

# ORO ROSSO. FABRE A CAPODIMONTE. FABRE E CAPODIMONTE

A mio fratello Luciano,  
con infinito rimpianto

STEFANO CAUSA

*La spada e il pungolo*

“L’immaginario non è mai l’impreciso”  
Michel Tournier, 1970

A Jan Fabre, che la depositò due anni fa nelle mani del direttore di Capodimonte, Sylvain Bellenger, a coronamento d’una mostra al secondo piano del museo, non occorre dirlo: una spada d’acciaio, guarnita di centinaia di gusci di scarabei argentati, rimane un’arma che potrebbe impugnare, con qualche efficacia, solo Granpasso, il ramingo del *Signore degli Anelli*.

Ma il multiplo artista di Anversa sa anche che su un ibrido del genere si sarebbe fiondato il protagonista di *A ritroso*, uno dei primi atti liquidatori dell’impressionismo: quel Des Esseintes, che non si era peritato di ricoprire di pietre rarissime, con appesantimento fatale per l’animale, il carapace d’una testuggine affinché si armonizzasse con il tappeto a riflessi. Alla fine l’animale muore sotto la corazza scintillante costruita dal lapidario. Ma altre tartarughe sono sopraggiunte e oggi, a Capodimonte, ne fa capolino un’altra; e poi un’altra ancora la vedremo caricarsi, sul fondo bianco del foglio, d’una candela sul dorso puntata verso l’alto. Dalle antiche nature morte di sottobosco del museo al piccolo zoo portatile di Fabre, su carta o scolpito in oro, pieno di tartarughe, pappagallini nani, civette e scarabei, non è detto non si possa far scivolare il ricordo di quelle pagine del 1884. Joris Karl-Huysmans (1848-1907), naturalmente, è sempre alle spalle.

Un secolo e mezzo dopo, anche Fabre racconta in una lingua non troppo diversa una vicenda di metamorfosi incessanti; di materiali che mutano destinazione e funzione; una storia di sangue e umori corporali, inganni e trappole del senso; pietre preziose, coralli e scarabei, usciti

a pioggia dai residui di una tomba egizia, frammenti di armature, sequenze di numeri e citazioni dalle Scritture, dentro un universo centrifugo di segni... che, talvolta, diventa un sottobosco nel quale calarsi con i pennellini di uno specialista olandese e fiammingo di nature morte. Il Rubens del contemporaneo, secondo le fragili guarentigie di uno slogan efficace e stupido, è questo e molto altro.

Poi, certo, si può amare o, specularmente, spregiare nei termini di un *surrealismo ricotto* il suo modo di deflorare le immagini moltiplicandole, deformandole o imbizzarrendole con rabbiosa passione. Nondimeno quell’educazione a saper vedere, che pareva tramontata nel transito dall’analogico al digitale, rinasce oggi anche attraverso le connessioni di un singolare artista plurale come Jan Fabre, nato nel 1958. Ed è significativo premettere che, negli ultimi anni, sia stato soprattutto il pubblico dei musei a prendere confidenza con l’idioma di questo antico maestro sessantenne: artista visivo, teatrale, autore e, di sensibile riflesso, entomologo. Interessi o meno, la sua variegata agenda culturale acquista senso e sentimento soprattutto acuartierandosi ai ragionati margini del museo, sempre ammesso che si rispettino le esigenze d’una comunicazione verificabile oltre la sorpresa poetica e la performance scioccante.

## ED È TUTTO SANGUE CHE COLA!

Le proposte di Fabre necessitano di un trampolino adeguato. Nel 2011 un milione e mezzo di scarabei verdi furono convocati a incastonare, su invito della regina del Belgio, il soffitto della sala degli specchi del Palazzo Reale di Bruxelles, dove l’ultima cosa entrata sino ad allora era un rassicurante (al confronto) bronzo di Rodin. Ebbene, prima che una notizia virale, quelle creature rifulgenti di Fabre sono un dono e uno spettacolo per gli occhi. Ma quest’architettura di gusci non è un esercizio di stile libero; semmai, di stile liberty! Come il delirio decorativo che ne consegue – e sia pure un delirio ben disciplinato; si direbbe, il trionfo di un lusso di esattezze indiscutibili. Nelle sculture di Fabre figurano elementi rubati, con sapiente disinvoltura, al trovarobato liberty e a un certo vintage decadentistico. Lo suggeriscono il colore e la qualità smagliante dei materiali.

Anche nel gruppo di disegni, che segna la parte più travolgente della piccola mostra che inauguriamo a Napoli, il tratto perviene a un grado di sottigliezze e crudeltà, che è difficilmente raggiunto da quanto saremmo portati ad associare alle istanze pseudo figurative della nostra ormai indefinibile contemporaneità. Sono tutte tecniche miste la cui particolarità – insieme altamente metaforica e fisica – è che il loro legante base è il sangue. Questi disegni sono fatti letteralmente con il sangue; è il sangue che li ha *plasmati*.

In questo portfolio – a metà tra l’album sciolto, l’insegna, la confessione e la pietra miliare – campeggiano scritte in fiammingo, in inglese, in vecchio francese o in latino, in una trama linguistica a singhiozzo, ma che sembra voglia incidersi sulla pagina, sottraendo i caratteri alla volatilità del video. Altre volte galleggiano pezzi di croci, animali, macchie di sangue mestruale, frammenti di corpi, primi piani poco invitanti di organi femminili non glabri nonché pezzi di armature... È il ritorno, in gran spolvero e in piccolo formato, del senso della *corporeità* e del *creaturale*, assunti come attitudine della visione; e che non dubitiamo riuscirà anche stavolta a turbare beneficamente la sensibilità di qualcuno.

Curiosa, ma probabilmente fortuita la circostanza che, più o meno negli stessi tempi di questa nostra piccola calibratura monografica di Fabre, fosse già in corso, sempre a Napoli, una rassegna su Robert Mapplethorpe, dove la celebrazione del corporale è un fatto stilizzato, disegnato, frigido, obiettivato e, in ultima analisi, un poco neoclassico. Il mondo come torso, avrebbe detto Roberto Longhi a proposito di Michelangelo; il mondo come involuppo di muscoli lucidati e inarcati, prima e al di là di ogni corruzione e infezione della carne.

### CONTRO OGNI OLTRANZA COSMETICA

Le colte provocazioni di Fabre irriteranno qualcuno. È previsto dal contratto e, in qualche modo, nel biglietto. Ma solleticeranno quanti, nell'oltranza cosmetica di gran parte delle immagini che ci incalzano, avvertano l'urgenza di un differente codice d'ingresso allo statuto stesso delle immagini. Datati a partire dalla fine degli anni settanta, e dunque essenziali a documentare la prima maturità del maestro, i disegni costituiscono un purissimo distillato del cosmo di Fabre, oltre che offrire la possibilità di visitarne i laboratori.

Allo stesso modo le sculture di piccolo formato rimettono in opera certe cinquecentesche microscopie da studiolo, che imparammo idealmente ad apprezzare alla corte di Francesco I dei Medici. A chi venissero in mente gli artigiani della qualità del gran Principe, il tiro sarebbe tanto alto quanto centrato; così come non avrebbe difficoltà ad accomodarsi il Fabre scultore tra le pagine dell'*Antirinasimento* di Eugenio Battisti: il libro miniera uscito in prima edizione nel 1962 (e ripubblicato nel 1989). Non è facile dire così, su due piedi, in quanti oggi condividano una tale strategia di ripensamento ed effrazione delle cose; ma a occhio siamo dalle parti di un altro capolavoro, forse il solo vero capolavoro della letteratura francese degli ultimi cinquant'anni: *Le Roi des aulnes* di Michel Tournier, Prix Goncourt 1970<sup>1</sup>.

“È attraverso la carne, le sue lacrime, il suo sudore, il suo sangue, che costruiamo, viviamo e sperimentiamo quel che noi chiamiamo Bellezza...”, ha dichiarato Fabre. E sebbene gli artisti dovrebbero perlopiù tacere, una frase del genere, porta come un manifesto di poetica, avrebbe potuto sottoscriverla un uomo di una generazione precedente, come il regista Peter Greenaway, sorta di avatar gallese di Fabre (specie l'autore rutilante e gelidamente barocco di *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* del 1989). Ma è almeno dalla seconda metà degli anni ottanta che Greenaway si sta muovendo in una direzione simile a quella di Fabre, giocando tra simbologie numeriche e alchemiche, senso del colore e preziosità fiamminghe. E nessuno dei due, s'intende, sarebbe potuto nascere in Italia.

Ora attenzione: la percezione della carne, la resa tattile e olfattiva degli umori corporali sono contrassegni che, nel nostro caso, lo spettatore dovrà imparare a recuperare da un intrico di rimandi ai feroci incisori nordici (il disegno è sempre la base e il punto di arrivo); e di qui ridiscendere, via via, dal macrocosmo di Rubens agli alfieri del surrealismo belga: specie Paul Delvaux che, non lo si dimentichi, muore nel 1994... per cui tanto vale ripetersi subito che l'unico posto per riambientare questo itinerario violentemente corporeo, e insieme così evanescente, preciso e insieme evasivo (ossia tanto più evasivo quanto più preciso), ebbene, l'unico posto rimane l'istituzione museale in cui Fabre è cresciuto, avvicinando e distanziando occhi e naso fino al prevedibile ferimento. Met-

tiamoci l'animo in pace: una più che dignitosa educazione sentimentale può avvenire anche nelle chiese e nei Musei Reali di Anversa.

### QUISQUE FABRE

Soprattutto per noi italiani – cresciuti all'ombra della sublime retorica sovradialettale degli affreschi rinascimentali di Raffaello – l'incontro con l'opera grafica di questo maestro fiammingo obbliga a una salutare riappropriazione della dimensione teratologica ed escrementizia. Dismessi gli abiti curiali e ogni alta uniforme, l'uomo defeca e urina, piange, vomita, si masturba e sanguina. È un animale imperfetto, vittima di passioni e di pulsioni che non sa come trattenerne; un abbozzo pieno di difetti, impossibile da disciplinare e difficile da correggersi. Un angelo caduto in volo e uno sgorbio, un cavaliere crociato e un mistico, un aviatore e un assassino, un poeta e uno stupratore.

Da un punto di vista meramente morfologico, l'origine del mondo è soprattutto vicina allo sfintere. E, quanto al disegno di un sesso femminile, il rinfrangente senso sorgivo dell'ormai celebre dipinto di Courbet del Musée d'Orsay a Parigi – naturale e naturalistico come un anfratto boschivo – ha lasciato il posto alla definizione di un oscuro ricetto, aspretto e tutto sommato poco accogliente, intorno al quale si accumulano sottintesi di carattere psicopatologico e religioso. In questi ultimi vagiti del surrealismo belga, ogni eventuale sensualità è bandita come una parentesi fuori luogo.

In ambito figurativo questa riqualificazione del basso e del rimosso, attivata da una continua equazione utero-ventrale, comporta l'effetto immediato di un pervicace riempimento dei soggetti. L'intenzione, cioè, di raccontare delle storie che integrino la pura dimensione formale dentro cui siamo stati abituati, per inveterata tradizione critica, a immettere i fatti salienti della cultura d'immagine, da Cézanne in poi. Come a dire, la linea maestra dell'arte moderna che, da noi, culmina nelle nature morte di Giorgio Morandi e, altrove, nell'opera di universale risonanza di Picasso e Matisse. Nessun accordo possibile con l'artista che stiamo commentando, dopo averne sprofondato disegni e sculture nel ventre di Capodimonte. Nessuna intesa che si profili all'orizzonte tra Fabre, che è l'ultimo dei grandi cantastorie fiamminghi, e la tradizione formalistica italiana.

### RIEDUCARE LO SGUARDO

Undici anni fa, come aperitivo di benvenuto a una mostra nell'ala dei maestri non italiani del Louvre (sale della *Pittura del Nord*, 2008), Fabre aveva presentato la scultura di uno che sanguina furiosamente, lo sguardo letteralmente incollato al vetro di una tela. *Perché una cosa riesca interessante basta fissarla a lungo*, ammoniva Flaubert<sup>2</sup>. Ma qui è come se, al principio di un percorso, si esortasse lo spettatore a sforzarsi di reimpaginare a vedere con tutte le conseguenze che ne derivino. *Eyes Wide Shut* (ed è tutto sangue che cola!).

La posta in gioco ha un'importanza tremenda: si tratta nientemeno che di reimpaginare a vedere. O meglio, di alfabetizzare di nuovo la visione, ripartendo dalla lettura delle immagini, così come si sillabano le lettere dell'alfabeto. E, di qui, provare ad avvicinare le cose lontane, giocando di connessioni tanto rapide quanto ripide e insolite.

Chi scrive, anni fa, aveva provato, per tutt'altro contesto e argomento, a definirla, in maniera non troppo originale, come una “strategia dell'attenzione” (una forma di rieducazione dello sguardo). D'altronde il Lou-

<sup>1</sup> Per noi nella versione italiana, *Il Re degli Ontani*. Seguito da *Allemagne, notre mère à tous...*, traduzione e prefazione di Oreste del Buono, Milano 1987. In fin dei conti, la domanda di cosa accompagnare, sul piano della critica, a queste opere è una domanda mal posta. Fabre va visto e giudicato con i propri occhi; la critica viene dopo ed è, semmai, un terreno di verifica e confronto. Al limite sarebbe meglio inserire l'artista in una filiera di almeno due testi. Consiglierei di affiancare, al capolavoro di Tournier, almeno due volumi precedenti – che sono tra le non frequentissime grandi cose del surrealismo letterario francese: *Biffures* e *Carabattole* di Michel Leiris (1951). “Spesso, è proprio spingendosi all'estremo nel particolare che si arriva al generale; esibendo in piena luce il coefficiente personale si rende possibile il calcolo dell'errore; portando al suo culmine la soggettività si attinge l'oggettività”.

<sup>2</sup> È la frase posta da Michel Tournier in esergo al *Re degli Ontani*, Prix Goncourt 1970.

vre non ci è mai stato così vicino in questo potenziamento della visione. Noi per tre mesi, e di nuovo nella massima pinacoteca meridionale, abbiamo provato, con l'aiuto di una storica d'arte di provata esperienza come Patrizia Piscitello, a interpolare, in una selezione delle raccolte storiche del museo, una cretostomazia di sculture e disegni del maestro di Anversa, databili a far capo dagli anni settanta.

Ritornato quel crocevia di gusto internazionale che aveva ambito a diventare dall'inaugurazione nel 1957, il museo di Capodimonte è il giusto campo di battaglia per un gentiluomo fiammingo di così spiccate vocazioni antirinascimentali. Certo, il Louvre non ha quel reparto di arte contemporanea di cui si è dotato il museo napoletano – e non è detto che questo sia un male. Anzi. A parte che la parola reparto ha un retrogusto deprimente, che evoca scenari militareschi o da centro commerciale extraurbano; qui la sfida e la scommessa consistono piuttosto nell'abbatterli idealmente quei muri, mescolando i settori. Nel 1978, come a dire mille anni fa, il *Cretto* nero di Alberto Burri tirò la volata ai grandi maestri seicenteschi di Capodimonte, mentre oggi vive discosto come il monolite di Kubrick. Non si sa bene a che distanza guardarlo né, a vero dire, si capisce neanche più tanto cosa ci stia a fare lì, a dieci metri dai bagni e subito dopo gli otri di Kounellis. Ma Burri e Kounellis a parte, il terzo piano con l'arte contemporanea è rimasto uno dei problemi aperti più difficili della museografia napoletana recente.

### LA MOSTRA DEL MUSEO, OVVERO IL MUSEO IN MOSTRA

Useremo l'empito derivativo di Fabre per espugnare Capodimonte da un ingresso laterale. Gli chiederemo, idealmente, di farci da mentore (sia pure un mentore disturbante e per niente innocuo), e non credo che si offenderebbe se venisse a sapere che, a mostra chiusa, ci avrà fatto da pungolo a esplorare gli apici sommersi del museo, specie di area nordica; oltretutto a rivederne, con occhi nuovi, i capolavori consacrati del museo.

Poi, certo, Capodimonte è sede dei Masaccio e dei Caravaggio, dei Mantegna e dei Sebastiano del Piombo, dei Bellini e del nucleo dei Tiziano Farnese. I treni popolari e i *feticci* che ogni istituzione museale ci invidia e che tutti dovremmo tornare a vedere, in un quotidiano esercizio di respirazione dell'intelligenza se, da noi, la storia dell'arte non fosse ancora pervicacemente sconosciuta. Ma è vero che le raccolte del museo sono molto altro; e non solo dipinti, ma soprattutto oggetti di varia destinazione e dimensione che introducono ai meandri meno esplorati della Pinacoteca.

E forse val la pena di ricordare che, nel volume su Capodimonte del Touring Club Italiano, del lontanissimo 1982, e che fotografa il museo, a livello divulgativo, ancora al livello delle sue origini, forse val la pena di ricordare, dicevamo, che, prima che si avviino trionfalmente i maestri del colore, si susseguono le antiposte dell'oreficeria, dei bronzetti, degli smalti, dell'arte islamica, dei vetri, delle armature, degli avori, degli arazzi e delle porcellane<sup>3</sup>. Alcune opere minori nel formato, lo abbiamo detto, rifulsero e riacquistarono senso, l'anno scorso, anche dal confronto con Fabre. Ma l'operazione di riemersione dell'intero corpo del museo è appena cominciata.

A Napoli se ne sono accorti anche i più distratti o prevenuti. Negli ultimi mesi Capodimonte è come se si fosse moltiplicato. La recente mostra dedicata ai depositi, apertasi nel dicembre del 2018, è un atto di fede

sulle possibilità che un museo possa vivere e respirare nel tempo; ma anche una mano tesa a quanti, negli anni sessanta, immaginarono, pateticamente, di poter riavviare culturalmente il destino della città anche rivisitando alcuni nuclei collezionistici sommersi. Oggi si tratta niente di più e niente di meno che del tentativo di raccontare il museo mettendolo in mostra. La mostra del museo appunto.

E con questa esposizione dedicata a una selezione di opere tratte dai depositi, il museo si trasforma in una mostra a tempo indeterminato. Chi lo visita è chiamato a riordinare delle griglie e, se è bravino, a proporre delle attribuzioni; in ogni caso, a sistemare del materiale grezzo che, di solito, nelle occasioni temporanee, viene presentato dopo il vaglio scientifico degli addetti. Tutto questo è implicitamente compreso nel prezzo di una rassegna dove lo spettatore viene promosso al ruolo di curatore! La mostra dei depositi indica come un museo possa e debba rinnovarsi facendo appello alla propria pancia. *Si tratta di mostrare, non di mostrificare*. Si possono inventare mille mostre senza spostarsi di un metro. Come se uno comprasse i vestiti dai ricetti dell'armadio.

### UNA VISITA INDIMENTICABILE

Ma è una continuità tra Antico e Moderno che ci preme salvare, e non una rottura. Fabre è l'ultimo anello di una catena e non un clandestino a bordo. Paolo Porpora, Giuseppe Recco o lo stesso Ribera: Fabre ci dirà qualcosa delle regole d'ingaggio di ciascuno di loro dinanzi al tema della natura morta, oltre a spiare con noi lucertoline e rospi dei sottoboschi seicenteschi di gusto nordicizzante. Le sue opere saranno come una sorta di didascalìa o di canto fermo medioevale. Inoltre Fabre ci servirà a introdurre i sette peccati capitali di Jacques de Backer, che da tempo attendono di salire un poco nella stima e nella conoscenza (mentre questo mazzetto di coriacee allegorie tardo cinquecentesche ci ripagherà della rinnovata attenzione, facendo affiorare alla nostra coscienza un carico di miserie a noi ignote).

I fogli e le piccole sculture dorate di Fabre proveranno, inoltre, a far da contrappunto ai vertici del Capodimonte fiammingo (dai *Ciechi* di Brueghel ai santoni stereometrici di Joos van Cleve, fino alle ceste impattanti con i trofei animali e vegetali delle scene di mercato di Beuckelaer); e a Fabre si accompagneranno fenomeni di natura e cultura come quelli assemblati da Agostino Carracci nel *Triplo ritratto* di casa Farnese.

Come pure sarà un mago delle trasmutazioni come lui a farmi raddoppiare l'attenzione per il nudo del *San Sebastiano* eburneo, legato a un fiammeggiante ramo di corallo nero – una duplicazione di favolosa incongruità e di questo passo (doppio) ci si chiede cosa direbbe Fabre se lo accompagnassimo nella Basilica di Santa Croce a Torre del Greco, a vedere la seminasosta *Madonna col Bambino* in legno policromo. “Pare fosse stata rinvenuta da un corsaro torrese nella seconda metà del Cinquecento – mi scrive la giovane e vivace cineasta Carmela Ruggero – il globo e lo scettro che impugnava furono sostituiti da un ramo di corallo. Dopodiché è diventata la protettrice dei marinai (torresi)”.

Alcune piccole sculture che vedremo a Capodimonte - un cuore, un teschio o una croce - mostrano bene come Fabre sappia manipolare un materiale favoloso e antico come il corallo.

Allo stesso modo in cui il gorgo di colore veneziano, cui s'impegna El Greco nel *Ragazzo che soffia sul tizzone*, tocca la massima deflagra-

<sup>3</sup> Le collezioni del Museo di Capodimonte, a cura di R. Causa, Milano 1982.

zione nel disegno di Fabre che abbiamo provato a mettergli accanto, così anche l'*Allegoria fluviale*, con quel sesso in primissimo piano risolto in un solo colpo di pennello, acquista tutt'altra pregnanza osservata dalla lente di Fabre. Ma Annibale Carracci a parte, esiste un Capodimonte penitenziale, fatto di corni apotropaici ed ex voto in cera con anime dannate? O un museo dove i peccati capitali potrebbero, scolasticamente, diventare una stazione consacrata del percorso? Si può raccontare un Capodimonte dove siano risollecitati tutti e cinque i sensi, come avviene, rotondamente, tra le pescherie, le macellerie e i mercati di Beuckelaer, in una delle sale più belle e meno visitate del primo piano? Nessuno più indicato di un oculato visionario come Fabre a imbastire una visita extra vagante; una visita indimenticabile. Nessuno più indicato di lui a farci da storico dell'arte.

#### L'ARTISTA COME CURATORE

In qualche modo pregheremo Jan Fabre di rispolverare quest'abito. Non gli dovrebbe riuscire difficile né discaro: ogni opera è un atto critico nei confronti di quella precedente. Non sarà però lui a farsi rappresentare dalle tele italiane e nordiche di Capodimonte; sarà il museo a ripresentarsi attraverso lui. In qualche modo il museo diventerà mostra, mentre Jan Fabre museo. Proprio così. E se non si apprezza questo rovesciamento delle parti, tale da costringere a un decisivo ripensamento del palinsesto di molte rassegne sul contemporaneo tenutesi a Capodimonte dal 1978, se non si fa lo sforzo di cogliere questa inversione di ruoli, frana tutto il senso di un progetto che vorrebbe promuovere Fabre al grado di *secundus inter pares* tra Brueghel, i Carracci, El Greco, Battistello, Ribera o Giuseppe Recco.

Ma occorrerà ripensare ai temi larghi e avvincenti della storia dell'arte contro le secche di uno specialismo stitico, che si tiene a debita distanza dalla passione, parola proibita e pericolosa da toccare come una chiave arrugginita; occorrerà immaginare di stendere discorsi piani, ma corretti, che riavviino al gusto delle cose il pubblico diseducato a vedere. E per questo bisognerebbe alfabetizzare di nuovi musei, servendosi dell'ausilio strumentale delle mostre come succedeva un tempo. Non solo per *movimentarli* dinamizzandone la staticità degli allestimenti, spesso solo presunta; ma proprio per rispiegarli settore per settore, membro per membro, con metodo cartesiano: pianificando un'offerta che proceda da chiodo a chiodo, da una vetrina all'altra. Con tutto il suo carico di sangue, umori e corruzioni varie, Fabre è un contemporaneo degli antichi maestri, con cui sollecita un confronto fino al massimo rischio di assimilazione. Il museo è il suo luogo naturale di proliferazione. A Napoli lo useremo come scassinatore in cerca di gemme.

#### GLI SCARABEI E L'AUTUNNO DEL MEDIOEVO

Non sono mancate da noi le occasioni in cui le invenzioni di questo ingegno plurale hanno messo in crisi lo schema evolutivo con cui molti di noi hanno imparato, con stupida tenacia, a decodificare il cammino dell'arte moderna. Ricordo almeno due apparizioni di Fabre analogamente sollecitanti: la prima a Venezia, la seconda all'altro capo del paese. Nella primavera del 1997 Rudi Fuchs e Jan Hoet, rispettivamente direttori dello Stedelijk Museum di Amsterdam e del museo di Gand, raccolsero in Palazzo Grassi, a picco sulla laguna, un'antologia di dipinti

otto e novecenteschi ("La pittura fiamminga e olandese") allineando, nel sottotitolo, un quartetto di primo cartello (Van Gogh, Ensor, Magritte e Mondrian). E certo nessuno dei visitatori si sarebbe aspettato di imbattersi, a fine percorso, in un monaco incappucciato, formato da centinaia di scarabei su una reticella metallica (*L'Apicoltore*).

Non so a quanti venissero in mente, in controluce violento, le più famose sculture borgognone della storia dell'arte. Sembravano tornati a vivere i quattrocenteschi *pleurants* senza volto della *Tomba di Filippo l'Ardito* a Digione, messi in sequenza, come un esercito privato, da Claus Sluter e Claus de Werve. Quegli stessi agglomerati di insetti li avremmo rivisti montati su armature, o intessuti a formare statue, in una memorabile trinciatura alla Zisa di Palermo ("Jan Fabre. Passage", 1999). Pareva che, alla fine, Fabre giocasse semplicemente al rialzo della posta (mentre stava solo provando a inventarsi un'udienza di spettatori consapevoli, ragionevolmente irritati e disponibili a una certa forma d'incanto. O, preferibilmente, le tre cose insieme).

Anche il rapporto con Napoli si è arricchito in questi ultimi anni. Nel 2008 Fabre era stato in piazza Plebiscito inserendosi, con *Le metamorfosi dell'angelo*, in una blasonata filiera - *le piazze dell'arte* - dove, alla fine della fiera, la sola cosa che stravinca nel tempo è il palinsesto storico della piazza. Poi, naturalmente, c'è il museo. Abbiamo detto della focalizzazione dell'estate 2017 dal titolo "Naturalia e Mirabilia", allestita nella saletta al secondo piano. A poche bracciate dal quadro del Caravaggio e dagli otri di Kounellis, ci si era provati a contrappuntare al microcosmo di Fabre piccole cose di gran respiro, tratte da Capodimonte e da musei della città.

Ora si deve ammettere che quella di *Camera delle Meraviglie* (*Wunderkammer*) non è la destinazione d'uso corrente di un museo, tutto sommato giovane come il nostro, e a cui si pensa di solito come a una collezione di dipinti. Fatto sta che, complici Bellenger e la Trisorio, la chiave di Fabre ha concesso di provare la scalata al museo da un fianco che non è quello più battuto dal pubblico. Ed ecco che, tra *rariora*, bronzetti e avori e, *in definitiva, tutto tranne che i quadri...* si è visto Fabre accomodarsi in una dimensione da studiolo, senza dubbio proficua per spiegarne alcune peculiarità di stile e cultura. A noi non restava che provare a immaginare una prospettiva diversa in cui potessero riammettersi i dipinti, tra arcinoti e meno, per un abbozzo di dialogo tra Antico e Moderno *allargato anche nel formato*.

Ora tra le due mostre vi è una contiguità come se l'una fosse il primo tempo dell'altra; ma il denominatore comune, evidentemente, è la presenza del museo di Capodimonte, dove pure un rinfrancante corpo a corpo col mondo contemporaneo è cominciato da oltre quattro decenni. Se la Real Pinacoteca sarà, di nuovo, terreno privilegiato per incontri giudiziari; non meno solleticante deve essere parso a Fabre raccogliere l'invito a fronteggiare letteralmente, in questa primavera, la Madonna delle *Opere di Misericordia* di Caravaggio sull'altare maggiore dell'aula del Pio Monte. Un poco più nei ranghi rimane la scelta di celebrare l'artista in uno degli spazi storicamente garantiti della vita napoletana, la Galleria Trisorio.

Nel 2019 a Napoli vi sarà per tutti, tranne che per i seicentisti in perenne stato di servizio, un'alta probabilità di imbattersi in opere piccole e grandi di Fabre, improvvisatosi per questa specialissima occasione uno e trino. Qualcuno, o molti, avranno certamente da ridire sull'acco-

stamento di opere antiche e moderne ritenute di valore e importanza poco meno che diseguali. Ma si fa presto a capire che, anche sul corpo vivo della ricerca figurativa di Fabre, si stanno giocando i frammenti di una partita forse più importante di Fabre stesso (e di ogni altro maestro contemporaneo): quella che coinvolge l'eventuale perturbamento degli assetti storicamente codificati e, per qualcuno, congelati, dei grandi musei italiani ritenuti luoghi di preservazione di civiltà o, alternativamente, sontuosi cimiteri a pagamento da visitare, di solito, all'estero. I napoletani non vanno di solito a Capodimonte né i milanesi affollano di solito Brera. Ma tutti, a Parigi, si allineano dinanzi alla grande piramide del Louvre come tanti soldatini di latta.

#### CHAGALL, BURRI E JAN GARBAREK. ACCOPPIAMENTI TRAUMATICI E ACCOPPIAMENTI GIUDIZIOSI

D'altronde il museo di Capodimonte questa vocazione al moderno e al contemporaneo la sta accuratamente coccolando da almeno quattro decenni; e precisamente dal 1978. A un certo punto essa è stata anche sanzionata e celebrata in un catalogo<sup>4</sup>. È una storia che, però, farei partire volentieri ripartire, di nuovo, da Parigi, da quando, il 23 settembre 1964, in un clima piuttosto acceso, viene scoperta la pittura murale di Chagall nella Grande Salle dell'Opéra Garnier, fortemente voluta da Malraux.

Anche per ragioni, diciamo così, domestico-biografiche, non mi schiero con quanti apparentano la presenza degli artisti contemporanei nei musei a un'immissione di tessuti alieni, liquidandoli come estranei ed estranianti; anzi, nei casi migliori si verifica uno scontro schiarente, reciprocamente vivificante. Altrimenti a cosa è servito arruolare Braque, a suo tempo o, per dire, Cy Twombly, nell'illustre filiera dei decoratori dei soffitti del Louvre? Ma soprattutto non si capirebbe il colpo di teatro di Chagall che gioca e stempera, prolungando in direzione impreveduta, l'irresistibile delirio decorativo dell'Opéra Garnier (1964). A suo modo, una lezione *in re* sulla cultura figurativa del Secondo Impero, tenuta dal più francese dei pittori russi.

Insomma, l'innesto ha da essere fruttuoso nei due sensi. Ma neanche si può negare che, spesso, la giustificazione della presenza di opere contemporanee nei musei d'arte antica vada un *poco spinta come una bicicletta in salita*. Non è detto che gli accoppiamenti funzionino, né che si verifichi il corto circuito rivelatore. Il cervello arranca come un muscolo pigro anche, e soprattutto, nei musei. Ma è vero che se, talvolta, la contiguità tra artisti sideralmente diversi per contesto, e forme di comunicazione, è allegramente innocua lasciando le cose più o meno così come le aveva trovate, può succedere, invece, che il confronto sia distruttivo. E, di solito, a farne le spese è l'ospite contemporaneo.

Per sconfinare in ambito musicale si trattiene il respiro tutte le volte che, con coraggiosa discrezione ma un poco come un ladro, l'ispirato norvegese Jan Garbarek infila le sue improvvisazioni al sax nella tessitura di voci dell'Hilliard Ensemble. "Officium", dove l'accoppiamento è sanzionato ufficialmente su disco (ECM 1993), non è molto diverso dagli esempi del Louvre che abbiamo citati prima. Ora, per tornare a noi, quando nel 2010 il pittore Pierre Soulages entrò al museo del Louvre scelse nientemeno che di mescolarsi ai fiorentini e toscani del Salon Carré decidendo, coraggiosamente, di collocare il suo formidabile

*outré* vicino alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, uno dei treni popolari della pittura italiana.

Ma già negli anni sessanta il critico d'arte Pierre Schneider aveva chiesto a undici maestri di accompagnarlo privatamente al Louvre in cerca di sottolineature succose per illuminare, di riflesso, il loro lavoro e, talvolta, le opere stesse del museo (tra gli altri Chagall, Sam Francis, Giacometti, Mirò, Barnett Newman, Soulages stesso e Saul Steinberg)<sup>5</sup>. Cosa avrebbe detto Fabre fosse stato della partita? In realtà si può immaginarlo dalla mostra tenutasi al Louvre dieci anni fa e che tanto ha fatto discutere.

#### IL QUANTO DI FERRO DELLA CRITICA

Avere offerto a Jan Fabre l'ambitissimo incarico di occupare pacificamente, con opere e altre performance, le trentanove sale della *Pittura del Nord*, quella della cosiddetta *Devotio moderna*, rimane, a distanza di oltre dieci anni, un'escogitazione tanto coraggiosa e geniale, quanto incosciente; non ci si deve meravigliare troppo che, a cose fatte, qualcuno, o molti storcessero il naso (come si sa, il Louvre è una piccola città nella città dove si rimanifestano, in proporzioni mutate, le difficoltà di maneggiamento e gestione di quella grande). Per cui capita di leggere, in un intelligente resoconto di arte e varia letteratura, steso tra New York e Parigi da un serio accademico e critico militante, un'articolata requisitoria contro questa abusiva occupazione di un suolo poco meno che sacro.

Scriva tra l'altro Marc Fumaroli: "...Nella primavera 2008 il Louvre, per non essere da meno né del Met, suo rivale americano, né della National Gallery, sua rivale inglese, ha dato 'carta bianca' a un 'plasticatore' contemporaneo di Anversa, Jan Fabre. Il Louvre non ha un reparto di arte contemporanea. Così, invece di relegare il suo ospite in una sala, come Damien Hirst al Met, gli ha regalmente offerto, per esporre la sua 'installazione', tutta la distesa delle sue trentanove sale di pittura dette delle 'Scuola del Nord' ... Ma Fabre - conclude acerbamente - non viene dalla grande pittura né da quella modesta. Purtuttavia, la sua installazione nelle sale del Louvre dedicate alla Scuola del Nord ha la pretesa di dialogare con i capolavori di una delle epoche più feconde dell'arte europea e cristiana"<sup>6</sup>.

Ora bisogna tenere conto che, come accade anche alle censure dei critici più intelligenti, spesso basta rovesciarne il giudizio per vedersi spalancare un paesaggio di idee fertilissime. A cominciare dalla semplice constatazione che, in realtà, Fabre viene da tutta la pittura: quella grande, quella mezzanella e anche quella balorda di cui, peraltro, pare essersi nutrito fin dagli esordi. Il manello di fogli che abbiamo esposto reimmette l'autore in una filiera consacrata di grandi disegnatori olandesi e fiamminghi. E anche le sculture di piccolo formato, con cui si apre il nostro piccolo viaggio nell'arte di Fabre al secondo piano di Capodimonte, sollecitano un confronto con gli antichi maestri. Il museo abbraccia e non respinge.

<sup>4</sup> Museo Nazionale di Capodimonte. *Arte contemporanea*, a cura di A. Tecce, contributo fotografico di Mimmo Jodice, Napoli 2002.

<sup>5</sup> P. Schneider, *Louvre, mon amour. Undici grandi artisti in visita al museo più famoso del mondo...* 2002.

<sup>6</sup> M. Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti figurative. Diario 2007-2008*, Milano 2011, *passim*.