Fabio Mauri

Una nudità bella e orribile

Dialogo con Gianfranco Pangrazio

Vi sono opere che non sono belle, ma fondamentali. Opere che affermano quello che sono nel modo più breve possibile e che a differenza di opere sontuose e prorompenti richiedono per essere comprese nudità di sguardo. Opere miserabili destinate a soffrire di prolungata solitudine; creature mal riuscite alla pari di un bambino dal collo lungo, gli arti corti e l'occhio enorme. Però, al massimo espressive della gracilità di una creatura sul serio nata. Sono – come mi disse un giorno uno scrittore di una sua figlia mostruosa – uguali, a che?
A noi, è evidente.

Arte ed espressività

Non c'è uomo né di fronte agli altri né di fronte a se stesso senza espressione. L'espressione facilita tutto il discorso sull'arte e sulla poesia. È una comunicazione, un linguaggio in cui c'entra *l'altro*, ma che in realtà coinvolge più l'uomo con se stesso. Quindi il criterio generale, per la propria vita, per la propria riconoscibilità e il proprio intendimento, è quello di darsi tutta una serie grammaticale di espressioni e sintassi. Si scopre poi che l'individuo fa della propria vita una professione di questa espressività diffusa (diffusa perché una ragazza che si mette gli orecchini, o sceglie una camicia rosa anziché gialla sottolinea già fortemente la propria espressività). L'artista scopre – o almeno a me è accaduto in una fase della mia ricerca – il linguaggio (poniamo quello epocale) ma, in asse a questa categoria più universale, scopre il *proprio* linguaggio, la *propria* lingua, quella con cui parla anche in modo a volte pilotato e direzionato, ci si accorge che a un certo momento questa abilità, questo talento, questo discernimento, questa capacità espressiva raggiunge livelli e prodotti che quasi includono il concetto di salto, il salto qualitativo.
È difficile, e anche un po' riduttivo, dire che Dante Alighieri era uno molto bravo a esprimersi, insomma questo salto difficile da descrivere in termini non idealistici ma di concretezza biologica riesce a colpire la realtà e la verità dei nuclei che sono essenziali. Ecco questo è il punto più difficile da definire perché non credo si risponda alla domanda cos'è l'arte e la poesia usando il termine espressione, si risponde in parte, e la si libera da un'enigmaticità totale che però si ripresenta perché è conturbante, è un punto sacro.

I numeri malefici

Coi Numeri malefici *siamo nel 1978, mi serve questo ad avviare una riflessione con te sulla comunicazione, ti leggo alcune cose che avevi scritto:*

> Secondo la prerogativa dell'arte, la formula è nascosta con evidenza nel luogo stesso della sua identità topologica. L'intenzione di trasmettere, la disposizione cioè a essere compresi, è stimata per lo meno diversa – qui – quel tanto che modifica la comunicazione sottilmente, ma integralmente. Un crepa dalle radici profonde fino agli inferni.

Un abisso incolmabile per una cultura cattolico-cristiana. Ecco, da qui vorrei innestare la riflessione sulla comunicazione. Cosa voleva dire quella formula, perché veniva mostrata?

È una storiella, una lunga storiella. Vediamo da dove cominciare… Ho un libro, scritto circa cinquant'anni fa, su una teoria fisica. Per sette-otto anni ho letto solo libri di fisica, che mi danno tuttora una gran gioia, perché hanno un linguaggio idoneo a individuare ciò che è dicibile da ciò che non è dicibile, ossia la verità – in qualche modo. Allora questa idea è speculare, in parte è fisica in parte psicofisica, ossia presiede il rinvenimento razionale di ciò che è giusto o la formulazione dell'errore. Una formica non fa l'errore, l'uomo invece sì. È l'errore che lo distingue più di ogni altra cosa, può fare un calcolo e sbagliarlo, ma questa è una strepitosa libertà.

Dunque dovendo fare la Biennale di Venezia che s'intitolava *Dall'arte alla natura dalla natura all'arte*, allestii questa mostra come si mettono gli addendi di un'equazioni. C'era la fotografia di Goebbels che inaugura la mostra *entartete Kunst* con un sorrisino di uomo che sa dov'è la qualità e la verità, accompagnato da due leccapiedi, due direttori culturali, due come tanti, insomma servi del potere, e di fronte c'è la lavagna con la formula e davanti alla lavagna c'è una specie di cattedra fatta di quadrati molto regolari entro cui si trova una macchina che faceva ogni ora quattro-cinque minuti di terremoto a onde basse e il boato si sentiva fino a piazza San Marco, una cosa pericolosissima.

Una notte con un mio assistente (un falegname coraggiosissimo) dovevamo provare l'onda bassa (che poteva far crollare tutto), non appena mettiamo questo terremoto registrato sento che è troppo alto, lo abbasso e mi accorgo che nell'altra sala – dove stavano montando *Pittura Pittura* di un critico torinese – dodici, forse quindici pezzi enormi di pittura, erano tutti a terra.
La razionalità dell'insegnamento è superata sempre dal mistero potente dei fenomeni naturali. L'onda usciva dalla cattedra. Avevo chiamato in quell'occasione il vecchio Amaldi che poi non è venuto; ma altri come Vedova, Furio Colombo, Alberto Boatto nei giorni tennero delle accese discussioni da quella cattedra. A terra c'era l'unico strappo di Giotto (*Due angioletti*) gli altri sono al Metropolitan Museum, era la qualità non messa a muro (cioè al suo posto) ma a terra. Questa formula tiene conto quindi della velocità del pensiero e della gravità. A seconda della scommessa contro la gravità, che è in parte la velocità, il nostro pensiero si modifica.

È possibile creare delle condizioni di comunicazione reali?

Non so, è un tema che non mi pongo. Non so se sono verosimili o meno, so che istituiscono un rapporto reale e faccio un esempio non mio: se – come dice la fisica contemporanea, e com'è vero – noi non possiamo pensare a troppe cose astratte, non possiamo pensare l'infinito se non a pezzetti. Ci proviamo ma non possiamo avere un'idea d'infinito, e se voglio far capire a tanti bambini o a un uomo inesperto (che è l'uomo in generale) li porto di fronte alla *Tempesta* del Giorgione perché credo che lui abbia catturato l'infinito con elementi anacronistici: una tempesta sullo sfondo, una frase su un muretto. Dico questo perché ho assistito a una lezione di Calvesi sulla *Tempesta*, comprendendo cose che davvero fino a quel momento non ero riuscito a capire. Davanti alla *Tempesta* percepivo la misteriosità di questa cosa: la donna nuda, i sapienti o maghi, il bambino e sullo sfondo il brontolare di una tempesta universale. Lì capisco che la vita che ho visto da lontano mi si avvicina. L'arte permette di farti salire e in qualche modo sperimentare – non in modo razionale – ma in modo spirituale delle realtà essenziali: infinitezza, sacralità, Dio.

È più bravo Boldini o Giotto? Boldini era bravissimo, ma Giotto è sublime, perché mi fa capire l'elementarità e la perfezione drammaturgica e ideale del cristianesimo, della vicenda di Cristo. La rappresentatività artistica deve comunicare l'incomunicabile. Sono molto contrario a Wittgenstein quando dice che «di ciò di cui non si può parlare è meglio tacere», forse bisognerebbe leggere più attentamente la frase in tedesco per coglierne il vero significato. L'arte non fa che trasgredire questa massima: parla solo di ciò che normalmente non si riesce a descrivere.

Ebrea

Ricompio con pazienza con le mie mani l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali.

Beh è letterale, cioè io mi sono spesso occupato – e tuttora m'interessa capire e sapere anche per un fine etico – del male, mi interessa capire com'è possibile certo male. Questo mi ha sempre turbato. Con *Ebrea* ho ipotizzato qualcosa di orribile che c'è stato, anche questa mostra ha un lato didascalico dentro perché per avere questa invenzione naturale, turpe ho rifatto le saponette degli ebrei con dei saponi moderni e rifatto alcuni oggetti infattibili con pelle umana. L'uomo è plasmabile in ogni dimensione anche in quella del male, in modo che non distingue più.

La mia domanda scaturiva dal fatto che tu scegli di usare la prima persona singolare, non scrivi «si ricompiono con pazienza… », *ma* «ricompio con le mie mani… ».

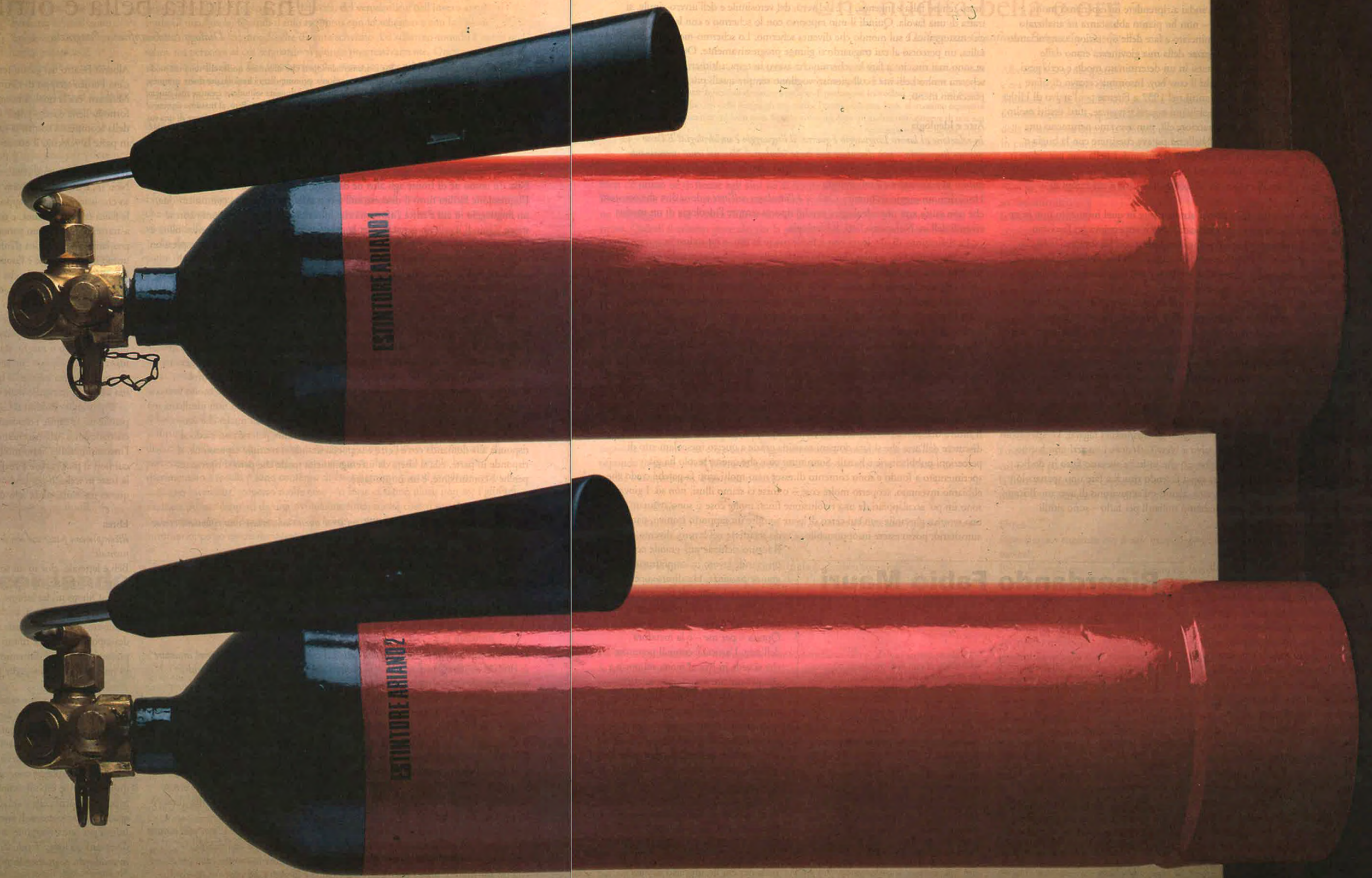
Eh sì, per raggiungere quegli effetti che sono le opere, il mio studio sembrava davvero un campo di concentramento, perché sperimentavo tante cose, alcune delle quali, poi le scartavo; volevo che quest'idea si mostrasse. Infatti le opere di *Ebrea* che di solito espongo sono una decina, ma le opere che ho fatto sono venticinque, quindici non le espongo mai. Volevo dare verità a quest'operazione, cioè il suo lato metaforico, artificiale è chiaro. Mi potevo permettere quelle cose più vistose, se quasi mi riproponevo di fare cose che evidentemente avevano fatto i tedeschi. Infatti per fare un saponetta devono aver fatto lo stampino, il mio studio era diventato un luogo fetido di orribili operazioni, come bruciare la pelle di un pollo in modo che si potesse leggere *ebrea* o la stella di Davide.

Che cos'è il fascismo

Dovevo fare una mostra alla fine degli anni Sessanta, erano un po' di anni che non facevo mostre dopo lo sbarco della Pop Art a Venezia. Capii che a Roma avevamo intuito che eravamo alla periferia della società dei consumi, ampiamente battuti dall'America e allora volli ricercare le radici di me stesso e della storia che avevo vissuto perché non volevo vivere come in Libano, vivere cioè una storia secondaria. Ebbi l'offerta da Giorgio Pressburger di dare lezioni di Arte contemporanea ai giovani attori dell'Accademia nazionale di arte drammatica Silvio d'Amico con la promessa di fare, alla fine del corso, una performance.

La mia intenzione era quella di esporre qualcosa che avrebbe cambiato la prospettiva espositiva dell'arte contemporanea. Avevo trovato il microfono autentico di Mussolini di piazza Venezia: per quei buchini – tenuti in una scatola

Fabio Mauri *Estintori ariani*, 1994



come una reliquia – erano passati i destini di milioni di persone. Feci di tutto per averlo, mi dichiarai fascista, offrì tutto il denaro che potevo mettere insieme per acquistarlo e il proprietario, un vecchio fascista, stava quasi per darmelo ma poi per paura non cedette,

Visto che non potevo fare la mostra andai a riprendere un'esperienza molto profonda che avevo vissuto che – forse – non ho pianto abbastanza né analizzato come avrei dovuto: il fascismo. Ho cominciato a fare delle operazioni cominciando a togliere alle ragazzine la pin up (le ragazze della mia giovinezza erano delle monache mancate e dovevano comportarsi in un determinato modo e certi gesti erano vietati), ai ragazzi ugualmente tolsi il cow boy. Insomma cercavo di rifare quello che avevo appreso (all'età di 12 anni) nel 1932 a Firenze per l'arrivo di Hitler dove al Giardino di Boboli sfilavano moltissimi ragazzi e ragazze, tutti vestiti molto elegantemente. Noi eravamo un po' straccioncelli, non avevamo nemmeno una divisa ortodossa. Volevo capire come la bellezza poteva coesistere con la bugia e scoprire il perché di questa realtà dei giovani – la gioventù è bella non per valore o per merito. Di colpo ho visto capovolgersi questa situazione della gioventù e quelli appena un po' più grandi di me andare al fronte, in Russia e nei campi di sterminio.

Così è nato *Che cos'è il fascismo* perché stranamente in quel momento non se ne parlava più, sembrava una realtà già giudicata, invece serpeggiava un fascismo incredibile. Feci lo spettacolo dopo il golpe Borghese e così ho sbattuto la faccia contro il fascismo mentre facevo lo spettacolo, tant'è vero che nella prova generale c'era qualcosa che non funzionava perché sembrava una rappresentazione troppo autentica. Allora, fermando la prova, cominciai
a parlare di Brecht, della recitazione epica e del distacco, cercai di spiegare che non dovevano recitare in quel modo così verosimile e allora un biondone un po' arrogante mi disse: «Ma noi non possiamo recitare come vuole lei, perché noi ci crediamo profondamente…».

A quella risposta li chiamai uno a uno al mio tavolino per farmi dire chi di loro voleva ancora continuare a recitare nel mio modo spiegando che lo spettacolo era contro il fascismo, non a favore. La metà mi abbandonò e rimasero in dodici, anche se i ruoli erano per il doppio delle persone. Mi sono rimesso a lavoro e con grande bravura uno – che era nipote di Matroianni – mi interpretò almeno tre parti imparandole di notte e lo stesso fecero gli altri undici ragazzi. Lo spettacolo è sempre rimasto con dodici persone salvo a New York dove i ragazzi non hanno alcuna versatilità e fecero in quarantadue ciò che in Italia avevano fatto in dodici. Nel continuo ripetere a me stesso cosa stessi facendo riuscii a fare uno spettacolo che sbalordì perché sembrava troppo vero; alcuni mi accusarono di aver modificato i film Luce – cosa impossibile, ci vorrebbero miliardi per farlo – sono simili semplicemente perché li ho visti.

Gli schermi

Lo schermo prosegue la mia ricerca di internazionalizzare un lavoro linguistico vivace e che vedevo fare dai cosiddetti artisti della scuola di piazza del Popolo (Schifano, Festa, Angeli eccetera) tutti più giovani di me. Volevo trovare qualche cosa che in realtà riprendesse ciò che si faceva nel Medioevo; cioè a ogni inaugurazione di un affresco di Cimabue, Masolino o Masaccio tutto il paese andava a vedere – come a una prima – l'affresco terminato. Dov'è finita questa cosa che la Chiesa faceva un tempo? Forse oggi esiste una ecclesia laica che è il cinema. Quindi quello che voglio è di fare del cinema con l'arte o perlomeno ripetere lo stesso diagramma narrativo e morale, ed elimino il quadro di tela che è una convenzione che tuttora non capisco sostituendolo con lo schermo su cui metto «The end», la fine – perché c'è sempre la memoria di qualcosa al di là della sua scomparsa.

Lo schermo è l'io percettivo, infatti alcuni miei schermi contengono oggetti come se fossero la memoria delle cose, e poi dallo schermo coniugando il pensiero l'ho allargato alla nostra percezione del mondo; infatti noi proiettiamo come su uno schermo la nostra cultura, la nostra decifrazione delle cose e del mondo. Riconosciamo una chiesa barocca perché abbiamo un'idea categoriale del Barocco, altrimenti non riconosceremmo il mondo e questo è uno dei testi più difficili che io abbia mai scritto e che quasi nessuno ha mai capito. Per me è la nascita. La proiezione mi spiega la nascita del significato, così vedo che la proiezione modifica il senso dell'oggetto

Proiettare *Alexander Nevsky* su cinquanta litri di latte fu una storia epica, allo stesso tempo falsa e ingenua. C'è del vero, del verosimile e dell'invero-simile, si tratta di una favola. Quindi il mio rapporto con lo schermo e con la visione cinematografica è sul mondo che diventa schermo. Lo schermo-mondo è come una salita, un percorso al cui traguardo si giunge progressivamente. Onestamente non so se sono mai riuscito a fare lo schermo che avevo in testa, ultimamente ho fatto schermi molto belli ma i collezionisti vogliono sempre quelli più antichi, che a me piacciono meno.

Arte e ideologia

In relazione al lavoro Linguaggio è guerra, il linguaggio è un'ideologia? E l'arte – in quanto linguaggio – può diventare essa stessa ideologia? Non nel senso strettamente politico, ma nel senso che l'arte fonda un'identità composta da segni e da memorie, quindi può diventare o è un'ideologia.

Ho scritto un saggio su questo: *Cos'è, se è l'ideologia nell'arte* e devo dire che constato che non esiste arte non ideologica perché riporta sempre l'ideologia di un modus vivendi dell'io. Noi siamo fatti di ideologia.

La definizione di ideologia non è facile ma io la uso, e ho scritto in questo senso, come esperienza vera e certa che ciascuno fa della propria vita, ma che è un sottopensiero, un pensiero di secondo grado, in realtà noi della vita vissuta siamo gli unici arbitri. Quando singolarità ideologiche su taluni pregiudizi si uniscono, non si fondano i partiti, ma dei gruppi ideologici e quando questi diventano governo, Stato la cosa è rischiosissima. Per esempio, dopo la caduta del muro di Berlino è girata – per il mondo dell'arte e della non arte – la favola che l'ideologia fosse finita. Non per grande sapienza, ma per riflessioni fatte mi sono chiesto dove fosse finita. Ecco un tuffo sottacqua: riemergerà violenta perché il mondo è totalmente ideologico. Tutto l'Islam e l'antislam è ideologico. Infatti l'ideologia è riscoppiata più violenta, come prima non era mai stata.

Il futuro dell'arte

Il futuro dell'arte è più difficile da definire rispetto a quello dell'uomo. Posso discutere dell'arte che si farà domani mattina grazie a questo mescolamento di percezioni pubblicitarie e banali. Sono tutte cose che questo secolo ha già sperimentato a fondo e sono contento di esser nato molti anni fa perché credo che abbiamo inventato, scoperto molte cose – o forse ci siamo illusi, non so. I giovani sono un po' accalappiati da una rivoluzione finta; molte cose si sono svuotate e c'è una retorica giovanile con cui cerco di avere sempre un rapporto ironico, paterno e autoritario; posso essere insopportabile se vedo sciatterie nel lavoro, divento feroce.

Il futuro richiede una grande coscienza, un grande lavoro ma soprattutto una grande pazienza. Ho diverse opere costruite con canne da pesca attaccate a dei quadri che si allungano e sono di sei metri con un filo dall'altra parte. Questa – per me – è la metafora dell'arte. L'artista è come il pescatore che si vede in riva al mare, sul porto e che per ore ore sta lì fermo in attesa, poi il filo si tende e l'esca è stata mangiata e questo, con pazienza, ricomincia daccapo e rimette il vermicello.

L'arte è un po'così: bisogna avere la pazienza del pescatore perché un giorno, dopo tante volte che ti hanno mangiato l'esca, tu tiri e viene fuori un merluzzo, di un certo peso. Ecco, questa è l'arte. Non so ancora se a Dio interessi l'arte, non l'ho mai capito tanto meno la mia che sottolinea il male per cui ho un certo occhio.

Poche volte ci è capitato di aver visto il bene e il male così da vicino, senza quasi accorgersene. Una nudità bella e orribile.

Come amava dire Fabio il bene e il male parlano la stessa lingua.

Intervista del 9 giugno 2006, dal video Fabio Mauri e la sua arte *di Gianfranco Pangrazio visibile su* www.alfabeta2.it

Ricordando Fabio Mauri

Gillo Dorfles

Tracciare un breve ricordo di Fabio Mauri, anche per chi, come me, lo ha seguito sin dall'adolescenza, oltre che molto triste, è molto arduo. Parlare di Fabio soltanto per la sua figura di artista d'avanguardia – di una avanguardia pittorica e concettuale – sarebbe davvero insufficiente e limitativo: Fabio era, non solo un pittore e un letterato, ma soprattutto una personalità a «più dimensioni»; e, tra queste quella che in un certo senso primeggiava era quella «umana» che spesso rimaneva nascosta, occultata dagli interessi intellettuali e artistici, ma che costituiva il sottofondo etico alla sua impostazione estetica.

Ecco perché chi lo ha seguito nelle sue molteplici vicende – vuoi gioiose che ansiose – non può accontentarsi di enumerare i semplici dati della sua molteplice e fitta attività creativa.

È appunto per queste ragioni che mi è impossibile e, soprattutto mi riuscirebbe penoso, fare un'elencazione delle sue opere o una cronistoria dei tanti incontri «culturali»: Gruppo 63, Giovedì Bompiani, Biennali, mostre personali eccetera; per non parlare della grande importanza che ho sempre attribuito al suo straordinario ambiente familiare (alla indimenticabile amica, la sorella Silvana, al ricordo così affettuoso dei suo genitori e fratelli).

Ma c'è un'altra ragione per cui mi è impossibile tentare una «analisi critica» delle sue opere (che certo altri potranno compiere con maggior competenza di me), ed è quella di non aver mai avuto occasione di approfondire l'iter artistico di Fabio, forse troppo preoccupato e interessato a seguirne le vicende esistenziali e affettive. E questo anche durante quei periodi adolescenziali di certe sue irrisolte aspirazioni mistiche di cui, solo negli ultimi scritti, ebbe a trattare più a fondo. Ebbene quelle transitorie ma intensamente vissute parentesi *esitentive* che, una volta superate, dovevano costituire un ulteriore arricchimento per la sua vena fantastica, sono state indubbiamente una delle ragioni, per l'ulteriore evoluzione della sua fantasia creativa, ma anche la causa della sua così acuta esaltazione affettiva. Il che, ovviamente, non toglie nulla né all'affetto e alla stima per la persona, né all'importanza di tante sue opere: dai giovanili dipinti quasi espressionisti, alle complesse performance – tra il sociale e il concettuale (come la famosa *Ebrea*) – e a quelle destinate a un «consumo» più vasto e che ebbero spesso un successo anche presso coloro che non erano «iniziati» alla sua, non facile, poetica.

Ecco, allora, come ancora una volta, ci troviamo dinanzi a un caso limite dove la singolarità della creazione artistica viene a essere spesso esaltata, ma talvolta coartata, da una particolare condizione «mondana» (nel senso di *in der Welt sein*).

Ed è proprio, a prescindere dalla stessa, che mi piace pensare a Fabio piuttosto che come a un originale artista, tra i tanti del nostro tempo, a un indimenticabile amico, «confratello» nei meandri del pathos.