

Da: *Luciano Fabro*, a cura di J. Gachnang, R. Fuchs, C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 giugno - 17 settembre 1989), Fabbri, Milano 1989, pp. 31-34.

La mossa del cavaliere: un diagramma di vita

Mark Francis

Quando mi proposi di lavorare nella casa del neonato, c'era sottintesa un'idea genealogica dello spazio e del senso delle cose. Dopo Cernobyl tutto ciò risulta comico. La mutazione genetica azzera ogni volontà umanistica. Gli dei daccapo nascondono la ragione nella follia. Ancora una volta adotto lo scarabocchio di Lawrence Sterne come diagramma della vita.

Luciano Fabro, 1986

È sempre un'ardua impresa riuscire a caratterizzare Luciano Fabro. C'è nella sua opera un che di imbarazzante che mette in difficoltà anche coloro che si portano dentro un'immagine precisa dell'opera sua. Ciascun pezzo sembra scaturire bell'e fatto dalla testa di Atena e muoversi al contempo in senso contrario rispetto alla facilità di assimilazione. Le sue opere hanno la qualità lapidaria della metafora. Negli ultimi anni si è avuta la possibilità di veder agire queste qualità, dato che Fabro ha fatto un certo numero di mostre nei principali musei, a Edimburgo, a Parigi, a Villeurbanne e a Bruxelles, dopo anni in cui s'era dedicato con contributi importanti a grandi mostre permanenti, spesso con opere studiate per ambienti all'aria aperta. Le più importanti sono quelle presentate a «Sonsbeek 86» e a «Chambre d'amis», la mostra di sculture a Parc Lullin, a Ginevra, la Biennale di Parigi nel 1985 e il baldacchino sulla scala d'ingresso a Documenta nel 1982.

Considerando l'opera di Fabro nel suo insieme, a partire dal 1963, ciò che sembra provocare il coinvolgimento più immediato è la facilità con cui riesce, ad esempio, a presentare nel 1986 *La doppia faccia del cielo*, una grande opera ovale su pietra relativamente semplice, che ha a che fare con peso, elementi di sospensione, col contrasto tra la pietra e i cavi metallici tesi come fili per tenerla appesa in aria, e le implicazioni spirituali del titolo, e poi, subito dopo, come uno stregone, a tagliare in forme complesse una pezza di stoffa (*C'est la vie*, 1986) che diventa una scultura con cui possono giocare i bambini. Come succede, quest'opera (cui si fa riferimento nella citazione di Fabro all'inizio del pezzo) ha la sua controparte in *Prometeo*, 1986, che fu presentata per la prima volta a Milano. Ancora una volta, ha un aspetto del tutto diverso dalle precedenti opere di Fabro, anche se i suoi dispositivi topografici e la sua struttura geometrica indirizzano l'attenzione verso il potere prometeico dell'uomo nell'era nucleare.

Com'è possibile che queste tre opere così diverse, tutte presentate nel corso di un solo anno, siano opera della stessa mano? La chiave sta in Lawrence Sterne, la cui linea deliberatamente sinuosa è riprodotta nel volume di scritti di Fabro *Attaccapanni* (Torino 1978). La libertà di sorprendere è rimasta, anche se ritengo stia ora diventando possibile individuare la continuità della miscela di esempi spaziali (di scultura) e morali (sociali) così importante in Fabro.

Sembra agire secondo le indicazioni del principio della «mossa del cavaliere» di Vietar Sklovskij. Un passo avanti, un passo in diagonale lateralmente, a destra o a sinistra: per l'intelligenza

formalistica russa, la flessibilità di questa manovra tattica nel gioco degli scacchi rappresentava un utile correttivo al principio strettamente hegeliano dell'ineluttabilità del progresso storico. Volendo leggere l'opera di Fabro in questa chiave, bisogna comprendere la sua imprevedibilità, la sua capacità di sorprendere e la sua aggressività. Non è un'opera sistematica, ma si riscontra certamente una notevole coerenza d'intenti per un periodo ininterrotto di vent'anni. Fabro non enfatizza le caratteristiche proprie di ogni esposizione: reinterpreta piuttosto la tradizione dell'arte occidentale e i suoi principi ordinatori analizzandone i costituenti.

Fabro ha intitolato la sua mostra alla Fruitmarket Gallery di Edimburgo «Landscapes», nome già da lui utilizzato per precedenti mostre nei musei, nome che suscita in lui delle risonanze (come «Sehnsucht» a Essen). Conviene perciò occuparsi per prima cosa del significato che assume questo termine nel contesto. Nel corso della sua prima visita alla galleria per studiare gli spazi, decidemmo d'accordo con Fabro di eseguire alcuni lavori che permettessero di rendere l'ambiente fisico adeguato ad un utilizzo preciso e dinamico e a fargli assumere insieme la caratteristica di mostra retrospettiva, nei limiti di due pur ampi locali. Questo aspetto si rendeva necessario vista la quasi totale carenza di opere di Fabro in Gran Bretagna, se si eccettuano due opere importanti alla Hayward Gallery di Londra, esposte la primavera precedente.

Un lungo *Arcobaleno* su una parete, e di fronte sull'altra parete *L'occhio di Dio* del 1969, e, tra queste, tre opere appese al soffitto mediante cavi - *Efeso* del 1986, una lastra di marmo di Carrara tagliata schematicamente a forma di bocca, *Italia*, un bronzetto dorato appeso alla sua caviglia, ed un cubo squadrato aperto, *Euclide*, del 1984, di tre metri, con sbarre metalliche che lo attraversavano come fili sottili in un mirino. Tentammo combinazioni e rapporti diversi tra queste opere nel corso dell'allestimento, ma alla fine le sistemammo in modo assai simile all'idea originaria di Fabro.

Nello spazio superiore, stabilimmo di collocare fianco a fianco un gruppo di *Italie*, la forma prototipo che Fabro ripropone fin dal 1968 in materiali diversi. Stava prendendo forma l'idea di «Paesaggio», un cliché utile ad unire le due stanze e a dare un carattere alla mostra, carattere che avrebbe avuto riscontri particolari con la Scozia, da sempre associata romanticamente con paesaggi privi di abitanti. Lo spazio della galleria è l'esatto opposto di questa concezione, trattandosi di un magazzino trasformato nel centro della città vicino alla stazione centrale. Bisogna anche dire che la manipolazione delle parole e degli spazi operata da Fabro gioca con queste aspettative solo per confonderle. Questo paesaggio lega inestricabilmente insieme ideologia e geologia, rappresentazione e materia. Le sue *Italie* sono modelli di sagome, il cui uso ricorrente può esprimere una nazionalità simbolica e un'identità personale per Fabro attraverso la rassomiglianza di profilo ad un corpo smembrato.

Parti del corpo sono caratteristiche costanti di molte altre sue opere, e in modo più evidente nelle *Iconografie* del 1975. Labbra, occhi, piedi, bocche, esistono per l'uomo solo come clichés, come figure del discorso, esistono in funzione di una catena completa di frasi e gesti di comunicazione, che hanno perso qualsiasi significato. È un compito che Fabro si è assunto, quello di restituire significato e vitalità all'anomia del presente concentrandosi su particolari significativi.

L'ultimo pezzo proposto da Fabro per la galleria superiore chiuse la mostra con estrema incisività. Si trattava di una ricostruzione della sua opera *Concetto spaziale d'après Watteau*, che aveva costruito la prima volta per essere installato alla Biennale di Parigi all'inizio degli anni Settanta. È costituito da una tenda da campeggio, grande abbastanza da star ritto all'interno, entro cui è appeso un dipinto, in questo caso un paesaggio del pittore scozzese John Campbell Mitchell (1862-1922), preso a prestito per l'occasione. Lo si poteva ammirare chiuso in un comparto laterale della tenda, con il tendaggio di chiusura tirato indietro alla moda degli interni rococò.

L'insieme capovolge nettamente la prospettiva naturale di natura e cultura, di interno ed esterno. Ritengo tuttavia che svolga anche la funzione di una specie di autoritratto criptico dell'artista, costruito con elementi che non sono immessi nel mondo dal suo studio ma trovati sul posto e messi insieme per una nuova fruizione. È un'opera diretta e irresistibile che è chiara per tutti i visitatori ad un unico livello, sebbene alluda alle convenzioni in campo artistico per rovesciarle. Non ci si richiama soltanto all'artificiosità delle *Fêtes champêtres* di Watteau, ma alla finestra sul mondo che spesso si vede dalla cella del monaco nella pittura del primo Rinascimento. In quest'opera è la galleria stessa che diventa la cella entro cui l'artista lavora, e le rapide apparizioni del mondo esterno sono già la creazione di un altro pittore. C'è un forte sentimento di empatia nei confronti dell'artista che lavora en plein air, si carica i ferri del mestiere, abbandona la protezione della tenda e affronta l'inclemenza del tempo. La cosa curiosa a proposito dell'opera, che le attribuisce una posizione anomala nei confronti delle altre opere di Fabro, indipendentemente dal suo habitat, è quanto siano compatibili col modo normale di lavorare di Fabro i metodi costruttivi: il telaio tubolare a tubi vuoti s'incastra in forme a croce, la tenda a colori brillanti è drappeggiata sullo scheletro e tirata indietro per mostrare l'interno, ed è fissata al pavimento con un sistema semplicissimo. Anche le finestre a rete sembrano legate strettamente ai nastri metallici perforati dei vari strumenti di misura che Fabro utilizza nelle ultime sculture.

Luciano Fabro è oggi un artista esemplare, e non coltiva più cammini tortuosi e realmente eccentrici sulle orme di Tristram Shandy, ma nei suoi scritti e nel suo insegnamento come pure nell'immediatezza e nella versatilità della sua opera rappresenta una componente vitale della cultura europea contemporanea. Il percorso che si era assegnato molti anni fa sta diventando visibile, più chiaro e più complesso di prima.