

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. 35-43.

1984-1989

Jole de Sanna

Pensiero, immagine, sensazione non corrispondono all'impressione fisica dell'opera, sorgono fuori di essa, sono estranei agli attributi oggettivi del materiale e della forma che definisce e costruisce l'opera.

La forma, che ha sempre dato le coordinate all'immagine, al pensiero, alla sensazione, ha cessato di esistere come concetto, per cui immagine, sensazioni, pensieri, rimangono immanenti all'opera ciascuno per proprio conto. Questo posso dedurre dalle opere e dai testi che Fabro ha scritto negli ultimi anni.

Parallelo alla caduta del concetto di forma, si incontra nei testi il legame tra arte e idea: «Arte è dare idea»ⁱ.

Non è una contraddizione, ma la semplice constatazione del compiersi dell'opera nella mente e nel linguaggio. Nello stesso tempo, questo legame è in relazione con le prime opere. Ma ora idea non sottintende una struttura formale che svolga la funzione di supporto alla visione.

Esprit de géometrie esprit de finesse (1984). *Euclide* (1984)

Negli anni precedenti a questi veri e propri enunciati del lavoro di Fabro degli anni successivi, si è svolto il ciclo degli *Habitat*, concluso nel 1983 con l'*Habitat di Aachen*. Habitat è uno spazio costruito ad arte per il piacere di chi lo abita. Con i due nuovi lavori si ha una contrazione dell'assunto:

«In quel momento avevo cercato di essere pratico. Dopo ho sentito il bisogno di riflettere in maniera più generica, ciò che significa aver fatto *Euclide*, o la colonna. Cose che non hanno una collocazione, che vanno bene dappertutto, che hanno dentro qualcosa di non nuovo, che anche come forma sono poco definite. Eppure stanno tra le immagini più limpide, quasi degli archetipi»ⁱⁱ.

Con *Esprit de géometrie esprit de finesse* la cosa costruita si richiude in se stessa, perfino in maniera più perentoria e tradizionale che nei *Piedi* (1968-71). La colonna è il compendio di una serie di operazioni che si svolgono sui rocchi contemporaneamente, indipendenti tra di loro. Ad esse lo sguardo corre senza una dirittura uniforme, ma senza mai perdere il disegno dell'insieme, il senso di controversa unità.

I rocchi sono scanalati lungo assi indipendenti: le scanalature sono ordinate secondo la regola classica dove il marmo è uniforme: dove invece emergono le vene le scanalature le seguono, ma solo in superficie, mantenendo comunque la stessa curvatura. Il codice dell'uniformità ed i suggerimenti della difformità giungono ad armonizzarsi non secondo schemi, ma per adattamenti, per reciproca disponibilità ed una certa civetteria di effetti, di colori, di forme. Per l'occhio è un

impatto con una sovrapposizione istantanea di movimenti.

Euclide attua in pieno spazio l'inversione del campo virtuale in campo reale e viceversa. Sospeso in aria come i primi *Gioielli* (*Cristo, Budda, Zarathustra*, 1981), a differenza di quelli acquisisce immagine direttamente nell'atto visivo. L'immagine si forma infatti con il convergere delle linee nella retina dello spettatore. O meglio, l'oggetto della visione non è fisso, ma affidato al tradursi della virtualità prospettica in reale disegno. *Euclide* è la visualizzazione per assurdo del teorema spaziale della geometria euclidea, ovvero (*Paolo Uccello*, 1984) dei paradossi prospettici di Paolo Uccello. Due telai quadrati distanziati tra loro costituiscono un cubo virtuale. Dei segmenti di metallo sospesi sono inseriti sui telai e un elementare meccanismo consistente in un anello scorrevole e fili invisibili traduce la posizione dei segmenti in prospettive virtuali. Le posizioni mutano spostando l'anello scorrevole e visivamente evolvono con i movimenti dello spettatore, si scompongono in sezioni più o meno auree con innumerevoli punti di vista, scorci e qualità di lettura. Di nuovo, la proliferazione degli impegni per l'attenzione succede rispetto ad un'immagine molto semplice ed unitaria.

Il senso spiccato ed anche ostentato di unità emerge come uno dei dati di riferimento più precisi dell'ultimo periodo. Unità non è la riduzione ad uno, ma idea di unità attraverso eventi ed interventi diversi, comunque molteplici. Il parametro di questo concorrere all'unità è la nozione di tempo, che nei lavori è abbreviato fino all'istantaneo e all'immediato. Nello stesso tempo in cui esegue i nuovi lavori Fabro divulga il suo asserto sulla disgregazione della forma, quella che, dopo il 1986, egli chiama la *caduta della forma*. Che opere e testi procedano per linee indipendenti tra di loro è difficile sostenere. In apparenza, siamo di fronte ad un contrasto indomabile tra un giudizio di natura conclusiva espresso negli scritti rispetto a tutti i riferimenti su cui poggia il mondo dell'arte e le nuove opere dalle quali otteniamo testimonianza di una coscienza che sta ricreando. Le parole osservano la destituzione; le opere, numerose, frequenti, si levano su una lama, tali da fronteggiare i presupposti di minaccia, ma capaci anche di annientare qualsiasi illusione formale. Questo paradosso, o razionale contraddizione, è proprio quello che in questo momento si cerca di capire e di spiegare.

C'est la vie (1986)

L'enunciato sulla caduta della forma si ha in occasione della partecipazione alla mostra «Chambres d'amis» a Gand, nel 1986. Qui la prospettiva di formulare un habitat familiare in una delle case di Gand, che era il motivo dell'invito e l'oggetto della manifestazione, lo trova completamente demotivato nei confronti di ogni soluzione costruttiva e formale. Nel testo che scrive per informare sul suo intervento, per la prima volta Fabro parla dello spazio come di qualcosa già alle spalle, appartenente al passato. L'opera di Gand ha il titolo *C'est la vie*, è un lungo telo di stoffa ritagliato secondo lo schema della vita disegnato da Sterne nel romanzo *Tristram Shandy*, ed è dedicata ad una bambina di Gand, come un suo gioco, l'indomani della tragedia di Cernobyl:

«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 azzerò ogni volontà umanistica. Gli dei daccapo nascondono la ragione nella follia. Ancora una volta adottò lo scarabocchio di Lawrence Sterne come diagramma della vita»ⁱⁱⁱ.

L'effetto di queste brevi righe è anche quello degli altri scritti recenti: gettano un effetto di controluce sul lavoro. È come se quest'opera e le successive fossero illuminate da dietro. Esse

hanno il fascino e la sfumata lettura delle cose viste in controluce.

Demetra (1987)

Di *Demetra* dice:

«Quest'opera nasce più dalla meditazione che dal lavoro, come una preghiera... Credo di poter dire, alla dea piacendo, che questa è l'espressione, o meglio, l'atteggiamento della *Demetra* di Efeso»^{iv}.

Demetra, come *Efeso* (1986), espone un particolare di un volto, le labbra, che erano apparse una prima volta in *Dialettica* (1985).

Queste opere, come dicono i loro titoli, hanno qualcosa che trasmette un senso di divinità, tengono il campo visivo e psicologico con attitudine ieratica. Il loro precedente più significativo sono le *Iconografie* (1974), bacinelle di vetro dedicate a dei martiri, che mandano la loro immagine, con l'idea trasmessa dalle dediche. Il titolo *Iconografie* è un'utile traccia verso un tema che si fa strada in particolare in alcuni colloqui inediti alla Casa degli Artisti a Milano nel periodo 1982-83: il pensiero sull'immagine. Questo pensiero va a cercare da una parte i momenti, i punti di riferimento più interni all'essere umano rispetto all'immagine; ma soprattutto vorrebbe determinare e denominare la presenza dell'immagine nell'artista, a monte dell'opera. Egli dice che l'immagine è in possesso dell'artista all'inizio del lavoro, che tutto deve essere chiaro, visto fin dal principio. Questo è certamente un altro modo di procedere rispetto al decorso seguito ad esempio nelle *Italie* (1968), dove egli dichiarava di studiare ogni gesto formale in successione rispetto ad ogni gesto precedente, di seguire una forma che veniva concludendosi e, nel concludersi, si apriva al linguaggio e ai significati.

Dice di *Demetra*:

«Ho scelto quella pietra perché non aveva l'aspetto del frammento, ma, pur irregolare, era un prisma. *Demetra* è compiuta (conclusa) come una figura di cui vediamo la bocca... C'è tutto il resto, ma ci appare solo la bocca. Potrei aggiungere che ho sentito molto forte il senso di predestinazione che stavo dando a quella pietra, la fiducia che le stavo dando quasi fosse una persona Per sostenere questo atto devo avere un'altra idea delle cose»^v.

Si legge di predestinazione, di idea profonda, di gesto e, per quanto si cerchi di isolarli in uno spazio di esperienza personale e specifica di questo lavoro, si avverte che i riferimenti della memoria sono spostati altrove, in luoghi differenti ed esterni all'oggetto artistico. A questo punto la parola metafisico è di nuovo pronta a saltare nel discorso.

Effimeri (1985)

Demetra risveglia strati di senso intatti o sopiti, come peraltro tutto il lavoro in corso. Se ci si scopre a pronunciare la parola metafisico è perché la visione dilata gli elementi di contatto e le reazioni interne di chi guarda. Sarebbe logico aspettarsi, di conseguenza, una dilatazione dei tempi di struttura del lavoro e, in parallelo, del tempo di assorbimento nello spettatore: invece si verifica il contrario. Gli *Effimeri* sono un asserto secco e deciso, di una concisione che esprime l'immediato, l'istantaneo. Gli *Effimeri* sono costruiti con una semplicità che cresce da episodio a episodio. Sono

dei segni tracciati in alto sul soffitto con segmenti di metallo (Galleria Stein, Torino e Kunsthalle, Monaco, 1988), oppure si dispongono in elementi modulari sulle pareti, come nella più pura tradizione compositiva (*Effimero Fiorentini*, 1985, *Effimero ARC*, Parigi 1987). La loro costruzione osserva la semplicità e la precarietà come criteri soggetti a sempre nuove verifiche. Per ribadire e caricare l'asserto, il gruppo dei *Basta la vista* si unisce alla serie degli *Effimeri*. Alla Kunsthalle di Monaco l'*Effimero* sul soffitto corre alle estremità dello spazio da un *Basta la vista* all'altro: li indica. Come gli *Effimeri*, i *Basta la vista* sono ottenuti con catenelle, fogli di metallo, telai in flessione, in tensione e contraddizione di peso. Nell'opinione di Fabro, essi evocano certi scheletri dell'arte moderna. In realtà provocano l'evocazione di certi topoi moderni, per misurare quanto e come l'assunto visivo sia mutato rispetto a loro.

Il confronto con l'ossatura moderna è sollecitato da titoli come *Nudo che scende le scale*, una lastra di marmo che si flette in una piega risultante da due tagli, uno curvo e uno angolare sui due lati della lastra. Il titolo rinvia all'autore del *Nudo*, nonché del gomitolino di spago (*Stoppage étalon*) e delle macchine rotanti (*Rotoreliefs*): Duchamp complica la visione di cose semplici, Fabro traduce la complessità in semplicità. Questa traduzione tuttavia non opera né rinunce, né salti di percorso. E allora le cose diventano complesse. *Prometeo* ne dà esauriente testimonianza. L'opera si muove come un'elica, ma è costruita con elementi di geometria piana (statica): un pentagono e un triangolo inscritti in un cerchio si alzano da colonnine di marmo, legati a paline. Una geometria statica, dei rocchi di marmo più simili a paracarri che a colonne, stadi e paline metalliche che si usano per definire e misurare aree geologiche, nulla che rimandi alla dinamica, mentre l'opera si mette in moto come un'elica, e perciò si spacca. I lati si allontanano, l'elica si frantuma: la dinamica va a posarsi sul versante opposto al dinamismo futurista. Quel predicato è capovolto, e così tutto quello che si è soliti assumere come predicato è in atto di venire capovolto.

Un'idea catastrofica della realtà, della natura, delle cose investe Fabro. Nelle sue espressioni, testi e lezioni si legge l'idea che il contesto rende tragico ogni disegno moderno.

Ma le opere, il fatto stesso di compierle fornisce il riscontro di una presa di posizione a livello personale, di un partito deciso rispetto al contesto. L'assoluta e inestricabile complicazione della realtà ha fatto diventare la visione qualcosa di perfettamente semplice, gli *Effimeri*, i *Nudi*, ecc. Ma sopra la nostra testa che interroga e su tutti i «semplici» alita però niente di più e niente di meno che un enigma: i «semplici» sono «segni elementari dell'angoscia», oppure, come noi preferiremmo, ideogrammi di un linguaggio nascente? Sono semplici perché conclusivi o perché origini, punti di partenza? *Ovaie*, come recita il titolo e la loro descrizione - uova di marmo allineate in filamenti metallici -, e anche i *Nudi* che scendono le scale sembrano punti di partenza, ma già le varianti di questi ultimi, *Troubadours* (1989), oppure gli *Obelischi* (1987) sembrano episodi conclusivi dell'arte moderna.

L'ultimo lavoro è *l'Infinito*: anche questa volta risulta impossibile delineare un discorso conclusivo. Il disegno sul pavimento espone il simbolo dell'infinito. Il cerchio sdoppiato, simbolo dell'infinito, è anche suo elemento portante. Ciò che traduce la conclusione, il cerchio, si muta in ciclicità.

i Si veda oltre, L. Fabro, *Arte torna arte (lezioni 1987-88)*, p. 154.

ii L. Fabro, conversazione con Jole de Sanna, novembre 1986.

iii L. Fabro, *C'est la vie*, in *Chambres d'amis*, catalogo della mostra, Museum Van Hedendaagse Kunst, Gent 1986.

iv L. Fabro, *Note su Demetra*, inedite.

v *Ibid.*