

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. 15-21.

## ***Luciano Fabro: arte come pensiero***

**Wemer Oechslin**

Luciano Fabro è uno di quegli artisti che scrivono, che non lasciano i loro pensieri solo in forma d'arte, ma li esprimono sempre anche attraverso il linguaggio letterario, il quale svolge una funzione di accompagnamento, talvolta addirittura esplicativa. A un simile atteggiamento è tenuto per il fatto di essere un maestro, con tutto lo scetticismo che si può nutrire verso questa parola e la sua forza deviante. Comunque i testi sono lì! È possibile confrontarsi con loro e a loro ricollegarsi e sollecitare il senso e i significati del suo lavoro.

Abbiamo, nel caso di *Arte torna arte*, dei testi scritti in maniera semplice, diretta e chiara: si tratta di lezioni all'Accademia di Brera, che devono documentare, secondo l'autore, «il movimento in atto nel pensiero dell'arte». In modo altrettanto diretto e senza riguardi (giacché supera la difesa dell'aura che circonda l'arte) un altro libretto, *Regole d'arte*, indica le difficoltà che lo studente, con il suo cumulo di aspettative, incontra lungo la strada. «Tutte le novità del pensiero nascono dal dialogo»: questo è l'esordio di Fabro, e questa affermazione si può leggere come una parabola del modo in cui lui lavora, ma, in primo luogo, si tratta di una concreta discussione sulle condizioni di quanto è arte al di là del semplice fare. Il dialogo fra Luciano e Agnese sull'Autoritratto risulta un faticoso e doloroso procedere verso un comportamento autocritico che deve lentamente separarsi sia dall'idea di una confessa autorealizzazione, sia dall'equivoco di poter trovare con spontaneità lo «stile personale». «L'arte non è ciò che ti appartiene o ciò che noi consideriamo più familiare», obietta Fabro ad Agnese, che spiega il suo autoritratto con un ingenuo «viene fuori così!».

L'arte rappresenta qualche cosa di più dell'esprimersi e del gesto spontaneo. L'artista incarna più del suo proprio Io; la sua qualità si dimostra là dove egli rivendica *validità* e dove egli raggiunge *messaggi artistici specifici*: «Io parlo della qualità, della ragione ultima, in fondo, quella che non è esprimibile se non attraverso l'arte». Quindi Fabro, autore ancora di un altro libro, *Attaccapanni*, quantunque tenda ad usare anche le parole sa quali siano i compiti dell'arte nello specifico. Egli fa sua una pretesa alta ed evita coerentemente «slittamenti» dal messaggio artistico al metafonema: nessun alibi, nessuna «spiegazione» che si esaurisca nel pretesto e nei semplici gesti.

Con un impegno intellettuale e sociale che lo pone in contrasto con le molte forme dell'arroganza dell'arte impropria, egli nutre un profondo scetticismo nei confronti delle troppe chiacchiere estetiche. Proprio da questo à egli ricava ulteriori argomenti per motivare la necessità dell'arte, quando critica (con la sottigliezza di questo scetticismo) l'angustia di una spiegazione discorsiva dell'arte e delle sue «funzioni»: «Dunque tutto il pensiero meccanico, tutto il pensiero scientifico ha preso l'abitudine di dover sempre indicare il proprio punto d'arrivo. Indicare il proprio punto d'arrivo è indicare il senso di utilità. Però il poter usare il pensiero, trasformare il pensiero in senso utile rende inutilizzabile il pensiero di cui non abbiamo un'idea utile».

Utilità, sfruttabilità, ma indirettamente anche immediatezza, «comprensibilità» scelte per soddisfare delle aspettative riduzionistiche sono qui sul banco degli imputati. Fabro contrappone a queste categorie - che sembrano così inevitabili-, e perciò a tutto il cerimoniale del commercio d'arte, una

strategia che si basa sul fatto di garantire al massimo l'indipendenza da simili meccanismi.

Fabro crede all'opera d'arte come «pensiero», come prestazione intellettuale nel senso più ampio del termine, costituita da *fabrica* e *ratiocinatio*, se vogliamo richiamare una importante e nota posizione teorica. Proprio per tale motivo egli sa come sia falso barattare l'opera d'arte con la semplice «idea». In nessun caso l'opera d'arte deve sostituire il processo di elaborazione del pensiero o fungerne da substrato: al contrario, deve racchiudere al suo interno il confronto intellettuale, espresso attraverso il mezzo artistico. Muovendo da simili considerazioni, Fabro contrappone la sua concezione critica alle diverse posizioni dell'Arte concettuale, ed in particolare della Minimal Art, proprio adesso che, nel segno della mostra «Bilderstreit» (Controversia sull'immagine) concezioni diverse appaiono contrapporsi in maniera irrisolvibile; dove Donald Judd accusa Baselitz di cattiva arte è opportuno considerare seriamente le differenziazioni elaborate da Fabro. Il rischio che comporta valutare un'opera d'arte semplicemente come «corollario» di un'idea, e quindi replicarla e/o moltiplicarla, può essere esaurientemente verificato con i risultati minimalisti.

Verso gli attuali risultati di questi artisti si solleva il rimprovero di aver accentuato gli aspetti formalisti e di ripetitività che agli inizi di questo movimento erano purtuttavia motivati. Allo stesso modo Fabro si esprime criticamente - partendo da argomentazioni simili - a proposito di quegli epigoni la cui arte è approdata a fenomeni di moda (dal momento che la si coglie ancora solo in ciò che è proprio «di moda»). «Ha perso di aristocrazia», commenta scetticamente questo sviluppo Fabro. Eppure egli, rendendo esplicita ancora una volta una precisa differenza da altri artisti noti, non si trincerava dietro uno stile personale, che funga da marchio di fabbrica, per sottrarsi al pericolo del logoramento e dell'usura, ma persevera nell'indicare la necessità di trovare una risposta artistica flessibile all'esperienza del suo intimo che muta continuamente. Il mondo non deve riconoscersi nei simboli artistici, ma è l'artista che deve reagire alla realtà nel senso più ampio.

Si può dunque avvertire un paradosso. Oggi radicale non è più il linguaggio artistico sofisticato, particolarmente strano. Quell'arte, che forse ai suoi esordi faceva scrivere titoloni scandalizzati, ora è stata addomesticata: è nei musei, riprodotta e commentata nei libri, si è «acculturata». Nessuno, almeno nessuno che si creda «in confidenza con l'arte», le si può negare. I segni esteriori dell'avanguardia si sono logorati. Oggi radicale - perché meno misurabile - è piuttosto quell'antica posizione umanistica che non è orientata a suscitare quello scandalo che si è già costituito in forma accademica, ma che invece presenta nella forma dell'arte lo sconcerto dei suoi contenuti spirituali in una situazione soggetta a continuo mutamento. Il nostro mondo, un tempo contratto in formule rigide, ora è evidentemente condannato all'imitazione continua del continuo cambiamento. Le radici di Fabro in questo senso risalgono molto più indietro di quanto comunemente non si sia disposti a ricordare, fino ai concretisti milanesi, fino a Fontana e Manzoni. Egli si ricollega a questo contesto quando ricorrentemente mette in guardia dal pericolo di confondere l'enunciato con il pensiero, una confusione alla quale l'Arte concettuale troppo spesso cede. Fabro, al contrario, è un umanista proprio perché rifiuta il compromesso con formule riduzionistiche e invece esige per sé il rapporto totalizzante dell'arte. In ciò le sue geometrie si differenziano da quelle della Minimal Art: e in questo senso *Euclide* di Fabro è più ricco di tensione e di carattere delle rigide geometrie di Judd.

In Fabro si può definire umanistico il fatto che egli accordi all'opera d'arte la forza del pensiero, che egli creda a un simile potenziale dell'arte. Questa posizione non è occasionale, non si offre come spunto alla perplessità dei critici d'arte: ma Fabro la consegna opera per opera. Teoria e prassi vengono a costituire un'eccellente unità: ma alla fine l'opera d'arte che ne risulta resta la proposizione decisiva. Chi abbia già potuto osservare Fabro nella «creazione» dei suoi lavori, nella scelta dei suoi materiali e nella loro preparazione, sa come questo processo sia concreto. Per illustrarlo si può ricordare una famosa controversia artistica che ha avuto luogo attorno al Duomo di

Milano. Alle critiche mosse da Martino Bassi, Pellegrino Tibaldi, citato in giudizio davanti alla commissione della Fabbrica del Duomo, reagì facendo le seguenti considerazioni: non basta che l'architetto sia «il maggior geometra del mondo» ma è decisivo piuttosto che «per le mani sue sieno passate molte et molto cose, et habbia consumato il tempo in varie imprese, et non solo di aver lavorato con le proprie mani, ma ancora esperto impore li lavori in opera... ». La specificità di ciascun lavoro è sondata per accumulare esperienza. E anche a questo proposito si potrebbe ricordare un capitolo della storia spirituale europea: nei suoi *Nouveaux essais sur l'entendement humain* Leibniz fa meditare Philalète e Théophile anche sul rapporto tra le idee astratte e i loro concreti corrispettivi: se si possa riconoscere e creare nuove «especies», se secondo criteri, piuttosto esterni che interni, i presupposti dei quali siano necessari per distinguere sul piano linguistico «montre» da «horloge». Ma, nonostante tutte le incertezze, resta tuttavia l'idea che le «différences spécifiques civiles» siano da distinguere dalle mere «définitions nominales».

Perché mai non si dovrebbe scoprire proprio qui quale sia il compito dell'arte! In realtà Fabro crede alla verità dell'arte al di fuori delle collocazioni solo nominali o categoriali. Fino a quando essa è consapevole di questa specifica funzione, fino a quando il suo significato rimane incontestato, essa è «inevitabile». E in questa consapevolezza Fabro vigila con cura sul legame coi nostri sensi, necessario perché l'arte non assuma connotati nocivi, sia classificata e poi archiviata.

Queste considerazioni si riflettono in alcune delle predilezioni filosofiche di Fabro. Egli ama Vico che, se confrontato con gli eccessi classificatori dei successivi enciclopedisti, si trova in rapporto ancora abbastanza diretto col mito. In un discorso a proposito di Prometeo, Fabro si pronuncia contro il «collasso del mito», come pure, d'altra parte, nutre fiducia - da umanista - nelle possibilità razionali della comunicazione: «È sempre lui (Prometeo) che riporta dall'incommensurabile (la divinità) al misurabile (la natura)». Se teniamo presenti queste considerazioni, possiamo volgere ora lo sguardo ad alcuni lavori di Fabro. *Prometeo* è un'installazione - così suona infatti la «definizione nominalistica» di questa convenzione artistica -, che Fabro ha allestito nel 1986 a Milano: da otto zoccoli di marmo escono altrettanti picchetti con le relative punte metalliche, spogliate della loro funzione, rivolte verso l'alto. Picchetti e zoccoli di marmo sono uniti tra di loro da altrettante stagge. Così riduttivamente si può descrivere ciò che in questo modo è ancora ben lontano dall'essere afferrato. Si profila però per così dire un «tema», nella cui «trattazione» mobile viene a delinearsi il pensiero.

Qui come altrove stagge, grama e graticole, lo spazio circoscritto, lo sguardo accerchiato con mezzi geometrici - come ci è noto dagli apparati prospettici di Dürer - e lo *Strumento* come lo ha disegnato Egnatio Danti sulla base di uno schizzo del Vignola: questi sono i dati esterni da cui Fabro distilla i suoi dati artistici. A seconda di come altri elementi supplementari stanno geometricamente fluttuanti e in rapporto con tale «cornice», abbiamo allora *Ebe*, *Bach* o *Schiller*, e si svela così lo specifico messaggio al di sopra di (noti) elementi che costituiscono l'immagine. Così è nato anche *Euclide*, pensato nel 1984 per la mostra «La ricostruzione della città» della Triennale milanese: una doppia cornice che definisce il campo visivo (anche sotto l'aspetto della prospettiva), la doppia verticale che separa e suddivide con precisione, il piano inclinato che - al modo delle *Umbræ aequinoctiales* - si stacca dalla struttura ortogonale e, infine, la linea che oscillando si sottrae a quella «legge» e sostanzialmente sopprime e allo stesso tempo conferma l'ordine, perché nel suo fluttuare lascia ogni possibile apertura. Fabro rimane vicino al mito: il suo *Euclide* è quanto meno «pitagorico». Che egli si sottragga a categorie affrettate lo dimostra bene l'esempio che segue. Dopo essere stato ritirato dalla mostra di architettura, *Euclide* appare di nuovo nel 1985, con minime modifiche, come *Paolo Uccello* in un verde e rigoglioso tratto del parco cittadino di Ginevra. Chi percorreva allora la strada che corre lungo il lago di Ginevra poteva di volta in volta dare un veloce sguardo alla struttura geometrica posta in mezzo al verde lussureggiante. È questo

forse l'ordine geometrico che *Paolo Uccello* - naturalmente viene fatto di pensare al *Chiostro verde* - impone alla natura?

È questa la ricordata promessa di Prometeo?

Qui si possono fare altre riflessioni, che in parte non sono riconducibili alle strade appena percorse. Dopo quanto si è detto, dovrebbe in ogni caso essere chiaro come Fabro non sia solo un «universalista» che - sospettoso nei confronti di quanto è «minimale» - è alle prese con cubi e geometria per liberarsi del suo tema «platonico», in un'eterna ripetizione. È vero che egli, da *Squadra e Croce* (del 1965-66), di volta in volta torna al tema geometrico, ma in ogni caso egli lo trasforma radicalmente - al di là della sola variazione - e lo porta dall'«incommensurabile» alla natura dell'arte. Per quanto siano apparentati, tra *Euclide* e *Paolo Uccello* ci sono dei mondi: per colui che sia disponibile a guardare e ad afferrare il pensiero di Luciano Fabro.