DOPPIOZERO

Fantasmi totalitari

Stefano Chiodi

21 Novembre 2018

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



Ebrea, 1971

Questa tensione traumatica tra *choc* e sottrazione, tra perdita e impossibile ritorno, attraversa tutta la riflessione di Mauri intorno al totalitarismo novecentesco, a partire dall'azione *Che cosa è il fascismo*, presentata negli Stabilimenti Safa Palatino a Roma nell'aprile 1971, in cui giovani attori vestiti con divise d'epoca reinterpretavano con straniato realismo una cerimonia fascista, i *Ludi Juveniles*. Nel testo di presentazione Mauri accostava il suo metodo di lavoro alla tradizione gesuitica degli esercizi spirituali e al loro procedimento di evocazione e immedesimazione nel dolore e nel negativo attraverso l'immaginazione e l'identificazione empatica, strategie che a loro volta predisponevano il credente ad accogliere la rivelazione dell'azione storica della

Grazia. Trasponendo in una dimensione secolare questo modello, l’artista, si legge ancora nello stesso testo, esigeva così dai suoi interpreti una disponibilità a “voler essere, per un’ora, la cosa che sembra essere, individualmente”, vale a dire una capacità di identificarsi soggettivamente nell’esperienza storica del cerimoniale fascista. Un’immedesimazione fisica spinta sino al punto in cui “il vuoto trova spazio e prende forma nella mente e nei corpi, mimando il serio, il vero e la profondità”, e l’azione si trasforma per attori e pubblico in un “sogno didattico”, in cui si combinavano imprevedibilmente spiritualità controriformistica, teatro epico brechtiano e poetica dell’accostamento incongruo, del perturbante, di radice surrealista.

Una modalità questa che obbliga dunque lo spettatore contemporaneo a osservare in se stesso gli effetti dell’estetica fascista, a misurarne al presente, *in atto* – come ben mostra appunto la recente monografia di Valérie Da Costa, *Fabio Mauri. Le Passé en actes / The Past in Acts*, (edizione bilingue francese e inglese, les presses du réel, 2018, pp. 283, €36) –, tutta la potenza di lutto, ritrovata attraverso un’operazione di filologia storica spinta dall’artista sulla soglia di una tormentosa resurrezione.



Che cosa è il fascismo, 1971

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

Il fascismo non rappresentava in effetti per Mauri un fatto del passato, ma una potenza negativa sempre attuale (una visione ribadita in un'intervista del 2007 che si può leggere su doppiozero). Riattivare attraverso i corpi dei *performers* non solo l’immagine – le uniformi, i *paraphernalia*, le reliquie oscene –, ma precisamente il potere di fascinazione del nazifascismo storico, la sua fisicità, e al tempo stesso l’anestesia morale che esso era capace di indurre – e tutto questo di fronte a un pubblico a sua volta investito non solo del ruolo di testimone ma di quello assai più scomodo di *voyeur* e complice –, era un modo per *esporre* la natura del totalitarismo, la vera e propria trasformazione e fisica e morale che esso aveva indotto negli individui, e il permanere, nel segno della *teatralità*, di tale potere perturbante anche nello splendente universo consumista, come notò Susan Sontag in un saggio famoso, *Fascinating Fascism* (1974).

Esiste, sosteneva la saggista, un legame tra fascismo e sadomasochismo posto sotto il segno della *teatralità*: se nel fascismo la sospensione delle regole, l’estetizzazione della politica, il culto vitalista del corpo, il trasporto erotico delle masse per il capo erano caratteri fondanti di un’esperienza collettiva presentata, vissuta, come permanente stato d’eccezione, nello scenario sessuale sadomasochista le fantasie di dominazione e sottomissione devono necessariamente iscriversi in un palcoscenico su cui la complessità dell’esistenza è altrettanto sospesa e semplificata. Di qui un effetto di intensificazione e

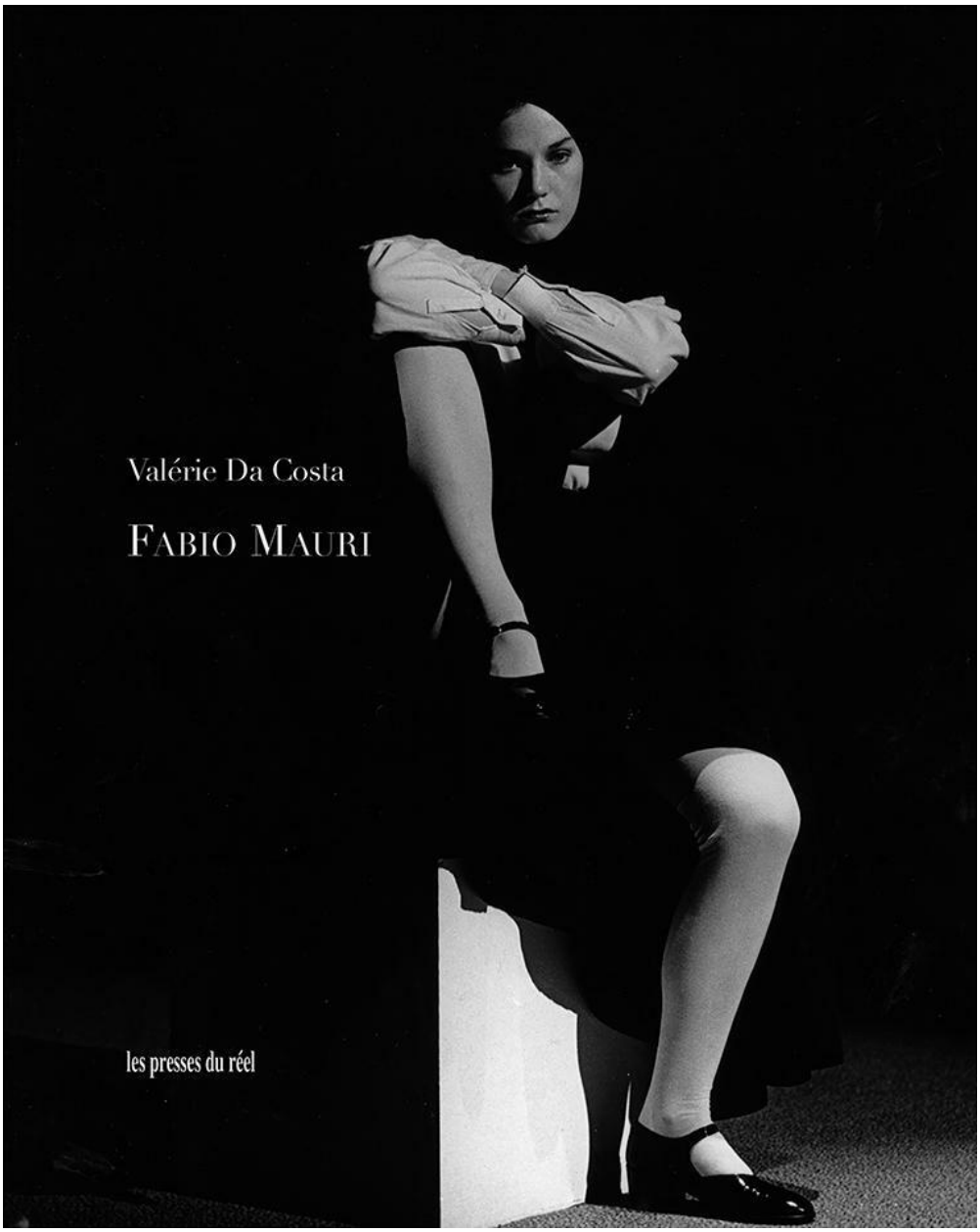
paradossale liberazione per ottenere il quale è anzitutto indispensabile un rituale perfettamente definito, una radicale estetizzazione della sessualità, la sua trasformazione in un “gusto”, in un intreccio fantasmatico da ripetere indefinitamente. Per Sontag il sottinteso sessuale del rituale fascista originale si inscrive così, al di là del riferimento iconografico, nella prospettiva di un temporaneo rovesciamento dell’ordine morale e dell’esaltazione del potenziale anarchico del desiderio, della sua autentica natura sovvertitrice, che consiste, secondo la famosa osservazione di Georges Bataille, anziché nella sua prevedibile e tradizionale esaltazione, nella profanazione della bellezza, nel suo empio sacrificio in nome di un godimento finalmente libero dai vincoli del sentimento, dell’amore, dell’altro.



Ideologia e natura, 1973

Forse ancora più esplicita è da questo punto di vista è l’azione *Ideologia e natura*, eseguita per la prima volta nel 1973. Una giovane donna, in divisa da Giovane Italiana, si spoglia lentamente accanto a un plinto bianco sino a restare completamente nuda, per poi rivestirsi in un ciclo senza interruzioni. La “meccanica ipnotica” dell’azione, come scrive Valérie Da Costa, crea un “sentimento d’assenza”, una complicità tra performer e spettatore. La metafora

del corpo alternativamente nudo e spogliato si carica così di ulteriori risonanze: un corto circuito tra memoria dell'arte (la statua sul piedistallo, la modella nell'atelier), e voyeurismo di massa (lo "spogliarello", la pornografia *soft*), tra *high* e *low*. La contrapposizione tra "natura", il nudo, e "cultura", l'uniforme del fascismo (e *Natura e cultura* era in effetti il titolo iniziale dell'azione), appare così a un esame più ravvicinato anch'essa carica di una costitutiva ambiguità: l'azione di spogliarsi e rivestirsi viene presentata come un ciclo interminabile, senza origine né soluzione: "l'emblema che la modella in divisa compone – scrive Mauri nel 1977 di questa azione – resta un'apparenza significante. Luce di una di una teoria negativa, o astrusa, di quasi vietata esplorazione, prova d'identità reale, forte della sua sola presenza di fatto". La cultura infiltra costitutivamente la natura, e anzi, si potrebbe aggiungere, non è mai esistita una "natura" rousseauiana, innocente e primigenia, ma solo il suo mito, e ancora più precisamente, il suo *uso*. È questa oscillazione tra l'apparente trasparenza dei gesti della performer e la difficoltà di attribuirvi un significato univoco, che rigenera l'iconografia fascista nel segno di una radicale fusione tra politica e sessualità voltata in senso distopico, in implicita contrapposizione alla versione dionisiaca e "progressiva" che ne aveva dato il Sessantotto.



Per rispondere alla domanda iniziale: sì, per Mauri il totalitarismo fascista e razzista può tornare come *finzione*, in un senso affine, come si è detto, alla tradizione gesuitica degli esercizi spirituali e al loro metodo di evocazione del male attraverso originali forme di immedesimazione teatralizzata. Il totalitarismo non è in questo senso solo una memoria definita da indiscutibili coordinate storiche: è al contrario un agente che contribuisce segretamente a dar forma alla contemporaneità, e che può da questa essere ulteriormente illuminato.

Ma se questa è e rimane la questione centrale del lavoro di Fabio Mauri, a noi, i suoi spettatori di oggi, spetta il compito di valutare se in questa aspirazione etica,

in questo appello umanistico, in questo afflato didattico, si riassuma in tutto o in gran parte la sua posterità. A lungo, forse troppo a lungo, la ricezione di quest'opera così singolare è stata orientata dalle idee e ancor più dalle parole stesse dell'artista, presentate in testi intelligenti, complessi e invariabilmente seducenti che possono essere finalmente distaccati e posti in dialettica con una rilettura attuale del suo lavoro. Le azioni di Mauri di soggetto storico-politico – di cui nel suo studio Valérie Da Costa ricostruisce con grande attenzione genesi, struttura, varianti – rimangono in effetti oggetti scomodi, enigmatici. Mi appaiono sempre più come scene fantasmatiche, cerimoniali di espiazione in cui si manifesta una essenziale, sadomasochistica ambivalenza tra attrazione e repulsione, tra dolore e piacere, tra godimento e distacco: *Male e bellezza* si intitolava non a caso una mostra di Mauri del 1997. Una ambivalenza, più precisamente, tra sentimento di colpa e volontà di riscatto, una colpa vissuta certamente ben al di là di quanto non autorizzasse la giovanile partecipazione alle cerimonie fasciste, e le cui origini affondano probabilmente nella crisi personale e nel misticismo cattolico in cui l'artista si rifugiò all'indomani della guerra.

In opere come *Ebrea* o *Natura e cultura* emerge a distanza di tempo, specie nei *re-enactements* postumi, una strana, perturbante attrazione per lo spettacolo della carne offesa e della condizione umana ridotta alla "nuda vita". Il "cerimoniale di messa a morte interrotta al momento dell'esposizione della vittima" – un'idea sviluppata da Alberto Boatto in quegli stessi primi anni Settanta in relazione all'opera di Vettor Pisani – diventa in Mauri solo imperfettamente una rappresentazione didattica, moralizzata. Nella "sola presenza di fatto" di cui parla l'artista a proposito dei corpi femminili denudati è contenuto anche un "eccesso di godimento" che resiste alla loro integrale trasformazione in allegorie, una componente materialmente sessuale che impregna il valore di exemplum morale della performance. Sarà peraltro Pier Paolo Pasolini, nel suo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), a spingere questa modalità verso esiti insieme più radicali e più ambivalenti, trasportando la narrazione sadiana nel buio inverno della repubblica di Salò e dando forma tragica ed esemplare all'associazione tra sadismo e fascismo.

È di fatto questa l'ambivalenza mai esplicitamente interrogata, né da Mauri né dai suoi peraltro non numerosi interpreti coevi, che stria in misura più o meno evidente tutto il suo lavoro su e intorno al totalitarismo razzista. Nel quale mi pare evidente a questo punto un'altra influenza, quella di Alberto Burri, altro artista per

il quale la materia violenta della storia diventa al tempo stesso materiale, *carne* anzi, da tormentare e riparare, da lacerare, piagare, bruciare e ripresentare come oggetto di cura, di risarcimento, di ricucitura, fisica quanto metaforica: come oggetto di godimento oscuro e potente.

Solo dopo aver reso esplicita questa tensione, chiarito che l'ambivalenza non è solo un cattivo pensiero, ma un *carattere* e del lavoro di Mauri e del materiale storico a cui esso attinge, sarà possibile tornare a leggere il messaggio politico che esse veicolano. Perché il fascismo, con la sua capacità di agitare e mobilitare la pulsione di morte, comunque e sempre un potenziale integralmente umano, può davvero tornare, ci avverte Mauri, in forme storicamente diverse, impreviste ma non imprevedibili. In altre parole, è partendo dalle finte sicurezze della democrazia e della società di massa che è possibile rileggere il potere infiltrante dell'ideologia fascista, la sua capacità di mobilitare un'energia che non si è esaurita con la fine degli esperimenti politici cui essa ha dato vita, ma che rimane sempre latente, sempre tragicamente disponibile.

Una versione più breve di questo articolo è apparsa su «il manifesto – alias».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

