

Il vento orbicolare dell'arte

di Marco Fidolini

«La storia non è la moda... Non c'è peggiore nemico per l'arte, aggiungerei, a questo proposito, del trasformismo. Trasformismo ed improvvisazione sono inseparabili l'uno dall'altra. Non vedo che cosa si possa improvvisare in un'epoca nella quale eludere la competizione con la finitezza della tecnica significa sottrarsi alle proprie responsabilità...». Fernand Léger (1946)

La pungente *diagnosi* longhiana del 1919 su Giorgio de Chirico (*Al dio ortopedico*) ironizzava, incautamente, sulle malformazioni articolari dei manichini *metafisici* e proponeva nel titolo stesso della nota stroncatura giornalistica, malgrado le intenzioni demolitrici, una sintesi suggestiva di quegli esiti pittorici pur gravidi di grumi esistenziali.

Una tale affabulazione, al di là di ogni raffronto artistico e con le dovute distanze linguistiche e gli sviluppi estetico-formali prodotti, riassumerebbe in modo calzante la *summa* espressiva di questi miei ultimi anni di lavoro.

Inoltre, la traduzione dal corpo della pittura a quello tridimensionale invero con più vigore la fisicità di quel *dio ortopedico* e investe altresì, nello specifico dell'*oggetto-scultura*, reminiscenze di ascendenza dadaista (e forse anche *pop*) non lontane, idealmente, da quella *Testa meccanica* di Raoul Hausmann realizzata intorno al '20.

Ma oltre le evocazioni suggerite che, *d'emblée*, rimandano a modelli culturali del primo Novecento, l'operazione artistico-linguistica riafferma una consuetudine all'indagine sempre più definita dal reticolo tessuto fra tradizione e rinnovamento.

Già con il *Trittico del delfino* (1992) il *coagulo* pittorico e l'impianto iconografico restituivano, in termini espliciti, questa frenesia concettuale perseguita anche per l'impiego delle strutture lignee di contenimento, ridisegnate sulla memoria delle ancone trecentesche e quattrocentesche.

Da più parti si è costantemente rilevato l'aspetto *neo-metafisico/neo-oggettivo* stratificato nel mio lavoro da almeno due decenni, o l'ambito degli esempi tedeschi degli anni Venti del visionario *Magischer Realismus* o di quello, forse più pertinente, della *Neue Sachlichkeit*.

Legami che oggi convergono per intenzioni ed aspetti (sempre più dichiarati anche nello specifico pittorico) verso modelli quattrocenteschi di area toscana e nordica.

Dalle *fissità* del tempo come nei profili dei coniugi urbinati di Piero, *metafisici* nella loro immobile luminosità, alle indagini lenticolari delle amorfe perfezioni lunari di van Eyck.

Ed i ritratti (*Extra chorum*) accarezzano un sogno di pittura antica, pur costretti – a volte – fisicamente e psicologicamente in tutori ortopedici nel ruolo di sembianti, di manichini, di *oggetti-biologici* a dichiarare, con il loro algido spaesamento, un disagio esistenziale inalterabile e definitivo.

Sembianti dalle fisionomie familiari (*Giosy, Vulca, Adorno, Lory* e il mio ritratto) interscambiabili e confusi con effigi di manichini *veri*, coinvolti in un gioco ambiguo di *presenze-non presenze*, stampigliati su fondali impenetrabili e disumananti, pulviscolari e radioattivi.



Ritratto di Lory, acrilico su tela, legno, metallo,
cm 70 x 130, 1994

L'inventario iconografico e le suggestioni evocate riaffermano prepotentemente la tipologia dell'ottica fredda e inquietante, ma non distaccata, del mio repertorio tecnologico-urbano degli ultimi vent'anni finitimo alla memoria ideale, e neo-strutturata, delle radici già dette.

Ma l'assillo dell'oggettivazione e l'assunto dell'*oggetto-biologico* come semblante (dunque il *manichino*) di un quotidiano sempre più omologo ed inerziale mi hanno spinto a dilatare ulteriormente l'iperbole di una realtà anodina e devastante.

Una *trasgressione* mutuata dal mito di Pigmalione che rigenera l'inerzia del manichino dipinto in quella tattile, plastica, tridimensionale.

E l'esito inverato dell'*oggetto* rinvigorisce l'inalterabile fissità espressa fino a divenire *presenza-non presenza* fisica, volumetrica, ingombrante.

Il processo di oggettivazione dalla pittura alla scultura (e di scultura *canonica* non direi anche se ormai il mestiere del *levare* conforma coroplasti, assemblatori casuali e trovarobe) si è svolto come per *mutazione genetica*, sorprendentemente improvviso ma a lungo sedimentato.

Anni di letture, di riflessioni, di indagini visive, di abbracci virtuali oltre il diaframma delle teche o delle transenne museali per riordinare radici più antiche.

Sono appunto gli archetipi della stupefacente Rasenna (o comunque quelli primitivi *tout court*); dei canopi chiusini, degli acroteri veiensis o di Murlo, dei coppi con protomi, degli *sposi ceretani*, della *Mater Matuta* di Chianciano, degli offerenti, dei satiri, delle menadi che assumono, ora, quel ruolo di *sembianti* dai corredi ortopedici e industriali.

Un nuovo anello nella catena evolutiva che non prescinde dal patrimonio genetico ereditato.

Così il fervore visionario dischiude all'*archeologo-artista* la porta tombale dell'*habitat* contemporaneo dove gli *oggetti* politi e inalterabili di un quotidiano tanatologico – suadente ed efficientistico – si lasciano cogliere allineati, uno ad uno.

Oggetti dunque: anzi *reperti neo-oggettivi* non dissimili, nonostante le evidenti consonanze con i modelli etruschi, dal clima urbano atomizzato, dalle presenze inani, dalla

tecnologia perfetta dell'inventario iconografico che ha contraddistinto tutta – o quasi – la mia ricerca pittorica.

(E c'è un pannello del polittico *Homo faber*, 1986-1988, che prefigura emblematicamente questo processo di trasferimento dall'immagine dipinta al costruito tridimensionale).

L'impiego dei materiali è altresì parallelo a quello della *finzione* pittorica; come, del resto, il rigore formale dei procedimenti operativi pertinenti alle *manipolazioni* (smembramenti e rifacimenti dell'elemento oggettuale di partenza), al modellato o ai manufatti assemblati.

Cotto levigato, metalli e vernici lucenti, plastica, pelle dalle cromie smaltate.

Una sorta di oggettistica uscita come dalla catena di una fabbrica automobilistica o comunque scaturita dal *design* e dalle matrici della produzione industriale per arredi manageriali ed *habitat* asettici e rigorosi, anziché dalle officine o dalle fornaci dei coroplasti raseni.

La circolarità dell'operazione formale ingloba, dunque, una complessità di modelli referenziali – inconciliabili nell'ambito specifico di un disegno storico dell'arte – assunti a legare nel crogiolo metabolico dissociazioni linguistiche filologicamente acrobatiche ed impertinenti.

Io assegnerei la responsabilità dell'artificio al vento orbicolare dell'arte.

Il tempo indefinito

di Riccardo Notte

Innumerevoli e contraddittorie sono le suggestioni suscitate da questa mostra di Marco Fidolini che raccoglie diversi anni di ricerche formali e di studi, ma fra queste forse la più intrigante sorge dal contrasto che offre il colpo d'occhio, la visione d'insieme o il sapore dell'«ambiente», come oggi si usa dire con termine abusato. Perché l'ambiente creato da Fidolini in realtà non trova una sua precisa collocazione. Meglio ancora, non appartiene a un tempo ben definito.

Così, alcuni freddissimi e levigati ritratti, provenienti da un futuro ipertecnologico annunciato, a un attento studio si rivelano proiezioni di oggetti dal sapore antichissimo, vere riedizioni dei canopi etruschi, come del resto annunciano esplicitamente i titoli: *Autoritratto-testa di canopo*, *Erma offerente*, *Canopo (detto lo sfregiato)* e via discorrendo, in una profusione di emblemi che, grazie alle moderne tecniche grafiche e artigianali, rivivono in sembianti adatti al gusto dei contemporanei.

Una seconda e più profonda contraddizione proviene poi dal senso di disagio, di estraneità, anzi di vuoto spinto che queste rappresentazioni promanano quasi come radiazioni spirituali, ma di segno marcatamente negativo. E ciò anche in presenza di raffigurazioni che nella tradizione iconografica occidentale, e italiana nella fattispecie, hanno sempre simboleggiato valori positivi. Ad esempio, è difficile sottrarsi all'impressione che la madre del canopo femminile nella parte centrale del polittico della *Mater Matuta* piuttosto che cullare il suo bambino sia invece intenta a offrirlo in sacrificio a un Moloch immaginario. Ed è del pari arduo credere che il così vistoso membro virile che svetta dai lombi del [Canopo \(autoritratto itifallico\)](#) sia semplicemente un *linga* carico di energia riproduttiva maschile.



Canopo (Autoritratto itifallico), polimaterico, h. cm 100, 1996/97

In antropologia è infatti ben noto che il pene eretto, o altrimenti posto in bella evidenza, assume la duplice funzione di un segno minaccioso ritualizzato e di un segno protettivo. Le erme barbute e itifalliche dell'antica Grecia venivano infatti collocate a guardia di confini e di porte d'ingresso, mentre a Bali i feticci con il pene eretto servono a scacciare gli spiriti maligni. Funzione, quest'ultima, egregiamente svolta da una formidabile varietà di amuleti, diffusi in innumerevoli culture passate e presenti, dove l'immagine più o meno esplicita del pene è molto spesso associata a quella di un volto in atteggiamento minaccioso. Come si sa, alcune tribù Papua usano addirittura evidenziare gli attributi sessuali maschili con mezzi artificiali. In queste e in altre realtà sociali l'imposizione dei genitali maschili manifesta un generico impulso all'affermazione che può anche assumere tonalità violente, in ogni caso denotanti forza, energia e presenza. Eppure, il *Canopo itifallico* di Fidolini non è nulla di tutto ciò. Il canopo è appunto un'urna cineraria, dunque un oggetto culturale associato alla morte, e di morte esso parla. Forse morte della civiltà, tema che risulterebbe certamente caro a un teorico della fine della storia (e negli ultimi tempi anche della fine delle forme conosciute di umanità) qual è Francis Fukuyama.

Un indizio di una siffatta esplorazione dell'inquietudine lo ritroviamo nella frequente scelta di ritrarre i personaggi di profilo.

Sui profili di Fidolini

Non è chiaro se la preferenza accordata da Fidolini al ritratto visto di netto profilo sia attribuibile alle qualità formali di questo tipo di rappresentazione o se invece la scelta manifesti l'inconscia ricerca della tensione assoluta che alberga nell'essere umano.

Seguendo i pensieri che Pavel Florenskij annotava qualche anno prima che i fucili di Stalin spezzassero la sua mite vita propendo in parte per la seconda ipotesi. Infatti, è noto che tanto la dignità, quanto il distacco dalle comuni vicende terrene sono formalmente esaltati dal profilo, tant'è che in numismatica quasi non si conoscono ritratti di re e di imperatori che non siano conciati in questa maniera. Lo sguardo della persona eccellente,

misteriosa o irraggiungibile è sempre per definizione un non-sguardo. Questa estraneità alle umane sofferenze accomuna i profili dei re persiani ed egizi ai nobili del Pollaiuolo, le monete imperiali e papali ad alcune fra le più riuscite incisioni di William Blake. Gli stili, le epoche e le differenti origini culturali o geografiche sembrano quasi azzerati dall'irruzione di un principio formale di ordine superiore. E in effetti l'esplicita sacralità del potere che promana dall'alto ha sempre eluso lo sguardo diretto. E' noto che il potere di origine trascendente, in tutte le sue multiformi incarnazioni storiche e culturali, abita in una dimensione che non obbedisce alle leggi della prospettiva: una dimensione che in sé e per sé vanifica il punto di vista.

Fas e nefas del divino non si spiegano, né si di-spiegano in una trama visibile, tangibile e pertanto ri-producibile. Ed ecco che, quasi naturalmente, il limite della comprensione umana coincide con il limite della mimesi. Giunto presso il monte Oreb Mosè si nascose la faccia perché ebbe paura di guardare il Signore. Eppure nel testo biblico non vi è un'esplicita ingiunzione in tal senso. Il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe impone a Mosè di non avvicinarsi e di non calpestare con i sandali il suolo santo. E questo è tutto. Ma Mosè interpreta la prescrizione nel senso più vasto possibile, dal momento che tanto le tracce dei sandali quanto lo sguardo carico di consapevolezza e di intenzioni segnalano il cammino dell'uomo verso la conoscenza. E la scienza, come oggi è ormai palese, è prima di ogni cosa una sfida faustiana, una minaccia rivolta direttamente all'essenza del divino. Conoscere implica il rivelare le cause prime, implica dunque l'aggredire il concetto, l'idea, l'ipotesi stessa di una causa incausata.

Ed ecco che Mosè si sottomette a Dio, e abbassa lo sguardo, riconoscendo prima di tutto i limiti della natura umana.

Ma l'uomo contemporaneo ha sostituito la *vista* alla *visione* e la scienza al sacro. Attitudine mentale da cui discende il potere nelle forme immanenti dell'azione tecnopoietica: in altre parole in forme sempre visibili, anzi visibili per statuto ontologico.

D'altra parte, si può facilmente misurare la natura immanente e astratta del potere moderno e contemporaneo nella sua incarnazione più riuscita: il denaro. La carta moneta è forse la vera e unica icona del secolo che ci lasciamo alle spalle. Però, ai fini di questo scritto è importante rilevare che, trascurando alcune irrilevanti eccezioni, la carta moneta reca sempre ritratti di uomini e donne illustri visti di mezzo profilo o di faccia.

Spesso, poi, questi volti sono intenti a fissare il possessore del titolo; come a dire che il rapporto fiduciario sul quale si basa la circolazione del contante è rimarcato anche visivamente dal contatto oculare: prima forma di riconoscimento e di saluto fra entità sociali. Il nuovo millennio reca in sé i germi di nuove realtà semantiche, nel denaro innanzi tutto, che si fa di giorno in giorno sempre più immateriale e invisibile anche in ragione della pervasività dei mezzi di pagamento alternativi: carte di credito, bancomat, schede magnetiche e affini. Questa mutazione è peraltro accompagnata da un mutamento dello sguardo che si offre al denaro. Uno sguardo sempre più distratto e astratto, uno sguardo che non trovando un contatto materiale con l'oggetto tende a percepire la quantità nelle sue mere incarnazioni qualitative: vale a dire le azioni possibili grazie al denaro e, in definitiva, le forme astratte del potere.

Il terzo millennio si configura come un'epoca in cui lo sguardo tangente sarà nuovamente catturato dalle visioni, ma dalle visioni che scaturiranno dagli infiniti punti di vista, dagli innumerevoli individui che sfideranno, ciascuno a modo proprio, il sentimento collettivo della trascendenza divina, sostituendovi fantasmatiche proiezioni tecnoidomatiche straordinariamente seducenti. Sguardi senza espressione perché sguardi inumani, trans-umani e ultraumani. Nietzsche a portata delle masse.

Il millennio degli ultracorpi afflitti

Tutto questo e altro ancora sembra affiorare nei ritratti che Fidolini definisce con maniacale precisione iperrealista, rievocando atmosfere che si collocano a metà strada fra la *Neue Sachlichkeit* e la nostra tradizione metafisica, ma con un margine di penetrazione

nell'universo polimorfico e proteiforme dell'attuale realtà ipertecnologica. Da qui il collasso fra il sistema degli oggetti (e degli oggetti connessi alla dimensione produttivistica) e dei corpi. Corpi non più soltanto organici, né semplicemente mutanti, ma corpi autoprogettanti. Ed ecco che la prevalenza accorata da Fidolini al profilo ci introduce nella dimensione analogica del prospetto.

L'oggetto ultraumano di Fidolini assume infatti anche l'aspetto di una sezione, di un taglio diametrale, verticale o orizzontale. In una parola è l'essere umano progettato sul tavolo da disegno, variamente studiato in relazione alle virtù ergonomiche delle sue protesi funzionali; quelle stesse protesi che del resto nei quadri di Fidolini assumono quasi il valore estetico di monili, di nuovi e ancorché ricercatissimi oggetti ornamentali.

Artificiale è bello, eccitante, attraente. In una parola, assolutamente sexy.

Non occorre essere degli idealisti per notare i segnali che affiorano dallo spirito del nostro tempo. Il millennio volta pagina lanciandosi in un futuro avveniristico, in un sorgente secolo ventunesimo che si annuncia mirabolante, terribile, spettacolare ma anche estraneo al nostro sentire al punto da provocare una molteplicità di eventi di nuovo conio. Le differenze con l'anno Mille sono molte e non tutte evidenti. Intanto il carattere mondiale, planetario, transculturale e transreligioso dell'avvenimento, reso possibile dall'istantaneità delle comunicazioni. È stato anzi affermato che il 2000 altro non sia stato che il prodotto hollywoodiano per eccellenza, *media event* di caratura irraggiungibile, il più importante mai inscenato e concepito dai grandi, medi e piccoli fratelli dell'universo massmediatico. Questa idea, probabilmente esatta dal punto di vista della costruzione razionale delle azioni umane, cioè della parte diurna, meridiana del senso della storia e del destino umano, non rende però giustizia al lato oscuro, notturno, subconscio di quelle stesse azioni.

Ma accanto al valore simbolico, e anzi onirico, si affianca una precisa e razionale percezione del mutamento in atto. Questa apparente contraddizione si dissolve ancora una volta al cospetto della manifesta potenzialità della tecnologia, che da «protesi» esterna, o tutt'al più interiorizzata nelle forme psichiche, si è ormai palesata come un complesso di conoscenze in grado di trasformare la forma e la sostanza della specie umana.

Ed ecco che grazie alla tecnologia, nelle sue dimostrazioni biotecnologiche ma non solo, l'eredità delle lingue, degli stili di vita, delle memorie collettive che distingue fra loro le diverse culture sarà inevitabilmente sostituita da altre presenze, da altri stili, probabilmente anche da nuove forme di ereditarietà. Oggi, alle soglie del terzo millennio, possiamo solo immaginare scenari di fronte ai quali l'arte può tutt'al più, se pure, assumere una funzione chiaroveggente, individuale e sociale (mai collettiva) in grado di percepire oscuramente, e subito dopo di presentificare i dati, le note caratteristiche, si può dire anche il «sapore» di quelle esperienze (queste e solo queste «collettive») di là da venire; esperienze collocate nel futuro, e da lì riverberanti il proprio modo di essere nel presente in veste di imprecise risonanze, che di volta in volta chiamiamo «sogni», «miti» e «archetipi». Questa, a parere di chi scrive, la dimensione spirituale, tutt'altro che allegra, nella quale collocare le inquietanti opere di Fidolini.

I testi sono tratti da:

FIDOLINI *Il vento orbicolare dell'arte* – disegni-dipinti-sculture, Ed. del Gruppo Zurigo Milano, Firenze, gennaio 2000.