

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 224-237.

## ***Fabro torna Fabro***

### **Daniel Soutif**

Il 21 ottobre 2007 inaugurava al Madre di Napoli un'esposizione dedicata a Luciano Fabro intitolata "Didactica Magna Minima Moralia". Senza che nulla avesse fatto presagire una fine così prematura, l'artista era morto improvvisamente quattro mesi prima, la mattina del 22 giugno. L'esposizione, prevista da tempo, poté comunque essere aperta perché l'autore, prima della sua scomparsa, l'aveva studiata praticamente nei minimi particolari. Nel suo interessante testo di introduzione al catalogo, Rudi Fuchs racconta la gestazione di quel progetto, destinato ad assumere un imprevisto valore simbolico. Fabro si preparava dunque a tornare ancora una volta a Napoli, dove aveva esposto per la prima volta i suoi *Attaccapanni* nel 1977 e dove, nel 2005, aveva collocato in piazza del Plebiscito *Italia all'asta*, scultura gigantesca e densa di significato. In occasione di un incontro preliminare con Fuchs, l'artista aveva rifiutato la proposta di una retrospettiva, formulatagli dal curatore olandese, anche se limitata a una selezione di opere che avevano dato avvio a ognuno dei grandi registri sviluppati nel corso della sua carriera. Ipotesi giudicata certamente allettante, ma tuttavia inopportuna: "Il pensiero di una retrospettiva, una scelta di lavori messi insieme come fiori in un elaborato *bouquet*, continuava a infastidirlo. Quel genere di celebrazione sembrava sbagliato al momento e, non appena ci sedemmo quella sera agli inizi di marzo, arrivò diritto al punto. Un esame selettivo della sua carriera non era attualmente pertinente; certamente piacevole a vedersi, ma non chiaro e abbastanza preciso, quindi inconcludente. Decise così di esporre solamente i primissimi lavori, non una selezione ma all'incirca tutti i diciassette pezzi creati antecedentemente la data della prima mostra di Arte Povera tenutasi nel settembre del 1967. Si sarebbe potuto facilmente esporli nelle stanze tranquille e imperturbabili del museo, senza creatività, come se si trattasse di una specie di dimostrazione scientifica"<sup>1</sup>.

E così fu fatto.

Grazie a Rudi Fuchs e a Silvia, figlia dell'artista, che ne condivisero la curatela, la prima esposizione postuma di Luciano Fabro fu così in qualche modo identica a quella che sarebbe potuta essere, quarant'anni prima, la prima grande esposizione della sua carriera. Un testamento paradossale sotto forma di promessa per una grande opera futura, ma già compiuta.

C'è una ragione: fin dall'inizio, cioè fin dalle sue prime realizzazioni, l'opera di questo artista ha manifestato prepotentemente la capacità di mantenere strettamente intrecciate la tradizione più recente e quella più antica, storica e anche pre- o antistorica, con il presente, con la necessità vitale di inscrivervi, attraverso forme sconosciute, un segno nuovo e un significato fino ad allora inedito. Per tutta la sua vita artistica, concepita al tempo stesso come pratica e produttiva, ma anche didattica, Fabro non ha smesso di costruire e ricostruire la genealogia dell'arte, per aggiungere la sua opera a una catena di cui sapeva di essere solo una maglia.

Così, quando all'inizio degli anni sessanta produce la straordinaria serie di opere di cui quarant'anni dopo, al Madre, ritroveremo la genuina e radicale eleganza, Fabro sapeva perfettamente chi fossero i suoi maestri - Medardo Rosso, Lucio Fontana, nonno e padre fondatore, se vogliamo - e i suoi

fratelli maggiori (anche se di poco) - Piero Manzoni e Francesco Lo Savio. Ma sapeva anche, e le sue opere lo dimostrano senza alcuna ambiguità, di dover fare un passo avanti. Con qualche semplice tubo di metallo assemblato a forma di croce, di angolo retto o di anello e qualche vetro che sfruttava la trasparenza e il riflesso, il passo fu compiuto, al punto di portare l'artista molto vicino a quella riduzione dei mezzi utilizzati che altrove sarebbe stata presto definita minimalista, ma che, ancora in gestazione, attenderà fino al 1966 la sua prima manifestazione pubblica<sup>2</sup>. Questo insieme, che riunisce in particolare *Tubo da mettere tra i fiori*, *Raccordo anulare*, *Buco*, *Tondo e rettangolo*, *Mezzo specchiato mezzo trasparente*, *Struttura ortogonale*, *Tutto trasparente*, è in effetti caratterizzato al tempo stesso da una straordinaria economia - Margit Rowell ha giustamente definito questo primo periodo "molto scarno"<sup>3</sup> - e dall'uso di una geometria apparentemente elementare. Ma è anche portatore di una sorta di sottile antidoto, onnipresente, che altera l'apparente semplicità nello stesso modo in cui si ritiene che il *clinamen* degli epicurei sconvolga il determinismo della caduta degli atomi, introducendo un elemento di libertà<sup>4</sup>. In un caso sono le impercettibili differenze di diametro dei tubi con cui è fatta la *Croce* e la loro flessibilità a farla piegare in modo casuale, in un altro è il fatto che l'angolo retto di *Squadra* sia fissato al muro solo attraverso il suo braccio orizzontale a produrre una flessione che genera, come spiega il commento che accompagna l'opera, "una deviazione dell'ortogonalità dell'ambiente e degli oggetti tra cui si trova". In un altro caso ancora, è un piccolissimo scarto in rapporto alla verticale a far sì che *Asta* - una semplice barra di metallo appesa al soffitto in modo che la punta si avvicini il più possibile al pavimento senza toccarlo - turbi lo spazio che la circonda e, "impedendo all'occhio di trovare un punto unico di osservazione", trascini lo spettatore in una sorta di valzer virtuale. Qualche anno dopo, in un'intervista rimasta inedita fino al 1997, Fabro spiegava a Germano Celant: "Quando vedo questi lavori, ritrovo una strana parola che usavo allora, 'esperienza'. All'epoca, avevo scoperto questo termine perché volevo precisare un'accezione che mi era molto piaciuta e di cui avevo letto, credo, in Dewey, secondo la quale una sensazione ha valore quando crea un'esperienza. I miei lavori nascevano dunque per dare valore allo spazio, dal momento che occupavano praticamente un'intera stanza. La croce è alta quanto la stanza, cinque centimetri in meno, e altrettanto larga... i quattro tubi hanno dimensioni, o meglio diametri, differenti... e questo perché avendo diametri diversi producono risultati diversi, uno, più pesante dell'altro, non starà dritto ma avrà un equilibrio instabile, così che non ci sarà nessuna retta ortogonale... Questa retta ti sembrerà in sé ortogonale, ma riferita al luogo in cui si trova ti sembrerà inclinata, e ci saranno dei momenti in cui sarà il luogo a sembrare storto e la croce dritta. Era da un po' che questo fenomeno occupava la mia mente: destabilizzare la situazione, la situazione del contesto, quella della percezione e tutto ciò non a un livello tipo Op Art, ma a un livello rigorosamente concreto; sì, mi interessava dannatamente che tutto fosse rimesso in questione, in discussione, e che si fosse quindi obbligati a verificare tutto, punto dopo punto, fisicamente"<sup>5</sup>.

Non contento di anticipare una condizione imminente dell'arte, Fabro ne forniva allo stesso tempo, e in anticipo, la critica, come se alla rigidità della dottrina dovesse rispondere immediatamente la libertà dell'artista, condizione di quella dello spettatore.

È da notare che è attraverso una curvatura (come quella che apre la *Struttura ortogonale*), o quantomeno una flessione, che si instaura nuovamente l'autorità dell'artista sul sistema, di fronte al quale accetta forse di piegarsi unicamente per metterlo a rischio. Si dà il caso che uno dei collegamenti citati con una certa regolarità da Fabro sia quello che lega il nostro presente a quello dei Bernini, Borromini, Caravaggio, in una parola al barocco. In una lezione tenuta all'Accademia di Carrara il 12 marzo 1981 si trova la seguente osservazione: "In tutta l'arte di questo secolo, c'è stata battaglia sul Barocco e non è facile capire come mai proprio sul barocco. Probabilmente è accaduto e accade perché, vivendo un analogo periodo manierista, gli artisti sentono quel bisogno

metafisico che dopo il manierismo venne risolto dal barocco ma non è chiaro come risolverlo oggi"<sup>6</sup>.

Potremmo trovare conferma dell'acutezza di quest'osservazione in altri artisti, in particolare Francesco Lo Savio<sup>7</sup> o, un po' più avanti, in una tradizione molto diversa, quella di Frank Stella. Ne troviamo soprattutto un magnifico esempio in molte opere dello stesso Luciano Fabro, a cominciare dalla celebre prima serie degli *Attaccapanni*, quella detta "di Napoli" perché - lo abbiamo ricordato - è in quella città che fu presentata per la prima volta. In una conferenza di pochi giorni precedente la sua scomparsa, in occasione della presentazione al Louvre di un'opera coraggiosa del 2006 intitolata *Cul de ciel*, Fabro mi ricordò che nella prima esposizione degli *Attaccapanni* - alla galleria Framart, nel febbraio 1997 - aveva collocato in esergo una fotografia dell'*Apollo e Dafne* del Bernini conservato alla Galleria Borghese, capolavoro del Barocco, se lo è<sup>8</sup>.

Così trattata, quell'immagine di una scultura fotografata mille volte mi sembra aver acquisito unicità, almeno per ora. Come è noto, l'opera del Bernini mostra Apollo che insegue Dafne nel momento in cui la raggiunge: lei però ha già iniziato la sua trasformazione in alloro e, particolare un po' dissimulato ma tuttavia fondamentale, ha anche cominciato a far crescere un ramoscello tra le gambe del suo inseguitore. La fotografia di Fabro mostra proprio questo particolare, in un'abile ripresa dal basso, che, oltre a meritare una lunga analisi, basterebbe da sola a fare del suo autore un fotografo d'eccezione<sup>9</sup>. Apertamente malizioso e al tempo stesso pudico perché nasconde il sesso del dio, che logicamente immaginiamo eretto sotto la sua carezza, il ramoscello intrattiene una relazione tutt'altro che nascosta con gli *Attaccapanni*. È forse il caso di ricordare che queste opere dallo status ambiguo - pittura? scultura? sono tutte composte da due elementi assemblati: a un supporto ondulado, fatto di foglie di bronzo, è appesa una tela dai colori del tramonto, le cui curve seguono l'ondulazione della stampella metallica. Le foglie hanno certamente un valore metonimico, di *cache-sexe*. Fabro non ne fece mistero, anzi, all'esergo costituito dalla fotografia del particolare intimo della scultura del Bernini aggiunse, nel breve testo di accompagnamento alle opere, delle precisazioni assolutamente esplicite: "Mettilo il caso che avessi coronati i panni di trofei sessuali, avrei forse raccontato di più? Ognuno conosce i suoi, ma se non si muove da lì s'ingorga, ho sentito dire. Sarà così che allora li scopre attorno a sé: le foglie e i fiori in ciò sono uno spasso. Però mi è venuto da pensare che, in un lontano momento, qualche persona molto politicizzata pensò di coprire il serio col faceto rendendo ambiguo il tutto e confondendo gli appetiti. Il mito di Apollo e Dafne sorge a siglare il processo e coronare d'alloro lo stupro..."<sup>10</sup>.

Configurare i significati che convergono negli *Attaccapanni* è dunque perlomeno complesso. Oltre all'eco dell'arte barocca, forse è anzitutto il senso filosofico del mito rappresentato dal Bernini a essere in realtà evocato. Un testo di Fabro, pubblicato l'anno precedente in occasione di un'esposizione organizzata con Jole de Sanna e Hidetoshi Nagasawa, lo annunciava inequivocabilmente: "Ecco *Apollo e Dafne* di Bernini: Apollo rincorre Dafne ma dove la raggiunge lei è già corteccia, eppure Dafne che va mutandosi in alloro ha gettato un ramo tra le gambe di Apollo. È una rappresentazione sublime della voglia dell'artista (Apollo) sulla natura (Dafne) che non accetta di essergli sottomessa e piuttosto si trasforma, ma a questo punto germoglia sulla concupiscenza di Apollo. Gli sguardi dei due, aptico quello di Dafne, di meraviglia quello di Apollo, ... ci danno il quadro di quello che gli antichi chiamarono ispirazione. L'acqua scolpisce il sasso quanto il sasso scolpisce l'acqua, l'uno nasce in concomitanza del negativo dell'altro; natura sono l'uno e l'altra"<sup>11</sup>. In altre parole, l'artista e il suo desiderio scolpiscono la natura nell'esatta misura in cui sono essi stessi natura. Questa idea diventerà, in una forma più teorizzata, una delle direttrici dell'insegnamento successivo di Fabro, che arriverà anche a sottolineare la continuità tra l'arte umana e le produzioni animali e addirittura vegetali. Una lezione intitolata *Sotto la crosta dell'arte contemporanea*, del 16 gennaio 1991, è estremamente esplicita a riguardo: "I fiori, poi,

hanno creato tutto un insieme di architetture in modo da attirare insetti e uccelli e, nello stesso tempo, usarli per l'impollinazione, dunque anche per diversi obiettivi di piacere. Allora il piacere non è un'esclusiva dell'uomo, ma della natura... In tutti i regni naturali c'è una ricerca estetica, di autocostruzione in senso estetico, vitale, di sviluppo e di apertura verso l'esterno"<sup>12</sup>.

Gli *Attaccapanni*, con il mito di Apollo e Dafne in esergo, sono dunque al contempo iscritti in una tradizione che, giungendo perfino al di qua della storia, li radica nella natura, cioè nel desiderio. Non c'è quindi da stupirsi se i loro colori - tanto sontuosi da essere assolutamente ineguagliati nell'arte a loro contemporanea - sono ispirati addirittura al sole. Non a caso il più acceso degli *Attaccapanni*, di un arancione e giallo sfavillanti, è anche quello il cui supporto abbina delle foglie che rappresentano esplicitamente il sesso maschile e quello femminile, uniti dal prolungamento sinuoso della nervatura centrale. Calore, desiderio, piacere, bellezza<sup>13</sup>. Molto lontano dal piacere estetico disinteressato nello stile kantiano della *Critica del giudizio*, qui il colore ci fa scoprire che una cosa può essere consumata: "I colori del tramonto non servono all'imitazione ma a mangiare il tramonto tramite i suoi colori"<sup>14</sup>. Colori cannibali! Quanto alle loro forme, non possono che offuscare il giudizio perché, pur ricche di echi, non assomigliano comunque a qualcosa di conosciuto. Ed è naturalmente impossibile non percepirvi, oltre alla conoscenza del chiaro-scuro, il ricordo di quelle curve e flessioni - "pieghe", direbbe Gilles Deleuze -, proprie dell'epoca barocca che vide nascere l'opera di Bernini. Non è certo un caso se Fabro ha evocato la propria versione del mito. Nulla ci impedisce però di lasciare che gli *Attaccapanni* trovino un'altra collocazione nella memoria. Per esempio, non è priva di senso l'idea fantastica di Didier Semin che riconosce in uno di essi un lembo del vestito di una delle donne del seguito della regina di Saba, dipinta da Piero della Francesca ad Arezzo. E soprattutto ha perfettamente ragione quando aggiunge che: "Luciano Fabro si ricollega inequivocabilmente al passato che lo costituisce, ma emancipandosene con gioia"<sup>15</sup>. La cosa essenziale è effettivamente quell'emancipazione che fa sì che, anche se abbondantemente cariche di un passato vivo, queste opere siano prive di antecedenti. In quanto dotate di una familiare singolarità, non citano nulla di realmente identificabile. Risvegliano il ricordo sconcertandolo al tempo stesso, come se qui si trattasse di giudicare la novità attraverso la tradizione. In compenso non fanno alcuna concessione al piacere rassicurante (e piccolo-borghese) del riconoscimento, destinato a tornare presto in auge. Quando furono esposte per la prima volta, il postmodernismo citazionista era ancora limitato all'architettura, ma non si sarebbe dovuto attendere molto per vedere negli spazi dell'arte l'enorme moltiplicazione di imitazioni servili e sterili, di cui gli *Attaccapanni*, come molte altre opere di Fabro, fornivano in qualche modo la critica anticipata.

Gli *Attaccapanni* non sono tuttavia molto numerosi: cinque furono presentati a Napoli nel 1977, un altro fece la sua comparsa un po' più tardi alla galleria Christian Stein di Torino, altri ancora (detti "del Nord") a Essen nel 1981; seguì il gruppo parigino, abbastanza diverso dai precedenti, scoperto in occasione dell'esposizione "Alibis" al Centre Pompidou nel 1984. La precisazione serve a sottolineare che nell'opera di Fabro non esiste la declinazione, né la produzione in grande serie destinata a soddisfare la domanda. Le opere possono formare degli insiemi, e oltre agli *Attaccapanni* ci sono molti altri esempi di questo, ma non esiste una sovrabbondanza di opere che possa guastare, o anche solo offuscare, lo sviluppo e l'unità del discorso d'insieme. Una volta esaurite le possibilità offerte da un certo nucleo di opere, questo viene chiuso. Ma, nonostante le differenze fra i vari nuclei, si possono agevolmente riconoscere in questo o in quel gruppo di opere, precedente o successivo, i caratteri essenziali che abbiamo evidenziato nel caso degli *Attaccapanni*. Così, esaminando i *Piedi*, che Fabro realizza ben prima, perché inizia a lavorarci a partire dal 1968, cioè poco dopo la chiusura del suo primo insieme di opere, ritroveremo sia la derivazione barocca prima evocata, sia quella novità radicale che rende impossibile inscrivere in una qualsiasi corrente moderna identificata. I *Piedi*, composti anch'essi da un elemento solido e da un lembo di tessuto,

sono, per così dire, strutturalmente l'opposto degli *Attaccapanni*. La leggera plissettatura della gamba di seta ricopre qui delicatamente la sommità della massa pesante posata al suolo, fatta di marmo, alluminio, bronzo o vetro di Murano. È in virtù di quest'incontro che la massa diventa piede, perché questi bei materiali (quando si tratta di marmo, il piacere cannibale dei colori è ampiamente soddisfatto) non sono trattati in modo letteralmente figurativo. Al contrario. Nel caso di certi marmi, il ricordo dell'Informale stesso non è così lontano. Gambe di gigante che, quando sono presentate in gruppo come è spesso accaduto, formano una piccola selva di colonne, pesanti e leggere allo stesso tempo, che sembra pronta a mettersi in cammino. Mettersi in cammino per andare dove? "Nel caso di *Piedi* - mi ha risposto una volta Fabro - ero partito con l'intenzione di fare i conti con un'epoca in cui da una parte c'era lo sviluppo orizzontale ma dall'altra il deserto formale". Questa risposta, che sembrava indirizzarsi verso un certo tipo di arte americana che dominava negli anni in cui i *Piedi* furono ideati e realizzati, mi fece chiedere in modo provocatorio al loro autore se questi fossero fatti per camminare sulle opere di Carl Andre. "Sì, potrebbe essere uno scherzo", ammise, prima di aggiungere: "In quel momento mi sono per l'appunto fatto questa domanda, 'quali sono le possibilità della plasticità?', perché la plasticità sopravvive anche in una situazione di *tabula rasa*"<sup>16</sup>. Il che significa che in realtà, nell'opera di Fabro, la *tabula* non è mai *rasa*. Una delle sue opere più stupefacenti, d'altronde, non è altro che una lunga tavola coperta da una tovaglia bianca ricamata sulla quale sono appoggiate grandi coppe di vetro trasparente riempite d'acqua. In ognuna di esse è immerso un frammento, anch'esso di vetro, dall'aspetto corporeo - umano o no, non lo sappiamo - (si tratta in effetti di residui della realizzazione dei *Piedi di vetro*). Su ognuno è inciso finemente un nome: Olympe de Gouges, Malcolm X, Jara, Giovanni il Battista, Pier Paolo Pasolini, Tantalo, Maria Sklodowska Curie, Tommaso Campanella... Questa strana tavola da banchetto, presentata per la prima volta nel 1975, è intitolata *Iconografie (bacinelle)*. Oltre all'omaggio a figure della cultura accomunate da una morte violenta e all'affermazione della continuità storica che fa sì che, malgrado la barbarie e le sue violenze fisiche o simboliche, il ricordo degli eroi e dei maestri non possa essere annientato, vi si può vedere la raffigurazione dell'idea cara a Fabro secondo cui l'arte deve assomigliare a una tavola aperta intorno alla quale celebrarla (una delle sue ultime esposizioni, al Musée Bourdelle di Parigi nel 2004, non si intitolava d'altronde "Convivio"?). La *tabula*, dunque, non è mai *rasa*. E se per caso la situazione può far pensare che lo sia, il ruolo dell'artista è proprio quello di allestirla nuovamente, riannodando i fili che l'avanguardia, nella lotta contro il pompierismo, aveva creduto di dover tagliare. All'epoca dell'esposizione organizzata nel 1990 da Margit Rowell a Barcellona, Fabro fu molto perentorio a riguardo, dichiarando alla curatrice della mostra: "...L'avanguardia vuole negare il passato, essere l'anticipazione del futuro. L'importante per me non è dire 'Io sono il figlio di Fontana', ma poter volgere le spalle all'avanguardia e dire 'io sono il figlio di tutto quanto c'è stato prima'"<sup>17</sup>. Vicine o lontane che siano, dunque, le origini ritornano e ritorneranno sempre. Possono anche organizzarsi in teorie che permettano di leggere il presente nel passato, il futuro nel presente e viceversa. "Chi ha riletto ogni volta le opere secondo le teorie d'origine sono coloro che chiamiamo artisti: come gira una linea Brunelleschi è molto simile a come gira una linea l'architetto preistorico del pozzo di Santa Cristina"<sup>18</sup>. Questa definizione dell'artista, tratta da una lezione tenuta all'Aia nel 1990, potrebbe essere applicata tale e quale al suo autore, a patto di sostituire alla similitudine fra le linee di Brunelleschi e quelle del suo lontano predecessore proto-sardo di Santa Cristina quella fra i lembi di seta che si appoggiano sui *Piedi* di Fabro e il volant di alabastro, plissettato anch'esso, che ricopre Archeologico Nazionale di Napoli. D'altra parte, non risulta a chi scrive che Fabro menzioni da qualche parte quest'affinità, che le opere, da sole, suggeriscono. Derivazione senza citazione, discendenza senza attingere nulla altrove, novità senza *tabula rasa*. Il caso è tutt'altro che unico. Nel 1973, *Lo Spirato*, capolavoro magnificamente isolato, fa eco in modo sublime al celebre *Cristo*

*velato* di Giuseppe Sanmartino, conservato nella cappella Sansevero di Napoli. Qui ancora, in una sorta di apoteosi del marmo che arriva - e non è un paradosso da poco - a farsi, in modo metonimico, traccia di un respiro, di un'aspirazione e quasi sospiro, un'invenzione senza precedenti riprende tuttavia su di sé un filo abbandonato da lustri. Per avere il coraggio di risvegliare in questo modo la lontana tradizione delle statue giacenti, già quasi estinta quando Sanmartino vi aggiungeva un virtuosismo del drappeggio tale da alimentare una piccola leggenda a proposito di una falsificazione<sup>19</sup>, occorre almeno quell'idea sublime cui nessuno aveva fino ad allora pensato, cioè di un corpo che sembri essere svanito dall'alto, lasciando gambe e piedi orfani sotto il drappeggio e solo l'impronta delle spalle e della testa sul cuscino ancora caldo.

"Arte torna arte" è il titolo di una serie di lezioni tenute a Brera nel 1987-1988, e darà poi il nome alla raccolta pubblicata nel 1999. In effetti la questione è tutta lì. Agli occhi di Fabro, l'arte può essere solo l'arte tornata arte. Ma questa trasmutazione continua dell'arte in se stessa - la storia dell'arte così come la fanno i maestri<sup>20</sup> - è proprio il contrario della ripresa di formule pigramente tratte da un repertorio in cui sarebbe sufficiente scovarle e assemblarle in una sorta di patchwork più o meno opportunistica, ma sempre priva di originalità. L'arte *pompier* francese della fine del diciannovesimo secolo è l'esempio perfetto di una tale deviazione, arte di regime e dunque agli ordini, che non faceva altro che copiare la "parte morta" di Michelangelo, Raffaello, Leonardo, perché "vedere solo le parti morte è il gusto *pompier*"<sup>21</sup>. La responsabilità del vero artista sta all'opposto di questo gusto mortifero, ed è quella di determinare in modo vivo la sensibilità dell'umanità: "È pure ruolo dell'artista mettere in luce lo spirito del tempo e richiamare nel proprio tempo tutti gli artisti affini del passato. L'artista se ne alimenta e passa questo alimento agli altri fino a che si apre la sensibilità, si spalancano il cervello e l'animo e a quel punto la disponibilità verso quel problema, quel tema, quell'artista, sembrerà naturale".

Occorre anche saper riconoscere la "parte viva" degli artisti del passato, ma "per vedere una cosa viva bisogna entrare in sintonia"<sup>22</sup>.

Dovremmo qui riprendere uno per uno i nuclei delle opere di Luciano Fabro ed esaminare con pazienza ogni opera a sé stante, per mettere a fuoco ogni caso, il nuovo, sempre presente, si allacci come la maglia di una catena a un ricordo vivo, aprendo a sua volta la possibilità di un seguito. Vedremo allora sfilare la lunga serie di *Italia* i cui titoli, semplicemente enunciati, formano una sorta di poema amoroso, pieno di humour e tragico allo stesso tempo:

*Italia, carta stradale*

*L'Italia di Cartoccio*

*It-alia*

*L'Italia*

*Italia d'oro*

*La nazione italica*

*L'Italia di pelo*

*Sullo stato*

*Cosa nostra*

*L'Italia di cristallo*

*L'Italia Savoia*

*Speculum Italiae*

*De Italia*

*L'Italia del caso*

*L'Italia dei pupi*

*Latin Lover*

*L'Italia del dolore*  
*Mare nostrum (Italia)*  
*Optical Italia*  
*Italia elastica*  
*L'Italia di Prato*  
*Italia da guerra*  
*Italia a pennello*  
*Italia vota*  
*L'Italia ponte*  
*Italia poco seria*  
*Italianity*  
*Italia feticcio*  
*Italia porta*  
*Italia all'asta...*

Verrebbero poi i *Computers*, fatti di così pochi elementi, semplici profilati e barre di metallo più o meno colorate, combinati in modo così creativo da farne dimenticare la gestualità di molti quadri astratti. E sfilerebbero anche, con *Tamerlano* (1968) in testa, i *Gioielli*, allo stesso tempo maschere micenee e reinvenzione del ritratto. Non mancherebbero naturalmente tutte quelle opere, omaggi espliciti e audaci estensioni, in cui rivivono i colori primari puri cari a Mondrian o le nudità in movimento di Duchamp prima dei *readymade*. Vedremmo per esempio la straordinaria installazione presentata per la prima volta alla galleria SteinGladstone di New York nel 1989 dove, su un sottofondo di boogie-woogie, i nudi ereditati dal francese, rifatti in marmo, si illanguidiscono su una scala orizzontale che ha i colori del vecchio olandese di New York (*Due nudi che scendono le scale ballando il boogie-woogie*, 1989). Ci dedicheremo poi a tutte le uova e ai vari ovoidi che ricordano incessantemente il ruolo essenziale che la riproduzione e la trasmissione dell'eredità occupano in Fabro: alcuni di essi sostengono in modo più o meno traballante quelle figure classiche della cultura classica che sono gli *Obelischi*, 1987, e le piramidi (*Volare*, 1988), mentre altri sono allineati, ben stretti, immensa riserva di vita futura, tra due robusti cavi di acciaio che serpeggiano sul pavimento (*Ovaie*, 1988). Tra tutte queste uova, un posto a parte spetterebbe a *Io (l'uovo)*, autoritratto dell'artista che vediamo finemente inciso in posizione fetale sulla superficie esterna patinata di nero della conchiglia di bronzo e immaginiamo raggomitolato nell'oro dell'interno. Osservando le immagini di quest'opera fuori del comune, noteremo certamente che a ogni esposizione è stata scandita in modo diverso secondo il contesto: immersa nell'acqua della fontana del Bernini in piazza Barberini a Roma all'epoca della sua prima uscita pubblica nel 1978, collocata poi in equilibrio un po' precario su un fragile reticolo di steli metallici al di sopra di un pozzo a Gand nel 1980, troneggiante su una botte tre anni dopo a Ravenna, poi comodamente installata su lenzuola piegate e impilate al Kunstmuseum di Lucerna nel 1989 e, infine, posata su una grande pagnotta schiacciata a Palazzo Fabroni a Pistoia nel 1993. Strada facendo ne approfitteremo dunque per notare che Luciano Fabro non ha mai smesso di ravvivare le sue opere in funzione delle particolarità della sede espositiva. Così, per tornare un momento a loro, gli *Attaccapanni* sono stati appesi, secondo i casi, in modi molto differenti: su leggere pareti bianche piegate a fisarmonica e sormontate da una piccola cornice di carta ondulata al Museo Boijmans-Van Beuningen di Rotterdam nel 1981, su una cimasa coperta di carta kraft al Centre Pompidou nel 1977. l'osservazione sarebbe del tutto insufficiente se non si sottolineasse in proposito la centralità della nozione di *Habitat* nel pensiero e nell'opera di Fabro. In tutta la sua carriera, ogni volta che è stato necessario l'artista si è infatti costruito in maniera autonoma, facendo ricorso nella maggior parte

dei casi a materiali leggeri ed effimeri (come la carta di *Habitat* ad Aquisgrana nel 1983), uno spazio confortevole, lontano discendente di quello delle caverne preistoriche<sup>23</sup> e in cui le opere potessero stare comode ed essere veramente viste.

Dopo questa riflessione sulla casa, non bisognerebbe aver paura di indirizzarsi verso le opere che, come *Apollo e Dafne*, esibiscono l'eros e il sesso, compreso quello del loro autore. Torneremmo allora alle uova - la riproduzione lo esige - con *Tu*, pendant dell'uovo *Io* del 1978, che porta in un medaglione il piccolo rilievo di una fornicazione. E soprattutto scopriremmo nella farina di *Sisifo* (1994) l'autoritratto dell'artista eretto con la roccia sulla schiena, impresso in rilievo in virtù del rotolamento del cilindro massiccio di marmo su cui è inciso in negativo, prefigurazione di *Giona*, il grande montaggio fotografico con il quale quest'opera si troverà abbinata durante "Forme per il Davide", l'esposizione organizzata nel 2004 all'Accademia di Firenze da Bruno Corà, Chiara d'Afflito e Franca Faletti, per il cinquecentesimo anniversario del *David* di Michelangelo. Nudo, sempre eretto, Fabro sembra portare sulle spalle il peso del capolavoro prima di trasmetterne il seme.

Non dovremo infine dimenticare il cielo e l'infinito, tante sono le opere di Fabro in forma di meditazione sull'universo, dove, infatti, ci troviamo a vivere: infinito di cavo d'acciaio e di marmo (*Infinito*, 1989), cielo di ferro dipinto (*Davanti; dietro, destra, sinistra, cielo. Tautologie*, 1967-1968), cielo di carta come quello della grande installazione intitolata *So ist leben, so ist die geschichte, so ist die moral* creata al Portikus di Francoforte nel 1995, cieli di marmo stellati e arrotolati su se stessi, comparsi nel ventunesimo secolo, come lo strano ed erotico *Cul de ciel* esposto al Louvre poco prima della scomparsa del suo autore.

Questa cronaca potrebbe continuare all'infinito e continuerà semplicemente perché l'opera di Luciano Fabro non smetterà mai di lavorare e di far lavorare la storia dell'arte, cioè in primo luogo quelli che la fanno - gli artisti - ma anche quelli che ne scrivono o che la commentano. Agli uni e agli altri Fabro ha, poco prima della sua morte, indirizzato un messaggio che avrebbe voluto collocare al MADRE di Napoli, all'ingresso dell'esposizione di quei primi lavori che non sapremmo definire "giovanili":

"Premesso che la situazione attuale sconforta per la riduzione dell'opera a gadget

Che si stanno copiando i vetrinisti che ci copiavano

Che si teme una parola sensata sull'arte

Che il giudizio si prostra al consenso

Che la stima si prostra alle aste

Visto che si fugge dall'Opera

Perché si teme di restarvici soli

Visto che l'inconsistenza mentale fa dilagare la dimensione materiale dell'opera

Visto che non sono per niente stanco di ribadire quanto illuminò un'epoca analoga

Comincerò col ridare ad ogni Opera lo spazio che ebbe

Comincerò col ritrasformare ogni spettatore in esponente dell'opera stessa

Ricomincerò"<sup>24</sup>.

In tre parole: Fabro torna Fabro.

---

<sup>1</sup> R. Fuchs, *Modus operandi [Luciano Fabro]*, in *Luciano Fabro Didattica magna minima moralia*, catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano 2007, p. 27.

<sup>2</sup> Si considera abitualmente come tale l'esposizione "Primary Structures", tenutasi al Jewish Museum di New York nel 1966.

---

<sup>3</sup> M. Rowell, *La substance métaphysique contre le marché*, in B. Rüdiger (a cura di), *Luciano Fabro Habiter l'autonomie*, Enba, Lyon 2010, p. 97.

<sup>4</sup> Il termine significa letteralmente "deviazione". Si veda per esempio Cicerone, *De natura deorum*, I, 25, 69: "Velut Epicurus, cum videret, si atomi ferrentur in locum inferiorem suo apte pondere, nihil fore in nostra potestate, quod esset earum motus certus et necessarius, invenit, quo modo necessitatem effugeret, quod videlicet Democritum fugerat: ait atomum, cum pondere et gravitate directo deorsus feratur, declinare paululum" ["Tale è l'atteggiamento di Epicuro. Ben conscio che la caduta degli atomi verso il basso sotto l'impulso del loro peso toglie all'uomo ogni possibilità di autodeterminazione data l'ineluttabile necessità del loro movimento, ricorre a uno stratagemma che a Democrito era sfuggito: afferma, cioè, che gli atomi, pur muovendosi verticalmente verso il basso in linea retta, subiscono leggere deviazioni"].

<sup>5</sup> G. Celant, *Entretien avec Luciano Fabro, 1977*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Centre Pompidou, Paris 1997, p. 27.

<sup>6</sup> L. Fabro, *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1987-1997*, Einaudi, Milano 1999, p. 10.

<sup>7</sup> Cfr. D. Soutif, *Francesco Lo Savio Fold by fold*, in *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Documenta, Madrid 2009, pp. 22 sgg.

<sup>8</sup> Questo incontro, intitolato *Haptique: le sens de la sculpture*, organizzato da Marie-Laure Bernadac e Marcella Lista, si è svolto all'Auditorium du Louvre il 4 maggio 2007 ed è stato registrato in un video.

<sup>9</sup> Riquadrata, colorata - rosa Dafne-alloro, e verde il ramoscello tra le gambe del dio... -, fornita di una cornice ovale, successivamente la fotografia diventerà l'elemento centrale dell'opera intitolata *Apollo e Dafne*. Una riproduzione di quest'opera illustra la copertina del volume *Attaccapanni* (Einaudi, Torino 1978).

<sup>10</sup> Fabro, *Attaccapanni*, cit., pp. 143-144.

<sup>11</sup> J. de Sanna (a cura di), *Aptico il senso della scultura*, Alessid'après, Crusinallo 1976, pp. 34-35.

<sup>12</sup> Fabro, *Arte torna arte...* cit., p. 131.

<sup>13</sup> Ricordo le molte estati passate con Carla e Luciano Fabro sull'isola di San Pietro, al largo della Sardegna, e più precisamente il rituale spesso ripetuto di andare alla sera a sedersi su uno dei promontori a ovest della costa per contemplare il tramonto.

<sup>14</sup> Fabro, *Attaccapanni*, cit., p. 143.

<sup>15</sup> D. Semin, *Fabro ou l'élégance: savoir se tenir à la table de l'histoire*, in *Luciano Fabro Convivio*, catalogo della mostra, Paris-Musées, Paris 2004, p. 19.

<sup>16</sup> D. Soutif, *Entretien avec Luciano Fabro*, in *Luciano Fabro*, cat. cit., p. 41.

<sup>17</sup> M. Rowell, *Questioni di identità. Conversazioni con Luciano Fabro*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra.

<sup>18</sup> Ivi, p. 115. Si tratta del pozzo sacro di epoca nuragica, vecchio di tremila anni, che si può vedere in Sardegna nel comune di Paulilatino, poco lontano da Oristano. Fabro lo visitava quasi sempre durante i suoi viaggi estivi verso San Pietro.

<sup>19</sup> Il realismo e la trasparenza del drappaggio della scultura di Sanmartino hanno fatto nascere la leggenda che si trattasse di un vero e proprio tessuto trasformato in marmo attraverso un misterioso procedimento alchemico. Naturalmente non è così, il blocco di marmo del *Cristo velato* è realizzato senza soluzione di continuità.

<sup>20</sup> Durante un incontro allo Spazio Oberdan di Milano il 6 ottobre 2006, Fabro aveva cominciato a leggere un testo abbastanza lungo molto illuminante sul tema della nozione di maestro. In particolare sosteneva: "Per rendere la scultura moderna occorre avere avuto un maestro moderno. Perché ci sia un maestro moderno occorre che ci sia stata una storia. E dato che la storia, fortunatamente, in arte la fanno a tutt'oggi i maestri, senza maestri non c'è storia. Il maestro è colui che trasmette la lingua. Se questa lingua non viene trasmessa, diventa impossibile capirci qualcosa nel poco, nel brutto, nel bello" (L. Fabro, D. Soutif, *Che cos'è la scultura?*, in G. Di Pietrantonio, F. Guerisoli, G. Sgarbi [a cura di], *Perché non parli? Le discipline dell'arte contemporanea raccontate dagli autori*, Cologno Monzese 2010, p. 77).

---

<sup>21</sup> Fabro, *Arte torna arte...* cit., p. 10. Sul tema dell'arte *pompier*; si veda anche nello stesso volume (p. 79) il seguente passaggio: "Di fatto si sta riproponendo la divisione già chiara agli antichi fra arti liberali e arti servili; questa questione non è mai stata di pacifica soluzione e in ogni epoca gli artisti hanno dovuto riconquistare il loro spazio. Ciò di cui sto parlando è il risultato di due secoli di lavoro durissimo chiamato avanguardia. Per darvi un solo esempio vi dirò che arti libere erano quelle degli impressionisti ed arti servili quelle dei *pompier*s. Per un solo momento l'ideologia del postmoderno ha eluso il problema, ma è stata solo cattiva coscienza; ora il problema è ancora davanti a noi. Tutto questo ci obbliga ad affrontarlo direttamente in maniera ideologica, dato che gli organi governativi lo possono affrontare solo in modo strumentale. Non ci viene richiesto, ma è un impegno che ci dobbiamo assumere. E, proprio in ragione di questo, io, a Brera l'anno scorso, ho fatto una serie di lezioni intitolate *Arte torna arte*".

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> "Risolvere quel bisogno che ha avuto l'uomo quando dopo un po' che stava nella caverna dove si era rifugiato per ripararsi, sfuggire, ecc. a un certo punto voleva star bene in quella caverna. Prima era un posto di rifugio, poi ha voluto trasformarlo in un luogo dove star bene come prima stava bene nella natura..." (da J. de Sanna, *Luciano Fabro Biografia Eidografia*, Campanotto, Pasian di Prato 1996, p. 135). Il passaggio è l'estratto di un'intervista a Bruno Corà, inizialmente pubblicata nella rivista "A.E.I.U.O.", poi distribuita all'inaugurazione dell'esposizione alla Neue Galerie Sammlung Ludwig di Aquisgrana.

<sup>24</sup> Testo collocato in epigrafe dell'esposizione "Luciano Fabro Didattica magna minima moralia", ripreso in *Luciano Fabro Didactica magna minima moralia*, cit., p. 51. ("Didactica magna" rimanda naturalmente al titolo della famosa opera di Comenio [1638] e "minima moralia" al libro di Adorno [1945] di cui Rudi Fuchs racconta nel testo già citato che Fabro aveva voluto, durante uno dei loro incontri a Torino, andare a procurarselo seduto stante).