

Metropolis ed altro

Prefazione di Duilio Morosini

Ho accettato con molto piacere l'invito di affiancare qualche pagina all'impegnativo scritto di Fidolini. Sapendo con chi ho a che fare, sono convinto che l'idea di accantonare la formula del dialogo sia stata concepita nell'intento di lasciare le «mani libere» all'interlocutore.

Tuttavia, dico francamente che avrei preferito la registrazione di uno scambio di idee a viva voce. Perché, il pittore tocca questioni così scottanti da sollecitare l'intreccio continuo degli interrogativi e delle repliche. Comunque, stando così le cose, vediamo un po' in sequenza l'ordine degli argomenti trattati in *Metropolis ed altro*.

La critica d'arte? Beh, al limite, uno sarebbe tentato di dire che il «saper vedere» del vecchio Marangoni vale, ancora oggi – con tutti i suoi limiti – più delle tante elucubrazioni che ci vengono ammannite dai «fabbricanti di ideologie» (cervelli spropositati ed occhi di talpe).

Il «J'accuse» di Fidolini è a due dita dalla invettiva. Apprezzo il suo coraggio, perché facendo così e tirando fuori nomi e cognomi, sa bene a quale rischio si espone: a quello del quasi totale isolamento.

Io condivido completamente il suo pensiero là dove dice dell'esigenza di riscrivere i due terzi dei manuali di storia dell'arte, in quanto prodotti, appunto, di quei tali «fabbricanti di ideologie». D'accordo, di conseguenza (quasi sempre), quando Fidolini passa al «toccare con mano»: cioè alla verifica sulle opere di quel sistematico spaccio dei disvalori fatti passare per valori (e viceversa). Interessato o disinteressato. Ma ammesso che questa seconda eventualità esistesse davvero, essa non farebbe che aggravare le cose: perché, alla incapacità, alla illogicità, è preferibile, direi, la logica della speculazione, la ferrea logica del mercato d'arte che «giustifica» tutto. Tra le varie esemplificazioni fatte da Fidolini, citerei «in primis», per la sua scandalosa evidenza, quella che egli mette sul tappeto trattando della casistica Casorati-Campigli. Non si capisce bene – egli scrive quasi letteralmente, con la debita ironia – perché, il primo dei due artisti abbia da essere considerato una sorta di teorico che elabora immagini, mentre al secondo si riconosce la qualifica di creatore di forme: pur apparendo più che ovvio trattarsi di una sorta di archeologo, che sforna in serie, per tutta la vita (in quadretti e quadroni) le stesse donne-anfora di finta terracotta con l'idea di contribuire ad una ben improbabile rivalutazione del falso-arcaico. Una cosa è certa: se, per caso, un simile imbroglio avesse il malaugurato scopo di presentarci (in «contro-luce») la figura di Casorati come quella di un frigido neoclassico, avremmo a che fare con una «operazione» fallita.

Il pittore torinese è, evidentemente, direi, per chi sa o vuol vedere, un oggettivista che, in condizioni culturali diverse, avrebbe magari realizzato qualcosa di vicino ad un Hopper (pittore dell'attualità, interprete della vita urbana). A questo genere di manipolazioni, Fidolini oppone esempi da lucido lettore di quadri, in più di una circostanza. Soprattutto, direi, là dove misura la portata di quella audace «riforma della figurazione» che mette in atto il de Chirico degli «interni metafisici», il quale osa inserire la dimensione del sogno ad occhi aperti nella spazialità cubista, che consente la figurazione a tempi e luoghi multipli e discontinui, dando un enorme contributo al rinnovamento della pittura di immagine. Del resto, tutto il discorso di Fidolini su de Chirico mi pare chiaro e conseguente. Con una sola riserva: quella di non aver tracciato, forse, con sufficiente evidenza la linea di demarcazione fra l'opera pionieristica e l'espressione di talento nel «curriculum» dell'artista.

Sì, perché, lo stacco si avverte a relativamente breve scadenza. Già con le Piazze d'Italia, dove de Chirico si comporta da infausto precursore degli archi e le colonne di Piacentini. Certo, un artista di così forte spicco non diventa «per sempre» un accademico. E, infatti, nel caso del Nostro, cadute ed impennate si alternano di continuo. Vedi – ad una dozzina d'anni di distanza – quella sua tela di grandi dimensioni, dove, accampando dei giganteschi gladiatori nella «strettoia» di una stanza, il pittore evoca certe suggestive immagini del Satyricon di Fellini. Ma qui si tratta di talento e non certo di pionierismo.

Intendiamoci, non è che a Fidolini sfugga un simile divario. Lo avverte, tanto da far pensare all'ingannevole impressione suscitata da certi passaggi del suo scritto nei quali usa il termine, generico, di metafisica: esponendosi al rischio dell'equivoco.

D'accordo – dicevo all'inizio – su *quasi* tutte le verifiche di Fidolini. Il *quasi* era motivato dall'unico dissenso di fondo: quello che viene fuori là dove egli ragiona del caso di un Rosai. Per me, il pittore toscano è un esponente (anche se non di primo piano) del nostro espressionismo (e, talora, anche di quello europeo). Non alludo certo ad un «tutto Rosai». Mi riferisco ai suoi quadri miniaturistici degli anni '20 intitolati, spesso, Concertini: dove l'approfondimento dell'indagine tipologica (non fisionomica) consente all'artista di penetrare nello spessore dell'infelicità dell'uomo che paga lo scotto di una società repressiva.

Questo approfondimento ha in sé tutte le condizioni per farci dimenticare tutta la tematica «regionalistica» dei dipinti in questione: anche perché essi rappresentano *linguisticamente* un tentativo piuttosto autonomo di portare avanti la lontana lezione di una certa pittura del tardo medioevo toscano. Credo, d'altra parte, doveroso riconoscere che una certa tenuta si rileva anche in quadri ulteriori: alle soglie degli anni '30 (come, per esempio, la grande composizione intitolata *I giocatori di toppe*). Quello che accade dopo a Rosai è tutt'altra cosa: alludo alla serie di tele dette Via Toscanella eccetera, che offrono allo spettatore uno spettacolo piuttosto squallido.

Esemplare mi sembra, all'opposto, il discorso di Fidolini sulla Nuova Oggettività tedesca. Soprattutto là dove individua la frattura tra ciò che è, in essa, l'equivalente del nostro Novecento (vedi, ad esempio, un pittore come Kanoldt), e rispettivamente, quel *magischer realismus* su cui punta un personaggio come Franz Roh (del quale Fidolini mostra di apprezzare, in una citazione, la eccezionale lucidità del pensiero).

A questo proposito direi – però – che ai nomi di Grossberg, Voelker, Scholtz, sarebbe giovato molto affiancare alcuni altri esempi di spicco. Quelli di un Radler e di un Raederscheidt. E, soprattutto, quello di un Christian Schad. Lo dico pensando a quel vero e proprio capolavoro che è *il Ritratto del Conte di S. Genois*: dove la figura-blocco del personaggio in smoking è accostata a quella della sua compagna (dall'inquietante profilo di uccello da preda), vestita di un abito tanto traslucido quanto trasparente.

Intendiamoci, non vorrei che queste osservazioni fossero prese per qualcosa di «dottrinario». Anzi, penso che Fidolini abbia voluto semplicemente evitare un eccesso di citazioni, attenendosi ai casi che considerava più emblematici. Che, poi, certe omissioni abbiano potuto nuocere alla economia del suo ragionamento è un mio punto di vista, che vale un altro; opinabile come tutti i punti di vista.

Quel che conta, innanzi tutto, è il fatto che il pittore non ci tenga per niente ad occultare (secondo un vezzo purtroppo assai diffuso) la propria tradizione, cui guarda come ad una indispensabile guida lungo la strada che porta alla conquista dell'identità.

Il suo comportamento è, infatti, il medesimo nei confronti di tutto un filone dell'arte americana: dal cosiddetto *Precisionismo* degli anni Venti, a quegli esempi della Pop Art che esorbitano dall'estetismo dell'ottica merceologica, a quelli di un certo iperrealismo (per i quali penso si possa, legittimamente, parlare di realismo critico).

Ah, per tornare all'arte tedesca: non si è offerta l'occasione, durante i nostri colloqui, di scambiare i nostri punti di vista sugli autori del Gruppo Zebra (questi eredi della Neue Sachlichkeit). Si è detto qualcosa di un Peter Nagel (stimato da Fidolini); ma non si è investito il caso del suo compagno di strada, Dieter Asmus e neppure quello del più anziano Konrad Klapheck, questo autore di macchine tanto «disumane» quanto grottescamente umanizzate.

Mi chiedo (ma solo ora, a posteriori) se, sorvolando questi fatti, non abbiamo mancato un'utile occasione di confronto, pur correndo il rischio di non rispettare le debite esigenze di sintesi.

Ma veniamo al merito, alla sventola che Fidolini intitola *Metropolis*. Trovo che, fra i tanti pannelli (osservati con attenzione) riescano particolarmente affascinanti quelli nei quali intervengono forti contrasti tra colore timbrico e colore tonale. Alludo – in primo luogo – al

dipinto che accampa un furgone color alluminio, dalle «ganasce» arancione, che rigettano misteriosi detriti (fra il luttuoso nastro di seta e lo spezzone da film avariato).

Molto forte mi sembra anche il quadro dove un [lettino](#), dotato di misteriosi accessori – per cure forse tanto complesse quanto crudeli – si regge su di un contenitore di un liquido tale da far pensare al siero od al prelievo di sangue.



Metropolis (Polittico, part.), acrilico su tela, cm 120 x 140, 1983

Vorrei, infine, soffermarmi su due altri esempi dall'effetto non meno «magnetico».

Quello della composizione che ci presenta, scaglionate nello spazio, poltrone nere dai riflessi simmetricamente ripetuti, sullo stesso lato, di una luce fluorescente che evoca gli spots di un ipotetico palcoscenico, deserto come la sala.

E quello del dipinto dove un camion alterna, sul tetto, luci giallo- arancione ad altre, metalliche (ed inquadra un parabrezza di un nero notturno che si interrompe, ad un tratto, per cedere spazio alla superficie bruna di un materiale indefinibile). Suggestivo (enigmatico), riesce, peraltro – globalmente – il contrasto fra la macchina, simile ad una grossa jeep ed il suo rimorchio, ermeticamente chiuso (vagone frigorifero, vagone blindato?)..

Fidolini usa il colore acceso funzionalmente, in rapporto al materiale di cui vuole restituire la sostanza e lo spessore. Così sarebbe errato, penso, dire del fascino particolare che emana da questi quadri, marcati da forti contrasti cromatici, facendone una pregiudiziale di valore espressivo.

Non è certo meno comunicativa, qui, una tela – di impostazione tutta tonale – dove, accanto a dei poliedri, di un vago bruno (intravisto nella penombra), spicca un bidone di lucente metallo, che suscita l'idea di un qualche deposito di rifiuti cimiteriali, per la sua vicinanza con uno sportellone inchiavardato, da forno crematorio.

Di che lasciar indovinare, dietro la «scena», il sorridente, diabolico Monsieur Verdoux di chapliniana memoria. Spero, con tale divagazione, di non aver fatto crescere un parassita, da immagini che dicono altre cose. Se fosse così, ci farei una figuraccia, dopo aver detto tutto il male possibile di quei tali critici dalle abnormi meningi e dagli occhi di talpe...

Tratto da:

M. Fidolini: *Metropolis ed altro*, Edizioni Bora, Bologna, settembre 1984.