strisce dei fumetti e ritagli di stampa, fotografie trasferite su carta e pennellate che talvolta collegano, talvolta cancellano le immagini importate sul piano²; e, dall'altro, gli *Schermi*, superfici estroflesse in tela bianca, inizialmente vuote come se fossero pronte ad accogliere tutti i messaggi e tutte le immagini possibili (Christov-Bakargiev, 1994, p. 21). Superfici dalla potenzialità semiotica virtualmente illimitata, gli *Schermi* ricordavano nello stesso tempo le inquietudini monocrome della pittura romana al passaggio del decennio (Casini, 2012), voltando nella direzione imprevedibile dell'oggetto-schermo l'intuizione che aveva già animato i *Gobbi* di Alberto Burri, vale a dire la pressione verso l'esterno della tela, la spinta verso lo spazio dello spettatore, l'esplorazione dei limiti della superficie in rapporto all'ambiente nella quale è situata.



Fig. 1 Fabio Mauri, *Balcone, folla*, 1954, olio su tela, cm 32x42

² A questo proposito, la selezione di immagini proposta dall'artista in *Crack* (1960) è estremamente interessante e testimonia di una fase intensa di ricerca visiva, nella quale la pluralità delle fonti sembra divenire il discorso, o almeno uno dei discorsi, che ha luogo sulla superficie: *Crack*, 1960, pp. 37-42.

La forma-schermo, le luci solide e in generale i riferimenti cinematografici occupano un posto importante nelle opere di Fabio Mauri degli anni Sessanta (Venturi, 2015). Con l'avanzare del decennio, l'artista appare sempre più interessato all'interazione prima degli oggetti, poi delle persone, con lo spazio. Nel maggio 1968 Mauri partecipa al Teatro delle mostre, organizzato da Plinio de Martiis nella sua galleria La Tartaruga come una successione quotidiana di eventi che prevede, dal 5 al 31 maggio, un artista e «una esposizione al giorno, tutti i giorni, dalle 16 alle 20». Come quasi tutti gli artisti e le artiste partecipanti alla serie di esposizioni quotidiane, Mauri presenta un'opera che scarta dalla sua produzione fino a quella data: come ha già segnalato Carolyn Christov-Bakargiev (1994, p. 23), con *Luna* Mauri rompe la superficie degli schermi, eliminando la divisione tra spazio dell'opera e spazio del pubblico. In altre parole *Luna* segnava il primo ricorso, nell'opera dell'artista, a un tipo di installazione immersiva, che sollecitava una partecipazione nuova e coinvolgente, delle spettatrici e degli spettatori, invitati a entrare fisicamente nell'opera, a farne l'esperienza all'interno di un ambiente ricavato con una tramezzatura in legno, nel quale la superficie della Luna era imitata, o piuttosto inventata, con piccole palline bianche di polistirene. L'installazione proponeva insomma una riappropriazione sottilmente gaia e ironica dell'avventura spaziale alla vigilia del primo sbarco umano sulla Luna (20 luglio 1969): di fronte alle sfide scientifiche e politiche all'ordine del giorno nella competizione tra americani e sovietici, il satellite del pianeta Terra era momentaneamente sottratto ai discorsi ipertecnologici e ricondotto con humour a una dimensione immaginaria e terrestre, in accordo con una certa impertinenza, molto diffusa nel maggio 1968 (Iamurri, 2016, pp. 58-59).

2.

Tre anni dopo la serrata rassegna del Teatro delle mostre, molte cose erano cambiate. Il lungo 1968 italiano era stato bruscamente interrotto dall'attentato alla Banca Nazionale dell'Agricoltura a Piazza Fontana a Milano, il 12 dicembre 1969. L'anno successivo, all'inizio di dicembre 1970,

un tentativo di colpo di stato era stato annullato all'ultimo minuto: capo dell'operazione era il principe Junio Valerio Borghese, un vecchio ufficiale della repubblica di Salò che non aveva mai rinnegato la sua fedeltà al regime fascista. L'informazione sul mancato *golpe* fu tenuta in un primo momento riservata, ma al di fuori dell'ufficialità le voci si moltiplicavano, e Mauri fu tra i pochi a ricevere tempestivamente notizia degli accadimenti³. In quel periodo, peraltro, l'artista lavorava già al progetto che avrebbe presentato al pubblico con il titolo *Che cosa è il fascismo*, perché questo faceva parte del seminario *Gesto e comportamento nell'arte d'oggi*, ideato dallo scrittore Giorgio Pressburger per gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica e affidato a due critici – Achille Bonito Oliva e Germano Celant – e tre artisti – Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto e Fabio Mauri («DPV» 1973, p. 5). È molto probabile che i primi abbozzi risalgano all'inizio dell'autunno 1970, e se una relazione diretta, meccanica, tra il mancato di colpo di stato e l'elaborazione di *Che cosa è il fascismo* è senza dubbio da scartare, è opportuno anche ricordare che il clima sociale del paese era già pesante, tanto più che voci su possibili tentativi di rovesciare l'ordinamento democratico circolavano già da tempo (Crainz, 2003, pp. 363-380).

Il 17 marzo 1971 il quotidiano di sinistra «Paese Sera» rendeva finalmente pubblica la notizia del tentativo di *golpe* Borghese. Due settimane dopo, la sera del 2 aprile 1971, Mauri presentava quella che nelle sue parole era definita «una azione complessa», una «composizione attiva» che «accoglie[va] direttamente alcuni ritmi della teatralità» (Mauri, 1971, p. 194). Il titolo *Che cosa è il fascismo*, senza punto interrogativo, rivelava una intenzione quasi didascalica, sicuramente didattica, come del resto affermava l'artista nel testo distribuito in sala, nel quale la disposizione delle tribune riservate al pubblico era commentata con queste parole: «*Che cosa è il fascismo* è un sogno didattico, dove i distanti conflittuali, ebrei e fascisti ad esempio, sono accostati pacificamente, con

³ Devo questa informazione a Ivan Barlafante, che ringrazio.

⁴ Le citazioni provengono da *Note tecniche comunque disorganiche sull'azione «che cosa è il fascismo»*, il testo stampato e distribuito al pubblico di *Che cosa è il fascismo* la sera del 2 aprile 1971; è stato in seguito riprodotto in «DPV» 1973, (Mauri 2008 e 2009, p. 71).

l'apparente normalità del sogno, pronti a tramutarsi in un incubo, inclini intimamente a una significazione simbolica più esatta e complessa della loro semplificata mansuetudine apparente» (Mauri, 1971, p. 20).

Pur con le sue finalità didattiche, l'intero progetto restava volutamente ed esplicitamente estraneo a qualsiasi categoria di «straniamento» brechtiana, per privilegiare invece una messa in scena integrale capace di proiettare lo spettatore in una atmosfera altamente coinvolgente. La disposizione delle tribune trasformava il tradizionale rapporto tra pubblico e attori, abolendo il palco a favore di uno spazio scenico centrale certo non estraneo alle ipotesi critiche e registiche di Jerzy Grotowski, i cui scritti sul teatro povero, dopo una prima parziale apparizione su rivista, erano stati raccolti e pubblicati in un volume tradotto in italiano l'anno precedente (Grotowski, 1970). Secondo quanto si poteva leggere sul cartoncino d'invito, il pubblico era convocato negli stabilimenti della società cinematografica SAFA Palatino per una festa in onore del generale Ernst von Hussel: se il processo di finzione cominciava già a partire dal biglietto ricevuto a casa, una volta giunti a destinazione le spettatrici e gli spettatori erano introdotti all'interno di una scenografia imponente e accolti da giovani attori, incaricati di accompagnare ciascuno al suo posto: nel quadro di un principio rigido di classificazione, il posto poteva essere assegnato all'interno delle tribune riservate ai membri delle diverse corporazioni (ingegneri, accademici, stampa, stampa straniera, ecc.); oppure nelle due tribune riservate agli ebrei, riconoscibili dalla stella di David (Fig. 2); un manichino di cera, che rappresentava il generale von Hussel, occupava la tribuna delle autorità. Al centro, circondato dalle tribune, lo spazio scenico era segnalato da un tappeto con una grande svastica nera su fondo bianco in campo rosso; in alto, uno schermo bianco sul quale si potevano leggere le parole «the end»⁵.

⁵ La disposizione delle tribune nello spazio è documentata in «DPV» 1973, insieme alla scena nella quale si svolgeva l'azione e alla successione delle performances degli attori. Un film è stato realizzato da Dante Lomazzi alla ripresa di *Che cosa è il fascismo* in occasione della rassegna *Inside out. Museo, città, eventi*, a cura di Ida Panicelli, Museo Pecci, Prato, 27 marzo-16 maggio 1993; come performers erano coinvolti in questo caso gli allievi di Mauri all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila.



Fig. 2 Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo*, 1971
Stabilimenti Saba Palatino, Roma. Foto Marcella Galassi

Il ricorso all'iconografia nazista era estremamente pertinente, perché la cerimonia era ispirata al ricordo della visita di Adolf Hitler in Italia ai primi di maggio del 1938 e alla edizione dei *ludi juveniles* di quello stesso anno, alla quale Mauri aveva partecipato con la squadra di Bologna e con i suoi amici Pasolini e Cavazza. Da quella esperienza riemergono nel 1971 gli esercizi ginnici e le declamazioni di testi di mistica fascista, i combattimenti di scherma e le enunciazioni dei principi dell'antisemitismo elevati a razzismo di stato (Fig. 3). La messa in scena delle azioni era affidata ai giovani allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica; la proiezione di alcuni cinegiornali della fine degli anni Trenta prestatati dall'Istituto Luce completava il programma con le immagini della visita di Joseph Goebbels a Venezia e altri spezzoni d'epoca.

Come ha segnalato Carolyn Christov-Bakargiev, «il fascismo, con i suoi apparati scenografici e scenotecnici di propaganda, è l'epitome della perfezione possibile della politica nell'epoca dello schermo» (Christov-Bakargiev, 1994, p. 25). Questo aspetto teatrale del fascismo, la seduzio-

ne legata alla perfezione formale di alcune delle sue manifestazioni, è al cuore di *Che cosa è il fascismo*. In confronto ai primi lavori di Mauri per il teatro, come le scene per *Vivi* di Franco Mannino, 1962, e il doppio monologo *L'isola*, 1966 (Vivaldi, 1969, pp. 49-53 e pp. 65-72), l'ordine spaziale è completamente trasformato, e il linguaggio scenico si colloca decisamente entro i codici della performance, piuttosto che in quelli teatrali ai quali pure Mauri fa riferimento – lo si è visto – per «alcuni ritmi», definendo però allo stesso tempo *Che cosa è il fascismo* una «azione complessa», una «azione a base ideologica» (Mauri, 1971, pp. 19-20). Da questo punto di vista il testo distribuito agli spettatori è chiaro:

In *Che cosa è il fascismo* non si aspira a una forma ideale. La casualità e le sue imperfezioni, forniscono alla trama ideologica, il concreto dell'umano e dell'attuale. Un tipo di teatro sperimentale, iniziato nel '700, può fornire una indicazione pratica di questo avvenimento. Alludo agli «esercizi spirituali». Per nutrire orrore dell'inferno, ci si concentra sui suoi mali, sperimentando fisicamente qualche attimo l'ustione del fuoco ecc.

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 delle 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 a ogni proprio massacro. L'errore lega con qualsiasi altra cosa, soprattutto con la verità e la bellezza. La sciocchezza della natura innocente è complice ingenua di ogni male. (Mauri, 1971, p. 19)

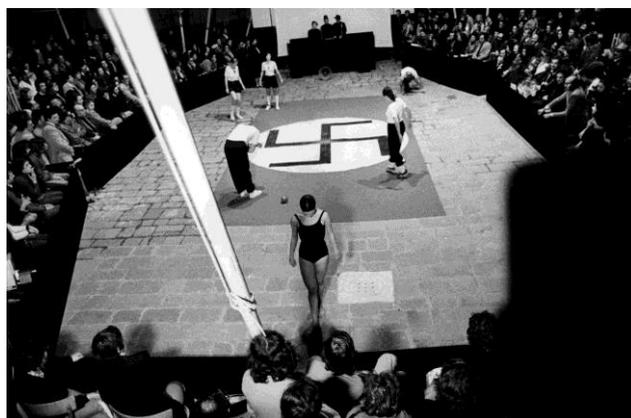


Fig. 3 Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo*, 1971, Stabilimenti Saffa Palatino, Roma. Foto Cavallini

Con il riferimento agli «esercizi spirituali» l'artista aggiunge un ulteriore elemento di complessità, poiché rinvia evidentemente alle tecniche messe a punto dai Gesuiti. Mauri fa ricorso al linguaggio della performance perché questo permette la coesistenza nello stesso spazio fisico di un lavoro personale e politico della memoria e sulla memoria; e di una esperienza mimetica nella quale gli spettatori sono immersi e continuamente provocati: bisogna applaudire? Che cosa si applaude? L'eleganza formale e/o la perfezione dell'esecuzione da parte degli attori? O il regime rievocato e messo in scena?

Mauri ha sempre distinto ciò che lui definisce una «azione a base ideologica» dal teatro propriamente detto. Nello stesso tempo, diversamente da molti artisti che sperimentano la performance all'inizio degli anni Settanta, si tiene ai margini, non mette il suo corpo al centro della scena ma affida invece agli attori il lavoro della *sua* memoria, un lavoro "aiutato", se così si può dire, dal ricorso a fonti testuali (i discorsi enunciati dagli attori) e visive (le attualità filmate dell'Istituto Luce) riunite in qualità di autore e orchestrate con attitudine da regista. La sua presenza sulla scena è limitata al congedo finale, cioè al momento in cui Mauri entra fisicamente nello spazio teatrale e rompe l'incantesimo, liberando infine il pubblico dall'incubo fascista e riconducendolo al presente: è il momento in cui diventa possibile applaudire l'autore e gli attori senza ambiguità.

È evidente che *Che cosa è il fascismo* è strettamente legato al contesto politico. Ma per comprendere le scelte di Mauri è opportuno ricordare che nel corso degli anni Sessanta l'avanguardia teatrale aveva rivoluzionato i linguaggi drammaturgici e scenici, e modificato profondamente il ruolo degli attori e dei loro corpi sulle tavole del palcoscenico. È sufficiente ricordare, accanto ai testi di Grotowski sul teatro povero, il Living Theater di Julian Beck e Judith Malina e la loro permanenza europea per buona parte del decennio; o la presenza di Simone Forti a Roma⁶ e le

⁶ Simone Forti era stata invitata a Roma nel 1968 da Fabio Sargentini, che si avviava a trasformare la galleria L'Attico in uno dei luoghi nevralgici della svolta performativa a Roma; il ruolo di Sargentini in relazione al soggiorno romano di Forti e in seguito alla presenza dei musicisti della scena newyorkese come LaMonte Young e Terry Riley appare eloquente riguardo alla circolazione delle idee e delle persone al passaggio del decennio. Sulla galleria L'Attico si veda Barbero, Pola (2010).

proposte delle numerose compagnie italiane (Valentini, 2015) per avere una idea del radicale rinnovamento della scena. In questa generale riscrittura dei linguaggi alcuni artisti erano già stati attratti dal teatro, come Jannis Kounellis e Giulio Paolini (Roberto, 2011), ma la posizione di Mauri differisce da tutte le altre, perché non si limita a un apporto visivo, si appropria della scena, rompe le frontiere tra i generi, mantenendo tuttavia una sottile distanza tra il teatro e la performance. La presenza di Pier Paolo Pasolini alle prove di *Che cosa è il fascismo*, documentata da una celebre fotografia di Elisabetta Catalano (Fig. 4), è in questo senso meno la testimonianza dell'amicizia profonda tra i due che l'espressione visiva di un momento di confronto, ovvero di verifica, da parte di due intellettuali abituati a utilizzare al più alto livello linguaggi differenti. E tuttavia Pasolini ci riconduce anche a una dimensione che appartiene allo stesso tempo alla memoria personale e alla coscienza politica.



Fig. 4 Pier Paolo Pasolini e Fabio Mauri alle prove di *Che cosa è il fascismo*, 1971, Stabilimenti Safa Palatino, Roma. Foto © Elisabetta Catalano

3.

Mauri non era solo un artista: fondatore di riviste d'avanguardia⁷, era stato anche, alla fine degli anni Cinquanta, il responsabile della redazione romana della casa editrice Bompiani e del periodico «Almanacco Letterario Bompiani» (Piazzoni, 2007), ciò che lo rendeva un personaggio di primo piano nella vita intellettuale italiana. Lo zio materno, Valentino Bompiani, era in effetti un editore coraggioso, spregiudicato e anticonformista; aveva anche interpretato se stesso nel film di Michelangelo Antonioni *La notte*, in quanto editore – nella finzione cinematografica – del libro del protagonista, lo scrittore Giovanni Pontano. Al di là delle strategie comunicative, nelle quali rientrava ovviamente anche il cameo accanto a Marcello Mastroianni e a Jeanne Moreau, Bompiani era l'editore di molti testi importanti, tra i quali per esempio la traduzione italiana di *The Anxious Object* di Harold Rosenberg, affidata a Gabriella Drudi e pubblicata nel 1967, motore fondamentale della riflessione di Mauri sull'ideologia in quanto «oggetto ansioso» della cultura europea⁸. Nel 1963 la pubblicazione del *Diario in figure* di Charlotte Salomon, con la prefazione di Carlo Levi, ha segnato una data in una fase importante della elaborazione della storia della Shoah in Italia e nel contesto internazionale (Iamurri, 2010, p. 453). Prima della guerra, tuttavia, Bompiani era stato l'editore della traduzione italiana di *Mein Kampf* di Adolf Hitler: la prima edizione, uscita nel 1934, era stata seguita da diciannove ristampe in meno di dieci anni, cioè fino al 1943.

Mauri conservava nella sua biblioteca una copia dell'edizione del 1939, ed è difficile non pensare al peso che questa circostanza deve avere avuto nella dolorosa storia dell'artista (Da Costa, 2018, pp. 71-72). In ogni

⁷ Nel 1968 Mauri fu tra i fondatori di «Quindici» (con Umberto Eco, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti *et alii*); nel 1977 di «La città di Riga», una nuova rivista creata insieme Alberto Boatto, Maurizio Calvesi e Jannis Kounellis.

⁸ L'opera d'arte come «oggetto ansioso» è al centro della riflessione critica di Harold Rosenberg alla metà degli anni Sessanta, quando il critico elabora l'ansia come condizione esistenziale necessaria alla creazione artistica, come tensione etica alla ricerca; l'oggetto ansioso è, letteralmente, quello che «sopravvive senza una identità certa», che deve costantemente domandarsi se è «un capolavoro o un mucchio di spazzatura» (Rosenberg, 1967, p. 14). Si veda anche Boragina (2012, pp. 44-45).

caso, è evidente che il contesto politico italiano e internazionale dell'inizio degli anni Settanta rende improvvisamente possibile il ritorno del rimosso, di ciò che per venticinque anni era stato taciuto anche da una parte significativa dei testimoni diretti (Iamurri, 2010). Forse non è inutile ricordare che nel 1970 Zoran Music aveva esposto a Parigi il ciclo di dipinti *Nous ne sommes pas les derniers*, nel quale la memoria del campo di Dachau, dove era stato prigioniero, tornava violentemente alla superficie (Sandberg, 1970). E che nel 1971 Aldo Carpi aveva pubblicato il diario degli ultimi mesi del suo internamento nel campo di Gusen – dove Banfi, l'amico di Mauri, era morto⁹.

È in questo contesto che Fabio Mauri progetta *Ebrea*. Presentata per la prima volta a Venezia, Galleria Barozzi, nell'ottobre 1971, *Ebrea* è una installazione di oggetti, o piuttosto un'esposizione in cui gli oggetti fingono una provenienza ebrea, nel senso che le didascalie dichiarano che sono fatti con la pelle, i capelli, i denti di prigionieri ebrei internati nei campi di concentramento e di sterminio (Fig. 5). Come se la distopia de *La svastica sul sole* di Philip Dick (1962) fosse divenuta reale, gli spettatori si ritrovano in una atmosfera macabra in cui i nazisti vincitori hanno portato avanti la loro efferata azione di sterminio e le hanno aggiunto un tratto spaventosamente estetizzante. Le cronache dell'epoca riferiscono lo spaesamento dei visitatori, la prima impressione di trovarsi in una boutique di pelletteria e di oggetti di alta qualità e un istante dopo l'orrore provocato dalla lettura delle didascalie («DPV», 1973, pp. 43-63).

La relazione tra *Ebrea* e *Che cosa è il fascismo*, nonostante i molti ed evidenti punti di contatto, non è lineare. Il punto di partenza di quest'ultima era stata una riflessione sugli oggetti, e in particolare sul microfono utilizzato da Mussolini per parlare alle folle dal balcone di Palazzo Venezia (Da Costa, 2018, pp. 73-74). Nell'impossibilità di avere sulla scena quel preciso oggetto, e in generale di fronte alla difficoltà di localizzare oggetti dell'epoca fascista (prima ancora che di ottenerli), l'idea era stata abbandonata e lo spazio assegnato alla performance collettiva era cresciuto via

⁹ Il "diario" di Carpi era stato redatto sotto forma di lettere a sua moglie Maria (Carpi 1971); questi testi erano accompagnati da 75 disegni, esposti nel gennaio 1972 a Milano, Galleria Gianferrari, e in seguito alla Rotonda della Besana (Aldo Carpi 1972).

via che il progetto avanzava e prendeva forma. In *Ebra* gli oggetti *fanno* la scena, cioè l'esposizione, ma anche lì il ruolo della performance è fondamentale, in una dimensione potente e minimale, ridotta a una sola presenza alla quale è tuttavia affidato il compito di dare un corpo vivo, giovane e femminile, alle vittime della Shoah. Dunque una ragazza nuda, già vista in effigie all'esterno della galleria, fotografata sull'*affiche* della mostra con la sua stella di David "tatuata" sul petto, arriva in mezzo al pubblico e senza alcuna fretta comincia a tagliarsi delle ciocche di capelli, e a incollarle sullo specchio di un armadietto in modo da formare una stella di David; alla fine della performance, dopo aver completato la stella, la ragazza se ne va, nuda e silenziosa come era arrivata.

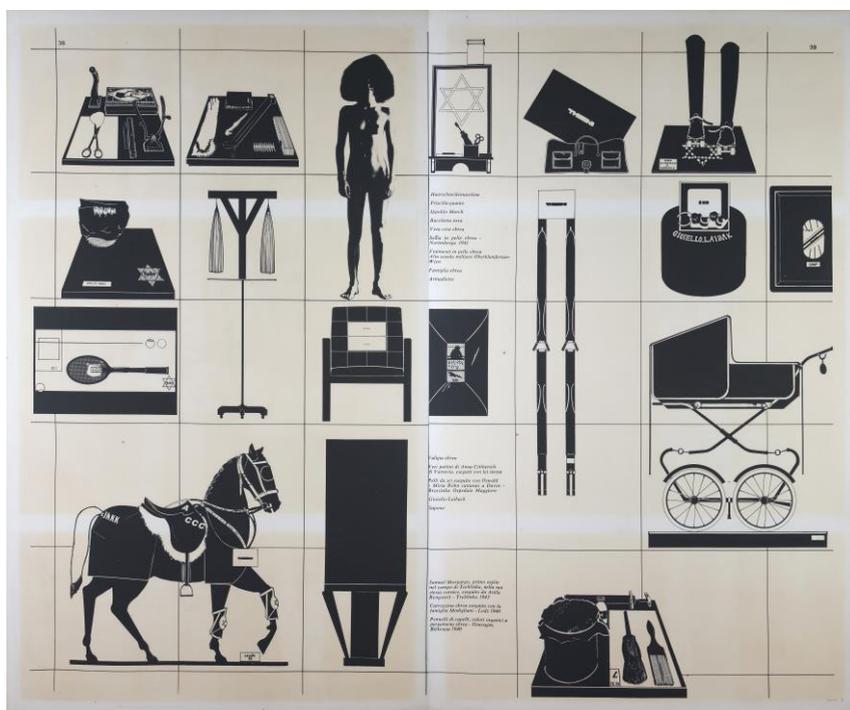


Fig. 5 Fabio Mauri, *Ebra*, 1971

Seguendo la linea inaugurata con *Che cosa è il fascismo*, Mauri mette a disposizione del pubblico un testo nel quale la relazione tra la mostra e la performance da una parte e la memoria e i traumi dell'autore dall'altra

è esplicitata. In questo scritto il razzismo è condannato in tutte le sue forme, compreso il razzismo contro i neri che lega il presente, l'attualità, agli anni del fascismo. Scrive Mauri:

In Europa, dal 30 al 40, il razzismo ha matrice scientifica: afferma che esistano razze, e alcune superiori. Due nozioni che ho riconosciuto false, sebbene la prima sia ancora volgarmente propria. [...]

La sostanza di *quella* realtà ho avuto pochi momenti per scrutarla a fondo. Subito, una malattia mi chiuse gli occhi, sequestrandomi l'intero dopoguerra. Resta da qualche parte un lamento non consumato. Io non sono ebreo, né figlio di ebrei. Ho desiderato, anche, di esserlo. Mi sento ebreo ogni volta che posso e patisco ingiusta discriminazione. Fare un'operazione sul tema è completare il lamento per un utile noto all'attività poetica e, forse, alla salute psicologica. Nessuno può impedirmi di curarmi come credo.

In Ebreia l'operazione è fredda. E indelicatamente culturale.

Ricompio con pazienza, con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali. Estendendone l'atto, invento nuovi oggetti *fatti di* nuovi uomini. Intralcio di sfuggita la sicurezza laica del "design" contemporaneo così fiducioso nel "progresso". Può darsi.

M comporto come se quella realtà (la storica) non avesse avuto i suoi finali di condanna, ma ancora sommasse dati fino ad oggi. Altrove, è lecito sospettare, in modi diversi, l'operazione mi pare prosegue. («DPV», 1973, p. 40)

La frontiera tra la memoria personale e il pensiero politico si confonde e trova nel linguaggio e nello spazio performativo la sua espressione. Ripensare e rievocare la giovinezza e l'ignominia fascista si rivela una operazione adeguata alla comprensione del presente perché il linguaggio scelto ha la duttilità inedita dell'azione, come Mauri amava chiamare le sue performances. Lo spazio trasformato dall'azione performativa agisce, nelle due azioni del 1971, in maniera molto differente e tuttavia comparabile. La riflessione sul fascismo e sul razzismo richiede un *medium* fatto di spazio e di corpi, di parole e di oggetti; chiede anche al pubblico di accettare le regole del gioco, di immergersi nella propaganda e nell'inquietudine, di ripercorrere insieme all'artista il suo cammino. Tutto ciò che non poteva passare attraverso i media tradizionali trova infine la sua strada con le azioni e l'uso dello spazio: gli schermi accolgono infine una proiezione, la memoria riaffiora dall'ombra e diventa sostanza plastica nell'azione e nello spazio.

Bibliografia

Acquarelli, L., Iamurri, L., Zucconi, F. (in corso di stampa), *Le fascisme italien au prisme de l'art contemporain. Réinterprétations, montages, déconstructions*, EHESS, Paris.

s.a. (1972), *Aldo Carpi*, Comune di Milano, Milano.

Barbero, L.M., Pola, F. (a cura di) (2010), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978. Macroradici del contemporaneo*, Electa, Milano.

Belloni, F. (2015), *Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

Bernardi, I. (2014), *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano.

Boragina, F. (2012), *Fabio Mauri. «Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte»*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli.

Carpi, A. (1971), *Diario di Gusen: lettere a Maria*, Garzanti, Milano.

Casini, G. (2012), *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, «Studi di Memofonte», n. 9, pp. 38-64.

Christov-Bakargiev, C., Cossu, M. (a cura di) (1994), *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994*, Giorgio Mondadori e Carte Segrete, Milano e Roma.

Christov-Bakargiev, C. (1994), *Nello schermo: Insonnia per diverse forme contrarie di universo*, in C., Christov-Bakargiev e M., Cossu (a cura di), *Fabio Mauri: opere e azioni, 1954-1994*, Giorgio Mondadori e Carte Segrete, Milano e Roma.

Crack (1960), Krackmalnicoff, Milano.

Crainz, G. (2003), *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma.

Da Costa, V. (2018), *Fabio Mauri: le passé en actes*, Presses du réel, Dijon.

Dick, Ph.K. (1962), *The Man in the High Castle*, Putnam, New York; trad. it. (1963), *La svastica sul sole*, La Tribuna, Piacenza.

«DPV» (1973), «Der Politische Ventilator», vol. I, n. 1.

Gallo, F. (a cura di) (2014), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 114.

Grotowski, J. (1968), *Towards a Poor Theater*, Simon and Schuster, New York; trad. it. (1970), *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma.

Héry, E., Pane, C., Pirisino, C. (in corso di stampa), *Mémoires du Ventennio. Représentations et enjeux mémoriels du régime fasciste de 1945 à aujourd'hui*, Chemins de tr@verse, Paris.

Iamurri, L. (2010), *L'arte italiana e la Shoah*, in Flores, M. et al (a cura di), *Storia della Shoah in Italia*, UTET, Torino, vol. II *Vicende, memorie, rappresentazioni*, p. 446-479.

Iamurri, L. (2016), *Space oddities. Immaginario spaziale e arti visive a Roma, 1957-1969*, «Predella», 37, pp. 51-61.

Mauri, F. (1971), *Note tecniche, comunque disorganiche sull'azione «che cosa è il fascismo»*, «DPV», vol. I, n. 1, pp. 19-20.

Mauri, F. (1994), *Preistoria come storia*, in C., Christov-Bakargiev e M., Cossu (a cura di), *Fabio Mauri: opere e azioni, 1954-1994*, Giorgio Mondadori e Carte Segrete, Milano e Roma.

Mauri, F. (2008), *Scritti in mostra*, a cura di Francesca Alfano Miglietti, Il Saggiatore, Milano.

Mauri, F. (2009), *Io sono un ariano*, Edizioni Volume!, Roma.

Messina, M.G. (2011), *Convergenze neo-dada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in De Vivo, M., Naldi, R. (a cura di), *Ricerche sul novecento*.

Scritti per Pia Vivarelli, Arte'm, Napoli.

Pasolini, P.P. (1955), [testo senza titolo], in *Fabio Mauri*, Galleria L'Aureliana, Roma.

Piazzoni, I. (2007), *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, LED, Milano.

Roberto, M.T. (2011), *Arte povera e scrittura scenica*, in Celant, G. (a cura di), *Arte povera 2011*, Electa, Milano.

Rosenberg, H. (1966), *The Anxious Object*, Horizon Press, New York; trad. it. (1967) *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano 1967.

Sandberg, W. (1970), *Nous ne sommes pas les derniers*, Éditions de la Galerie de France, Paris.

Valentini, V. (2015), *Nuovo Teatro Made in Italy*, Bulzoni, Roma.

Venturi, R. (2015), *Fabio Mauri. Cinema a luce solida*, «Flash Art», n. 321, pp. 45-48.

Vivaldi, C. (a cura di) (1969), *Fabio Mauri*, Studio d'Arte Toninelli, Roma.