

Le lucide immagini alternative del realismo di Marco Fidolini



Sequenza - I, acrilico e tempera alla caseina, cm 140 x 80, 1990

“Al di là delle paure oggettive, a volte tragicamente laceranti, che l’esistenza ci offre con brutale arroganza e spietata freddezza, c’è un modo più sottile che turba l’equilibrio delle coscienze. E’ la *presenza-non presenza* degli oggetti: appena un cenno di cose che potrebbero rivoltarsi d’improvviso; un terribile sospetto di pericolo che serpeggia, inopinabile, tra pareti e pavimenti impeccabili e che sconvolge, inesorabile, i nostri pensieri. L’uomo, così impotente, resta vittima inconsapevole dei propri strumenti e si dissolve lentamente; e la sua storia, i suoi pensieri, ogni traccia vitale del suo passaggio rimangono ancestrali memorie ibernata in disumane dimore. Come in un rituale magico, l’incertezza degli avvenimenti, le paure sospese, le angosce prendono corpo e si trasformano in presenze reali, dominanti, implacabili. I simboli di una tecnologia alienante e antropofaga sbucano dai pavimenti, conquistano spazi definiti e si erigono, protervi, a monumenti semoventi. Ora tutto è compiuto e l’ectoplasma tecnologico si traspone nella logica allucinante di una *torturapia*”. Così scriveva nel 1977 Marco Fidolini in occasione della mostra *I reportages dell’occhio*, a cui assieme a Dino Boschi e Giuseppe Giannini, l’avevo invitato¹. Era quello il periodo delle *Torturapie*, ciclo in cui dominante era l’assenza della presenza umana. Esso, che comprendeva la grande struttura-ambiente *Per una Torturapia* (1976-77), veniva dopo *I Surgelati* (1966-68), *Vetrine* (1969), *Spiagge e detriti*, dipinto in Sardegna (1970-71), *I Guerrieri (ritratti immaginari)* (1971-72), *Il Mausoleo* (1973-74), *Come ricordare un Guerriero* (1974), *L’intruso inquietante* (1974-75) e precedeva i cicli *Dal gabinetto terapeutico* (1978), *I feticci meccanici* (1979-80), *Inventario autobiografico* (1980-81), *Atmos e Thanatos* (1981-82), *Metropolis* (1983-84), sequenza di 13 fermo-immagine con cui si apre, nella Pieve San Giovanni Battista, l’iter dei politici esposti nella presente occasione, nei

¹ Cfr. M. Fidolini, in *I reportages dell’occhio*, Centro Morandi, Notiziario del Centro Culturale Giorgio Morandi, Roma, 10 dicembre 1977.

quali Fidolini sviluppa e focalizza ulteriormente il suo amaro e allarmato racconto, affidandolo a “queste pellicole pittoriche”, per dirla con l’artista, accostate e compatte in polittici, esemplati spesso sulle memorie di quelli del Trecento e Quattrocento².

Metropolis è in realtà una delle tante predelle del racconto amaro e allarmato di Fidolini. Addentrandoci in essa ritroviamo lo stesso grigiore delle crepuscolari atmosfere di *Atmos* e *Thanatos*, la stessa desertica sospensione metafisica di città morta e di morte, resa con la stessa ottica metafotografica precisa e algida, gli stessi baluginamenti degli oggetti di metallo o di plastica, la stessa razionale scansione spaziale perfettamente geometrica degli edifici e delle scale con le consuete rotture nel predominante (appena appena virato) bianconero di note cromatiche, che dall’arancio del bordo di una macchina passano a quello smaltato del passamano della scala per giungere all’arancione della base del tavolo chirurgico.

Sin da questa “predella” si evidenziano alcune connotazioni della coazione a ripetere caratteristica del nostro artista. Quella delle rotture cromatiche (a volte, come vedremo, dicotomico controcanto dei “fotogrammi” in bianconero) ritorna nel trittico del 1985 *Nekropolis VI*, nel quale il giallo dell’autopompa da tombini è come messo tra parentesi dal bianconero dei due particolari di desertiche architetture attraversati da ascensionali passamani arancio, aumentandone lo spaesamento inquietante sottolineato anche dal titolo³.

Del resto, proprio per la forte coazione a ripetere e ad associare di Fidolini il suo discorso sin dagli anni Sessanta, come accennato, procede per cicli tematici. Ed è così anche nei decenni successivi, come attestano le opere qui esposte, a cominciare da *Sequenza (M-G)*, *Sequenza I* e *Sequenza II* del 1990, in cui ormai la presenza umana era stata recuperata da alcuni anni, e precisamente dal 1986 con i 19 dipinti del ciclo *Homo faber*, che aveva come immagine centrale il plumbeo corpo del muscoloso culturista in slip gialli, dipinto in acrilici, nero e terra di Siena Plaka nel 1987: vero diapason della traduzione in pittura della straordinaria maestria disegnativa con la grafite di Marco, in questo caso anticipatrice della metallizzazione dell’immagine umana. Anzi, secondo me, è proprio dalla eccezionale versatilità nel disegno a grafite che deriva il persistente bianconero nella pittura di Fidolini, il quale non lo utilizza solo per gli esterni e interni urbani e per gli oggetti metallici, ma addirittura per l’incarnato di volti e corpi. Così è per i due profili dell’artista e della moglie, segnalati dalle iniziali dei nomi di Marco e Giosy, tra i quali su fondo giallo, per farli meglio risaltare, sono due pittofotogrammi del davanti e del dietro dei particolari dei rispettivi corpi nudi seduti, in cui probabilmente c’è un recupero dell’ottica propria al ciclo *Inventario autobiografico* del 1981. Giallo è anche il fondo a mattonelle dei due busti con

² I polittici sono stati suddivisi in 4 sedi storiche della città di San Giovanni Valdarno. *Metropolis* è esposta nella Pieve San Giovanni Battista, dove sono raccolti i 5 più grandi polittici, compreso *Esplosioni*. Le altre sedi sono il Museo della Basilica, in cui è esposto il *Trittico del delfino*, Palazzo d’Arnolfo, che riunisce 7 opere, mentre tutte le rimanenti sono esposte nella Casa di Giovanni da San Giovanni.

³ Infatti il titolo *Metropolis*, non a caso lo stesso del famoso film sull’alienazione di Fritz Lang, si trasforma in *Nekropolis*, sostituendo *nekros* (morto in greco) al *meter* (madre in greco) di *Metropolis*.

maschera antigas con l'elemento circolare bordato di rosso di *Sequenza I*, a cui fa da contraltare il progressivo spostamento laterale della testa dei tre busti con maschera da saldatore, posti su fondo a mattonelle marroni in *Sequenza II*. Qui il bianconero è più pertinente al metallo della maschera.

Nel *Trittico del delfino* (1992) è protagonista un ragazzo, colto nei vari momenti del suo giocare con un delfino di plastica gonfiabile. Si tratta di Vulca, figlio del pittore, il cui corpo, essendo il delfino bianconero, non ha un incarnato modulato sul grigio, come i profili ed i corpi di *Sequenza (M-G)*, ma è di un colore-carne un po' spento per non disturbare le tonalità articolate in grigioazzurro e giallo pallido della tavolozza estenuata dei quindici comparti, i cui fondi marroni della predella si contrappongono alle timide accensioni cromatiche degli elementi gialli, contenuti nella cimasa centrale, e degli stipiti arancioni della finestra, su cui nel comparto centrale si staglia il bambino con in braccio il delfino. In questo polittico è del tutto assente, come è comprensibile, trattandosi del proprio figlio, la dimensione desertica dall'artista profusa in altre opere, tra cui *Metropolis* e *Nekropolis VI*, e che ricompare l'anno dopo in *Notturmo*, dittico verticale di due silenti scene urbane immerse nel buio e in parte illuminate da invisibili lampioni. Se il *Trittico del delfino* si può definire uno sguardo *intra moenia*, allora *Notturmo* è un recupero di quello *extra moenia*, anche se momentaneo. Infatti nel 1995 Marco ritorna *intra moenia* con *Extra chorum (Autoritratto)* ed *Extra chorum (Ritratto di Giosy)*, che erano stati preceduti da altri lavori di medesima titolazione, quali *Extra chorum V* ed *Extra chorum (Adorno e Lory)*, ambedue del 1994.

Il primo di questi lavori del 1994 era una piccola pala, in cui erano raffigurate protesi dentarie una nella lunetta e due compresse nel dipinto sottostante da un apparecchio odontotecnico per costruire protesi dentarie, che con certi suoi elementi a punta somigliava ad uno strumento di tortura. Il secondo era un dittico contenente i ritratti di profilo dei genitori dell'artista Adorno e sua moglie, affrontati come se si guardassero. Palesemente i ritratti della coppia Adorno e Lory si rifacevano al *Dittico dei duchi d'Urbino* di Piero della Francesca, ancorché rispetto alla collocazione di Battista Sforza e di Federico da Montefeltro i loro ritratti fossero invertiti e per di più "costretti fisicamente e psicologicamente in tutori ortopedici"⁴. Se il dettagliatissimo strumento di tortura di *Extra chorum V* è simile a quelli che minacciavano nudi femminili nella pittura sadomaso di Sergio Sarri degli anni Sessanta, pur essendo differente l'ontogenesi linguistica, dato che anziché sul disegno a grafite il *plus âgé* pittore piemontese si basava sulla pratica e sull'ottica fumettistica, i torturanti collari ortopedici di *Extra chorum (Adorno e Lory)* sono un parto del realismo oggettivo di Fidolini, costantemente corretto dalla sua immaginazione per meglio restituire il suo allarmato pessimismo. E per contrastare il grigiore dei volti egli ricorre ancora al giallo dei finimenti dei collari.

⁴ La citazione è ripresa da M. Fidolini, *Un grande mestiere amaro. Memorie, testimonianze e riflessioni di un pittore*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009, p. 63.



Extra chorum (Adorno e Lory), acrilico e tempera alla caseina, cm 140 x 130, 1994

Che Fidolini consideri corale il proprio discorso mi sembra sia attestato proprio dal titolo *Extra chorum*, che egli dà ai ritratti, con l'eccezione di *Extra chorum V*, che, tutto sommato, a suo modo è un'opera particolare. *Extra chorum* sono, pertanto, l'autoritratto e il ritratto della moglie, il quale è collaterale a quelli di Adorno e Lory per il collare ortopedico dai simili bordi gialli che ne imprigiona i colli. Tuttavia non è solo l'orientamento dei profili a differenziare il duplice ritratto rispetto quello di Piero della Francesca, infatti tra la lunetta e la predella c'è l'inserimento di desertiche vedute di architetture razionaliste. Ben diverso è, invece, il dittico con l'autoritratto da ciclista, anch'esso rivolto verso sinistra, e interamente realizzato in bianconero, come anche la bicicletta da corsa. Qui il fondo marrone dà risalto spaziale sia al busto con casco e giubbotto che alla bicicletta, sfruttando anche la sottile differenziazione delle mattonelle sulla parete, che finiscono a metà altezza dietro all'autoritratto, mentre invadono completamente la parete dietro la bicicletta, la cui ombra rompe l'uniformità cromatica.

Nel 1996 si compie la metallizzazione delle sembianze umane, preannunciata dall'*Homo faber*, che Fidolini aveva realizzato anche in scultura⁵. Corpi e membra in una sorta di alchemico processo divengono completamente scuri e perfettamente levigati al punto da avere riflessi come le superfici metalliche. Anche se tale *nigredo* non è, come in alchimia, l'inizio di tutti i processi per ottenere la Grande Opera, essa – e lo vedremo – avvia una, seppur timida, palingenesi cromatica, che già si fa squillante nelle calze, nei reggicalze e piedi del polittico *Satiro e menade*. Se del corpo della menade vengono esibiti, è il caso di dire, i dettagli più appropriati alla sfera sessuale, come s'addice ad una seguace di Dioniso, che aveva il ruolo di provocare l'eccitazione orgiastica, del satiro viene rappresentata l'avvenuta eccitazione nei somatici particolari itifallici, sistemati nella predella ai lati dei piedi con tacchi a spillo della callipigia menade, che appunto è immagine centrale del polittico, pertanto circondata dai dettagli somatici propri (i due veduti di fianco) e del satiro, nonché da due teste di toro, simboli sessuali, come un canto bacchico in gloria di Venere attesta, ma anche allusione alle corna dei satiri⁶. Anche in *Rasenna*, opera che ribadisce il grande interesse di Marco per gli Etruschi⁷, c'è un lacerto somatico, cioè la gamba semirivestita di colore giallo cromo, tenuta da due offerenti mani verdastro-brune, che creano un dualismo cromatico. La squillante tonalità arancione incontrata nel polittico precedente in *Rasenna* si abbassa nel colore della terracotta, che costituisce il busto di questo canopo, rappresentante un *puer divinus*, come se stesse in trono ritto sulla ciotola rovesciata, tipica base di questa urna cineraria etrusca.

I sei scomparti del *Polittico della Mater Matuta* (1997) hanno come centro l'immagine con la Mater Matuta che con le cupe mani protese fuori del canopo/ventre offre lateralmente il suo figlio (neonato?). Ispirato ad una nota scultura seduta di Chianciano, il soggetto era stato già realizzato in scultura nel 1995 con un bambolotto di plastica posto frontalmente sulle mani fuoruscenti dal ventre fittile e priva del tutore ortopedico costruito dallo stesso Fidolini e messo intorno al collo dei citati *Canopo 1* e *Canopo 2*, del '94, ambedue poi tradotti in pittura nel polittico del 1997, dove sono sistemati ai lati della Mater Matuta, "sormontata da una lunetta *sfregiata* da una sorta di atropo terrifico e apotropaico mutuato dalle antefisse templari", come c'informa lo stesso autore⁸. Ai lati delle immagini dei due canopi con tutore ortopedico sono due notturni paesaggi urbani: quello a destra ha in terra un metallo sul quale si riflette, per effetto della luce lunare, l'autoritratto anamorfico dell'artista.

⁵ Infatti dal 1994 Fidolini comincia a realizzare teste, figure intere in poliestere polito verniciato e canopi in terracotta più poliestere, prefigurando motivi che poi traduce in pittura, come il *Canopo della Mater Matuta*, il *Frontone del tempio della Mater Matuta* (1996), il cui timpano in legno contiene la metà del nudo femminile tra due teste di bambini, ed altre opere ancora.

⁶ E chissà che la "vivisezione" attuata nel polittico da Fidolini in dieci "tagli" non sia stata suggerita inconsapevolmente dal mito dello squartamento delle membra di Dioniso.

⁷ Senza dubbio, non so se consciamente o inconsciamente, egli si sente un discendente degli Etruschi, al punto da aver battezzato il proprio figlio Vulca, nome del coroplasta etrusco, che lavorò anche a Roma. Per quanto attiene a Rasenna, esso è il termine con cui gli Etruschi denominavano se stessi. Anche il "canopo andropoide", così chiamato perché il coperchio era una testa e spesso i manici erano braccia, va ricondotto alla civiltà etrusca dei Rasenna. Numerosi canopi di tale tipologia sono stati ritrovati nei sepolcreti di Chiusi e ad essi Fidolini s'è ispirato. Così è per *Canopo I* in terracotta, poliestere verniciato e alluminio lucidato, e con il collo imprigionato in un tutore, appunto derivato da una Mater Matuta del V sec. a. C., e realizzato nel 1994. Esso è il primo di una serie di polimateriche sculture simili con inserimenti di occhi in vetro, tutte documentate (comprese *Canopo – Giosy* e *Canopo – Autoritratto itifallico* del 1997) in Marco Fidolini, *Canopi & affini* Fioledizioni, Firenze 1999).

⁸ Cfr. M. Fidolini, *Canopi & affini*, op. cit., p. 46. Il riferimento è all'immagine del *Canopo IV (detto dello Sfregiato)* del 1996, anch'esso con tutore ortopedico, appunto dipinta nella lunetta dello scomparto centrale.

Con *La vera amante dell'ingegnere* del 1999 si completano le opere degli anni Novanta in quest'occasione esposte. Si tratta di un trittico, accorpato orizzontalmente, coronato sul pannello centrale da una cuspide triangolare. L'opera si distingue per la limpidezza delle tre immagini che si stagliano in verticale su fondi compatti, come a voler ritmare l'orizzontalità dell'insieme, in cui è raffigurata una giovane donna con un casco protettivo da cantiere, ovviamente giallo come la spallina, per contrastare con tale "do" cromatico il grigiore dell'immagine, incastrata tra due fumanti ciminiere, sorta di giganteschi comignoli inquinanti, com'è nelle città industriali odierne, ambedue riproposti nella cuspide triangolare vicini e in misure ridottissime al termine di un'autostrada. Sono essi gli elementi allarmanti di quest'opera. Tuttavia in questa opera compare un dettaglio insolito: sul casco giallo dell'amante dell'ingegnere s'è posata una mosca, forse lontana e timida discendente di quella che fu attratta dalla chiara carnagione di una Venere di Lucas Cranach, il Vecchio. Simile a questa composizione è il trittico *Crocifissione*, con l'unica differenza che il comparto centrale è coronato da una lunetta, in cui ritorna una ciminiera fumante, ma sbarrata da una croce di sant'Andrea, esplicito segnale di pericolo, come spesso si incontra nei pressi dei passaggi a livello. Quale sia il pericolo si evince da due comparti tra cui è il nudo di un grigio bimbo malformato con la bocca aperta come se faticasse a respirare. Infatti alla sua sinistra è raffigurato un ravvicinato edificio con due comignoli che emettono fumo, come la sommità di una ciminiera retrostante, mentre un'altra ciminiera, anche se più distante in un paesaggio desertico, contribuisce all'inquinamento. Anche in questo caso il grigiore dominante è rotto dal giallo del fondo su cui si erge il piccolo "crocifisso" ed appena contrastato dalla bianca croce di sant'Andrea coi bordi rossi.

Con *Crocifissione*, dipinta nel 2000, entriamo nella produzione di Fidolini degli ultimi 15 anni, di cui in questa esposizione sono presenti 14 opere. Ovviamente in esse egli prosegue il suo discorso di lucida oggettivazione, com'è logico per un artista che ha avvertito connaturale alla sua sensibilità la lezione della Nuova Oggettività, assieme a quelle di de Chirico, dalle cui *Piazze* ha estratto le sospensioni metafisiche e i paesaggi desertici, a Léger, da cui ha assorbito la metallizzazione del carnale e il piacere dei riflessi luminosi delle superfici, e tanti altri, tra cui Piero della Francesca per l'assolutezza spaziale delle forme, Jan Van Eyck per la limpidezza degli spazi, Georg Grosz, sia per la capacità di cogliere le deformazioni somatiche che per l'acuta critica nei confronti dell'oscenità, Guerreschi, col quale l'accomuna la denuncia impietosa dei fatti, manufatti e misfatti umani, Romagnoni, da cui forse in parte deriva la propensione al bianconero, nonché, oltre alle palesi e dichiarate trasposizioni di canopi etruschi, l'esplicita eredità del Trecento e Quattrocento nella struttura dei suoi politici⁹. Da questo crogiolo di modelli referenziali, affinità e studi, a ulteriore conferma che l'arte nasce dall'arte, scaturisce il realismo visionario, o meglio la laica "lucidità indignata"¹⁰ delle amare immagini alternative di Fidolini, il quale "è anche un provvedutissimo scrittore d'arte – la propria e altrui – e un attento osservatore critico del costume culturale"¹¹.

⁹ Da lui stesso definite "memorie iconografiche... che rimandano, ridisegnate in telai lignei più rigidi e scarne evocazioni stilistiche di taglio neorazionalista, agli esempi di Giotto o Pietro Lorenzetti, di Masaccio, di Piero della Francesca o di Van Eyck" (cfr. M. Fidolini, in E. Natali, *Fidolini. Trittico del delfino. Acqueforti 1972-1993*, Casermetta di Forte del Belvedere, Firenze, 8 settembre-9 ottobre 1993, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze 1993, p. 9).

¹⁰ Così nel suo *Un grande mestiere amaro* (Edizioni Polistampa, Firenze 2009, p. 79) l'artista definisce la scelta da lui fatta.

¹¹ La definizione è di Nicola Micieli, (cfr N. Micieli, in *Fidolini. Ordinario straordinario. Dipinti, disegni, acqueforti*, Sesto Fiorentino, 18 aprile-9 maggio 2010, P. 11). Tra i vari volumi da lui firmati, tutti (come pure *Novecento a zig-zag. Effrazioni*

Le amare immagini della laica “lucidità indignata” di Marco procedono con vari arricchimenti negli ultimi 15 anni, tra cui va annoverato il verticale dittico misto di pittura e scultura *Stele con offerenti* del 2001. Alla base di esso è ritto un polimaterico lucido bimbetto antracite con gli stivaletti gialli, che offre al riguardante un bastoncino giallo con una avvolgente linea rossa, mentre sopra di esso un suo simile, ma dipinto (una ripresa del polimaterico del '96 *Giovane offerente*), anch'esso solo busto su una colonna, fa altrettanto con un cavalluccio. Un tocco di realtà quotidiana è il moscone, ovviamente di plastica, che si è posato su uno stivaletto, quasi materializzazione della mosca dipinta due anni prima sul casco de *La vera amante dell'ingegnere*.

Nel 2001 Fidolini, ispirandosi alle città apocalittiche dipinte nel 1913 da Ludwig Meidner, iniziò a realizzare gli 11 dettagli del polittico *Esplosioni (Post Meidner)*, la cui esecuzione si protrasse fino al 2002. Curiosamente l'espressionista tedesco nelle sue visioni apocalittiche aveva anticipato i bombardamenti delle città durante la Grande Guerra, che di lì a poco sarebbe scoppiata. Dal canto suo Fidolini nel 2001 con *Esplosioni (Post Meidner)* aveva avuto un presagio di ciò che l'11 settembre dello stesso anno sarebbe accaduto a New York. Quando, visto da tutto il mondo in televisione, le fiamme prodotte dall'impatto degli aerei contro le Twin Towers avvenne, producendo il loro crollo, Marco stava dipingendo ancora la sua città in fiamme, ma, essendo ormai molto avanti nel suo lavoro, non cambiò il suo progetto, vero e proprio presentimento, che conferma il fenomeno della sincronicità vigente nell'inconscio, secondo Jung¹². Le fiamme e il fumo, determinate dalle “sincroniche” molteplici esplosioni degli edifici, costellano l'articolata composizione notturna, creando un'atmosfera allarmata e perturbante, viepiù accentuata dalle vedute differenti dei caseggiati che producono instabilità visiva e nello stesso tempo psicologica, nonché dalla mano tronca in primo piano del penultimo riquadro in basso a destra.

La disapprovazione dell'artista in quest'opera è più intima di quella che egli estrinseca nel ciclo *Sembianti*, che dal 2003 procede fino al 2005. In *Sembianti*, *Sembianti II* e *Sembianti III* protagonista è il piercing. Se nella quaterna orizzontale di *Sembianti* sono offerte quattro differenti conformazioni e altrettante modalità di inserimento sulle orecchie, rispettando sempre la regola di alternare l'esecuzione in bianco e nero (le immagini laterali) a quella a colori (le due centrali), nel trittico verticale di *Sembianti II* vengono illustrati altri tre differenti inserimenti nel naso e nelle labbra, i due superiori in bianconero e il rimanente a colori, il più perturbante dei

critiche sugli aspetti figurativi della pittura, in corso di stampa, il quale sarà presentato nel corso della presente mostra) con titoli significativi, utili a meglio precisare la sua posizione di intellettuale e artista, mi piace segnalare *Impegno e realtà. Da Masaccio alla Nuova Oggettività*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo 1991; *Pustole. Divagazioni sull'arte e sul costume*, Netcons, S. Giovanni Valdarno 2003; *Arte e artificio. Disvalori, mistificazioni e deliri*, Edizioni Polistampa, Firenze 2008; *Un grande mestiere amaro. Memorie, testimonianze e riflessioni di un pittore*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009; *Fuori registro. Gli artisti e la scrittura*, Edizioni Polistampa, Firenze 2012. Nel 1997 inoltre, per dimostrare la superficialità esistente nel campo dell'arte, Fidolini s'è inventato un pittore-scultore italo-americano, Comunardo Calussi, nato nel 1913. Su di lui ha pubblicato il libro con una biografia inventata ed una bibliografia falsa *Comunardo Calussi - Geometrie e arcaismo nell'avanguardia* (S. Giovanni Valdarno, ARS 1997). L'intento riuscì a tal punto che il libro fu recensito in 3 riviste e la biblioteca del Getty Museum fece una scheda sul finto artista.

¹² In *Psicologia del transfert* (Il Saggiatore/Garzanti, Milano 1974) Carl Gustav Jung parla della “singolare atemporalità dell'inconscio: tutto è già accaduto, tutto è già morto e non ancora nato” (p. 196), meglio chiarita in una nota così: “la ‘atemporalità dell'inconscio’, in quanto la successione consapevole è nell'inconscio una contemporaneità, un essere-insieme, fenomeno che ho definito col termine di *sincronicità*. Da un altro punto di vista è giustificata anche la definizione di ‘elasticità del tempo inconscio’ (analoga alla ‘elasticità dello spazio’ pure esistente)” (p. 217).

tre, in quanto sotto un piercing che, oltre a quello che pende dal setto nasale ed alle due aguzze punte che fuoriescono dal naso, mostra fuori dalle labbra una rossa lingua dalla punta tagliata a metà. Ed è già una denuncia di questo *regressus* alla mentalità tribale, che è diventato moda, come del resto i tatuaggi che invadono parti del corpo, in questo Medio Evo della contemporaneità. Tuttavia l'apice dell'assurda moda è documentata dal trittico orizzontale *Semiante III*. E non a caso uso il termine documentata in quanto ai lati di esso sono raffigurate due mani con guanti da chirurgo che operano per inserire un piercing nelle grandi labbra di una vagina, che al centro così trafitta si esibisce come una sorta di *sancta sanctorum* corporale.

Il dittico *Semiante IV* ed il polittico *Semiante V* offrono altri esempi di scempi masochisti al piercing. Nelle predelle del dittico sono esibite le bocche con la lingua e le labbra trafitte da piercing di una sovrastante coppia di mostruosi "guerrieri" della strada con un casco giallo ed i volti ricoperti da una museruola e occhialoni. In *Semiante V* la stessa coppia, come porterebbe a pensare il mostruoso "guerriero" della strada al centro del polittico, svela ulteriori autolesionismi sui nudi busti, in cui i piercing sono messi sia sotto pelle alla base di un seno sia sul capezzolo di lei e sul costato di lui. Purtroppo da genitori snaturati essi non hanno risparmiato nemmeno il figliolo, del cui tumefatto volto hanno fatto trafiggere con piercing naso e bocca. Con questo polittico Fidolini sembra dire che gli eccessi non hanno mai un limite.

Ogni immagine dei dipinti di Fidolini è sempre in presa diretta con la realtà, di cui è nel contempo trascrizione e giudizio, in altri termini restituzione impietosa di queste polarità che cozzano con i suoi desideri e le sue speranze. Di qui scaturisce il pessimismo della ragione che gronda dal suo tragitto pittorico tra i disastri, le deformità, le devianze e la degenerazione disumanante, tutti aspetti osservati e registrati con uno sguardo fortemente analitico in quanto allarmato. E si sa, chi è allarmato osserva tutto con grande attenzione, per prevenire ciò che teme. Marco sembra farlo in continuazione, oscillando tra sfera intima e sfera esterna, in tutto ciò che lo circonda. I momenti dedicati a se stesso ed agli affetti familiari sono una sorta di pausa rigeneratrice¹³. Così è anche quando, dopo un'operazione di ernia, scruta con la consueta cruda ottica parafotografica in bianco e nero, rapportandolo al proprio volto, il suo basso ventre depilato e sfregiato da una cicatrice (*Autoritratto post-chirurgico*, 2007). Una crudezza che si stempera nel diurno lungo *Interno con doppio ritratto di Giosy* (2008-09), dove, affidato al copricapo rossastro dei due contrapposti profili della moglie, il colore ricompare. Qui, a differenza della verticale scansione in due dell'*Autoritratto post-operatorio*, lo spazio scandito dalle mattonelle quadrate si dilata orizzontalmente a misurare la solitudine della donna.

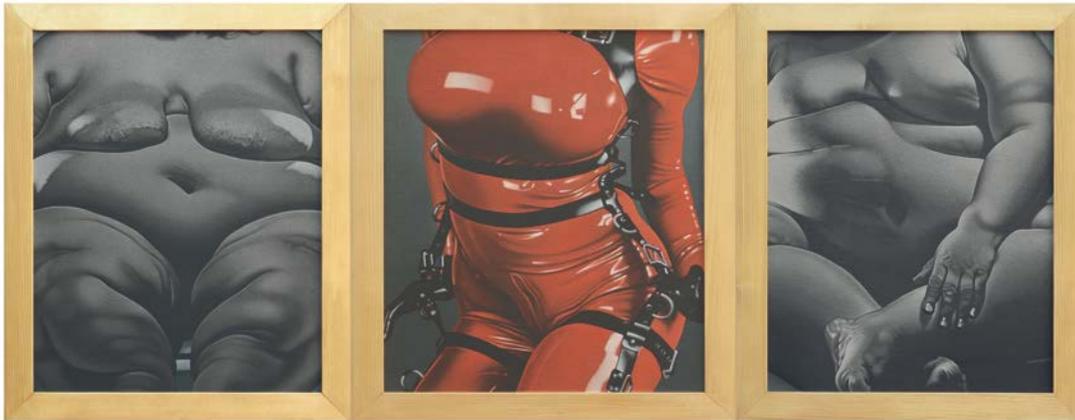
¹³ Così è per quanto riguarda *Trittico del delfino* ed *Extra chorum* (*Autoritratto*), esempio di normalità, come pure il posteriore *Interno con doppio ritratto di Giosy*, contrapposto all'anormalità dei mostruosi personaggi di *Sequenza I*, *Sequenza II* e *Semiante IV*.



Bersaglio (*Autocrate e signora*), acrilico e tempera alla caseina, cm 180 x 110, 2010

Nel 2010 per *Bersaglio – Autocrate e signora* Marco adotta un'altra tipologia ritrattistica. Dopo aver ridotto a piatte sagome-bersaglio i due corpi con tanto di bavero su cui spicca l'amebico centro da colpire, si limita a variare la simmetria delle due immagini, distinguendo solo le teste, vere "facce di bronzo", lui con un solido collare sprezzantemente ghignante a mostrare i denti, come fanno i cani quando minacciano, e lei con gli occhi chiusi, a tal punto piena di se stessa e soddisfatta da estraniarsi da tutto ciò che la circonda.

Ad altra simmetria ricorre Fidolini nel trittico *Pomone e latex* del 2014-15. In esso l'artista documenta un'altra deformità che affligge molte donne (e uomini), quella dell'oscena pachidermica obesità che s'incontra spesso nelle strade di New York o sulle spiagge della Grecia (e non solo). L'oscenità di tale deformità viene senz'altro accresciuta dalla nudità dei due debordanti scorci dei corpi in bianconero, pieni di pieghe carnose, restituite con esattezza dal pennello di Marco, il quale non tralascia neanche le escrescenze venose di una delle mammelle del nudo di sinistra, che con quello di destra mette tra parentesi il sensuale corpo della donna meno abbondante (se si esclude il seno), inguainato in un aderentissimo catsuit, più cinghie nere, in latex rosso rilucente per meglio evidenziare, in virtù della sua elasticità, le forme del corpo. Il gioco del contrasto tra seduzione e repulsione di questo trittico nel 2015 viene capovolto in *Latex e pomone*, altro trittico nel quale sono i riflessi degli indumenti in latex di colore bruno chiaro a mettere tra parentesi il debordante nudo, tutto rotoli di ciccia sormontati da spropositati seni con enormi aureole. L'asimmetria di tale trittico viene come riveduta e corretta nel coevo omonimo quadripartito politico, nel quale il contrasto è pareggiato con un due a due: infatti due sono i corpi in violacei indumenti latex, che avvolgono addirittura l'intera testa senza fori per respirare o vedere, sistemati ai lati dei due centrali nudi obesi immersi nel solito grigiore delle carni solcate dalle pieghe, soprattutto in quello con la vagina ben visibile.



Pomone e latex, acrilico e tempera alla caseina su tavole intelate, cm 141 x 57, 2014/2015

Con questi contrasti di carni e di colori degli elastici indumenti in latex, pieni di riflessi come certe lucide superfici metalliche, si conclude il percorso delle immagini alternative della pittura di Marco Fidolini, percorso connotato da una coazione a ripetere nel tempo articolata e variata, da cui derivano i cicli distinti a mo' di capitoli dell'amaro racconto di oltre un trentennio qui concentrato. Dai deserti paesaggi metafisici di *Metropolis* all'estraniante disumanizzazione del ciclo *Sequenza*, dai ritratti di *Extra chorum* al ciclo dei canopi giù fino alle trafitture con piercing del ciclo *Sembianti* ed infine alle contrapposizioni dei nudi delle Pomone odierne e delle donne inguainate nel latex, passando per il presagio di *Esplosioni (Post Meidner)* e per l'*Autoritratto post-chirurgico* (ulteriore appendice di *Inventario autobiografico*), Fidolini con la sua ottica intrisa di *Neue Sachlichkeit*, Léger, Sheeler, de Chirico, nonché di arte etrusca e di strutture Tre-Quattrocentesche ha costruito per "fotogrammi" pittorici un allegorico spaccato, oggettivamente realistico con indubbi sostrati visionari, senza dubbio rivelatore (anche per chi, compreso il sottoscritto, non è pessimista come lui) di molti aspetti della realtà dei nostri giorni.

Giorgio Di Genova

Tratto da:

Marco Fidolini – Polittici 1983/2015 (Epifanie metropolitane)

Nell'ambito di Toscana '900 – Musei e Percorsi d'arte

Edizioni Masso delle Fate, Signa,(Fi), ottobre 2015

