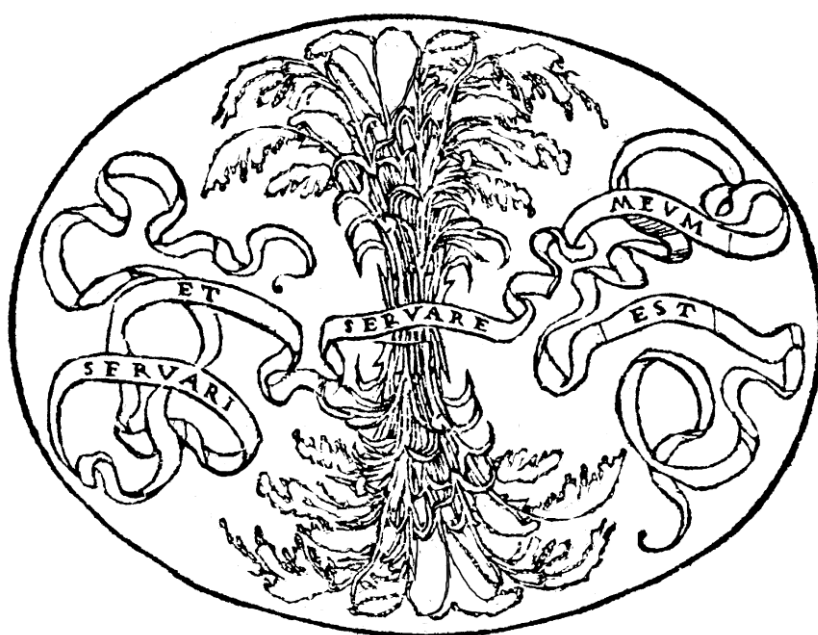


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 21/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI <i>Stampo virile</i> . Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo: <i>Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale</i>	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 69
GIACOMO BIAGI <i>Senza numero</i> . Alighiero Boetti 1972	p. 103
DUCCIO NOBILI Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»	p. 128
FILIPPO BOSCO <i>Cambiare l'immagine</i> e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone	p. 147
MARIA ROSSA Luciano Fabro, <i>Iconografie (Bacinelle)</i> : alcune possibilità di lettura	p. 178
GIORGIO DI DOMENICO «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216

EDITORIALE

Questo numero di «Studi di Memofonte» è nato da un seminario da me coordinato alla Scuola Normale Superiore di Pisa nell'anno accademico 2017-2018. Ho iniziato, un po' provocatoriamente, ricordando le parole con cui Giorgio De Marchis aveva concluso, nel 1982, il suo saggio dedicato all'arte italiana del secondo dopoguerra nella *Storia dell'Arte Italiana* Einaudi: dopo il 1968 «molti artisti giovani entrano in crisi e cessano di produrre arte. Alcuni cambiano mestiere. Quelli che continuano non producono niente di nuovo. A partire dal 1971-72 si entra in una fase di assenza o di clandestinità artistica che dura tutto il decennio». L'idea di dedicare a questo periodo un seminario universitario appariva arrischiata (era arduo affrontare il tema con gli strumenti canonici della disciplina storico-artistica) e certamente sproporzionata alle capacità del coordinatore che mai si era spinto, nei suoi studi, fino a cronologie così avanzate. Ho scelto un approccio il più possibile tradizionale. Di lezione in lezione, con pazienza, si sono interrogate le opere, si sono letti i testi critici, si sono ricostruite e discusse le vicende di politica espositiva: lo sguardo si è avvicinato il più possibile alla concretezza degli oggetti, al significato letterale delle pagine, alla evidenza documentaria delle vicende prese in considerazione, infine (e verrebbe da dire: soprattutto) alla biografia di chi ne fu protagonista.

Si è subito evidenziato un fatto per me inatteso. Il timore iniziale che i testi critici del tempo, con la loro forte impronta militante, con la loro tendenza a evitare la misurazione diretta con le opere, potessero condizionare così tanto la lettura delle opere stesse da costringere chi oggi le studia a una sorta di parafrasi di quanto già detto (oppure, per reazione, a un allontanamento da questo orizzonte: nell'esigenza di una salutare bonifica dello sguardo) si è rivelato un timore infondato. Letti con cura, disinnescati, quando possibile, dalle inevitabili incrostazioni ideologiche, i testi che negli anni Settanta hanno accompagnato in Italia la produzione artistica degli stessi anni centrano questioni determinanti, e aiutano oggi a comprendere, più di quanto si possa immaginare, il pensiero visivo degli artisti; a dispetto della crisi in atto del 'discorso critico' continuamente evocata. E questa constatazione vale ancor di più quando la parola passava agli artisti.

Il rischio vero consisteva piuttosto nel far riferimento ai testi coevi non tanto sul piano dell'interpretazione ma sul piano del linguaggio. La lingua di chi scrive di arte moderna negli anni Settanta, e di conseguenza la lingua stessa degli artisti che scrivono, appare talmente murata entro un sistema di martellanti riferimenti ideologici da apparire lontana e astratta, talvolta respingente: inservibile, spesso, per affrontare lo studio delle opere. La raccomandazione di chi ha coordinato questo seminario è stata, prima di tutto, di non farsi condizionare da questa lingua, di non importarla mimeticamente (magari inconsapevolmente, sulla scorta dell'abitudine) nella propria narrazione. Di inventarsi un andamento argomentativo che approfittasse della distanza storica (ormai un quarantennio) che ci separa dagli eventi; e anche della opportunità che questa distanza storica offre per porsi domande nuove.

I seminari si sono tutti incentrati su un'un'opera che è stata l'oggetto di un circostanziato esercizio di lettura: di volta in volta una fotografia, *Stampo virile*, risultato della collaborazione tra Vettor Pisani e Claudio Abate (Fabio Belloni); un multiplo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, di Giovanni Anselmo (Francesco Guzzetti); un grande *Lavoro postale* di Alighiero Boetti (Giacomo Biagi); un disegno, *Cambiare l'immagine*, e una serie di fogli di ispirazione leonardesca di Giuseppe Penone (Filippo Bosco); *Iconografie (Bacinelle)* di Luciano Fabro (Maria Rossa); *Tragedia Civile* di Jannis Kounellis (Giorgio Di Domenico). Anche quando l'argomento ha riguardato non un singolo lavoro ma una mostra personale come nel caso de *L'ombra e il suo doppio* di Sandro Chia alla Galleria La Salita di Roma nel 1971 (Denis Viva) o delle sculture di Mauro Staccioli allestite nel 1972 alla Galleria

Toninelli di Milano (Duccio Nobili) l'attenzione è stata principalmente posta sulla concretezza e sul significato letterale dei manufatti esposti.

Di fronte all'opera gli autori di questi affondi si sono posti, prima di tutto, domande semplici, le stesse a lungo praticate nel lavoro tradizionale dello storico dell'arte: quale sia l'aspetto dell'opera nello stato in cui ci è oggi giunta; per quale occasione o spazio espositivo o contesto fosse stata originariamente pensata e come questa destinazione originale avesse motivato l'intenzione dell'artista; quale fosse il significato dell'opera, per quanto sia oggi possibile ricostruirlo dalle informazioni disponibili e delle allusioni percepibili; entro quale sistema di riferimenti (visuali, testuali o ideologici) l'opera si sia collocata; quale fosse il suo spettatore implicito, e quali reazioni l'opera era chiamata ad attivare presso di lui. Sono domande che richiedono tempi lunghi di indagine, curiosità, saperi visivi, disponibilità ad allargare lo sguardo alla discussione culturale del tempo. Che espongono lo storico (e specie il giovane storico, che quel clima non ha condiviso) a rischi inevitabili per l'impossibilità di ricomporre gli indispensabili riferimenti: sottovalutandone alcuni o, peggio ancora, sopravvalutandone altri. E che ottengono risposte inevitabilmente parziali o, meglio, limitate: a quell'opera, a quella congiuntura che si è indagata, senza, insomma, troppe generalizzazioni o ambizioni di sistema.

Che in molti di questi contributi si sia rivendicato lo specifico linguistico dell'oggetto (e del lavoro artistico che l'ha prodotto, in un frangente in cui questo specifico è così aspramente messo in discussione) è un segnale a mio avviso significativo. La tensione rivoluzionaria ha generato, nell'arte italiana degli anni Settanta, un progressivo assottigliarsi dei confini tra pratica artistica e comportamento politico. Affrontare l'opera nel suo specifico ha consentito di tenersi lontani da rigidità ideologiche e da schieramenti militanti. Questo è un azzardo e, insieme, un limite. Gli studi che seguono fanno i conti con le più aggiornate metodologie di indagine della storia dell'arte oggi in uso per la contemporaneità ma rivendicano sempre la centralità del mestiere tradizionale dello storico dell'arte: una centralità forse insufficiente quando si affrontano opere così allegoriche da essere in gran parte spiegabili fuori dai linguaggi specificamente visivi. Ma l'esperimento è andato proprio in questa direzione, per certi versi un po' provocatoria: verificare se l'avvicinamento dello sguardo all'oggetto possa portare alla luce materiali e argomenti forieri di nuove interpretazioni.

**LUCIANO FABRO, *ICONOGRAFIE (BACINELLE)*:
ALCUNE POSSIBILITÀ DI LETTURA**

Tra il 1974 e il 1976 fu attiva a Firenze, in piazza Saltarelli, la Galleria Area, frutto di un progetto nato dall'incontro tra alcuni militanti di Lotta Continua e Bruno Corà. Nel 1973, infatti, lo storico dell'arte stava curando la sezione dedicata all'«Informazione alternativa» della mostra *Contemporanea*¹, quando entrò in contatto con Michele Guidugli, Paolo Marchi e Umberto Simoncini, militanti del movimento, che gli chiesero di curare una serie di esposizioni per aiutarli a finanziare il loro giornale: Corà accettò, con «un'esigenza di fondo, ossia che il rapporto con gli artisti fosse integrale, volto a instaurare un dibattito concreto e a diffondere il loro lavoro senza fini strumentali»². Cominciò così un sodalizio che per due anni vide alternarsi a ritmo serrato mostre della durata di una ventina di giorni ciascuna: la Galleria Area divenne uno dei centri di ricerca artistica italiani, con nomi di rilievo del panorama nazionale e qualche incursione in quello internazionale³.

L'8 marzo 1975 ebbe inizio l'esposizione dell'artista di origini friulane, ma milanese d'adozione, Luciano Fabro, allora trentanovenne. Su un tavolo coperto da una tovaglia bianca riccamente ricamata erano stati posati cinque bacili di cristallo pieni d'acqua, ciascuno dei quali contenente un frammento, anch'esso di cristallo, con inciso un nome: Berenice, Giovanni Battista, Giordano Bruno, Olympe de Gouges, Victor Jara. L'opera esposta si intitolava *Iconografie (Bacinelle)* (Figg. 1a, 1b).

Le parti immerse nell'acqua erano avanzi della lavorazione dei *Piedi vetro di Murano e shantung di seta pura*, opere appartenenti al gruppo delle sculture che l'artista realizzò tra il 1968 e il 1972, con una base di forma fantasiosamente zoomorfa, dapprima in bronzo, porfido o marmo, successivamente in vetro, dalla cui caviglia parte un calzone in seta che «non ha ragione, né statica né dinamica, ma dà corpo allo sguardo»⁴. I *Piedi* di vetro furono esposti per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1972⁵ (Fig. 2) mentre nel 1973 Fabro presentò alla Galleria Borgogna di Milano un *Piede di vetro fra i suoi stampi* (1968-1972) (Fig. 3), confermando il procedimento attraverso il quale erano state create le basi in vetro (già desumibile attraverso l'osservazione dell'opera a Venezia): la forma cilindrica delle «conchiglie di fusione»⁶ mostrava

Intendo ringraziare Silvia Fabro per la generosità e la pazienza con la quale mi ha accolta presso l'Archivio Luciano e Carla Fabro di Milano e ha ascoltato le mie riflessioni e risposto alle mie domande, Maria Luisa Catoni per il prezioso riconoscimento della provenienza del ritaglio tipografico con il supplizio di Tantalò dalla ricostruzione di Carl Robert della *Nekyia* di Polignoto, e Giorgio Di Domenico per il suggerimento di confronto tra le *Iconografie (Bacinelle)* di Luciano Fabro e l'installazione performativa di Vettor Pisani a L'Attico nel gennaio 1975. Ringrazio infine Eugenio Giliberti per alcune importanti informazioni sul catalogo di *Memoria Ribelle* (Napoli 2003) e Jeroen Staes per le fotografie della versione delle *Iconografie (Bacinelle)* conservata nella collezione dello Stedelijk Museum voor Actuele Kunst di Gand.

¹ CONTEMPORANEA 1973.

² FIRENZE SPERIMENTALE 2017, p. 44. Furono aperte due gallerie, una a Firenze, l'altra a Monaco di Baviera. La sede italiana è la stessa in cui fino a quel momento conduceva la sua attività di grafica d'arte e documentazione artistica Maria Gloria Conti Bicocchi, poi trasferitasi in via Ricasoli n. 22, dove diede vita a una delle esperienze fondamentali per la nascita della videoarte in Italia (cfr. ART/TAPES/22 2017).

³ Tra 1974 e 1976 esposero alla Galleria Area Mario Merz, Alighiero Boetti, Francesco Clemente, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini e altri; sul fronte internazionale si ricorda la partecipazione di Sol LeWitt e quella programmata, ma non realizzata, di Daniel Buren. Sull'attività della Galleria Area cfr. GILIBERTI 2003; FIRENZE SPERIMENTALE 2017, pp. 44-46.

⁴ FABRO 1978, p. 76. Per i *Piedi* cfr. FABRO 1971; OPERE 1994, pp. 176-178. Silvia Fabro ritiene che l'informazione sul materiale bronzeo riportata in *Fabroniopera* sia errata e che si tratti di alluminio (comunicazione personale).

⁵ Per la scheda di Fabro nel catalogo della Biennale del 1972 cfr. 36 BIENNALE 1972, p. 99.

⁶ LETTURE PARALLELE 1973.

infatti che le singole componenti di queste zampe (le dita e la regione plantare) fossero state fuse una per una e poi unite tra loro a creare la forma desiderata.



Fig. 1a, 1b: Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*, 1975, Galleria Area, Firenze (fotografie dell'artista). Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano



Fig. 2: Luciano Fabro, *Vetro di Murano e shantung di seta pura (Piedi)*, 1968-1972, ripresa fotografica dell'opera allestita alla Biennale di Venezia nel 1972 (fotografia dell'artista). Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano



Fig. 3: *Piede di vetro fra i suoi stampi*, 1968-1972 (fotografia dell'artista), in *LETTURE PARALLELE* 1973

I pezzi incisi e immersi nei contenitori di cristallo che compongono *Iconografie (Bacinelle)* sarebbero quindi parti escluse dall'assemblaggio, o meglio «tentativi di fusione» (Fig. 4), secondo la descrizione data da Silvia Fabro nella scheda dell'opera pubblicata nel catalogo curato da Bruno Corà in occasione della retrospettiva dedicata all'artista a Palazzo Fabroni nel 1994⁷.

Nelle successive esposizioni dell'opera⁸, le *Bacinelle* furono presentate in numero e posizione variabili, perdendo talvolta la linearità della successione, come nel caso della mostra *Kunst nach '68* al Museum van Hedendaagse Kunst di Gand, in cui furono sistemate una a fianco all'altra, con uno sviluppo concentrico, a formare la corolla di un fiore⁹ (Fig. 5). Anche i nomi incisi su ciascun frammento di vetro variano, dando prova del fatto che Fabro continuasse a creare nuove bacinelle, talvolta vendute singolarmente¹⁰. Nel 1980 le *Bacinelle* esposte alla mostra di Gand furono acquistate dal museo e l'opera trovò una conformazione definitiva: il tavolo ora in collezione allo Stedelijk Museum voor Actuele Kunst¹¹ comprende le *Bacinelle* dedicate a Tantalo, Tommaso Campanella, Giovanni Battista, Pier Paolo Pasolini, Tonino Micciché, Marie Skłodowska Curie, Ossip Mandel'stam, esposte l'una di seguito

⁷ *OPERE* 1994, p. 190.

⁸ Nel catalogo curato da Bruno Corà in occasione della mostra *Fabroniopera*, delle *Iconografie* si segnalano le seguenti occasioni espositive: «*Mostre*: 1975: Firenze, gall. Area. (pers.). 1976: Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio. 1980: Berna, Kunsthalle; Milano, PAC (pers.); Gand, Museum van Hedendaagse Kunst; New York, gall. Ala. (pers.). 1981: Museum van Hedendaagse Kunst, (pers.). 1984: Torino, Mole Antonelliana. 1985: Madrid, Palacio de Cristal; New York, P.S.1. 1986: Londra, Hayward Gallery. 1987: Parigi, ARC (pers.). 1989: Rivoli, Museo d'Arte contemporanea (pers.). 1990: Barcellona, Fondazione J. Mirò. (pers.). 1991: Lucerna, Kunstmuseum (pers.). 1992: San Francisco, SFMOMA (pers.)» (*OPERE*, p. 191). L'opera fu inoltre allestita a Messina, alla Fiera Campionaria Internazionale, tra 1975 e 1976 (*MEDITERRANEA I* 1975).

⁹ *KUNST IN EUROPA* 1980.

¹⁰ Tra il 1975 e il 1980 furono create le *Bacinelle* dedicate a: Pier Paolo Pasolini, Tonino Micciché, Tantalo, Ossip Mandel'stam, Maria Skłodowska Curie, Tommaso Campanella, Archimede, Cavallo Pazzo, Antoine-Laurent de Lavoisier, Ignaz Philipp Semmelweis, Socrate, Gandhi, Malcolm X, Fra Dolcino, Martin Luther King. Le *Bacinelle* vendute singolarmente furono quelle di: Giordano Bruno, Gandhi, Berenice, Malcom X, Fra Dolcino, Martin Luther King, Victor Jara, Olympe de Gouges. Gli elenchi ci sono stati forniti tramite comunicazione personale da Silvia Fabro, la quale ha precisato che le *Bacinelle* furono vendute singolarmente entro il 1980.

¹¹ Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) è il nome che dal 1999 ha sostituito quello di Museum Van Hedendaagse Kunst (M.H.K.).

all'altra¹²; Fabro assemblò nello stesso anno anche un altro tavolo, conservato nella sua collezione personale, in cui confluirono le *Bacinelle* di Archimede, Cavallo Pazzo, Antoine-Laurent de Lavoisier, Ignaz Philipp Semmelweis e, in replica, quelle di Giovanni Battista e Pier Paolo Pasolini¹³. Furono inoltre fissate due diverse dediche dell'opera: mentre il tavolo venduto allo S.M.A.K. ricorda «persone per le quali la violenza sul corpo rappresentò la violenza sulle idee», quello in collezione Fabro si riferisce a «persone per le quali la violenza sul corpo rappresentò la violenza della stupidità sulle idee»¹⁴.



Fig. 4: Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*, particolare del frammento di vetro. Courtesy S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Gand



Fig. 5: Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*, 1975, in *KUNST IN EUROPA* 1980

¹² La conferma dell'acquisto in occasione della mostra del 1980 ci è stata data da Jeroen Staes tramite comunicazione personale.

¹³ Poco prima che il tavolo in collezione S.M.A.K. fosse esposto a Gand (21 giugno-31 agosto 1980), infatti, il tavolo in collezione Fabro era stato presentato a Milano, presso il Padiglione di Arte Contemporanea (17 aprile-21 luglio 1980) (*KUNST IN EUROPA* 1980; *LETTURE PARALLELE IV* 1980).

¹⁴ Resta da chiarire per quale ragione Fabro comprenda tra i personaggi Marie Curie, l'unica a non aver subito una morte violenta o provocata da persone: morì infatti per un'anemia aplastica, probabilmente contratta a causa delle lunghe esposizioni alle radiazioni nel corso della sua attività di ricerca.

Per la mostra alla Galleria Area non fu stampato un catalogo, ma l'opera fu accompagnata da una didascalia esplicativa, com'era uso di Fabro al fine di permettere una corretta comprensione dei suoi lavori¹⁵. Secondo la testimonianza di Bruno Corà, curatore dell'esposizione, la spiegazione che accompagnava l'opera era la stessa poi pubblicata sul numero di «DATA» della primavera del 1975, a corredo della fotografia delle *Bacinelle* dedicate a Olympe de Gouges e Victor Jara:

Occorre fermarsi alla soglia del significato, vedendolo da lontano, perché è una cosa ed è un'altra cosa, è farsesco ed è tragico, è caramelloso e truciulento.

Il senso sta anche nel fatto che esprime qualcosa di tremendo. Non ho mai fatto nulla di meno sublimato, di più greve pur in un guscio così frivolo¹⁶.

Prima di approfondire il possibile significato di queste righe, occorre segnalare che due nuove didascalie accompagnarono le fotografie delle *Bacinelle* pubblicate rispettivamente su «Domus» nel 1976 e su «Flash Art» nel 1977; nel primo caso si legge:

Bacinelle di vetro, piene d'acqua con immerso un rottame, pure di vetro, che porta inciso un nome: Olimpia [sic] de Gouge [sic], Malcolm X, Jara... ecc. Persone per le quali la violenza sul corpo rappresentò la violenza sulle idee. Come dall'iconografia secondo Matteo: "Voglio in un bacile la testa di Giovanni il Battista"¹⁷.

E nel secondo:

Delle bacinelle di vetro recanti dei cocci di cristallo, già parti di "Piedi" cui non appartengono più, esprimono nell'acqua il sacrificio di teste portate via dai corpi cui non dovevano più appartenere: il Battista, Giordano Bruno, Olimpia [sic] de Gouge [sic], etc.

Ogni brano è aniconico; nulla, a parte il nome inciso sul coccio e la tovaglia del sacrificio, dice l'orrore della consumazione, ma tutti insieme i simboli, elevano nel silenzio dell'immagine la condanna agli iconoclasti¹⁸.

Non sembra che questa terza didascalia sia stata più utilizzata, mentre nel catalogo della mostra *Aptivo* del 1976 fu usata una descrizione che si pone come sintesi tra la spiegazione apparsa su «DATA» e quella su «Domus», riproposta poi in *Attaccapanni*, il libro che Fabro

¹⁵ Sulla centralità della 'didascalia' come corretta chiave interpretativa dell'opera si legga il dialogo tra Carla Lonzi e Luciano Fabro pubblicato su «Marcatré» nell'aprile 1966: «Per la tua mostra della primavera scorsa a Milano, hai scritto sul catalogo didascalie per ciascuna opera esposta. Rileggendo, mi accorgo che si tratta di pure e semplici descrizioni. Cosa intendevi suggerire allo spettatore?» «Veramente volevo suggerire di non prendere atteggiamenti particolari o convenzionali, semplicemente mettere il visitatore davanti a quello che vede. Di per sé non sarebbe una cosa necessaria se in genere avessi notato che le persone vedono come sono le cose [...] vorrei portare il fruitore a come leggere l'esperienza, le cose. Io propongo una lettura liberata dalle abitudini intellettuali che intervengono nel considerare i prodotti artistici. Si tratta di leggere le cose, non i propri pensieri» (LONZI 1966, p. 375); anche nel testo pubblicato su «Flash Art» a corredo delle fotografie dei *Piedi* esposti alla Galleria Arte Borgogna nel 1971, Fabro denunciava l'incapacità del pubblico di capire le sue opere: «Io non ho nulla da dire; ma devo tenervi lontani. Non voglio avere piagnoni attorno alle mie opere. Gradireste fossi più trasparente? Ho sperimentato quanto la trasparenza lasci i vostri occhi riposarsi nel nulla. [...] Due tre anni fa, quando cominciai a presentare le "Lenzuola" e le "Italie", contrariamente a quanto ero solito, non volli dare una giustificazione alla novità del mio lavoro, volendo sperimentare quanto le persone fossero autonomamente reattive di fronte ad immagini che solo la consuetudine tendeva a collocare tra le immagini convenzionali. Il risultato di questa simpatica iniziativa fu veramente imbarazzante» (FABRO 1971).

¹⁶ FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA 1975, p. 95. La fotografia pubblicata su «DATA» riprende le *Bacinelle* dedicate a Olympe de Gouges e Victor Jara. Riferendosi all'esposizione di Luciano Fabro alla Galleria Area, Bruno Corà raccontò: «Per l'occasione Luciano aveva scritto un testo con la macchina per scrivere e lo aveva esposto su un muro; il biglietto recitava: [...]» (FIRENZE SPERIMENTALE 2017, p. 45).

¹⁷ DE SANNA 1976, p. 48.

¹⁸ FABRO 1977.

pubblicò con Einaudi nel 1978, e in successivi cataloghi in cui compare la fotografia dell'opera:

Bacinelle di vetro piene d'acqua con immerso un rottame, pure di vetro, che porta inciso un nome: Olimpia [sic] de Gouge, Malcolm X, Jara... ecc. Persone cui la violenza sul corpo rappresentò la violenza sulle idee. Come dall'iconografia secondo Matteo: «Voglio in un bacile la testa di Giovanni Il Battista».

Occorre fermarsi alla soglia del significato, vedendolo da lontano, perché è una cosa ed è un'altra cosa, è farsesco ed è tragico, è caramelloso e truculento. Il senso sta anche nel fatto che esprime qualcosa di tremendo. Non ho mai fatto nulla di meno sublimato, di più greve, pur in un guscio così frivolo¹⁹.

Nella scheda dell'opera compresa nel catalogo dell'esposizione a Palazzo Fabroni del 1994, infine, si precisò che l'acqua delle *Bacinelle* era «distillata»²⁰.

Gli elementi che abbiamo a disposizione per leggere l'opera alla sua prima apparizione sono quindi la didascalia che l'accompagnava (e di lì a poco sarebbe stata pubblicata su «DATA») e la considerazione del contesto in cui l'opera fu presentata, elemento che assume un significato particolare alla luce della testimonianza di Bruno Corà che Fabro l'avesse concepita appositamente per l'esposizione del 1975²¹.

La didascalia invita lo spettatore a «fermarsi sulla soglia del significato», a sospendere il giudizio interpretativo dell'opera, valutandone sia il lato «farsesco» e «caramelloso», sia quello «tragico» e «truculento». Da queste righe bisogna partire per un tentativo di lettura. Preliminare per la loro comprensione è la considerazione del valore esperienziale-conoscitivo che Fabro attribuisce all'opera d'arte, tesa a stabilire un rapporto diretto tra spettatore e realtà: le cose in arte non sono un fatto artistico ma *cose*, e l'arte interviene come strumento di indagine tramite l'esperienza che lo spettatore fa di esse²². Tale esperienza si compie attraverso i sensi e la ragione, che si pongono a due livelli di interazione con la realtà oggettuale distinti, benché tra loro inscindibili: uno, la sensazione, immediato e superficiale; l'altro, la razionalità, che porta in profondità la relazione emozionale²³.

Quando Fabro afferma che «Occorre fermarsi alla soglia del significato [...] perché è una cosa ed è un'altra» invita dunque a non indulgere a un'interpretazione solamente sensoriale o razionale: spinge a fare esperienza del lavoro mantenendosi su un piano che definisce «attenzionale»²⁴, dove entrano in gioco più componenti; anche le ultime parole della didascalia, «non ho mai fatto nulla di meno sublimato, di più greve pur in un guscio così frivolo», ribadiscono la compenetrazione nell'opera di due piani di comprensione: il «farsesco» e il «caramelloso» in prima istanza, il «tragico» e il «truculento» a uno sguardo più approfondito.

Nell'immediato l'opera sarebbe percepita come farsesca e caramellosa, aggettivi forse non pienamente positivi ma eloquenti nell'indicare l'apparenza. Credo che il termine «farsesco» si riferisca al carattere di finzione, alla forte carica illustrativa che ha l'opera, poiché

¹⁹ *APTICO* 1976, p. 38; *FABRO* 1978, p. 110; *LETTURE PARALLELE IV* 1980; *OPERE* 1994, p. 190.

²⁰ *OPERE* 1994, p. 191.

²¹ Nell'intervista rilasciata a Eugenio Giliberti durante la preparazione della mostra *Memoria Ribelle* del 2003, Bruno Corà affermò che le *Iconografie* furono realizzate da Fabro espressamente per la mostra ad Area (GILIBERTI 2003, p. 24).

²² Sul ruolo dell'arte come strumento di conoscenza della realtà cfr. LONZI 1966.

²³ Sui due piani di comprensione dell'opera (sensoriale e razionale) cfr. *Na de regen gaat een bloem open* [Dopo la pioggia nasce il fiore], intervista con J. Braet, «Knack», maggio 1988, pp. 186-189, cit. in DE SANNA 1996, p. 168.

²⁴ «Io l'esperienza non la faccio col quadro, lo specchio, la struttura; io la faccio vivendo, guardando le cose, prendendo possesso. Quando vivi ti interessa tutto. Ti parlo di entrare in atteggiamento attenzionale» (LONZI 1966, p. 376); «i rumori che ci giungono e il pavimento che vediamo sotto i piedi ci legano al mondo esterno. Il resto è attenzione» (FABRO 1978, p. 22).

a prima vista appare come una tavola imbandita, quasi fosse l'allestimento di un palcoscenico in attesa degli attori; e credo sia significativo che «farsa» sia proprio il sostantivo che Lucio Fontana – artista che Fabro definisce, insieme a Piero Manzoni, «una boa»²⁵ – aveva utilizzato nel *Manifesto bianco* del 1946 e successivamente nel *Manifesto tecnico dello spazialismo* del 1951, per definire con un certo disprezzo l'arte ancora legata alla rappresentazione²⁶. La valenza teatrale, di frivola rappresentazione, evocata dal termine «farsa» sembra confermata da Fabro stesso, quando in *Attaccapanni* scrive che nel proprio video *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* del 1969 raccontava «tra frizzi e lazzi» le sue opere retrodatandone la realizzazione, immaginando di esser morto nell'anno della sua stessa nascita: «La farsa aveva di nuovo baciato l'arte»²⁷.

Accanto alla carica illustrativa, uno spettatore che si accosti all'opera con occhio di pura percezione epidermica, senza profondità critica, ne coglierà probabilmente il lato «caramelloso»: cioè l'apparenza 'sdolcinata', quasi stucchevole, che assume l'immagine nella sua perfezione, soprattutto se rapportata al suo significato greve.

A uno sguardo più approfondito lo stesso «guscio frivolo» svela infatti un midollo «tragico» e «truculento». Tragica è la sorte dei personaggi di cui i frammenti di vetro portano il nome. Nella prima versione dell'opera sono incisi quelli di Berenice, Giovanni Battista, Giordano Bruno, Olympe de Gouges e Victor Jara²⁸.

Tra le varie Berenice, quella a cui si riferisce Fabro è con molta probabilità la moglie di Tolomeo III, fatta assassinare dal figlio Tolomeo IV per il timore che gli anteponesse al trono il fratello; alla sua chioma è dedicata da Callimaco un'epigramma tradotta in latino da Catullo e poi in italiano da Ugo Foscolo²⁹, e ne porta il nome una costellazione. Il pubblico del 1975 poteva avere una certa familiarità con questa figura, poiché a essa era ispirato lo pseudonimo con cui si firmava Jolena Baldini nella rubrica *Sette volante* su «Paese Sera» negli anni Sessanta e Settanta, rubrica il cui logo era una treccia disegnata in successione da Renato Guttuso, Renzo Vespignani e Corrado Cagli.

San Giovanni Battista e Giordano Bruno sono figure ricorrenti nel dibattito artistico degli anni Settanta: la vicenda del primo era raccontata da Pier Paolo Pasolini nel *Vangelo secondo Matteo*, del 1964, e da Carmelo Bene in *Salomè* di Oscar Wilde, girato nel 1972; quella del secondo da Giuliano Montaldo nel film biografico del 1973. Inoltre, in occasione del XXVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa del 1968, al Teatro La Fenice di Venezia Luca Ronconi mise in scena il *Candelaio*, commedia di Giordano Bruno, con le scenografie di Mario Ceroli³⁰.

I personaggi oggi meno inquadrabili ricoprivano invece un ruolo di spicco nell'immaginario politico dell'Italia dei primi anni Settanta.

La francese Olympe de Gouges, autrice nel 1791 della *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*³¹, era stata ghigliottinata nel 1793³² in seguito a posizioni ritenute antirivoluzionarie. Con una citazione della *Dichiarazione* («Le donne saranno sempre divise le

²⁵ «Fontana e Manzoni sono due boe. Non puoi mimare le boe, ti avvicini o ti muovi sapendo che sono lì. Ti muovi tra. Chi si identifica nel punto di riferimento non si muove. La cosa ricca era data dal fatto che, spostandosi continuamente, essi permettevano di bordeggiare e di verificare, anche a una certa distanza, però con una perfetta coscienza della direzione. Non eri portato a copiare» (DE SANNA 1996, p. 16).

²⁶ «Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa» (FONTANA 1970, p. 119) e «Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa» (SCHÖNENBERGER 1970, p. 18).

²⁷ FABRO 1978, p. 84.

²⁸ FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA 1975, p. 95.

²⁹ LA CHIOMA DI BERENICE 1803.

³⁰ «FLASH ARTI» 1968.

³¹ DE GOUGES 1791; trad. it.: DE GOUGES 1993.

³² <https://gallica.bnf.fr/essentiels/gouges/declaration-droits-femme-citoyenne> <24 gennaio 2019>.

une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico?»³³) si apre il *Manifesto* di Rivolta Femminile, pubblicato in semiclandestinità nel 1970 da Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti³⁴. L'amicizia tra Lonzi e Fabro³⁵ permette di ipotizzare che sia stata la femminista ad avvicinare l'artista alla figura di de Gouges. Lonzi aveva peraltro già pubblicato frasi che sarebbero confluite nel *Manifesto* di Rivolta Femminile nella sezione dedicata a Fabro del catalogo della mostra *Processi di pensiero visualizzati* del 1970, mentre nel catalogo di *Amore mio* (1970) aveva riportato estratti di un testo sulla condizione femminile³⁶.

Victor Jara era invece un cantautore e drammaturgo cileno, sostenitore del Partito Comunista, che all'indomani del golpe di Pinochet fu rinchiuso nell'Estadio Nacional de Chile insieme ad altre quarantamila persone considerate ostili al regime, e ucciso «con lenta efferatezza, cominciando dal taglio delle mani»³⁷.

I cinque personaggi coinvolti nell'installazione del 1975 condividono quindi una morte violenta, spesso dovuta (o accompagnata) alla recisione di una parte del corpo. Il loro destino tragico non manca di caratteri truculenti. Tale categoria non fu indifferente a Fabro. In una delle interviste rilasciate a Carla Lonzi e inclusa in seguito nel volume *Autoritratto*, pubblicato nel 1969, Fabro raccontava che a Firenze, nel 1968³⁸, avrebbe voluto «presentare il tavolo da obitorio, sai, per sezionare»³⁹. Il tavolo per sezionare era un tema sperimentato nella ricerca artistica, come nell'opera *Monumento per un comunista spagnolo* (Fig. 6), esposta da Hans Peter Alvermann nella mostra *Tra rivolta e rivoluzione*, o evocato come fatto con il barattolo contenente un «puttino», posato da Vettor Pisani su un tavolo in occasione della mostra *24 ore su 24 da sabato 25 a venerdì 31 gennaio 1975*, alla Galleria Attico⁴⁰.

Quando Fabro raccontò a Lonzi del tavolo da obitorio, la critica notò il carattere macabro di questa operazione e ne domandò il perché all'artista, che dichiarò di essere interessato ad approfondire «tutte le gamme», dal macabro al comico⁴¹. Fabro non realizzò il tavolo da obitorio, ma lo stesso anno della pubblicazione del libro di Lonzi un altro episodio si aggiunse alle operazioni dal sapore macabro. Partecipando a una performance in un teatro del Seicento, l'artista mimò con il solo movimento della bocca, senza emissione di suoni, l'*Apparecchio alla morte* di Alfonso Maria de Liguori, e una volta terminato il testo uscì di scena, lasciando che una voce registrata lo ripetesse⁴². Nel ricordare l'episodio in *Attaccapanni* nove

³³ BANOTTI 2011, p. 28.

³⁴ Il *Manifesto* era stato appeso «a un vecchio portone a Roma e (almeno si dice) a una cancellata milanese e poche decine di altre copie distribuite a mano» (VALENTINI 2018, p. 105).

³⁵ Nel corso di una conversazione pubblicata nel catalogo della mostra del 1994 Fabro ricordò l'amicizia con Carla Lonzi, presso la cui casa, sul finire degli anni Sessanta, «si era creato una specie di cenacolo di gente di diversa città» (LUCIANO FABRO E PISTOLA 1994, p. 82).

³⁶ Nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* Lonzi sovrappose alle fotografie delle *Italie* esposte frasi estratte dal *Manifesto* di Rivolta Femminile e tradotte in francese, mentre nel catalogo di *Amore mio* la critica riportò scritti sulla condizione della donna estratti dal *Dictionnaire de sociologie phalanstérienne* di Edouard Silberling (Riviere, Paris 1911); (*PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI* 1970; *AMORE MIO* 1970). La provenienza delle citazioni riportate da Lonzi nei due cataloghi è confermata in LONZI 2012, rispettivamente a p. 665 e a p. 635.

³⁷ MESS. 1973.

³⁸ Fabro si riferisce probabilmente all'esposizione *Situazione 68*, che si svolse a Firenze, a Palazzo Medici Riccardi, dal 6 al 31 dicembre 1968 (*SITUAZIONE 68* 1968).

³⁹ LONZI 2017, p. 164.

⁴⁰ «Vettor Pisani, storie di eroi, la parte assassinata. Venerdì [31 gennaio 1975] ore 6,30-7,30 [...]. Pisani dispone un tavolo con sopra un barattolo contenente un puttino (fa pensare ad un feto in formalina), mentre alla parete è appesa la foto di un bambino» (*ROMA IN MOSTRA* 1995, p. 81).

⁴¹ Sulla comicità: «Voglio passare tutte...» «Tutte le gamme?» «Tutte le gamme. Adesso hai visto che arrivo al comico...» «Sempre un comico a disagio, però, vero?» «Nooo... ma è divertente, perché, poi... così, i colorini dell'Italia, tutte queste... Sì, c'è il peso, eh... il peso della lamiera... probabilmente quando si muove fa quel movimento di una cosa molto pesante che non sente l'aria. Anche se oscilla, non è come una cosa leggera e, quando oscilla, la senti che è leggera» (LONZI 2017, p. 164).

⁴² L'episodio è riportato in FABRO 1978, pp. 83-84.

anni dopo, Fabro definiva «truculento» il realismo con cui, in quel testo, de Liguori aveva descritto il disfacimento di un cadavere⁴³:

Considera che sei terra, ed in terra hai da ritornare. Ha da venire un giorno che hai da morire e da trovarti a marcire in una fossa, dove sarai coperto da' vermi. [...] Maggior orrore dà poi il cadavere, quando principia a marcire. Non saranno passate ancora 24 ore ch'è morto quel giovine, e la puzza si fa sentire. Bisogna aprir le finestre e bruciar molto incenso, anzi procurare che presto si mandi alla chiesa, e si metta sotto terra, acciocché non ammorbi tutta la casa. E l'essere stato quel corpo d'un nobile, o d'un ricco non servirà che per mandare un fetore più intollerabile. [...] Mira quel cadavere prima diventa giallo e poi nero. Dopo si fa vedere su tutto il corpo una lanugine bianca e schifosa. Indi scaturisce un marciume viscoso e puzzolente, che cola per terra, in quella marcia si genera poi una gran turba di vermi, che si nutriscono delle stesse carni. S'aggiungono i topi a far pasto su quel corpo, altri girando da fuori, altri entrando nella bocca e nelle viscere. Cadono a pezzi le guance, le labbra e i capelli; le coste son le prime a spolarsi, poi le braccia e le gambe. I vermi dopo aversi consumato tutte le carni, si consumano da loro stessi; e finalmente di quel corpo non resta che un fetente scheletro, che col tempo si divide, separandosi l'ossa, e cadendo il capo dal busto⁴⁴.

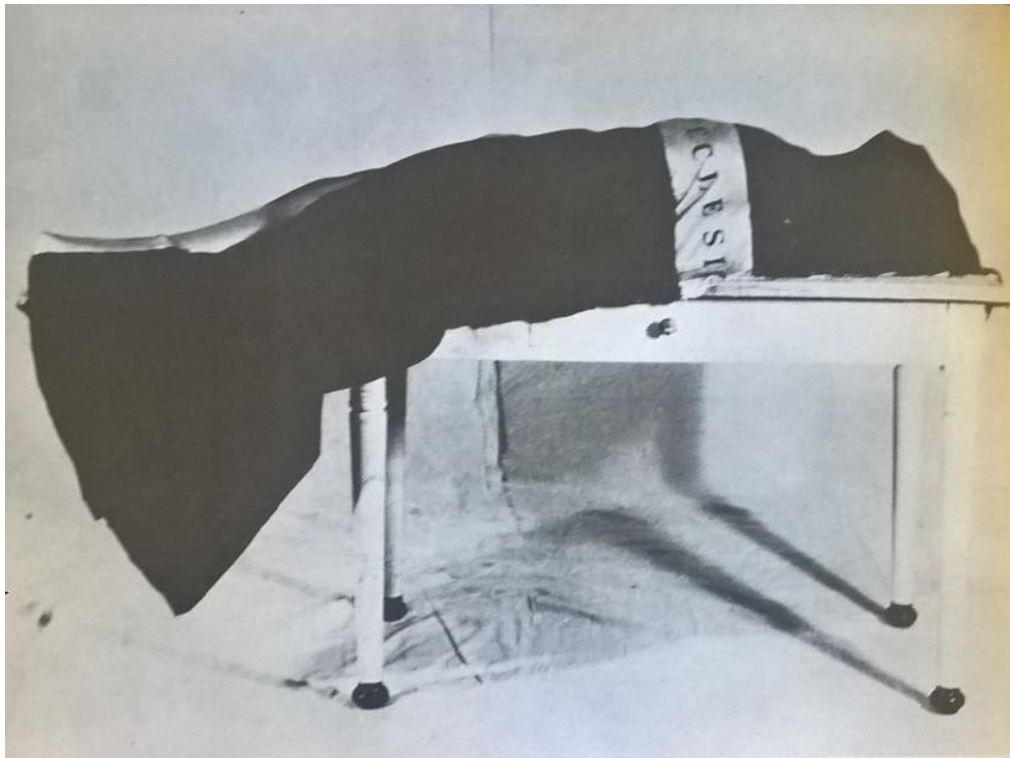


Fig. 6: Hans Peter Alvermann, *Monumento per un comunista spagnolo*, 1965, in *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972

Se rapportato alla situazione politica del periodo, il termine «truculento» si prestava bene a descrivere le cronache degli attentati che a partire dal 1969 avevano cominciato a susseguirsi in Italia. Nel maggio del 1974 una bomba nascosta in un cestino dell'immondizia in piazza della Loggia, a Brescia, esplose durante un comizio antifascista. Negli articoli comparsi su diverse testate nazionali e locali è ricorrente la descrizione di «corpi dilaniati» e «brandelli di

⁴³ *Ivi*, p. 83.

⁴⁴ DE LIGUORI 1965, pp. 11, 13-14.

carne»⁴⁵. Nel dicembre dello stesso anno, inoltre, cadeva il quinto anniversario della Strage di piazza Fontana e su «Stampa Sera» fu pubblicata un'eloquente testimonianza: «Ho visto corpi umani coperti di sangue, gente che camminava senza braccia, con la testa squarciata, sangue e materia cerebrale sui muri, cadaveri anneriti, rottami e arti»⁴⁶. A un «rottame» fa riferimento Fabro nella didascalia dell'opera apparsa su «Domus» nel 1976: «Bacinelle di vetro, piene d'acqua con immerso un rottame, pure di vetro, che porta inciso un nome»⁴⁷; l'immagine che ne deriva apre la possibilità di confronto tra i corpi dilaniati dalle esplosioni e i pezzi di vetro nelle *Bacinelle*.

Il rapporto fra i tragici risultati della strategia della tensione e l'opera degli artisti d'avanguardia era ormai sedimentato da anni. Già nel 1969 il torinese Aldo Mondino aveva esposto alla Galleria Arco d'Alibert di Roma una serie di pesci morti «variamente intrisi di sangue, o disposti in recipienti», che «alludono ad altre stragi attuali: quelle collettive, attraverso le guerre ingiuste, per cui le sardine si ammassano come gli uomini nell'accadimento della morte»⁴⁸. Un riferimento cui alludeva con singoli lacerti di pesce, presentati in recipienti distinti (Fig. 7).



Fig. 7: Aldo Mondino davanti ad alcune sue opere recenti, in GIANNATTASIO 1969

⁴⁵ POPAIZ 1974; BRESCIA, DOPO LA STRAGE 1974. Per le cronache delle stragi cfr. inoltre VIGLIANI 1974; ORE 10,12 CARNEFICINA IN PIAZZA LOGGLA 1974; BARBARA STRAGE FASCISTA 1974; UNA BOMBA FASCISTA 1974; ZOPPELLI 1974.

⁴⁶ PIAZZA FONTANA, CINQUE ANNI DOPO 1974.

⁴⁷ DE SANNA 1976, p. 48.

⁴⁸ GIANNATTASIO 1969.

Si può facilmente ipotizzare che le immagini degli attentati terroristici, descritti con crudezza dalle cronache del tempo, fossero molto vive nelle coscienze dei partecipanti alla mostra del 1975, tanto da suggerire un inevitabile riferimento, e va inoltre ricordato che la Galleria Area era gestita da alcuni militanti di Lotta Continua, e frequentata perciò da simpatizzanti del movimento. È così possibile comprendere come mai Fabro per l'occasione avesse realizzato un'opera con un significato politico così esplicito nella sua drammaticità («Non ho mai fatto nulla di meno sublimato, di più greve pur in un guscio così frivolo»⁴⁹) ed è probabile che i frammenti di vetro risvegliassero un immaginario preciso nei partecipanti, richiamando alla memoria le vittime dello stragismo nero.

Victor Jara, inoltre, era un personaggio centrale tra gli schieramenti dei gruppi di sinistra e tra gli elettori di fede comunista che seguivano con apprensione la situazione cilena; costituiva il simbolo della brutalità del regime di Pinochet, nel cui golpe si riconosceva la possibile deriva della situazione politica italiana⁵⁰.

Concerti e mostre in onore del Cile si susseguirono in Italia tra il 1973 e il 1974. Nel luglio 1974 Joan Baez si esibì a Milano davanti a un «pubblico politicizzato» di trentamila partecipanti⁵¹, eseguendo anche un pezzo di Victor Jara⁵²; a Firenze, città in cui aveva sede la Galleria Area, tra il 1973 e il 1980 fu attivo il gruppo musicale Collettivo Victor Jara, e per il martire cileno compose una canzone il gruppo emiliano Il Canzoniere delle Lame⁵³.

Nell'ottobre 1973 «Arte e Società» pubblicò un appello di «artisti e uomini di cultura per il Cile»⁵⁴, seguito da un articolo in cui Guido Montana riconosceva una forma di complicità con il golpe cileno nelle posizioni italiane più conformiste⁵⁵.

Il tema principale della Biennale di Venezia del 1974 fu «l'antifascismo, con particolare attenzione al Cile dominato dalla dittatura militare»; all'inaugurazione prese parte anche Hortensia Allende. I giornali descrissero il clima dell'evento: «Commozione ed entusiasmo si sono scatenati nella sala quando la signora Allende è salita sul palco per pronunciare un

⁴⁹ FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA 1975, p. 95.

⁵⁰ TROVATI 1973.

⁵¹ «Il pubblico, molto politicizzato, non ha gradito l'esibizione degli "Area" che precedeva la cantante e li ha costretti a interrompersi. Per la Baez, con i suoi canti libertari, solo applausi [...] L'altra sera al velodromo Vigorelli i trentamila accorsi per sentirla erano un pubblico diverso dal solito: attirato dalla cantante, paladina della nonviolenza, ma anche cosciente di partecipare ad una manifestazione politica: il concerto era diretto dal comitato Vietnam per raccogliere fondi da destinare all'acquisto di chinino e altri medicinali per le zone liberate del Vietnam del Sud» (FABBRI 1974).

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Canto per Victor Jara*, in *Scarpe nuove eppur bisogna andar*, Way Out (3), Quadrifoglio 1980.

⁵⁴ QUANDO LA CLASSE OPERAIA 1973.

⁵⁵ Montana segnalava che «il Cile ha spaccato in due la società italiana, come successe un tempo per il Vietnam: da una parte operai e studenti rivoluzionari, solidali fino in fondo con la Resistenza cilena che chiede aiuto e armi; dall'altra la grigia palude del conformismo e l'inattendibilità di alcuni "guerriglieri" da salotti. C'è infatti il pericolo che sul Cile si faccia, come sempre, molta retorica e che lo scontro di ideologia e di civiltà si riduca a fumo o a vanagloria personale [...] Non si va oltre la dichiarazione e il mero gesto; nel tessuto connettivo della società e nella stessa organizzazione della cultura, ogni cellula si autoconserva mantenendo intatte tutte le sue relazioni [...]. Tale sistema di relazioni di potere è in definitiva una filiazione internazionale delle stesse forze che hanno agito, con l'astuzia e la violenza, contro Unidad Popular e Salvador Allende. Che senso ha dunque protestare contro Frei e la DC cilena, se poi si accetta come interlocutore privilegiato il potere integralista della DC italiana? Che senso ha fare la fronda allo stato democlericale se poi se ne accetta la prassi corporativa e burocratica? Non possono esserci mezzi termini nella scelta rivoluzionaria»; Montana denunciava inoltre che la Democrazia Cristiana non avesse «mai sconfessato la seguente dichiarazione rilasciata da [Patricio] Aylwin in un'intervista a Gente: "A quanto ci consta le forze armate cilene non sono reazionarie, per la loro stessa tradizione e per il fatto che i loro membri provengono dalla classe media. Noi pensiamo che se le forze armate sono intervenute nel panorama politico nazionale è perché si sono pronunciate per la sicurezza nazionale, per l'integrità del paese, per l'unità e il benessere del Cile..."» (MONTANA 1973).

intenso, nobile messaggio per la libertà del suo Paese»⁵⁶. Nel marzo dello stesso anno alla romana Galleria Marcon IV fu allestita la mostra *Cile: Resistenza Libertà*⁵⁷.

Queste testimonianze mostrano il rilievo assunto dalla dittatura cilena nel mondo culturale italiano e come Victor Jara fosse divenuto di fatto il simbolo di un forte sentimento di vicinanza ai resistenti.

L'impegno civile trasmesso nell'opera di Fabro apre ad alcune possibilità di confronto.

Per la Biennale di San Paolo del 1971 Alik Cavaliere ed Emilio Scanavino avevano realizzato un'opera, poi censurata⁵⁸, intitolata *Omaggio all'America Latina* (Fig. 8): un pannello diviso in sezioni quadrate, all'interno di ciascuna delle quali erano impressi una macchia di materia rossa e il nome di un martire sudamericano, oltre ogni cortina politica; un'opera vicina a quella di Fabro, per l'estensione della dedica e per la medesima impostazione modulare. Il riferimento a un martire ucciso per le proprie idee è il perno attorno a cui ruota la presentazione che Herbert Lust offre nel catalogo di *Tra rivolta e rivoluzione* al pannello con *I funerali dell'anarchico Pinelli*⁵⁹ di Enrico Baj (Fig. 9):

Tre anni fa, la polizia italiana, agendo per conto di tutti gli uomini di oggi, replicò la Crocifissione. Il crimine commesso fu una bomba che esplose in una banca di Milano e uccise diciannove persone. L'uomo giusto crocifisso fu l'anarchico Pinelli. Fu prelevato con qualche fragile pretesto. Il suo credo anarchico non violento si opponeva in qualche modo alla teologia ufficiale della polizia. L'essere diverso dagli altri era prova della sua colpa anche se tale diversità era impegno di non violenza. Era colpevole perché era differente⁶⁰.

Allo stesso modo, i personaggi scelti da Fabro, sono «persone per le quali la violenza sul corpo rappresentò la violenza contro le idee»⁶¹. La stessa sorte toccava, nell'opinione di Ruggero Guarini nel citato opuscolo di «Arte e Società» dedicato alla dittatura cilena, a tutti gli oppositori al «Sistema», che «ha orrore del Diverso, perciò si accanisce a liquidarne ogni indizio»⁶². Ma se questi accostamenti potrebbero suggerire un'interpretazione politica delle

⁵⁶ UNA BIENNALE PER IL CILE 1974.

⁵⁷ CILE: RESISTENZA, LIBERTÀ 1974. Per la rassegna stampa cfr. LA MOSTRA «CILE: RESISTENZA LIBERTÀ» 1974.

⁵⁸ In una lettera pubblicata su «Il Manifesto» Alik Cavaliere spiegava che «l'opera, giunta a S. Paolo, ha subito il destino più triste: è stata ritirata dalle nostre autorità consolari che: 1) non avevano il diritto di farlo perché noi eravamo invitati ufficiali a rappresentare l'Italia e perché il preciso regolamento della biennale lo esclude; 2) hanno coperto con lo stupido gesto il governo brasiliano che non si è esposto ed al quale è stata sufficiente una piccola pressione su degli sciocchi e zelanti funzionari carrieristi per salvare la propria apparente rispettabilità. [...] Per quanto noi tentiamo di avere delle giustificazioni o perlomeno delle informazioni più dettagliate, ci scontriamo con uno spesso muro di rinvii, di palleggiamento di responsabilità e di "non abbiamo ancora la notizia ufficiale"» (A. Cavaliere, *Un piacere ai gorilla*, «Il Manifesto», 12 settembre 1971, cit. in *CENSURA A SAN PAOLO* 1972). L'opera fu esposta nel 1972 a Bologna sia alla Galleria de' Foscherari, sia alla mostra *Tra rivolta e rivoluzione* (*CENSURA A SAN PAOLO* 1972; *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972).

⁵⁹ Anche quest'opera, come l'*Omaggio* di Scanavino e Cavaliere, era stata inizialmente colpita dalla censura: nel 1972 doveva infatti essere esposta nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale, ma il giorno dell'inaugurazione fu assassinato il commissario Luigi Calabresi e gli organizzatori ritennero opportuno posticipare un'esposizione che poi, di fatto, non si tenne mai: «Al momento della morte pendeva a carico di Calabresi presso il Tribunale di Milano un procedimento per omicidio colposo di Pinelli. Inoltre, sempre presso il Tribunale, Calabresi era indiziato di altri reati. Alla TV il Ministro degli Affari Interni, Mariano Rumor, dichiara, lo stesso 17 maggio, che Luigi Calabresi era un funzionario esemplare. Le autorità municipali decidono che la mostra deve essere rinviata per "ragioni tecniche". Il rinvio si rinnova di giorno in giorno. Il catalogo edito dal Comune viene nascosto e coperti per strada tutti i "posters" annuncianti la mostra. Soppressi tutti gli articoli in tutti i giornali. La mostra non è più stata aperta» (*TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, p. 55). Come l'*Omaggio*, il pannello fu allestito a *Tra rivolta e rivoluzione*.

⁶⁰ LUST 1972, pp. 149-150.

⁶¹ DE SANNA 1976, p. 48.

⁶² GUARINI 1973.

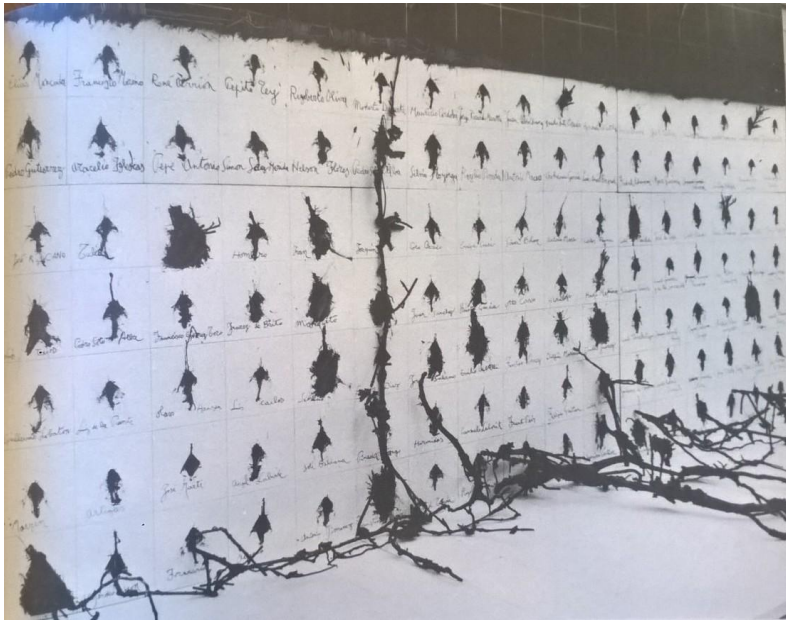


Fig. 8: Alik Cavaliere, Emilio Scanavino, *Omaggio all'America Latina*, 1971, in *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE 1972*

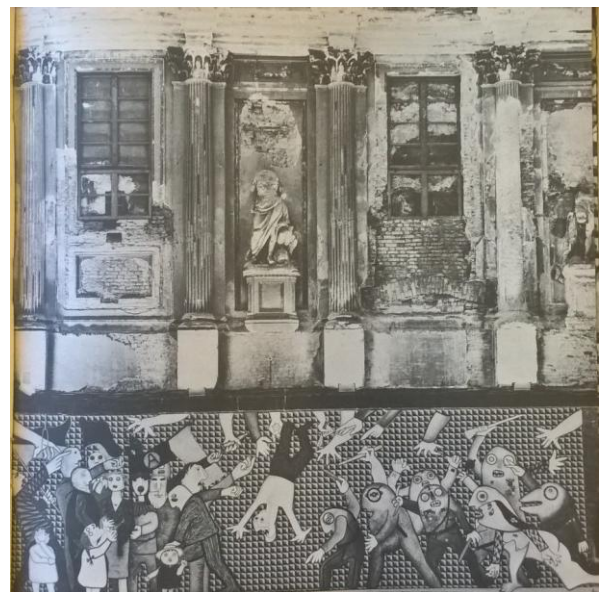


Fig. 9: Enrico Baj, *I funerali dell'anarchico Pinelli*, ripresa fotografica dell'opera allestita nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale, Milano 1972, in *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE 1972*

Iconografie, Lust coglie un particolare dell'attenzione di Baj per Pinelli che è interessante mettere a confronto con quella di Fabro per i personaggi cui dedica le *Bacinelle*:

È difficile essere brevi sulle ideologie che l'opera implica. Prima di tutto e cosa più significativa, Baj non è né un comunista né un anarchico. È un liberale, ma abbastanza conservatore, come un John Kennedy. Così Baj non ha nessuna particolare ragione di risentimento per Pinelli. Secondo: Baj non conosceva neppure Pinelli. Baj è offeso perché la morte di Pinelli è una ferita alla natura umana. Così egli si è accostato a questo soggetto da incubo non da partigiano, ma da artista obbiettivo⁶³.

⁶³ LUST 1972, p. 150. Per nutrire questa lettura e il parallelo con Fabro si legga un estratto dal testo di Enrico Crispolti nel catalogo della mostra bolognese: «Baj ha inteso realizzare un grande “quadro” civile. È venuto ricordando un episodio profondamente emblematico della società italiana di questi anni, e proprio nel suo volto:

La posizione di Fabro non appare troppo differente. Le *Iconografie* riflettono una presa di posizione civile poiché sottolineano una tragedia ricorrente nella storia dell'umanità, ma non costringono l'artista entro uno schieramento partitico⁶⁴, come dimostrano le *Bacinelle* dedicate a personaggi storici, il «guscio frivolo» (che per il contrasto con il tema tragico si può accostare al «sapore *kitsch*» che secondo Lust connota la scelta di Baj di usare colori accesi per dipingere la morte di Pinelli⁶⁵) e il dialogo che si instaura con precedenti artistici dell'iconografia cristiana, come appare più evidente dalla didascalia del 1976 e nella versione definitiva dell'opera.

La didascalia del 1976 sembra infatti edulcorare le possibili implicazioni politiche dell'opera, attraverso la citazione del Vangelo di Matteo («Voglio in un bacile la testa di Giovanni Battista»⁶⁶), che la solleva dalla contingenza e la proietta tra le iconografie del martirio del santo. Nella storia dell'arte moderna è spesso rappresentato il momento successivo alla decapitazione del Battista, con la sua testa raffigurata su un vassoio, durante il banchetto di Erode, come ricompensa per il ballo di Salomè⁶⁷ (Fig. 10). Il tavolo delle *Iconografie* concorre quindi alla contestualizzazione della scena, e anche il film di Pier Paolo Pasolini lo include. L'acqua, inoltre, è un attributo fondamentale della leggenda di Giovanni Battista, e non a caso è presente in quasi tutte le scene del *Salomè* di Carmelo Bene. La successione di contenitori di cristallo su una tavolata coperta da una tovaglia bianca richiama alla mente l'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci (Fig. 11), in particolare nelle due versioni definitive dell'opera, in cui un ulteriore elemento di continuità è riscontrabile nella scelta da parte di Fabro di far poggiare il piano del suo tavolo su supporti dello stesso tipo di quelli scelti appunto da Leonardo (Fig. 12).

Guardando alla storiografia artistica novecentesca si trova forse un anello di congiunzione tra l'opera di Fabro e i riferimenti al Cenacolo e al martirio di Giovanni Battista in essa contenuti. Proprio nel 1975 Einaudi pubblicava la prima edizione italiana di *Studi di iconologia* di Erwin Panofsky, in cui era contenuto il saggio *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte nel rinascimento*, già compreso nella raccolta *Il significato nelle arti visive*, edita dalla medesima casa editrice nel 1962⁶⁸. Oltre a ricorrere più volte all'episodio dell'Ultima Cena per spiegare la differenza tra studio iconografico e studio iconologico⁶⁹, lo storico dell'arte identificava nel bacile e nella testa i connotati fondamentali dell'iconografia di Giovanni

sia di cruda verità, l'uccisione di un innocente, sia della farsa di verità di comodo e di abusi e di falsità che attorno a quella verità crudele si è voluta costruire, per celarla e mistificarla. E il carattere "civile" di questa opera di Baj è, a mio parere, proprio nel particolare e sinistro accento che il tipico farsesco del pittore vi assume. Grottesco e farsesco sono i modi appunto di nascondere nella retorica e nella falsità programmata una verità scottante, che occorre invece ricordare» (CRISPOLTI 1972, p. 149). Il testo di Crispolti rafforza il confronto con il riferimento alla «farsa» che qui, come nelle *Iconografie* di Fabro, cela una realtà ben più drammatica.

⁶⁴ D'altronde mancano nella sua produzione implicazioni politiche (cfr. *L'artista è invece colui che resiste*, testo composto da Lonzi, Paolini e Fabro pubblicato in LONZI 2017, pp. 170-171; «Consideratemi irresponsabile di quanto succede», frase incisa su nastro da Fabro, trasmessa durante la mostra *Amore mio* (frase riportata in DE SANNA 1996, p. 59); *Millenovecentosessantotto*, in FABRO 1978, pp. 60-61).

⁶⁵ LUST 1972, p. 150.

⁶⁶ DE SANNA 1976, p. 48.

⁶⁷ Si citano a titolo esemplificativo: Andrea Solari, *Testa di Giovanni Battista*, 1507, Parigi, Louvre; Antonio Solario, *Testa di Giovanni Battista*, 1505-1510 ca., South Carolina, Bob Jones University Museum & Gallery; Jusepe de Ribera, *Testa del Battista*, 1646, Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri; Lucas Cranach, *Gastmahl des Herodes*, 1539, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

⁶⁸ PANOFSKY 1962; PANOFSKY 1975.

⁶⁹ Mentre lo studio iconografico si basa sulla decodificazione della scena presentata, per individuarne il tema («soggetto secondario o convenzionale»), lo studio iconologico tratta l'opera come documento di un'epoca, interpretandola alla luce del contesto storico-culturale entro cui fu prodotta («significato intrinseco o contenuto») (PANOFSKY 1962, pp. 33, 35; PANOFSKY 1975, pp. 6-7).



Fig. 10: Lucas Cranach, *Banchetto di Erode*, 1539. Kunsthistorisches Museum, Vienna



Fig. 11: Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1495-1498. Santa Maria delle Grazie, Milano



Fig. 12: Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*, 1975. Courtesy S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Gand



Fig. 13: *Testa di San Giovanni Battista*, c. 1500, in PANOFSKY 1962, PANOFSKY 1975

Battista, aggiungendo che fra Tre e Quattrocento si erano diffusi come immagine devozionale a sé («*Andachtsbild*»⁷⁰), nel Nord Italia e nell'Europa settentrionale (Fig. 13): «l'esistenza di questa immagine devozionale determinò il costituirsi di una associazione d'idee costante tra la testa d'uomo decapitato e il bacile»⁷¹. Anche Fabro isola gli elementi che identificano il martirio del santo⁷² creando dei moderni *Andachtsbildern*, la cui iconografia perde il riferimento esclusivo alla vicenda di Giovanni Battista e Salomè, e arriva a richiamare personaggi accomunati da una medesima sorte in una più ampia e laica riflessione sull'umanità. I frammenti, privi di caratteri antropomorfi, sono schegge di vetro, passibili di un'interpretazione più allargata, mentre l'acqua distillata e «la tovaglia del sacrificio»⁷³ riccamente ricamata dichiarano la sacralità dell'opera. L'aggiunta del riferimento alla «stupidità» nel tavolo assemblato nel 1980 apparirebbe quindi come un tentativo di universalizzare la dedica, allargandola dalla contingenza del destino di singoli personaggi all'universalità della

⁷⁰ PANOFSKY 1962, p. 42; PANOFSKY 1975, p. 17.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Già Antonio Trotta nel *San Sebastiano di G. Bellini. Freccie* del 1971, «opera realizzata a memoria durante la scomparsa del dipinto originale» (FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA 1975, pp. 83-84), isola gli attributi del martire, verificando come questi siano sufficienti a permetterne la riconoscibilità. Insieme al secondo pannello, in cui sono leggibili solo i buchi lasciati dalle freccie, l'opera si trova in collezione Fabro. L'atteggiamento di Fabro e di Trotta era in linea con la loro idea di circolarità del tempo – «abbiamo un concetto di circolarità del tempo, un'opera del Trecento, ad esempio, riletta in chiave attuale, può darci significati nuovi» (FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA 1975, p. 72) –, che secondo Renato Barilli era comune a diversi artisti contemporanei (LA RIPETIZIONE DIFFERENTE 1974).

⁷³ FABRO 1977. Silvia Fabro ci ha raccontato che la scelta dell'acqua distillata era legata alla necessità che questa, evaporando, non lasciasse segni di calcare sul bacile di cristallo, e dunque la sacralità delle *Iconografie* sarebbe piuttosto legata alla presenza dell'acqua in quanto elemento di purificazione e alla preziosità della tovaglia, i cui ricchi ricami esaltano il carattere cerimoniale dell'opera.

condizione umana: più che soffermarsi sulla sorte dei personaggi presentati, lo spettatore dovrebbe riflettere sulla causa principale che ha portato al loro assassinio, una categoria – quella della stupidità – che si mantiene invariata col passare dei secoli.

Nel 1981, in *Vademecum* – libretto composto per accompagnare lo spettatore nel corso della visita alla retrospettiva organizzata quell'anno a Rotterdam – Fabro spiegava che l'artista moderno aveva il compito di rifondare la società attraverso l'immagine o iconografia (termini usati intercambiabilmente dall'autore). Definita «topos o luogo di nascita del logos», l'immagine stimolerebbe il dialogo tra gli individui, portando alla formazione di una comunità, che «si terrà legata a questa immagine tramite la morale, la difenderà attraverso la legge»⁷⁴.

L'intervento di rifondazione dell'artista sarebbe stato reso necessario dalla distruzione dell'iconografia operata dalla cultura, «da sempre» sua «nemica ipocrita»⁷⁵.

Fin dall'inizio della sua produzione, Fabro mirò a far perdere allo spettatore ogni sguardo preconstituito davanti ai suoi lavori, in modo che imparasse a guardare le cose, non a interpretarle⁷⁶. Nell'uso in senso dispregiativo del termine «cultura», l'artista si riferì probabilmente al rischio che questa, da strumento di comprensione, diventasse essa stessa oggetto della conoscenza, allontanando l'individuo dalla realtà. L'artista avrebbe quindi il compito di ristabilire la relazione che la cultura ha falsato, riportando l'individuo al rapporto originario con la realtà, attraverso un'immagine in grado di comunicare immediatamente e universalmente il proprio significato, senza ricorso a interpretazioni e sovrastrutture.

Una successione di bacili contenenti un frammento di vetro, disposti su un tavolo coperto da una tovaglia bianca, forma un potentissimo riferimento visivo al martirio di San Giovanni Battista e all'Ultima Cena, due immagini da secoli codificate, almeno nell'immaginario collettivo occidentale, al punto da essere distinte anche da chi non conosca la storia dei personaggi cui i frammenti si riferiscono. La presenza dell'acqua, elemento spesso associato alla purificazione, qui sembrerebbe avere anche una funzione di stimolo visivo, grazie all'esaltazione della trasparenza del vetro⁷⁷. Nel catalogo della mostra dedicata a Fabro a Ravenna nel 1983, Jole de Sanna riporta un commento dell'artista sulle *Iconografie* (che non abbiamo trovato ripetuto altrove): «tu non sai cosa è acqua e cosa è vetro – è l'annullamento delle qualità di immagine di ognuno. Rimane solo una sensazione»⁷⁸. Dal contatto tra acqua e vetro si genera una confusione che non consente allo spettatore di identificare il frammento di vetro come tale e dunque di domandarsi che cosa rappresenti (una parte del corpo della vittima? E quale?), stimolando piuttosto i sensi, che insieme alla ragione portano alla comprensione dell'opera. In *Vademecum*, infatti, l'immagine è definita «luogo di eccitazione dei sensi»⁷⁹, stimolo alla conoscenza dell'individuo attraverso il dialogo che genera. Per stimolare

⁷⁴ L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in DE SANNA 1996, p. 122. Sull'importanza del dialogo come veicolo di conoscenza cfr. LONZI 1966, p. 379.

⁷⁵ L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in FABRO 1987, p. 181.

⁷⁶ Sulla necessità di liberare lo sguardo del pubblico da interpretazioni preconcepite cfr. LONZI 1966.

⁷⁷ Nel testo pubblicato sulla brochure della mostra tenuta alla Galleria Vismara di Milano nel 1965, Fabro scrisse che la scelta dei materiali dipendeva dall'esperienza umana di cui questi sono portatori: «(l'elasticità, la trasparenza, la riflessione, la rifrazione...). Il mio problema pratico non è dunque di rendere elastico un materiale altrimenti amorfo, ma di rendere evidente al massimo il naturale dialogo con quel tale materiale» (FABRO 1965). Così, nei *Piedi* di vetro, «tra pavimento, calzone e soffitto ho tentato la fluidità che il vetro richiede» (L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in FABRO 1987, p. 182). Il vetro unito all'acqua rende dunque «evidente al massimo il naturale dialogo con quel tale materiale», accentuandone la trasparenza.

⁷⁸ FABRO 1983, p. 106, nota 4.

⁷⁹ L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in FABRO 1987, p. 179.

in modo adeguato sensi e ragione⁸⁰, nelle *Iconografie* Fabro combina materiali diversi, come aveva fatto nei *Piedi* (bronzo o marmo o vetro e tessuto); quello che interessa a Fabro è proprio il senso che nasce dall'unione, in un processo di «simpatia» che avvicina l'operato dell'artista a quello della natura⁸¹. Nell'introduzione a *Regole d'arte*, volume del 1980 in cui sono pubblicati alcuni dialoghi che ebbero luogo nella Casa degli Artisti di Milano⁸², Fabro scrisse che «la realtà dell'opera d'arte comincia nel momento in cui ti riconosci: non quando cerchi di capirla, mentre cerchi di avvicinarti, di identificarti, ecc., ma nel momento in cui ti senti parte dell'opera»: l'artista ha il compito di risvegliare una coscienza collettiva attraverso il lavoro sulla materia, egli è colui che stimola «la coscienza con le cose»⁸³. Ecco che, attraverso le *Iconografie*, Fabro tocca le coscienze degli individui, impartendo un insegnamento moralizzante, costruisce cioè un monumento a lutto civile che interpelli e chieda una risposta continua a tutti i cittadini, in modo che simili tragedie non si ripetano più, in modo che ciascuno sappia a che cosa può portare la «stupidità».

Fabro scriveva, inoltre, in *Vademecum*:

Ora sto pensando [...] a quei minuti, a volte ore, qualche volta secoli lungo i quali un'immagine continua a far parlare, o meglio, spinge gli uomini a parlare tra loro, a perfezionare il linguaggio, fino all'esattezza icastica del Mito. Un tempo chi dava risposte sul mito mi pare fossero i filosofi, recentemente mi capita spesso che mi si interroghi al riguardo: credo perché venga il dubbio che l'argomento spetti di diritto a coloro che si sono assunti il compito dell'iconografia⁸⁴.

Esiste dunque una connessione tra iconografia e mito, e sta nel loro essere codici – rispettivamente visivi e orali – in cui è cristallizzato un messaggio. Entrambi appartengono a un passato arcaico e radicato nella mente degli uomini. Nell'estate del 1975 Fabro partecipò alla Biennale di Venezia, invitato a proporre nuove soluzioni per l'uso del Mulino di Stucky, sull'isola della Giudecca, un palazzo disabitato di proprietà della Litoranea S.p.A., poi divenuto

⁸⁰ Sulla necessità di stimolare sensi e ragione per la comprensione dell'opera cfr. L. Fabro, in *DOCUMENTA 5* 1972, pp. 16-21, in cui l'artista riflette sulla percezione dell'oggetto artistico.

⁸¹ «Vediamo che “simpatia” (Vocabolario della Crusca) è “convenienza e scambievole appetito che nasce tra le cose tra di loro somiglianti di qualità”. La qualità è attirata immediatamente dal termine simpatia, e seguendo questo ordine di riflessioni, noi ci allontaniamo da un processo così amorfo come quello della madre e del concepito, che poi, portato fino in fondo, conduce al mistero. La madre che genera, la natura che nasce e fa nascere, nata e nascente va al mistero e diventa, tra l'altro, simbolo, mentre invece, traendo la qualità dalla simpatia fra le cose, noi ci accostiamo di più all'attività, cioè al senso di dare, scatenare processi naturali. La qualità imprime un aspetto a questo lavoro di trasformazione di un'energia in un'altra energia» (L. Fabro, *Febbraio 1981*, in *Luciano Fabro. Sehnsucht*, catalogo della mostra, prefazione di Z. Felix, W. Beeren, testi di L. Fabro, Z. Felix, Essen 1981, cit. in FABRO 1987, p. 176). Sul concetto di simpatia cfr. anche *Na de regen gaat een bloem open* [Dopo la pioggia nasce il fiore], intervista con J. Braet, «Knack», maggio 1988, pp. 186-189, cit. in DE SANNA 1996, pp. 168-173.

⁸² «Nel corso del 1978, con Nagasawa e de Sanna [Fabro] inizia un lavoro didattico e di teoria dell'arte nella Casa degli Artisti, Milano, con il contestuale restauro della stessa, in corso Garibaldi (costruita nel 1910, giaceva in abbandono dal 1963). I dialoghi con i giovani aspiranti artisti costituiscono *Regole d'arte*» (*BIOGRAFLA* 1994, p. 106).

⁸³ L. Fabro, *Regole d'arte. Conversazioni tenute alla Casa degli artisti di Milano e all'Accademia di belle arti di Carrara*, Milano 1980, cit. in FABRO 1987, p. 174. «L'arte è lo specchiamento della propria coscienza, l'artista specchia la propria coscienza, però coscienza è inserirsi sui fili che ci legano agli altri, di conseguenza, quando l'artista riesce a specchiare la propria coscienza, crea un'opera che permette anche agli altri di specchiarsi in essa, solo per questa complicità, per questa correlazione, per questa coscienza, perché l'artista è riuscito a inserirsi nel circuito di energia che lo lega anche agli altri. Noi riusciamo a leggere un'opera d'arte di un terzo, di un quarto, solo in quanto riconosciamo il legame tra la nostra coscienza e la sua. È come se l'artista, nel momento in cui fa l'autoritratto, facesse il ritratto di tutte le persone» (*ibidem*).

⁸⁴ L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in FABRO 1987, p. 130.

un albergo. Una volta giunti a Venezia, Fabro e il suo gruppo di lavoro (il «gruppo Tantalò»⁸⁵) scoprono che l'accesso al Mulino era interdetto e per visitarlo furono costretti a scavalcare le recinzioni. Nel catalogo della Biennale, alla fotografia di uno dei ragazzi del gruppo intento a scavalcare il cancello del Mulino è affiancata l'immagine del supplizio di Tantalò (Fig. 14), ripresa dalla ricostruzione di Carl Robert della *Nekyia* di Polignoto⁸⁶ (Fig. 15); il testo si apre con una lunga citazione di *Ideologia e utopia* di Karl Mannheim, di cui Fabro dichiara di condividere il senso nell'azione artistica: secondo il sociologo tedesco «utopia» significa sovversione di un ordine, desiderio realizzabile in via di principio, ma reso impossibile dallo *status quo*. Il confronto tra le due immagini sembrerebbe suggerire che l'aspirazione utopica del ragazzo e di Tantalò – rispettivamente di accedere al mulino e di bere e mangiare – fosse stata soddisfatta dal primo grazie al 'fare' dell'arte; il mito offrirebbe dunque all'arte un appiglio per esprimere un concetto, così come in *Sisifo* (Fig. 16), opera del 1994 che l'artista prepara a ogni

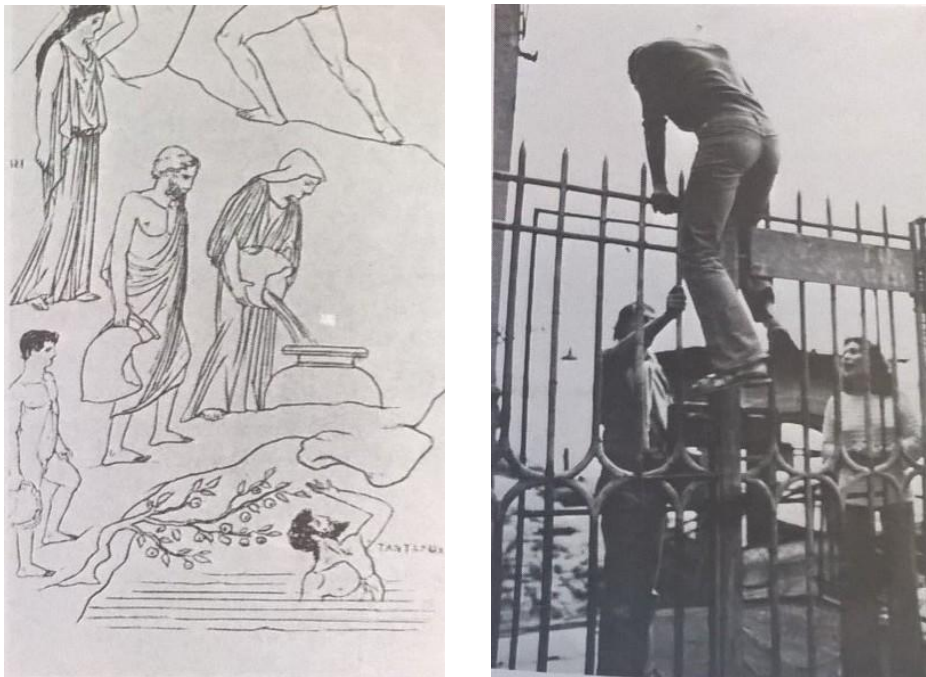


Fig. 14: *Raffigurazione di Tantalò e La visita al Mulino*, in *A PROPOSITO DEL MULINO STUCKY 1975*



Fig. 15: *Die Nekyia des Polygnotos von Thasos in der Lesche der Knidier zu Delphi*, in ROBERT 1892

⁸⁵ *A PROPOSITO DEL MULINO STUCKY 1975*, p. 60.

⁸⁶ ROBERT 1892.



Fig. 16: Luciano Fabro, *Sisifo*, fotografia scattata in occasione della mostra alla Galleria Micheline Szwajcer, Anversa 1994. Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano

nuova esposizione, facendo passare su una base in polvere di marmo, o farina, un rullo sempre di marmo che vi lascia incisa una figura nuda con il sesso eretto – probabilmente un autoritratto – intenta a spingere un peso: in questo caso il ricorso al mito servì a codificare il ruolo dell'artista, che come Sisifo è costretto a cominciare da capo ogni volta che gli sembra di aver raggiunto un obiettivo, in un costante impegno che, pur stancandolo, eccita la sua creatività.

Alla luce dell'immagine del 'banchetto' da cui sono costituite le *Iconografie*, il ricorso alla figura di Tantalo a pochi mesi dalla loro presentazione alla Galleria Area può non essere senza significato: secondo la mitologia, Tantalo fu infatti condannato dagli dei per aver imbandito un pasto di carne umana. L'opera concorrerebbe quindi a suggellare visivamente il rapporto tra immagine e mito. Questi due elementi rispondono alla necessità di conoscenza dell'uomo ed entrambi intervengono a far nascere e a regolare la società. Nel momento in cui l'artista rifonda la società attraverso l'immagine, richiama il mito a testimone dell'origine da cui la società discende e al contempo sposta l'attenzione dal piano contingente a quello universale.

Ci sembra significativa la coincidenza con il mito di Medea, trasformato in film da Pasolini nel 1969. Dopo aver rubato il vello d'oro alla corte paterna per darlo a Giasone, Medea sacrificò la vita del fratello facendolo a pezzi e disseminando questi ultimi lungo il percorso della sua fuga, costringendo così il padre a interrompere l'inseguimento per raccogliarli e seppellirli (Fig. 17). Nel mito trapela inoltre la concezione di una struttura culturale evoluta (quella degli Argonauti) che ne ingloba una primitiva di cui annienta il rapporto con il sacro (la struttura culturale di Medea); questo richiama la concezione di Fabro della cultura come «nemica ipocrita dell'iconografia», che distrugge «tutto quanto ricorda il paganesimo»⁸⁷. A Pasolini, morto violentemente nella notte del 2 novembre 1975, sarà dedicata una *Bacinella* (Fig. 18); figura controversa in vita (e dopo la morte), mostrò attraverso la sua produzione una profonda e lucida attenzione all'attualità: Jole de Sanna lo definì «l'anima critica di una nazione smascherata nel gesto di abiurare alla propria civiltà» e lo

⁸⁷ L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in FABRO 1987, p. 181.

accostò all'artista, convinta che «nelle sortite polemiche di Fabro sui comportamenti devianti rispetto all'arte quando non piuttosto di opposizione nei riguardi dell'arte (v. *Questi piedi non sono un'idea*)¹⁸⁸ risuona la stessa intensità degli *Scritti corsari*»⁸⁹. Pasolini, come Fabro, aveva inoltre dimostrato solidarietà nei confronti del movimento di Lotta Continua: se l'artista aveva realizzato un'opera di forte impegno civile, dunque facilmente vendibile a un pubblico «politicizzato» (anche grazie alla formulazione modulare, che permetteva a più persone di avere una *Bacinella*), aiutando così il movimento a finanziare il proprio giornale⁹⁰, Pasolini nel 1971 ne era divenuto direttore responsabile per permettere ai suoi membri di continuarne la pubblicazione⁹¹. Le *Bacinelle* dedicate a Pasolini e a Giovanni Battista sono quelle che l'artista replica, inserendole in entrambe le versioni dell'opera. Oltre a ribadire la centralità della figura di Giovanni Battista per una corretta interpretazione delle *Iconografie*, l'artista sembrerebbe rendere omaggio a un intellettuale che nel corso della vita (e oltre) era stato spesso denunciato e processato per il suo pensiero e la sua produzione critica e artistica, divenendo emblema contemporaneo della situazione espressa dall'opera di Fabro⁹².

Il riferimento al sacrificio emerge dalla terza didascalia dell'opera, pubblicata nel 1977 su «Flash Art»: «Delle bacinelle di vetro recanti dei cocci di cristallo, già parti di "Piedi" cui non appartengono più, esprimono nell'acqua il sacrificio di teste portate via dai corpi cui non dovevano più appartenere», oltre alla definizione di «tovaglia del sacrificio»⁹³. Nel catalogo del 1983, Jole de Sanna spiegò che nel 1977 Fabro era stato in Svizzera, dove era rimasto folgorato «dall'abbattimento delle opere d'arte consumato dalla fede protestante» e aveva pensato «a una requisitoria sull'iconoclastia (con Corà)»⁹⁴. Secondo de Sanna, inoltre, le riflessioni sul senso dell'immagine in *Vademecum* sarebbero una conseguenza di questo shock. Sebbene il pensiero teorico di Fabro si sia arricchito e meglio articolato a seguito del viaggio in Svizzera, la scelta del titolo *Iconografie* e l'aggiunta del riferimento al martirio di Giovanni Battista nella didascalia del 1976 potrebbero a nostro avviso denotare un'intuizione della funzione educativa dell'arte e del valore dell'immagine intesa come cristallizzazione di un messaggio (dunque vicina al mito). Inoltre, già negli anni Sessanta Fabro rifletteva sulla funzione dell'esperienza artistica come stimolatrice del dialogo tra gli individui⁹⁵ – a cui

¹⁸⁸ FABRO 1971.

⁸⁹ DE SANNA 1996, p. 119.

⁹⁰ Nell'intervista del 2003, Giliberti e Corà riconoscono all'artista una grande generosità: «L'opera di Fabro esprime nei suoi contenuti una forte spinta ad incontrare il movimento. Una risposta molto generosa al tuo invito» «Assolutamente. Non solo, credo che quest'opera che enunciava il problema della violenza sul corpo come violenza sulle idee suggeriva una serie di implicazioni estremamente eloquenti ed efficaci» (GILIBERTI 2003, p. 34).

⁹¹ Pur non essendo un membro del gruppo, Pasolini, «con la sua concreta solidarietà», aveva infatti permesso al giornale di «superare le difficoltà create dalle leggi fasciste sulla stampa», poiché la pubblicazione di un giornale era consentita solo se il responsabile risultava iscritto all'ordine dei giornalisti. A causa di un supplemento del giornale, edito nel maggio dello stesso anno, dedicato alla lotta proletaria con riferimenti polemici nei confronti delle forze armate, Pasolini fu coimputato nel processo a «Lotta Continua» (PASOLINI 1977, pp. 237-238).

⁹² Sulla vicenda giudiziaria durante e dopo la vita di Pasolini cfr. PASOLINI 1977. Già nel maggio 1976 Fabro intendeva dedicare una mostra a Pasolini, ma il giorno dell'inaugurazione il terremoto in Friuli lo costrinse a tornare dalla famiglia (DE SANNA 1996, p. 79; LUCLANO FABRO PIER PAOLO PASOLINI 1981). Nel 1981 ai due sarà dedicata a Gand la mostra *Duister Kristal*, dove Fabro esporrà le *Bacinelle* e *Arcobaleno viaggio* (LUCLANO FABRO PIER PAOLO PASOLINI 1981). Quest'ultima è un'opera che omaggia la figura di Pasolini, come si legge nella descrizione curata da Silvia Fabro per il catalogo della mostra a Palazzo Fabroni del 1994: «Arcobaleno Viaggio, 1981 – Un fascio di bacchette colorate con i colori dell'arcobaleno, tra cui una nera, sono trattenute al soffitto da un filo di metallo. Nel punto di massima curva è collocata una barchetta di carta che è una pagina di Pier Paolo Pasolini, a cui la mostra di Gand era dedicata» (OPERE 1994, p. 197).

⁹³ FABRO 1977.

⁹⁴ FABRO 1983, p. 108.

⁹⁵ Durante l'intervista rilasciata a Carla Lonzi nel 1966, Fabro rifletté sul valore dell'esperienza artistica: «Tu hai fatto un'esperienza, non che la tua vita cambi, però attraverso quell'esperienza sei stata riportata a certe domande, a certi problemi tuoi. Riproponendo non uno schema, un credo, un manifesto, ma dando questa occasione di fare



Fig. 17: Fotogramma del film *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969) con testa mozzata di Apsirto



Fig. 18: Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*, particolare del frammento di vetro con inciso il nome di Pier Paolo Pasolini. Courtesy S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Gand

in due una stessa esperienza nascono queste situazioni che si portano a livello umano, comunicabile» (LONZI 1966, p. 379).

farebbe seguito, secondo la dichiarazione riportata in *Vademecum*, la nascita della società. Nel momento in cui fu invitato a esporre alla Galleria Area, Fabro si trovò probabilmente a riflettere sulla possibilità di realizzare un'opera che incontrasse gli stimoli ideologici del movimento di Lotta Continua e contestualmente si inserisse nel dialogo con la storia dell'arte⁹⁶, sia per la scelta formale (il ricorso a un'immagine di martirio), sia per il fondamento educativo. In seguito, Fabro sarebbe tornato sull'opera, continuando la sperimentazione con l'aggiunta e la variazione dei personaggi coinvolti, affinandone i riferimenti per allontanarla da possibili implicazioni politiche e rafforzandone ulteriormente la funzione educativa e il dialogo con i precedenti artistici⁹⁷. Già in precedenza Fabro era intervenuto slegando dalla contingenza un'opera. Tra il 1968 e il 1973 l'artista lavorò a una scultura in marmo che rappresentava un «denzuo modellato dal corpo di un uomo, che però a un certo punto sfilava fuori, lo “Sfilato”»⁹⁸, inizialmente intitolata *Io rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia*, con un chiaro riferimento polemico alle tendenze di smaterializzazione dell'arte; quasi contestualmente, però, l'opera aveva assunto anche un altro titolo, *Lo spirato*, più descrittivo e meno polemico⁹⁹, mentre in *Attaccapanni* era intitolata *Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità*¹⁰⁰ (Fig. 19). Fabro tornava quindi su un'opera nata in un contesto culturale specifico, smussandone i riferimenti all'attualità. L'elemento di connessione con la storia dell'arte era qui riscontrabile nel tentativo di ritrovare la stessa sensibilità degli antichi verso la materia¹⁰¹. Inoltre, la didascalia delle *Iconografie* del 1976 contribuisce a una maggior chiarezza nella descrizione dell'opera: non solo si aggiunse il riferimento all'iconografia del Battista, ma si confermò che i personaggi coinvolti sono «persone per le quali la violenza sul corpo rappresentò la violenza sulle idee»¹⁰².

Sebbene frutto di un'esperienza che turbò profondamente l'artista, la didascalia del 1977 aggiunge due riferimenti importanti: quello al sacrificio – di cui si è discusso il rapporto con il mito e dunque con la possibile origine o almeno implicazione dell'opera – e quella all'iconoclastia («Ogni brano è aniconico; nulla, a parte il nome inciso sul coccio e la tovaglia del sacrificio, dice l'orrore della consumazione, ma tutti insieme i simboli, elevano nel silenzio dell'immagine la condanna agli iconoclasti»¹⁰³). All'altezza del 1975 il termine «iconoclastia» poteva legarsi a due significati: la distruzione delle immagini e il loro rifiuto.

⁹⁶ Attraverso *Lo spirato* (1968-1973) e i *Piedi* (1968-1971), Fabro mirava a far ritrovare agli artigiani cui affidò il lavoro la stessa sensibilità degli antichi nei confronti della materia (DE SANNA 1996, p. 70). Il riferimento al rapporto con precedenti artistici emerge nel «testo “ufficiale”» dei *Piedi* (DE SANNA 1996, p. 62), pubblicato su Flash Art: «Li ho fatti come meglio non si potevano fare. Fidia e Prassitele, Donatello e Buonarroti, Bernini e Canova mi sono testimoni. Non li ho portati ad esempio, ma li ho trovati esemplari» (FABRO 1971). Su entrambe le opere, inoltre, è riportato il nome dell'artigiano che le realizzò: quest'attenzione all'artigianato è confermata dall'esposizione del *Piede* in vetro insieme alle conchiglie di fusione presso la Galleria Borgogna nel 1973 (*LETTURE PARALLELE* 1973. Sul significato dell'oggetto artistico come frutto del lavoro artigianale cfr. FABRO 1978, pp. 105-107).

⁹⁷ Con il riferimento al martirio di Giovanni Battista (DE SANNA 1976) e al Cenacolo (nelle versioni definitive dell'opera).

⁹⁸ L. Fabro, *Regole d'arte. Conversazioni tenute alla Casa degli artisti di Milano e all'Accademia di belle arti di Carrara*, Milano 1980, p. 21, cit. in HECKER 2016, p. 83.

⁹⁹ DE SANNA 1996, p. 70. Sharon Hecker, che ha dedicato all'opera uno studio, segnala che «il titolo *Lo Spirato* compare per la prima volta stampato su delle “cedole” con cui l'artista ha messo in vendita le quote dell'opera; data di emissione: 1 gennaio 1974» (HECKER 2016, p. 90, nota 2).

¹⁰⁰ FABRO 1978, p. 116. Dopo la pubblicazione di *Attaccapanni*, sarebbe questo il titolo più frequentemente attribuito all'opera (comunicazione personale di Silvia Fabro).

¹⁰¹ Sharon Hecker segnala però che, a differenza di quanto riportato da Jole de Sanna nella biografia del 1996, sotto la scultura non sarebbe inciso il titolo *Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità*, bensì *Io rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia* (HECKER 2016, pp. 86, 90, nota 13). Nel catalogo della mostra curata da Corà nel 1994 Silvia Fabro riporta tutti e tre i titoli (*OPERE* 1994, p. 182).

¹⁰² DE SANNA 1976, p. 48.

¹⁰³ FABRO 1977.



Fig. 19: Luciano Fabro, *Io rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia / Lo spirato*, 1968-1973 (fotografia dell'artista), in FABRO 1978

Due anni prima della presentazione delle *Iconografie* alla Galleria Area, Jannis Kounellis tenne una performance alla Galleria La Salita di Roma: coprendosi il volto con la maschera di Apollo, l'artista sedeva di fronte a un tavolo su cui era posato il resto dei frammenti della statua distrutta; vicino a lui, un flautista suonava un brano di Mozart (Fig. 20). Maurizio Calvesi la interpretò come «ciclo della rinascita» richiamato dal suono del flauto, «avvio alla vita», che «con eco così profonda addolcisce e riscalda la gelida vivisezione»¹⁰⁴: questi stessi concetti e immagini possono essere applicati al lavoro di Fabro, per l'allusione alla «rinascita» (che si può scorgere nell'acqua distillata-battesimale, che rende l'anima immortale) e alla «vivisezione», che riporta al «tavolo [...] per sezionare»¹⁰⁵. Nella breve intervista rilasciata a Germano Celant a commento di questa performance, Kounellis spiegava che la frantumazione di Apollo

è il sacrificio di un corpo in frantumi, rivissuto da me, con il corvo vicino perché simbolo della morte. Così rivivere non significa reincarnare, ma rivivere gli scopi. Al tempo stesso ho scelto il tavolo perché è un oggetto quotidiano, di vita, dove si consuma il cibo¹⁰⁶.

Anche Fabro nel suo lavoro allude al sacrificio e il tavolo così imbandito rimanda effettivamente a una dimensione quotidiana, paradossalmente farsesca.

La distanza tra le due operazioni, quella di Kounellis e quella di Fabro, è netta. Entrambe si pongono come stimoli dei sensi, rispettivamente attraverso il ricorso alla musica che aumenta il coinvolgimento nella performance, e tramite il rapporto tra acqua e vetro che confonde «le qualità di immagine di ognuno. Rimane solo una sensazione»¹⁰⁷. Ma mentre nella performance di Kounellis lo sguardo dello spettatore passa dai frammenti dell'*Apollo* al corvo, alla maschera sul volto dell'artista, Fabro concepisce ogni *Bacinella* per una fruizione singola la cui amplificazione avviene quando la visione globale dell'opera eccita tutti i sensi portando alla

¹⁰⁴ CALVESI 1983.

¹⁰⁵ LONZI 2017, p. 164.

¹⁰⁶ JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 105.

¹⁰⁷ FABRO 1983, p. 106, nota 4.

comprensione tramite sensazione e ragione. Fabro, infine, non connota in senso antropomorfo i frammenti di vetro, lasciando libera l'immaginazione dello spettatore.



Fig. 20: Jannis Kounellis, *Apollo*, La Salita, Roma 1973 (fotografia di Claudio Abate), in *FIRENZE SPERIMENTALE* 2017 © Archivio Claudio Abate

Lo stesso anno in cui le *Iconografie* furono presentate alla Galleria Area uscì *Idem* di Giulio Paolini; nell'introduzione Italo Calvino riconosceva all'artista torinese il rispetto verso la pittura «in un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti»¹⁰⁸, in cui l'immagine era messa in stato di accusa. Fabro fece probabilmente un simile utilizzo del termine già nell'articolo-manifesto dei *Piedi* pubblicato su «Flash Art» nel maggio 1971, dove scrisse che «essere iconoclasta può sembrare un termine allettante per chi tenga come punto di riferimento canonico il giudizio e l'atteggiamento di giornata. Essere iconoclasta ha un suono neutro per colui che sa che l'attenzione del momento è un'onda in prossimità della spiaggia»¹⁰⁹. Ricorrendo a quest'accezione del termine, Donatella Giuntoli, artista e saggista nipote di Marino Marini, ha sostenuto che dove Fabro si espresse contro la cultura puritana («da sempre nemica ipocrita dell'iconografia»¹¹⁰) si celerebbe un riferimento al pensiero iconoclasta di Fernando Melani¹¹¹. Nato a Pistoia nel 1907, Melani era un artista di fede comunista che nel dopoguerra aveva aderito al PCI, ma senza sposarne la politica culturale che vedeva nel realismo l'unica forma di arte progressista¹¹²: a partire dal 1945 Melani iniziò infatti a coltivare una produzione finalizzata alla ricerca scientifica, unicamente interessato a «visualizzare con l'arte [...] quegli

¹⁰⁸ CALVINO 1975, p. XII.

¹⁰⁹ FABRO 1971.

¹¹⁰ L. Fabro, *Vademecum*, libretto allegato a *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, a cura di W. Beeren, Z. Felix, Rotterdam 1981, cit. in FABRO 1987, p. 181.

¹¹¹ GIUNTOLI 2010, p. 215.

¹¹² Sull'ingerenza del Partito Comunista Italiano, nel dopoguerra, nelle questioni artistiche cfr. MISLER 1973; *ARTE IN ITALIA* 1994.

scambi di energia che sentiva ovunque, intorno e dentro di sé, e che la scienza odierna indica come motori dell'intero universo, dunque alla base di tutto, dall'atomo alle galassie»¹¹³. La conoscenza era per Melani l'unico scopo dell'arte ed era dunque impossibile che quest'ultima fosse figurativa¹¹⁴: il suo impegno sociale si coglieva piuttosto nella ricerca sperimentale condotta attraverso la pratica artistica, permettendo così di immaginare un futuro in cui ogni necessità fosse soddisfatta da macchine autonome¹¹⁵.

Fabro e Melani si conobbero nell'aprile del 1967, presentati da Carla Lonzi che stava allora curando la mostra personale dell'artista pistoiese alla Galleria Numero di Milano¹¹⁶. Tra loro nacque un'amicizia che affondava le radici anche in una concezione artistica comune; condividevano infatti la visione dell'arte finalizzata alla conoscenza della realtà, e lo scambio di energia che Melani cercò di mostrare attraverso il suo lavoro non era distante dal concetto di «simpatia» teorizzato da Fabro¹¹⁷. La loro amicizia si arricchì anche di momenti di collaborazione artistica¹¹⁸. Ma tra i due cominciò presto un acceso dibattito, a causa della concezione rigidamente iconoclasta di Melani. Sul finire degli anni Sessanta Fabro aveva cominciato infatti una riflessione sulla scultura, che ribadendo il valore centrale della materia ne coinvolgeva anche la carica rappresentativa¹¹⁹. Durante la conversazione con Bruno Corà, Johannes Gachnang, Carla Fabro, Silvia Fabro e Chiara d'Afflitto pubblicata nel catalogo del 1994, Fabro tentò di ricordare le cause di attrito con Melani:

Credo che a un certo punto a Melani sia venuto il dubbio, però non ho chiaro ricordo, che io cominciassi a mettere dei contenuti nel lavoro, contenuti ideologici, e questo lo mandava in bestia, però non ricordo se questo sia stato un elemento di discussione, un momento di rottura o quantomeno di critica. Mi sembra che ci sia stato qualcosa, perché lui prima... deve avercela avuta con i *Piedi*, poi aveva digerito i *Piedi* – una cosa un po' difficile; credo che dopo con le *Iconografie* vedesse... però su questo sarebbe interessante sentire Donatella Giuntoli, Ranaldi e Lando Landini, mi sembra che sentisse..., anche proprio per il fatto che faceva una mostra in una galleria che aveva un peso politico, la vedeva come una cosa: “ecco, ci risiamo!”¹²⁰.

¹¹³ CORA 1990, p. 39. Per approfondire la produzione artistica di Melani cfr. *FERNANDO MELANI* 1990; *RANALDI-GIUNTOLI ET ALII* 2009; *GIUNTOLI* 2010; sul rapporto tra Fabro e Melani cfr. *LUCLANO FABRO E PISTOLA* 1994; *LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012.

¹¹⁴ CORA 1990, p. 39. «Perché io faccio la non figurazione?», rispondeva Melani nel corso di un'intervista rilasciata in occasione di una sua mostra personale alla Galleria Studio La Torre nel 1982, «Fare, ripetere una figura è un falso. Ripetere un alberino è un falso, ripetere una fetta di cocomero è un falso, perché la fetta di cocomero non la mangi, l'albero non ti dà fresco, e se vedi un'altra persona ti accorgi che è un falso, perché non è calda» (*GIUNTOLI* 2010, pp. 172-173).

¹¹⁵ Sul rapporto tra impegno sociale e pratica artistica in Melani cfr. *GIUNTOLI* 2010, p. 149.

¹¹⁶ *LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012, p. 17.

¹¹⁷ Rispetto al rapporto con Melani, Fabro raccontò: «Io credo che una delle cose che si veniva direttamente o indirettamente a discutere era questo concetto di natura, diverso, che allora era ancora molto forte, rispetto a quello di figura, cioè la natura – perché lui aveva sentito molto il peso di vedere riapparire il problema figurativo, che per lui era un'ossessione, non per il suo lavoro, ma per il contesto in cui lui si trovava. Per cui l'aver portato il problema al rapporto con la natura, rapporto diretto, senza la mediazione della figura, probabilmente era una cosa che ci trovava vicini e che ci teneva anche lontani da quello che erano gli astrattisti, che avevano questo tabù della natura» (*LUCLANO FABRO E PISTOLA* 1994, p. 84).

¹¹⁸ Fabro presentò Melani a Luigi Ardemagni, che collaborava alla Galleria Borgogna (*LUCLANO FABRO E PISTOLA* 1994, p. 83), presso la quale l'artista pistoiese espose nel 1972, aiutato da Fabro stesso nell'allestimento; i due inoltre parteciparono alla sezione *Individuelle Mythologie* a Kassel nel 1972 (*DOCUMENTA 5* 1972) e progettarono di scrivere un libro con Hidetoshi Nagasawa per la casa editrice Prearo (libro mai scritto). Esposero insieme a Renato Ranaldi alla Galleria Vera Biondi di Firenze nel gennaio-febbraio 1981 (*LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012, pp. 23-25).

¹¹⁹ Rispetto alla riflessione sulla scultura condotta da Fabro cfr. *FABRO* 1971; *DE SANNA* 1996, pp. 70-71.

¹²⁰ *LUCLANO FABRO E PISTOLA* 1994, p. 88.



Fig. 21: Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*, ripresa fotografica dell'opera il giorno dell'inaugurazione della mostra alla Galleria Area, l'8 marzo 1975. Da sinistra: Lando Landini, Bruno Corà, Paolo Marchi, Donatella Giuntoli, Fernando Melani, Liana Mattacchini (fotografia dell'artista), in *LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012



Fig. 22: Luciano Fabro, *Ruota*, 1964, ripresa fotografica dell'opera con l'artista (fotografia di Daniel Soutif). Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano

La reazione di Melani davanti alle *Iconografie*, ricordata da Fabro, ebbe luogo durante la partecipazione dell'artista pistoiese all'inaugurazione della mostra allestita alla Galleria Area, nel 1975 (Fig. 21). Anche Donatella Giuntoli, nel suo scritto su Melani, evidenziò come la presenza di riferimenti contenutistici nell'opera di Fabro avesse per lui significato un problema: «Melani fu colto alla sprovvista dalla Sala alla Biennale che esponeva i *Piedi* di vetro, nonché da *Lo spirato*, e qualcosa della complicità avvertita fino a quel momento dovette tramutarsi in attenta considerazione e momentanea sospensione del giudizio, atteggiamento di prammatica per Melani»¹²¹.

Esiste un testo di Melani (che alla produzione artistica affiancò quella teorica¹²²), scritto nel 1969 ma pubblicato solo nel 2012, in cui prende forma il senso della discussione tra i due. Melani, infatti, il 18 aprile del 1969, partecipò all'inaugurazione della personale milanese di Fabro presso la Galleria de Nieubourg, gestita da Franco Toselli¹²³. Rientrato a Pistoia, cominciò a scrivere un testo sulla struttura concettuale e formale del lavoro del collega, testo inizialmente spedito a Fabro nella primavera di quell'anno, ma poi ripreso e terminato solo in settembre¹²⁴. Il testo era ancora in gestazione quando, il 3 luglio del 1969, Fabro si recò con la famiglia a Pistoia a trovare Melani. In occasione dell'incontro i due si scambiarono reciprocamente un'opera, come Melani appuntò nella sua agenda: «Giov 3 lug. mattina e primo pomeriggio Luciano e Carla Fabro. Ricevo cerchio con gambo, dato il bambù»¹²⁵. Il «bambù» è *Macchina semplice per vedere un moto alternato* (1969), mentre il «cerchio con gambo» è *Ruota* (1964)¹²⁶, formata da «un cerchio» che «si appoggia a un braccio pensile che, nello sforzo, si tende» (Fig. 22), un'opera con cui Fabro tentava di liberare lo spettatore dallo sguardo preconetto, come aveva raccontato a Carla Lonzi in una delle interviste confluite in *Autoritratto*: «in pratica noi non vediamo il braccio e poniamo invece attenzione al cerchio e alla sua accresciuta instabilità: lo sentiamo ruotare già»¹²⁷. Il 6 luglio, pochi giorni dopo l'incontro con Fabro, Melani inserì nel suo testo sull'amico una riflessione sull'importanza che questi mantenesse una distanza dal valore iconografico-rappresentativo dell'oggetto:

A proposito di Fabro oggi ci presenta i suoi oggetti[, col timore] che non passi dalla “presentazione” alla rappresentazione presentazione come aggiramento di sé avvolgimento di sé nei suoi oggetti... I pericoli i rischi che l'archivio-archetipo domestico divenga il punto

¹²¹ GIUNTOLI 2010, p. 135.

¹²² Gli scritti di Melani prodotti tra il 1945 e il 1985 furono pubblicati nel 1990 da Bruno Corà (*FERNANDO MELANI* 1990, pp. 158-208) con questa «Avvertenza. Questa sezione raccoglie gli scritti teorici pubblicati in vita da Fernando Melani e stampati in proprio dall'artista: si tratta per lo più di opuscoli, pamphlets, fogli volanti, cartoline. Sono stati inoltre inseriti alcuni scritti inediti che l'Autore aveva portato a compimento, in forma definitiva. La prima organica trattazione degli scritti di Melani si deve a Anna Brancolini Criachi nell'edizione dell'Archivio Sassolini Editore (1986)» (*ivi*, p. 158).

¹²³ Fabro espose due dei *Tre modi di mettere le lenzuola*, *Il Pupo*, *L'Italia*, *Avanti, dietro, destra, sinistra (Cielo)*, *tautologia*, *Quid nihil nisi minus*, *L'Occhio di Dio*, *La Nazione Italiana* in piombo e cristallo, *Edera*, *Corona d'alloro*, *fac-simile* e *Contatto*, *tautologia*. Altre opere come *Buco*, *Squadra*, *Ruota*, *Croce*, *In Cubo*, *Pavimento*, *tautologia* Melani poteva averle viste nel 1968 alla Galleria Notizie di Torino o nel catalogo introdotto da Saverio Vertone o nelle foto scattate da Fabro (*LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012, p. 18).

¹²⁴ Fabro, che avrebbe voluto utilizzare il testo composto da Melani per il catalogo della personale alla Galleria de Nieubourg, ricordò che «una volta [Melani] mi disse che aveva scritto delle cose su di me e allora io le lessi e mi sembrava una cosa molto puntuale [...], allora dato che avevo una mostra in ballo, gli dissi di darmelo per pubblicarlo, era una cosa abbastanza curiosa, un tipo di lettura, e come lo avevo letto era perfetto. Mi disse di no, che doveva correggere alcune cose, aggiustare qualche parola. Fatto sta che me lo rimandò, intanto la mostra era passata, dopo tre o quattro mesi, tutto indurito, ingessato, e aveva perso buona parte della sua fragranza, per cui non si è fatto niente» (*LUCLANO FABRO E PISTOLA* 1994, pp. 83-84). Che il testo a cui si riferisce Fabro sia quello scritto a seguito della mostra presso la Galleria de Nieubourg è confermato nel catalogo *LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012, p. 19.

¹²⁵ *LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI* 2012, p. 19. L'opera di Fabro è ora in collezione a Palazzo Fabroni.

¹²⁶ Il titolo dei due lavori è confermato *ibidem*.

¹²⁷ LONZI 1966, p. 375, cit. *ivi*, p. 20

uno spostamento, una leggera modifica (non un'aggiunta o un prelievo) l'angolazione della barra che schizza dal soffitto il cerchietto più grande, leggermente più grande nel mare monotono degli altri fori. Questi i pezzi le invenzioni al limite questi i due pezzi al di fuori dell'archetipo (a questo va la mia antipatia è pericoloso, può diventare ambiguo)

...la bacinella che se non è tenuta verticale può diventare acquasantiera...¹²⁸

Il testo risulta non poco ermetico, ma fornisce degli spunti importanti per leggere le *Iconografie*. La «barra che schizza dal soffitto» è probabilmente *Raccordo anulare* (1963-1964), un «braccio a sviluppo telescopico» che poteva essere appeso al soffitto¹²⁹, mentre «il cerchietto più grande [...] nel mare monotono degli altri fori» è quasi sicuramente un'allusione a *Foro* (1967), in cui una lastra di metallo è traforata da tantissimi buchi di uguale grandezza, ai quali se ne aggiunge uno di diametro maggiore che, una volta riconosciuto, si impone allo sguardo dello spettatore¹³⁰. La riga finale, «la bacinella che se non è tenuta verticale può diventare acquasantiera», denuncia il rischio che un'opera nata come stimolo all'attenzione visiva dello spettatore e la cui iconicità è l'inevitabile risvolto insito nel suo essere una forma, si converta, con «uno spostamento, una leggera modifica», in un'opera puramente rappresentativa, passando dall'essere uno strumento di cui l'artista si serve per spiegare la realtà a una rappresentazione della stessa, assumendo un contenuto.

Ora, si è detto che sul finire degli anni Sessanta Fabro aveva iniziato una riflessione sulla scultura che coinvolgeva anche la sua carica rappresentativa e che Melani ne fosse rimasto sconcertato¹³¹. L'operazione che Fabro fece alla Galleria Area fu proprio quella di prendere dei contenitori, riempirli d'acqua e posarli su un tavolo. Il riferimento del titolo fu chiaro fin dalla prima esposizione dell'opera: *Iconografie (Bacinelle)*. Questo è infatti formato dal sostantivo alla base della discussione con Melani – l'iconografia, il carattere illustrativo connesso all'immagine, il suo contenuto – e dall'oggetto che l'artista pistoiese incriminava nel suo testo del 6 luglio 1969, la «bacinella», ora indicata al plurale perché presente in successione, sul tavolo. Sebbene manchino gli elementi necessari per stabilire se Fabro avesse effettivamente memoria di questo testo nel 1975, troviamo significativo che nell'opera presentata ad Area l'artista avesse ripreso tutti i termini del giudizio oppositivo di Melani alla rappresentazione (la parola «bacinella» e la categoria cui Melani si contrapponeva, ossia quella iconografica), cogliendone anche il riferimento al sacro: le *Bacinelle*, secondo la lettura civile dell'opera, possono infatti essere lette come «acquasantiera», in cui i resti di martiri sono immersi e 'purificati' dall'acqua. Dall'unione di questi elementi, inoltre, era nata un'opera che si prestava a una lettura di tipo politico, e non a caso, vedendola esposta ad Area, l'artista pistoiese avrebbe esclamato «ecco, ci risiamo!»¹³².

Lo stretto rapporto con Melani lascia aperta la possibilità che il titolo dell'opera di Fabro, nonché l'esposizione di un bacile di acqua (un'acquasantiera!), fosse una risposta alla scelta 'iconoclasta' dell'amico e al testo citato. Nel momento in cui Fabro creava un'opera che

¹²⁸ LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI 2012, p. 81. La data (6 luglio) è segnalata da Melani al principio della riflessione.

¹²⁹ DE SANNA 1996, p. 25.

¹³⁰ Prima che Melani componesse il suo testo su Fabro, *Foro* era stato esposto nel 1967 a Stoccarda durante la mostra *Con/temp/l'azione* (Galleria Senatore), nel 1968 a Lugano (Galleria Flaviana), Torino (Galleria Notizie), Roma (Galleria Qui Arte Contemporanea) (LUCLANO FABRO 1992, p. 112) mentre *Raccordo anulare* nel 1965 a Milano (Galleria Vismara) (LUCLANO FABRO 2016, p. 154). Anche se non abbiamo trovato documenti utili a dimostrare che Melani avesse visto le opere durante una di queste esposizioni, è verosimile che le conoscesse tramite i racconti di Fabro o ne avesse vista la riproduzione fotografica; si ricordi che i due si conobbero nell'aprile del 1967 e, stando alla testimonianza di Fabro, «si discuteva sempre delle ultime opere» (LUCLANO FABRO E PISTOLA 1994, p. 84).

¹³¹ LUCLANO FABRO E PISTOLA 1994, p. 88.

¹³² *Ibidem*.

ribadiva la funzione dell'iconografia – più tardi confermata sul piano teorico in *Vademecum* – ricorreva proprio ai termini usati da Melani per tenerlo lontano da ciò. È lo stesso Fabro a testimoniare gli scambi tra loro:

La cosa interessante era che quando si arrivava si discuteva sempre delle ultime opere, ridendo e scherzando, ognuno diceva cosa faceva. Per esempio la *Spirale elastica* io credo che lui l'avesse fatta quando io ho cominciato a usare il bronzo e lui voleva fare una scultura che non fosse una scultura, c'era anche un botta e risposta fra noi, una piccola competizione, anche molto carina...¹³³

Così, quando Fabro espose nel 1977 gli *Attaccapanni*, la cui fotografia su «Domus» è riportata insieme a quella dell'ingrandimento del particolare in cui Dafne «germoglia sulla concupiscenza di Apollo»¹³⁴ nella nota scultura di Bernini¹³⁵ (Fig. 23), Melani rispose con una sua versione della scultura (Fig. 24) «composta da frammenti di manubri e telai di bicicletta saldati insieme a simulare un andamento ascensionale, una sorta di amplesso meccanico accompagnato dal ramo di Lunaria, una pianta più conosciuta come “medaglie del papa”»: ancora una volta è rifiutata ogni «dimensione iconica della storia dell'arte» mentre si riafferma «una pervicace adesione al proprio quotidiano, fonte inesauribile di una creatività che trovava conforto nello studio scientifico della materia e delle sue caratteristiche fisiche»¹³⁶.

¹³³ LUCIANO FABRO E PISTOLA 1994, p. 84.

¹³⁴ FABRO 1978, p. 129.

¹³⁵ Per la fotografia cfr. LICITRA PONTI 1977, p. 48. Nel catalogo del 1983 Jole de Sanna scrisse che «nel 1976 [Fabro] colora ad acquarello l'immagine presa da Bernini del particolare di Apollo e Dafne. Questo acquarello accompagna sempre gli Attaccapanni che inizia ad esporre nel 1977» (FABRO 1983, p. 42).

¹³⁶ LUCIANO FABRO FERNANDO MELANI 2012, pp. 40-41.



Fig. 23: Luciano Fabro: *Attaccapanni*. Bronzi, colori e musiche a Napoli, in LICITRA PONTI 1977



Fig. 24: Fernando Melani, *Apollo e Dafne*, 1978, casa-studio Fernando Melani, Pistoia, in LUCIANO FABRO FERNANDO MELANI 2012

BIBLIOGRAFIA

36 BIENNALE 1972

36 Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Venezia 1972.

AMORE MIO 1970

Amore mio, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

A PROPOSITO DEL MULINO STUCKY 1975

A proposito del Mulino Stucky, a cura di F. Raggi, Venezia 1975.

APTICO 1976

Aptico. Il senso della scultura, Catalogo della mostra, a cura di J. de Sanna, Crusinallo 1976.

ARTE IN ITALIA 1994

Arte in Italia 1945-1960, a cura di L. Caramel, Milano 1994.

ART/TAPES/22 2017

Art/tapes/22. Le origini della videoarte, a cura di A. Mazzanti, Cinisello Balsamo 2017.

BANOTTI 2011

E. BANOTTI, *Una ragazza speciale. In appendice Manifesto di Rivolta femminile*, Aprilia 2011.

BARBARA STRAGE FASCISTA 1974

Barbara strage fascista. Sei assassinati a Brescia, «L'Unità», 146, 1974, p. 1.

BIOGRAFIA 1994

Biografia, a cura di J. de Sanna, in *FABRONIOPERA* 1994, pp. 99-117.

BRESCIA, DOPO LA STRAGE 1974

Brescia, dopo la strage, «Stampa Sera», 121, 1974, p. 3.

CALVESI 1983

M. CALVESI, in *JANNIS KOUNELLIS* 1983, p. 105.

CALVINO 1975

I. CALVINO, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Torino 1975, pp. V-XIV.

CENSURA A SAN PAOLO 1972

Censura a San Paolo, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Bologna 1972.

CILE: RESISTENZA, LIBERTÀ 1974

Cile: resistenza, libertà. Mostra d'arte contemporanea: le opere di 130 artisti contro il fascismo per la libertà e la democrazia, Catalogo della mostra, Roma 1974.

CONTEMPORANEA 1973

Contemporanea, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1973.

CORA 1990

B. CORA, *Risonanza resa manifesta: Fernando Melani primo artista del dopoguerra, penultimo del millennio*, in *FERNANDO MELANI* 1990, pp. 39-58.

CRISPOLTI 1972

E. CRISPOLTI, *I funerali dell'anarchico Pinelli*, in *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, pp. 148-149.

DE GOUGES 1791

O. DE GOUGES, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Parigi 1791.

DE GOUGES 1993

O. DE GOUGES, *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, in *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, a cura di G. Bonacchi, A. Groppi, Roma 1993, pp. 243-253.

DE LIGUORI 1965

A.M. DE LIGUORI, *Considerazione I. Ritratto d'un uomo da poco tempo passato all'altra vita*, in *Opere ascetiche, IX. Apparecchio alla morte e opuscoli affini*, Roma 1965, pp. 11-14.

DE SANNA 1976

J. DE SANNA, *Luciano Fabro. Due mostre, «Domus»*, 556, 1976, pp. 48-49.

DE SANNA 1996

J. DE SANNA, *Luciano Fabro. Biografia*, Pasian di Prato 1996.

DOCUMENTA 5 1972

documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann et alii, Kassel 1972.

FABBRI 1974

M. FABBRI, *Il recital per il Vietnam a Milano. Joan Baez per 30.000*, «La Stampa», 21 luglio 1974, p. 7.

FABRO 1965

L. FABRO, *Luciano Fabro*, Brochure della mostra, Milano 1965.

FABRO 1971

L. FABRO, *Fabro*, «Flash Art», 24, 1971, p. 5.

FABRO 1977

L. FABRO, *Iconografie*, «Flash Art», 72-73, 1977, p. 27.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FABRO 1983

Fabro, Catalogo della mostra, a cura di J. de Sanna, Ravenna 1983.

FABRO 1987

L. FABRO, *Fabro. Lavori 1963-1986*, Torino 1987.

FABRO 1999

L. FABRO, *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Torino 1999.

FABRONIOPERA 1994

Fabroniopera. Luciano Fabro, Catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Milano 1994.

FERNANDO MELANI 1990

Fernando Melani. La casa-studio, le esperienze, gli scritti, dal 1945 al 1985, a cura di B. Corà, Milano 1990.

FIRENZE SPERIMENTALE 2017

Firenze sperimentale: gli anni settanta attraverso le testimonianze di Bruno Corà, Lapo Binaschi e Paolo Masi, a cura di A. Acocella, C. Toschi, in *ART/TAPES/22* 2017, pp. 44-48.

«FLASH ART» 1968

«Flash Art», 8, 1968, p. 9.

FONTANA 1970

L. FONTANA, *Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Torino 1970.

GIANNATTASIO 1969

S. GIANNATTASIO, *Mondino all'Arco d'Alibert*, «Flash Art», 3, 1969, p. 9.

GILIBERTI 2003

E. GILIBERTI, *Area spazio per le verifiche artistiche. Intervista a Bruno Corà*, in *Memoria Ribelle, 2ª edizione. Addio Lugano Bella*, Catalogo della mostra, Napoli 2003, pp. 23-53.

GIUNTOLI 2010

D. GIUNTOLI, *Fernando Melani. Un'esperienza bio-artistica*, Pistoia 2010.

GUARINI 1973

R. GUARINI, *Per la Storia dell'Infamia*, in MONTANA 1973, p. 5.

HECKER 2016

S. HECKER, *Io rappresento l'ingombro nella vanità dell'ideologia. Lo spirato*, in *LUCLANO FABRO 2016*, pp. 83-90.

JANNIS KOUNELLIS 1983

Jannis Kounellis, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1983.

KUNST IN EUROPA 1980

Kunst in Europa na '68, Catalogo della mostra, testi di G. Celant, J. Cladders *et alii*, Gand 1980.

LA CHIOMA DI BERENICE 1803

La chioma di Berenice. Poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo, Milano 1803.

LA MOSTRA «CILE: RESISTENZA LIBERTA» 1974

La mostra «Cile: Resistenza Libertà», «Arte e Società», 11-12, 1974, pp. 1-3.

LA RIPETIZIONE DIFFERENTE 1974

La ripetizione differente, Catalogo della mostra, testo critico di R. Barilli, Milano 1974.

LETTURE PARALLELE 1973

Letture parallele, Catalogo della mostra, testi di H. von Hofmannsthal, note ai singoli lavori di L. Fabro, Milano 1973.

LETTURE PARALLELE IV 1980

Letture parallele IV. Luciano Fabro, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1980.

LICITRA PONTI 1977

L. LICITRA PONTI, *Luciano Fabro: Attaccapanni, bronzi, colori e musiche* a Napoli, «Domus», 571, 1977, pp. 48-50.

LONZI 1966

C. LONZI, *Intervista a Luciano Fabro*, «Marcatrè», 19-20-21-22, 1966, pp. 375-379 (consultabile online www.capti.it).

LONZI 2012

C. LONZI, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012.

LONZI 2017

C. LONZI, *Autoritratto*, Milano 2017 (edizione originale Bari 1969).

LUCLANO FABRO 1992

Luciano Fabro, Catalogo della mostra, a cura di S. Fabro, San Francisco 1992.

LUCLANO FABRO 2016

Luciano Fabro, Catalogo della mostra, a cura di S. Fabro, Napoli 2016.

LUCLANO FABRO E PISTOLA 1994

Luciano Fabro e Pistoia, a cura di C. d'Afflitto, in *FABRONIOPERA* 1994, pp. 81-95.

LUCLANO FABRO FERNANDO MELANI 2012

Luciano Fabro Fernando Melani. Scultura a due voci, Catalogo della mostra, a cura di L. Pratesi, Pistoia 2012.

LUCLANO FABRO PIER PAOLO PASOLINI 1981

Luciano Fabro Pier Paolo Pasolini. Duister Kristal, Catalogo della mostra, a cura di J. Hoet, Gand 1981.

LUST 1972

H. LUST, *Una crocifissione senza Dio*, in *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, pp. 149-152.

MARTINI 1997

A. MARTINI, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, raccolti da G. Scarpa, edizione integrale condotta sul manoscritto a cura di N. Stringa, Treviso 1997.

MEDITERRANEA 1 1975

Mediterranea 1, Catalogo della mostra, a cura di G. Giuffré, Messina 1975.

MESS. 1973

V. MESS., *Due settimane nello stadio di Santiago. Quei terribili giorni di violenze e torture*, «Stampa Sera», 251, 1973, p. 5.

FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA 1975

Fabro Nagasawa Tonello Trotta. I punti in comune, intervista a cura di T. Trini, «DATA», 15, primavera 1975, pp. 70-96 (consultabile online www.capti.it).

MISLER 1973

N. MISLER, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano 1973.

MONTANA 1973

G. MONTANA, *Lotta armata in Cile contro il fascismo, lotta politica in Italia contro i suoi complici*, «Arte e Società», 10, 1973, pp. 4-5.

OPERE 1994

Opere, a cura di S. Fabro, in *FABRONIOPERA* 1994, pp. 124-266.

ORE 10,12 CARNEFICINA IN PIAZZA LOGGIA 1974

Ore 10,12 carneficina in piazza Loggia, «Bresciaoggi», 28 maggio 1974, p. 1.

PANOFSKY 1962

E. PANOFSKY, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte nel rinascimento*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 29-57.

PANOFSKY 1975

E. PANOFSKY, *Introduzione*, in Id., *Studi di iconologia*, Torino 1975, pp. 3-38.

PASOLINI 1977

Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte, a cura di L. Betti, Milano 1977.

PIAZZA FONTANA, CINQUE ANNI DOPO 1974

Piazza Fontana, cinque anni dopo. Bombe: una verità Quante condanne?, «Stampa Sera», 12 dicembre 1974, p. 3.

POPAIZ 1974

A. POPAIZ, *Dolore e rabbia per le 6 vittime e i 94 feriti. Era andata a salutare i figli sul corteo piombò la morte*, «La Stampa», 117, 1974, p. 2.

PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970

Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde: Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Kounellis, Maini, Mattiacci, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Salvo, Zorio, Catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, Lucerna 1970.

QUANDO LA CLASSE OPERAIA 1973

Quando la classe operaia e le forze popolari vengono sconfitte, anche i libri e la cultura vengono bruciati, «Arte e Società», 10, 1973, pp. 2-3.

RANALDI-GIUNTOLI ET ALII 2009

R. RANALDI, D. GIUNTOLI ET ALII, *Fernando Melani. L'uomo e l'artista*, Pistoia 2009.

ROBERT 1892

C. ROBERT, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle 1892.

ROMA IN MOSTRA 1995

Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

SCHÖNENBERGER 1970

G. SCHÖNENBERGER, *Le profezie*, numero speciale dedicato a Lucio Fontana di «NAC», 31, 1970, pp. 18-20 (consultabile online <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

SITUAZIONE 68 1968

Situazione 68. Rassegna biennale d'arte e letteratura d'oggi, Manifesto della mostra, Firenze 1968.

TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE 1972

Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto, Catalogo delle mostre, a cura di C. Pozzati, Bologna 1972.

TROVATI 1973

G. TROVATI, *Le reazioni del governo e il dibattito tra le forze politiche. L'Italia e il dramma del Cile*, «La Stampa», 19 settembre 1973, p. 13.

UNA BIENNALE PER IL CILE 1974

Una Biennale per il Cile, «La Stampa», 8 giugno 1974, p. 8.

UNA BOMBA FASCISTA 1974

Una bomba fascista ha massacrato donne, bambini, operai che manifestavano contro il terrorismo nero, «Lotta Continua», 125, 1974, p. 1.

VALENTINI 2018

C. VALENTINI, *A capo della Rivolta. Carla Lonzi*, in P. Cioni, E. Di Caro et alii, *Donne nel Sessantotto*, Bologna 2018, pp. 105-124.

VIGLIANI 1974

M. VIGLIANI, *Attentato a Brescia. Sei morti, 50 feriti*, «Stampa Sera», 28 maggio 1974, p. 1.

ZOPPELLI 1974

M. ZOPPELLI, *Una spaventosa carneficina*, «Il Giorno», 29 maggio 1974, p. 1.

ABSTRACT

Nel 1975 Luciano Fabro presentava *Iconografie (Bacinelle)* alla Galleria Area di Firenze, gestita da alcuni militanti di Lotta Continua. L'opera era composta da un tavolo coperto da una tovaglia bianca sulla quale erano posati cinque bacili di cristallo pieni d'acqua; in ciascuno era immerso un frammento di vetro (proveniente dai *Piedi*, realizzati dall'artista tra il 1968 e il 1972) su cui era inciso il nome di un 'martire'. Considerando il luogo espositivo, il rapporto con altre opere contemporanee e la centralità, nel dibattito degli anni Settanta, di alcuni personaggi di cui i frammenti portavano il nome, l'opera si presta a una lettura politica. Ma una serie di testi composti dall'artista e le modifiche apportate all'opera entro il 1980 permettono di inserirla all'interno di un più ampio dialogo con la storia dell'arte.

In 1975 Luciano Fabro exhibited *Iconografie (Bacinelle)* at the Area Gallery in Florence, run by some activists of Lotta Continua. The work consisted of a table covered with a white tablecloth, on which five crystal basins filled with water were placed, and in each one there was a fragment of glass dipped in. Fragments of glass, from *Piedi*, a sculpture created by the artist between 1968 and 1972, were dipped in each basin, with the name of a 'martyr' engraved on each of them. Considering the exhibition context, the relationship with other contemporary works and the centrality, in the debate of the Seventies, of some characters whose fragments bore the name, the work lends itself to a political view. But a number of texts written by the artist and the slight changes made to the work by 1980 allow *Iconografie (Bacinelle)* to be included in a broader dialogue with the art history.