

Fabio Mauri: se il catalogo diventa un film

Luigi Bonfante

31 Maggio 2026

Il 31 maggio 1975, pochi mesi prima della sua tragica fine, Pier Paolo Pasolini è seduto immobile al buio, nell'atrio della Galleria d'arte di Bologna da poco inaugurata. Si accende un proiettore e sulla sua camicia bianca appaiono le sequenze di *Il vangelo di San Matteo*, il suo film del 1964. Per oltre due ore il regista diventa lo schermo vivente del suo lavoro: «autore ed opera formano una scultura di carne e luce, una unità compatta, paziente, quasi sofferente. Dimostrano, con la forza di una “visione”, d’essere una cosa sola».

Questa proiezione-performance, intitolata *Intellettuale*, è tra le opere più famose di Fabio Mauri (1926-2009), uno dei protagonisti dell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra di cui esce ora per Allemandi il grande *Catalogo Ragionato* curato da Carolyn Christov-Bakargiev in collaborazione con lo Studio Fabio Mauri. Partiamo da questa “visione” perché senza volerlo mette in scena un buon modo di pensare l'arte; il quale a sua volta suggerisce un buon modo di sfogliare questo libro di oltre ottocento pagine, con migliaia di illustrazioni composte con elegante rigore (dida e schede sul *verso*, illustrazioni sul *recto*).

L'idea, che è di Arthur Danto, filosofo poco frequentato dagli interpreti di Mauri, è questa: l'opera incarna il punto di vista dell'artista; ci mostra, come in un sogno a occhi aperti, il suo modo di vedere il mondo. Così, se *Il vangelo di San Matteo* è lo sguardo Pasolini sul mondo, *Intellettuale* è a sua volta lo sguardo di Mauri sull'arte e sul mondo.

Possiamo allora fare un'operazione analoga col catalogo: guardiamolo come un film proiettato sulla persona Fabio Mauri (l'artista ha fatto effettivamente da schermo in performance successive a *Intellettuale*). E scorrendo in sequenza le immagini delle sue opere, pensiamolo come un film tutto in soggettiva, che ci mostra il suo sguardo sul mondo e ci permette di spiare le sue passioni, le sue scoperte e i suoi smarrimenti, le sue domande e le sue risposte, sempre inevitabilmente provvisorie. È un film che, come vedremo, racconta una ricerca di identità artistica e di senso, anche se nelle immagini qui raccolte c'è solo il

precipitato che rimane quando quei frammenti di vita che sono le opere d'arte attraversano lo stretto finestrino di un proiettore e si fissano su uno schermo.



Intellettuale, 1975.

Questa *mise en abyme* non è un gioco fine a se stesso, perché proprio lo schermo, con tutta la sua pregnanza metaforica, è uno dei temi più riconoscibili dell'opera di Fabio Mauri, e forse addirittura la sua "forma mentale". Lo sottolinea Carolyn Christov-Bakargiev, autrice della densa introduzione, mentre Laura Cherubini, nel suo contributo intitolato significativamente "Il pensiero è un film", dimostra quanto sia cruciale il rapporto col cinema nell'interpretazione di questo

artista.

Guardando il film-catalogo si scopre innanzitutto che il percorso di oltre sessant'anni di lavoro non è affatto una progressione lineare, ma rivela deviazioni sorprendenti e aspetti poco conosciuti: migliaia di disegni e dipinti su carta, molti inediti, sembrano contraddire il rigore concettuale di cui è impregnata l'aura di un artista-intellettuale che, come dice Giacomo Marramao nel suo contributo, ha scommesso «sull'arte come filosofia». Quel rigore ascetico è in realtà solo il tratto centrale di un fiume carsico che, alla sua sorgente e in prossimità della foce, si inabissa nascondendo un'indomita corrente di espressività manuale: «un sé folle sotto osservazione», che anela a «una forma d'arte più semplice e diretta, a lui non concessa per via del suo acceso pensiero critico, adorniano, che non vedeva possibilità di poesia lirica nel mondo contemporaneo, eppure vi inciampava a ogni passo», scrive Christov-Bakargiev.

Ciò rende indubbiamente più complesso il film e allo stesso tempo mette in risalto i punti di “catastrofe” della vicenda artistica di Fabio Mauri, i punti cioè in cui l'autore imprime delle svolte nette, spinto da quello che potremmo definire un “principio di identificazione artistica”.

Dopo i primi disegni pubblicati sulla rivista *Il setaccio*, fondata assieme a Pasolini ai tempi del liceo, figure e stile diventano ossessivi e rispecchiano il momento più drammatico della vita di Mauri. Sono gli anni della grave depressione causata dalla scoperta traumatica, alla fine della guerra, del male assoluto del Novecento: i campi di sterminio nazista. In quegli anni, dal '45 al '50, la malattia psichica, curata passando attraverso varie cliniche psichiatriche e 33 elettroshock, si incrocia con una incerta vocazione per la vita monastica e si manifesta in centinaia di santi e Cristi sofferenti e allungati, disegnati come icone bizantine deliranti.

La vera vocazione è però quella dell'arte, che comincia a esprimersi con più energia negli anni in cui il giovane Mauri decide di lavorare in una comunità per ragazzi con problemi di inserimento sociale, dove produce disegni, inchiostri e tempere su carta, mettendosi alla prova con gli stili più vari (si notano tracce di Picasso e degli espressionisti tedeschi). Realizza anche dipinti su tela, coloratissimi e caotici, che risentono del clima informale e gli guadagnano l'attenzione di Carlo Cardazzo e una personale al Cavallino di Venezia nel 1954.

Negli anni successivi le sperimentazioni grafiche si infittiscono e si fanno più varie e originali, mentre la vita di Mauri si rasserena. Merito anche dello status alto-borghese e intellettuale delle sue famiglie d'origine, in particolare quella materna

dei Bompiani: con lo zio Valentino collaborerà in vari periodi. (Queste sue radici famigliari e culturali sono, a suo dire, «il tessuto base» del suo intero lavoro d'artista). Espone con discreto successo a Milano, sposa l'attrice Adriana Asti, si trasferisce a Roma e qui, nel 1956, scopre Alberto Burri: «un incontro risolutivo, sovraccarico di conseguenze», ricorderà in seguito.



Luna 1968

Ma il primo punto di catastrofe, che arriva nel 1957, è l'opposto della drammatica matericità di Burri: un foglio di carta 70x50 con il bordo colorato di nero, intitolato *Schermo-Disegno/Verticale-Orizzontale*. In una delle versioni subito successive, la cornice nera ha gli angoli arrotondati: è l'icona dello schermo televisivo, che nel 1958 diventa tridimensionale protendendosi in avanti e sagomando la tela degli *Schermi* bianchi aggettanti, opere emblematiche del primo Mauri. (Nelle proporzioni ricordano i costosissimi televisori su cui, dal gennaio del 1954, era iniziata la programmazione ufficiale della Rai). L'anno successivo, su ulteriori versioni degli *Schermi* e sui collage con veloci pennellate gestuali nere, appaiono le prime scritte "The End", che torneranno in seguito molte volte.

Come arriva Mauri a questa prima svolta nella costruzione della sua identità artistica? Probabilmente grazie a un intuito che unisce occhio e pensiero, emozione e intelligenza, e che in Burri non coglie semplicemente un'idea visiva, ma a un nuovo modo di intendere la pittura: «L'opera di Burri – spiega in un'intervista del 1992 – mi ha insegnato che la pittura sta dove stai tu. Non la devi inseguire. Tornarono allora tutte le mie passioni: i fumetti, la grafica

vetrinistica, le nuove insegne. Cercavo un simbolo dell'epoca contemporanea [...] Pensai dunque allo *Schermo*».

Al suo intuito ha comunque sicuramente giovato anche la frequentazione del mondo artistico e culturale romano, aperto a idee e personalità internazionali come Twombly, Kline, Serra, Scarpitta, e nel quale i giovani sperimentatori erano, «come i cascatori del cinema», i più audaci e prolifici nell'«aprire varchi, estinguere fuochi fatui o accendere fiamme vere» (lo racconta in un testo del 1983 intitolato significativamente “Nel 1960 gli anni '50 avevano dieci anni”).



Schermi, 1958.

Ma continuiamo a guardare il film. Negli anni Sessanta, sulle sue tele le pennellate e i dripping da espressionismo astratto convivono con scatole di pasta, dischi, pezzi di giornali e fumetti. Anche gli schermi si diversificano: inglobano oggetti, segni di vario tipo, collage e decalcomanie. Ci sono inoltre “sculture” con bobine di pellicole arrotolate, un'installazione dedicata al cinema per la Triennale del 1964, un'opera teatrale, *L'isola* (1964), scritta, disegnata e diretta dall'artista, e infine, nel 1968, due opere innovative: la prima è l'installazione *Luna*, che testimonia il fermento attorno all'imminente missione Apollo 11 con uno spazio nero riempito di palline di polistirolo nel quale si accede da aperture ovoidali illuminate; la seconda è una serie di grandi sculture colorate, i *Cinema* e le *Pile a luce solida*, ispirate alle lampadine di Depero, che riproducono la luce con tronchi di piramide in metacrilato («Per me la luce e il pensiero sono cose»).

Il secondo vero punto di catastrofe arriva però nel 1971 con la grande performance-installazione storica *Che cosa è il fascismo*. Da qui in poi al tema

socio-semiologico dello schermo subentrerà quello etico-politico dell'ideologia (che si riverbererà anche nelle opere basate sull'idea di schermo e proiezione).

Stando a quanto più volte dichiarato dall'artista, a spingerlo verso la nuova direzione del suo processo di individuazione artistica era stata la deflagrazione della Pop Art alla Biennale di Venezia del 1964: aveva scatenato in lui il bisogno di trovare un'alternativa personale a quell'arte americana che identificava il proprio "oggetto ansioso" nei prodotti e nei segni della società dei consumi e della cultura di massa ("ansioso" indica qui la difficoltà di capire se le opere moderne sono o non sono arte, come spiega il famoso saggio di Rosenberg uscito proprio nel 1964). Così, dopo alcuni anni in cui la sua ricerca sembra quella di un «turista di tutte le arti possibili», secondo la definizione di Lea Vergine, Mauri trova la sua strada concentrandosi sulla memoria, dove si cela la sua identità più profonda: la tragedia collettiva del totalitarismo e della Shoah che si erano incarnate nel suo dramma personale. È lì che trova il suo "oggetto ansioso": l'ideologia, la sottile seduzione del Male che si insinua nella mente attraverso l'estetizzazione della politica.

In *Che cosa è il fascismo* l'oggetto ideologico assume la forma di un'installazione-performance che rievoca i *Ludi juveniles* a cui aveva partecipato nel 1938 col compagno di liceo Pasolini. Attorno a una piazza d'armi con svastica nera al centro, gli alunni dell'accademia di arte drammatica in uniforme da giovani fascisti si esibiscono in prove atletiche e dialettiche; il manichino di cera di un gerarca nazista sovrintende la messa in scena; e il pubblico, suddiviso in tribune "corporative", diventa complice partecipando a quello che l'artista definisce un «esercizio spirituale»: viene costretto a guardare in faccia la potenza pervasiva dell'ideologia, «l'abisso della superficialità istituzionalizzata, la tautologia del potere assoluto, la malignità intima della bugia nascosta nell'ordine, [...] l'inganno della giovinezza che porta grazia e fiducia a fare da preludio ad ogni proprio massacro».

Pochi mesi dopo, sempre nel 1971, realizza un'altra storica installazione-performance, intitolata *Ebrea*: una giovane donna nuda si taglia i capelli e li incolla su uno specchio a formare una stella di David, mentre intorno a lei vari oggetti d'epoca testimoniano l'orrore della Shoah esibendo targhe d'ottone in cui si dichiara che sono realizzati con pelle, grasso, denti e altre parti di corpi ebrei. Nel testo che introduce la mostra, l'artista scrive che il razzismo pseudoscientifico dell'ideologia nazista si basa sullo stesso principio di tutti i razzismi: «discriminare l'uomo a motivo di un disvalore. O, ugualmente, di un valore». È un altro "esercizio spirituale" a cui l'artista sottopone il pubblico e se stesso: «Ricompio

con pazienza, con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali». (Forse sarebbero utili anche oggi esercizi spirituali del genere).



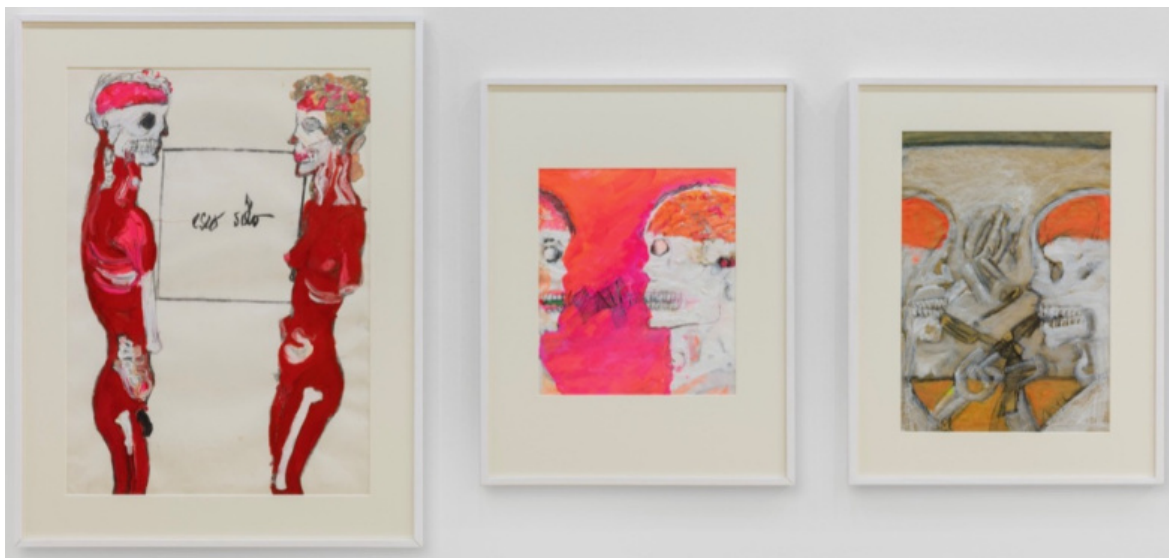
Che cos'è il Fascismo, 1971

Il film degli anni settanta è dominato dai toni spenti delle foto e delle opere che nascono dalle allegorie etico-politiche del Mauri più noto. Nel 1973 è ancora un corpo femminile denudato a incarnare il suo "oggetto ansioso": in *Ideologia e natura* una ragazza in divisa fascista bianca e nera si sveste con gesti lenti e rituali, ripiega e appoggia con cura ogni indumento su un cubo bianco e rimane completamente nuda; quindi si riveste con la stessa lenta ritualità. Ripete molte volte svestimento e rivestimento in successioni sempre più illogiche. L'immagine più nota della performance è una foto di Elisabetta Catalano (al tempo compagna di Mauri), in cui la ragazza in divisa, seduta coi piedi sul cubo e le gambe aperte, solleva la gonna nera e mostra le mutande bianche fissando nel vuoto.

Anche *Oscuramento*, la prima delle *Proiezioni* realizzate nel 1975, fa parte di una complessa performance in tre atti che rievoca "ansiosamente" - cioè ambiguamente - i tempi del fascismo. La proiezione su Pasolini evoca invece il compito etico-politico dell'artista e la sua responsabilità intellettuale, che non può evitare l'interrogazione sul Male. In questo senso Mauri, che dichiarava di avere «un certo occhio» per il male, rimane sempre un artista profondamente religioso.

Il Male e il potere maligno dell'ideologia tornano anche nell'installazione *I numeri malefici* (1978), in cui si fronteggiano la gigantografia di Goebbels alla mostra sull'arte degenerata del 1938 e una lavagna con un'enigmatica formula matematica, mentre a terra davanti alla prima c'è una valigetta che emette il ticchettio di un congegno a tempo e davanti alla seconda, la litografia di un'opera d'arte e tre gabbie con un impianto stereo che romba come un terremoto.

Il film degli anni ottanta, che inizia con una performance dedicata al Futurismo, mostra invece il riemergere della corrente espressiva manuale. Lo sguardo di Mauri, allora docente di estetica della sperimentazione all'Accademia di L'Aquila, è concentrato sull'arte e produce centinaia di opere su carta, molto varie e colorate, che esplorano astrazione e figuratività con richiami a vari momenti delle avanguardie storiche e non: un altro viaggio da "turista di tutte le arti". Solo sul finire del decennio riprende il sopravvento il lato più austero, declinato questa volta da un interesse più teorico che si esprime nel nuovo medium della conferenza-performance, come *Che cos'è la filosofia* (1989), a cui contribuisce l'amico filosofo Marramao, che in seguito pubblicherà un'importante saggio sull'artista (*L'esperimento del mondo*, Boringhieri, 2018).



opere su carta, 1986

Anche negli anni novanta prevale il Mauri etico-politico, con rielaborazioni grafiche e oggettuali che prediligono i toni cupi, la grafica rigorosa e l'impostazione concettuale, e che spesso riprendono lavori precedenti. Tra le installazioni c'è *Il Muro Occidentale o del Pianto*, fatto di valigie, per la biennale del 1993, e poi *Autobiografia come teoria* (1997) e *Quadreria* (1999), con cui Mauri trasforma il tempo dei bilanci in spunto di pensiero visivo e riflessione teorica. Nella prima, a esempio, composizioni di oggetti ed effetti personali intendono mostrare che il tempo trascorso «si condensa dentro le cose [...]». Il mio

io d'artista, se sono io, è proprio il mondo. È un io di cose. Le appendo, una per una, su lastre di metallo, per vedere di cosa è fatto».

Quest'aria di riepilogo critico sembra destinata a durare fino all'ultimo *The End*, ma proprio nel 2009, l'anno della morte, c'è un piccolo colpo di scena: riprendendo uno degli oggetti "ariani" del 1995 (uno zerbino in fibra di cocco con la scritta "zerbinoariano") Mauri conclude il suo film con un'occhiata allo stesso tempo ironica e malinconica: una serie di grandi *Zerbini* con scritte intagliate, come epitaffi su lapidi effimere. L'artista li immaginava infatti usurati «sino a scomparire», così che sopravviverà solo «la memoria della parola calpestata come evento».

Cosa rimane invece dopo la visione del film-catalogo? Un artista dalla natura duale, sospeso tra la felicità di un creatore manuale di immagini e la malinconia di un pensatore visivo che aveva scommesso «sull'arte come filosofia». Per la storia dell'arte ha prevalso il secondo, ma il film mostra che sono status complementari. Come la luce, sospesa tra onda e particella, che continua a illuminare tutti i suoi schermi.

L'immagine di copertina è; Fabio Mauri, *Ricostruzione della memoria a percezione spenta*, 1988.

Tutte le immagini sono tratte dal *Catalogo Ragionato* curato da Carolyn Christov-Bakargiev in collaborazione con lo Studio Fabio Mauri.

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](#)

