

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. 22-28.

Per Luciano Fabro

Daniel Soutif

Durante l'epoca moderna, l'opera d'arte si è imposta come esperienza ai limiti. Limiti ultimi della pittura, della scultura, limiti infine della stessa arte, tale fu il territorio naturale delle avanguardie moderniste. Da sempre circoscritte in questo angusto pezzo di terra, in continuo spostamento, le opere varranno in quanto tali solo all'esplicita condizione di iscriversi problematicamente in una temporalità pensata su un modulo storicamente lineare. Rottura e insieme continuazione della tradizione, l'opera non fu mai prodotta per prima cosa come soluzione, ma innanzitutto come problema, come domanda aperta da discutere. Se numerose opere sono passate da questo statuto problematico a quello di soluzione - cioè, in pratica, a quello di matrice per nuovi problemi -, avranno dovuto questa mutazione alla stessa storia, poiché soltanto quest'ultima avrà avuto il potere di convalidarle come formule nuove dell'arte. Tale avallo interveniva semplicemente a spingere più oltre i limiti dell'arte. E così via di seguito.

Quando Luciano Fabro cominciò a lavorare, agli inizi degli anni Sessanta, questo processo attivato già dopo Manet non mostrava quasi segni di logorio. Così che l'arte dei maestri, riconosciuti tali dallo stesso artista - quali Fontana, Manzoni, ecc. -, deriva, con ogni evidenza, da una logica di tale natura. Per di più, neanche il movimento - l'Arte povera - al quale il nome e l'opera di Fabro saranno regolarmente legati a partire dal 1967 sfugge a quella iscrizione in una storicità per la quale l'arte non potrebbe essere intesa se non sotto forma di una messa alla prova, sempre rinnovata, dei suoi limiti temporanei, destinati ad essere vanificati quando subiscono l'impatto con un'opera autenticamente nuova.

Fin dalla sua entrata in gioco, il paradosso dell'arte di Fabro fu - e tale permane - quello di restare moderna pur rifiutando di ridurre analiticamente l'opera al suo statuto modernista, ossia problematico. In altre parole, benché le opere di Fabro siano tributarie alla modernità - le devono principalmente il fatto di non essere assoggettate a categorie tradizionali quali pittura, scultura, ecc. -, esse non sono dei problemi ma, se si vuole, delle soluzioni. E questo termine è di per se stesso soddisfacente soltanto a metà, poiché appartiene ancora all'identico campo semantico modernista rispetto al quale l'arte di Fabro ha espressamente come caratteristica quella di sfuggire pur appartenendovi di diritto.

In Fabro, l'opera non vale mai in effetti semplicemente come prova; si palesa, invece, in modo immediato, come produzione formale, significativa in quanto tale. Il suo valore non è dunque teorico, ma proprio ed esclusivamente sensoriale. Anche se essa non saprebbe ridursi a questo, l'intelligibilità dell'opera richiede obbligatoriamente l'esperienza della sua percezione, proprio perché il suo valore non risulta dalla combinazione di una limitazione del concetto di arte e da una messa in questione corrispondente a questa limitazione. Inserita solamente per necessità storica - si potrebbe avanzare questa definizione - in questo tipo di messa in questione, l'opera sceglie di non immobilizzarsi ma, al contrario, di riprodursi per se stessa, in modo del tutto positivo. Nell'attuarsi, essa è sempre e al contempo prolungamento della modernità e avvenimento

trasversale nei confronti della stessa modernità.

In questo modo, l'arte assume dunque il ruolo di memoria della temporalità precedente alla modernità, cioè del tempo in cui l'arte produceva le sue forme senza farsi scrupolo di rispettare i limiti della sua propria definizione. Se si vuole riassumere con riferimenti questa ambivalenza, ci basterà affermare che, davanti a questa o a quella tela di Fabro, colui che osserva è quasi indotto a pensare sia a Bernini che a Duchamp, sia a Pontormo che a Fontana, e così di seguito. Questa memoria, tuttavia, non è affatto quella che si chiama ora postmoderna soprattutto se, come sovente accade, s'intende designare con questo vocabolo la facilità, disgraziatamente troppo consueta oggi, che consiste nel ricercare nel passato soluzioni già precostituite che il compiersi, o presunto tale, della modernità autorizzerebbe a rifiutare in un presente svuotato da ogni storicità.

Nessun accenno di postmodernità, d'altronde, si profilava quando Fabro produsse le sue prime opere. Eppure esse - si pensi al *Tubo da mettere tra i fiori*, al *Raccordo anulare*, al *Buco* (1963), al *Tondo e rettangolo* o alla *Ruota* (1964) - occupano un posto del tutto originale in rapporto all'arte della loro epoca. Palesemente inscritte in alcune delle problematiche geometrizzanti di quei tempi, queste opere propongono tuttavia un'esperienza sensoriale di ben altra natura. Malgrado ciò che Fabro stesso può aver dichiaratoⁱ, questa esperienza risiede su un'invenzione formale, certamente ridotta al minimo, ma sufficiente a distinguere quegli oggetti da ogni arte rigorosamente geometrica o, come la si definiva allora, ottica. Benché facilmente definibili, le forme utilizzate da Fabro instaurano, rispetto ad una qualsivoglia retorica geometrica, uno scarto, che è tanto evidente da obbligare colui che osserva a riconoscerle non come riduzione analitica, ma come produzione formale positiva.

In altri termini queste opere, malgrado la loro esemplare semplicità, vietano ogni tipo di lettura, a meno che non sia rigorosamente costruita. La loro forza consiste nella loro differenza, che non è concettuale, bensì percettiva. Fabro vedeva dunque perfettamente giusto quando dichiarava di proporre «una lettura liberata dalle abitudini intellettuali che intervengono nel considerare i prodotti artistici» prima di aggiungere che «si tratta di leggere le cose, non i propri pensieri»ⁱⁱ. Pur inscritte nella modernità, queste opere, al momento di prodursi, non potevano essere ricondotte nel suo ambito per più di una ragione. Tuttavia esse non erano postmoderne prima del tempo, e neppure lo saranno i *Piedi* o lo *Spirato* che, dopo poco, permetteranno a Fabro di rivalutare e recuperare per la propria arte quel materiale di difficile connotazione passatista che è il marmo. D'altronde bisogna ancora precisare in questa sede che, ancor oggi, i concetti più chiari del fenomeno chiamato postmodernità si limitano a coniugare una definizione riduttiva della modernità con l'ipotesi - non necessariamente esatta - secondo la quale definire un'epoca della storia equivarrebbe *ipso facto* a uscire da quell'epoca, oppure, ipotesi ancor più pericolosa, a saltar fuori dalla stessa storia. In altre parole, se la modernità ebbe, più o meno, un programma facilmente identificabile - il modernismo -, la postmodernità sembra proprio non averne, a meno che non si voglia considerare come tale l'esitazione tra la prosecuzione del progetto moderno rafforzato dalla sua propria presa di coscienza e la regressione pura e semplice al citazionismo generalizzato.

Nel Fabro degli inizi dunque - ma questa osservazione vale ancor più per quanto ha fatto fino ad oggi - l'opera non si riduce né a qualcosa di dirompente, né a qualcosa che risvegli ricordi sopiti. Nessuna compatibilità nell'una o nell'altra categoria è sufficiente a renderne conto. Così che, posto davanti a uno dei *Piedi* oppure davanti a questo o a quello degli *Attaccapanni*, sono costretto a identificare insieme l'opera sia come moderna, cioè come appartenente a un campo dove l'arte si definisce con la propria messa in questione, sia, contemporaneamente, come classica, se con questo termine si vuol designare non uno stile particolare, ma quel passato precedente alla modernità dove, benché assoggettata a questa o a quella funzione, l'arte viveva non delle limitazioni del suo concetto, ma della sua produttività formale. Si arriva a capire, in questo modo, che i *Piedi* come gli

Attaccapanni richiamano e insieme ricusano la cultura. Davanti a tali opere il sapere della storia è indispensabile e, tuttavia, questo sapere si vede ricondotto all'impotenza per il semplice fatto della scoperta che esse determinano. Se l'esperienza proposta dai *Piedi* o dagli *Attaccapanni* non può probabilmente condurre la percezione del fruitore all'oblio totale di ciò che furono i quadri, le sculture, le colonne, i tessuti dipinti ecc., o anche all'ignoranza di quella che è la moderna o modernista messa in questione di questi oggetti, nel contempo simili nozioni si rivelano essere, all'occorrenza, di nessun aiuto, poiché né i *Piedi*, né gli *Attaccapanni* sono suscettibili di essere ricondotti a questo o a quello statuto.

I *Piedi*, ad esempio, non sono sculture tradizionali, e non sono neanche pure e semplici messe in questione moderniste della scultura. Sono, al contrario, forme nuove che hanno l'audacia di installarsi sia nello spazio e nella materialità della scultura tradizionale che in quello della sua messa in questione modernista. Questa duplice e contraddittoria appartenenza non si segnala neppure con una qualche frattura - simili fratture, firme del composito, costituiscono forse, inversamente, il sintomo di uno sfasamento temporale dell'arte che si autoproclama postmoderna. Da questa duplice appartenenza risulta, al contrario, la singolarità non definibile di questi oggetti mai visti. Per la stessa ragione gli *Attaccapanni* non sono né quadri né messe in questione del quadro, ma forme nuove la cui virtù precipua è quella di ridare un supporto e un corpo alla luce naturale e al colore. Senza far il minimo ricorso a una qualsiasi forma di citazionismo, gli *Attaccapanni* fanno rivivere ancora la necessità sensuale della pittura classica, cosa che nessun'altra opera moderna o postmoderna è riuscita a raggiungere o, perlomeno, ad avvicinare.

Queste caratteristiche fan sì che la critica debba confrontarsi sui *Piedi* e sugli *Attaccapanni*. Splendidamente isolate, queste opere rimangono, malgrado tutto quanto si possa dire su di loro, fuori dalla portata del discorso e, ancor più, dall'analisi concettuale. Esse si offrono in effetti per prima cosa come forme materiche la cui positività può realizzarsi soltanto nella presente immanenza della loro percezione.

Così si potrà, nel caso dei *Piedi*, invocare a buon diritto la maggior parte delle consuete analisi concernenti la scultura moderna - sparizione brancusiana del basamento, semplificazione non meno brancusiana delle linee, messa in causa della verticalità, ecc. - senza tuttavia raggiungere criticamente, seppure in minima parte, il sorprendente adeguarsi di una materia e di una forma che si attualizza in ciascuno di quei fantastici oggetti. Non meno legittimamente potremmo in egual modo inscrivere la delicatezza delle curve sensuali di questi marmi splendidamente colorati o di questi vetri luminosamente traslucidi nella corrente diretta di un barocco cosciente di se stesso come dei suoi poteri di seduzione. Si avrebbe torto, tuttavia, a credere di aver trovato con queste affermazioni una risposta definitiva. Se, in un certo senso, i *Piedi* rappresentano tutto quanto abbiamo detto - cioè delle sculture che istituiscono un cortocircuito tra la figura e il basamento, che riducono la rappresentazione a un modellato ambiguo, né astratto né figurativo, che rovesciano la verticalità o, se si preferisce, l'altra lettura degli oggetti nei quali effettivamente si manifesta il ricordo preciso di una sensualità specificamente barocca -, essi sono anche, e *soprattutto*, un'altra cosa ancora, che non si saprebbe definire poiché si tratta del concretizzarsi di una forma, sensata e senza senso insieme, che prima non si trovava da nessuna parte. Fabro vede dunque ancora perfettamente giusto quando, commentando queste opere straordinarie, adopera il termine di «rivelazione». «In principio - scriveva in effetti nel 1981 - c'è la plasticità non lo scheletro; ed è proprio la plasticità a determinare quella rivelazione chiamata scultura... Rivelazione è come essere introdotti nei misteri dell'immagine attraverso la materia. Queste espressioni portano dritte a quella parola - metafisico - che De Chirico ha sempre adoperato ma mai definito. Così se voglio adoperarla in arte e farmi capire devo definirmela. Io dico che Metafisico è la soggiogante potenza che ha sempre il fisico sotto la forma della sua materialità»ⁱⁱⁱ.

Questa è proprio, in effetti, la natura dell'esperienza percettiva alla quale invitano i *Piedi* così come altre opere di Fabro a partire, sicuramente, dagli *Attaccapanni* che, disponendo della stessa autonomia nel loro campo specifico - quello della luce, dell'ombra e del colore che sono egualmente delle realtà fisiche -, potrebbero suscitare analoghi commenti critici.

Se la stessa inventività dell'arte di Fabro depista la critica, che si trova così sempre ricondotta a invocare il rinvio alla presenza fisica delle opere, la diversità di quest'arte tenderebbe, invece, a impastoiarla nella via senza uscita della descrizione incoerente di nuclei di opere che si presentano alla vista estremamente diversi.

Fabro, in effetti, non è uno di quegli artisti - alcuni eccellono in questo, altri sono soltanto dei vecchi mestieranti astuti - che marchiano ciascuna delle loro produzioni con uno o più segni di riconoscimento immediatamente identificabili oppure le elaborano integralmente con la declinazione di questi segni che funzionano allora come vere e proprie firme. Per Fabro, invece, la firma non conta, o quasi, molto semplicemente perché l'opera non vale in alcun modo come sostituto della figura dell'artista anche quando, come nel caso dello *Spirato* (1969-73) o dell'*Io* (1978), è calcata proprio sul suo stesso corpo.

L'opera si delinea secondo la sua logica interiore e rivela così, in tappe successive, strati sempre nuovi dotati ciascuno di una grande autonomia. Da questi presupposti teorici derivano non soltanto i *Piedi* e gli *Attaccapanni*, ma anche altri nuclei di opere, a partire dai più conosciuti, come le *Italie*, ai quali corrispondono, per esempio, gli *Habitat*, i *Gioielli* oppure il gruppo di opere racchiuse nello spazio prospettico del Rinascimento che comprende in particolare *Paolo Uccello*, *Euclide* e *Cristo*, *Budda*, *Zarathustra*.

Risulta inutile ricercare, da un gruppo all'altro, i tratti concettuali comuni che permetterebbero di unificare tutte queste forme divergenti. L'unità non si trova né nei pensieri che suscitarono queste opere o che esse possono suscitare, né nelle loro stesse forme. Essa permane paradossalmente nella loro autonomia, in quella proprietà che esse condividono con i *Piedi* e gli *Attaccapanni* di essere, prima di ogni altra cosa, positività, una positività con una lunghezza d'onda variabile, questo sì, sicuramente, ma positività prima di ogni altra cosa.

Ogni strato si sviluppa, in effetti, su una sua particolare lunghezza d'onda - iconografico nel caso delle *Italie*, spaziale in quello degli *Habitat*, pittorico per quanto riguarda i *Gioielli*, ecc. - che richiede naturalmente una sua logica, ma questa logica altro non è se non la condizione stessa dell'opera. In nessuna di queste espressioni l'opera si riduce alla messa in evidenza della semplice riflessività modernista di questa logica. Per Fabro si tratta invece di oltrepassare sempre quella terza stazione del viaggio dell'artista evocato nella *Lettre aux Germains*^{iv} dove «le opere non possono essere viste, non possono essere discusse se non in funzione del senso che esse si propongono di dare alla cultura», questo genere di opere sulle quali si fondano «i trattati di storia dell'arte» e che «parimenti sono il frutto dei trattati di estetica».

Ciò che l'artista Fabro raggiunge al contrario nel suo viaggio è però quella quarta stazione di cui parla lo stesso testo già citato, dove «l'intelligenza della natura si riflette nell'opera d'arte» per diventarvi una «qualità d'essere».

ⁱ Si veda il suo colloquio con Carla Lanzi (1965), ripreso in *Fabro. Lavori 1963-1986*, Umberto Allemandi & C., Torino 1987.

ⁱⁱ *Ibidem*.

ⁱⁱⁱ *Vademecum*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1981; ripreso in *Fabro. Lavori* cit.

^{iv} *Lettre aux Germains* (Milano 1979), ripreso in *Fabro. Lavori* cit.