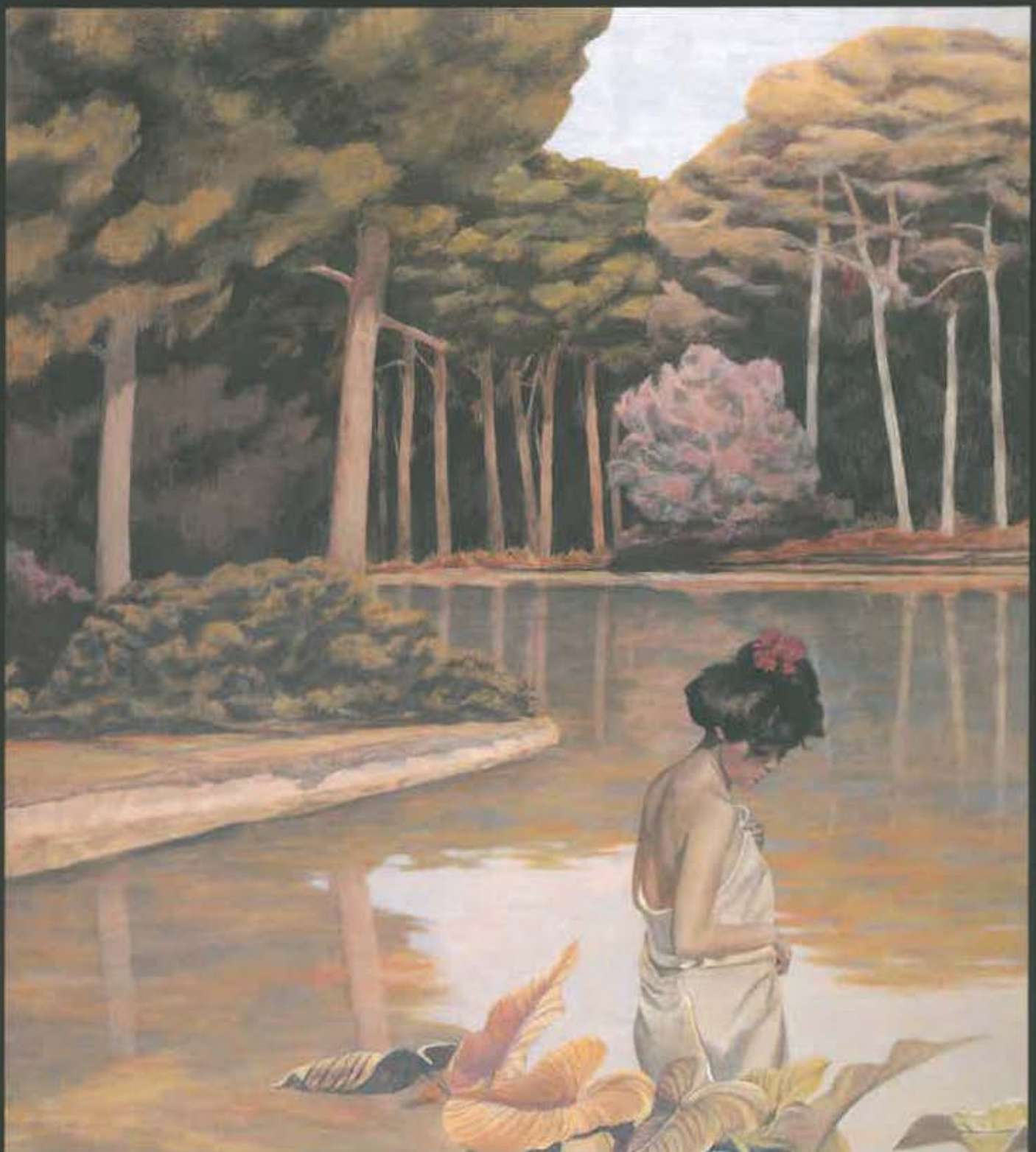
XI MOSTRA REGIONALE D'ARTE CITTÀ DI PENNE - BIENNALE '92/'93

omaggio a

ANTONIO DI FABRIZIO



Sommario

Presentazioni
5 *Lucio Marcotullio*
Remo Evangelista

6 Comitato Organizzatore Biennale '92-'93

7 Dalla superficie al volume, andata e ritorno
Renato Barilli

8 Una figurazione mentale
Antonio Gasbarrini

10 Complessa semplicità
Guido Giuffrè

13 Un mondo parallelo, felice e sfuggente
Renato Minore

15 Catalogo opere 1953-1993

85 Antologia critica: *Remo Brindisi / Ennio Calabria / Giuseppe Rosato / Aleardo Rubini / Virgilio Guzzi / Benito Sablone / Marco Valsecchi / Luciano Marziano / Liana Bortolon / Renzo Margonari / Dino Villani / Franco Solmi / Arturo Bovi / Carlo Melloni / Enrico Crispolti / Elverio Maurizi / Domenico Rea / Mario De Micheli / Francesco Iengo / Umberto Russo / Franca Calzavacca / Leo Strozzieri / Eolo Costi / Carlo Fabrizio Carli*

95 Notizie

Dalla superficie al volume, andata e ritorno

Renato Barilli

Antonio Di Fabrizio è partito ventenne, agli inizi degli anni Cinquanta, nel segno della Scuola romana, non collegandosi a quanto i suoi rappresentanti andavano facendo in quegli anni, bensì alle soluzioni già da loro coltivate verso la fine degli anni Trenta. Si pensa ai dipinti di Fausto Pirandello o di Corrado Cagli, in cui la presenza delle cose si invischia in uno sfondo di pasta dolce e tenace nello stesso tempo, come pesci o cetacei venuti ad arenarsi sulla spiaggia. Di quell'atteggiamento, il nostro artista era pronto ad assumere anche il connesso punto di vista dall'alto, a piombo, così da portare le figure in una posa frontale, schiacciata sulla tela. Di Fabrizio, invece, non accettava affatto gli inviti che pure gli potevano venire da quei suoi virtuali maestri, ad adeguarsi, ad aggiornarsi, adottando per esempio le scomposizioni postcubiste, come facevano loro stessi. Una via, questa, che egli scartò istintivamente, così come non gli convenivano neppure le soluzioni del materismo informale. Piuttosto, fedele alla sua scelta di fondo a favore di immagini stese in pianta, egli ha cercato di acquisire gradi maggiori di complessità decidendo di articolarle, di frastagliarle, quasi seguendo la linea che allora in effetti rappresentò per molti un'uscita dall'Informale attraverso quelle soluzioni che Enrico Crispolti pose sotto la formula di "possibilità di relazione". Transitarono per soluzioni del genere molti giovani da un lato desiderosi di mantenere i contatti con un certo realismo, ma dall'altro ben decisi a non sottostare a volgari rigurgiti di naturalismo, seppure ripresi con grinta espressionista.

Nel corso degli anni Sessanta il nostro Di Fabrizio squaderna sulla superficie le sue grazie e dolcezze tonali, che si nutrono anche di motivi decorativi, dati per esempio dalle righe degli abiti femminili, o invece dalle foglie, dalle fronde dei temi vegetali, non si sa se sorpresi direttamente in natura, o se già ritrovati come elementi ornamentali degli interni. Ma in fondo i due codici si confondono tra di loro, dando luogo a un risultato unitario: l'artista ricama le sue superfici, le copre di sottili arabeschi intessuti a fior di pelle, come filigrane delicate; e le figure di fanciulle o di donne stentano a emergere da tanta dolcezza, divenendo quasi prigioniere di quelle tappezzerie che le avvolgono e le riportano ad una consistenza espansa e schiacciata. Forse c'era in tutto ciò qualche costeggiamento di un'arte "segnaletica", come si disse allora, che si realizzava a Roma entro la galassia Pop, tra Schifano e Angeli; con quest'ultimo Di Fabrizio poteva avere in comune un senso di trasparenze, come se le immagini se ne stessero appena sotto il pelo dell'acqua, o in un leggero tatuaggio intracutaneo che le rendeva inafferrabili. Anche se l'artista abruzzese non rinunciava di certo al suo bisogno di narrare e descrivere, non accedendo quindi alla semplificazione estrema, schematica, che veniva invece richiesta dal clima Pop. Egli continuava a ordire organismi simil-vegetali, intenti a proliferare, quasi come una vite, come un rampicante pronto a dipanarsi, ma pur sempre bisognoso di un piano di appoggio.

Invece dagli anni Settanta fino ad oggi Di Fabrizio effettua una svolta: conferisce, a quelle sue sagome muliebri schiacciate, fin lì tracciate in pianta, una improvvisa capacità di rilievo tridimensionale, che però avviene in modi leggeri, fantomatici, come se quelle sembianze fossero gonfiate al modo di palloncini, con un ingombro che quindi resta leggero, quasi senza peso, senza materia, destinato a collocarsi nel puro regno delle apparenze.

L'artista, evidentemente, ha optato per le poetiche dell'Iperrealismo o di certa figurazione "magica". Del resto, da tempo, e in gara col clima della Pop Art, si parlava, da noi, soprattutto nell'ambiente romano, di una Nuova Figurazione.

Queste le indubbie coordinate in cui, negli ultimi due decenni, si pone il lavoro di Di Fabrizio; che però, per sua fortuna, frequenta simili territori con discrezione, con mano leggera, senza prendere un congedo definitivo da quelle tarsie bidimensionali che per tanto tempo lo avevano nutrito. Ad esse ritorna regolarmente, come l'Anteo mitico, per riprendere forza, per evitare di inoltrarsi in un universo brutale fatto di un pesante illusionismo volto a simulare il rilievo. Invece, questi suoi "gonfiabili" appena possono si riposano, si adagiano tra i soliti motivi ricamati e arabescati, siano questi forniti dagli elementi artificiali degli abiti o dell'arredo di "interni", oppure dalle trame dei ciottoli in un greto di fiume, o dalla elegante pavimentazione di ninfee, col loro superbo disegno lobato. In effetti, nessun motivo meglio delle ninfee è in grado di confermare il primato della dimensione piatta, di superficie. Rispetto al loro ritmo lento ma sicuro, sono caso mai le figure voluminose degli esseri umani ad apparire in libera uscita provvisoria, quasi fossero sfuggite a una maglia di contenzione.

Con tutto ciò si chiude anche un ciclo, in quanto Di Fabrizio ritorna a quelle dolcezze intimiste, a quelle scene affollate, affastellate di figure e oggetti, di buono o di cattivo gusto, che i romani "tra le due guerre" frequentavano con tanta passione, prima di lasciare tali sponde ed affrontare i sentieri impervi dell'astratto-concreto o dell'Informale. Si sono già ricordati Pirandello e Cagli; ma in certi dipinti recenti il nostro pittore ci fa pensare irresistibilmente a quanto offrivano allora anche Afro e Capogrossi, prima di intraprendere i loro viaggi nell'astrazione. Che il tempo sia davvero curvo, e che ci spetti il destino di ritrovare il passato nel futuro? Talvolta la dinamica degli stili offre davvero un'impressione del genere, e il percorso del nostro artista ne è una conferma.

Una figurazione mentale

Antonio Gasbarrini

A ben guardare l'olio su tela *Pesci bianchi* del '54 e l'acrilico su tela *Oltre il sogno* del '92 si scoprono, dietro l'apparente, radicale diversità tematica e compositiva, insospettate affinità cromatiche.

Sono trascorsi circa quarant'anni tra la rude frontalità realistica degli esordi di *Cementificio a Pescara, Gasometro, Vecchi muri* (1954-1958) e le trasparenti, luministiche profondità di *La terrazza rosa, Un limpido mattino, Giochi nel lago* (1990-1993).

Eppure, il tempo della poesia di Antonio Di Fabrizio, che nulla ha da dividere con il tempo cronologico degli anni, sembra essersi vendicato, fatto giustizia ad una indubbia iniquità: quella della costrizione. L'abbandono, cioè, per incompatibilità fisiche, della tecnica ad olio sperimentata con l'ultimo dipinto *Ritratto di Mary* del '67, sostituita dall'acrilico del *Grande*

Cielo dell'anno successivo. In questo fatto meramente accidentale, ma di grande peso sintattico, data l'intrinseca 'estraneità' dei due tipi di colore, va ricercata una chiave di lettura corretta delle variazioni stilistiche ed espressive che hanno accompagnato uno stilema rimasto sostanzialmente coerente, nonostante le indubbie sfumature.

Solo avendo a mente cosa significhi per un artista dipingere due identici quadri con l'olio o con l'acrilico, può comprendersi una sorta di rimpianto, di amputazione sentita da Antonio Di Fabrizio, il quale mentre vedeva penalizzate in quelle prime opere della fine degli anni Sessanta (*Tempo Presente*, 1968; *Muro bianco e cielo*, 1969) le precedenti, risolutorie scansioni timbriche - scivolate inopinatamente in appiattenti variazioni tonali - inseguiva tenacemente la sua utopica via di un ricongiungimento non solo ideale, forzando la stessa natura della materia trasmutata progressivamente in luce.

Negli episodi visivi di questo caparbio procedere, i frammenti dei *Giocattoli* (1970), di una figurazione che è al limite della resa cartellonistica, si ricompongono prima nel tonalismo monocorde, notturno, plumbeo e violaceo di *Ultimo volo*, *Cover girl*, *Sub* (1972-1973) - opere tutte plasticamente tridimensionalizzate - per poi approdare nella riconquistata solarità di *Penombra* (1979): qui, la costruzione in diagonale della dormiente, lascia già presagire quell'aura, quella classicità così tipizzante dei lavori più recenti dell'artista abruzzese.

Gli inizi di questa fase si attestano lungo la linea arabescata, funzionale o floreale, e per dirla con le stesse parole di Roberto Longhi: "dallo svolgersi e dall'intreccio delle linee funzionali si formano ritmi, rispondenze di ondulazioni, che accentuate a poco a poco dall'artista vengono a formare dei puri rabeschi decorativi in cui l'antico valore vitale organico non è abolito ma è ridotto a un'ondulazione quasi involontaria, come di uno stelo incurvato dal vento, o di un'alga insinuata dalla corrente".

Ne *L'esilio dei pensieri* del '76 la sbrigativa pennellata degli anni precedenti, incomincia un irreversibile processo di rallentamento, il cui immediato effetto sarà quello di una maggiore qualità pittorica dell'opera, vieppiù inondata da fiori, alberi e foglie utilizzati a mò di quinta teatrale per dare maggior risalto alla scultorea figura della donna in primo piano.

La svolta, comunque, di questa certosina emulazione dell'acrilico in olio, emulazione ottenuta con pazienti velature tese a riconquistare profondità prospettiche, trasparenze luministiche e rilievi materici, si ha con l'opera *Sulla terrazza* del '79.

Adesso il dialogo di Antonio Di Fabrizio con figure e scorci naturalistici si fa tutto mentale.

La rarefazione, l'astrazione, il vuoto e il silenzio ruotanti attorno alla fissità di un attimo di vita strappato all'anonimato e ricomposto per l'iperuranico mondo platonico delle idee eterne, rendono l'aria lieve e la luce tersa come in un mattino d'estate. Tutto è fermo alla stregua di un sortilegio: le congelate fughe prospettiche così vicine, nel musivo pavimento in primo piano, al Piero della Francesca di *La Flagellazione di Cristo;* il battito d'ali del piccione sospeso a mezz'aria; le fluenti vesti delle due donne smosse da un palpabile vento; la rotondità cromatica, il trionfo di un verde seicentesco, sembrano avvicinare la pittura di Antonio Di Fabrizio all'*Arte Colta* o della *Nuova Maniera tout-court.*

Al di là di ogni ipotizzabile contiguità, comunque, l'arte di Antonio Di Fabrizio è stata sempre laterale, aristocraticamente isolata (non già per miopia o per sciatto provincialismo autistico, ma per un semplice pudore intellettuale) da *ismi* e *post* di ogni genere.

Da questo, forse, deriva quella sotterranea continuità lessicale nell'impaginato pittorico che è sempre riuscita a trasformare spunti e temi tratti da un certo intimismo borghese, in brani di sussurrata poesia.

Rimandi alla Pop Art, all'Iperrealismo, al Citazionismo o ad una Metafisica barocheggiante, possono esemplare, ma non spiegare sufficientemente il lavoro dell'artista abruzzese, attanagliato dall'urgenza di un dire scenografico e teatralizzante svuotato però di ogni ridondanza fabulatoria.

Nel *Giardino a Giverny* dell''82 è il tempo del sogno e della fantasia delle due immobili vestali adagiate sulla 'zattera' delle Ninfee ad annullare ogni distanza storica con l'ottocentesca atmosfera monettiana evocata sullo sfondo. Alla pittura *en plein-air* è stata adesso tolta ogni pretesa *durata psichica* dell'impressione percettiva, ricondotta da Antonio Di Fabrizio in neutrale elaborazione mentale. Lo stesso colore, dai silenti e cangianti verdi, quasi trattiene nelle umbratili variazioni tonali, il movimento dell'acqua ed il respiro dei fiori.

Le multiple, lineari e degradanti linee d'orizzonte di *Specchio d'ombre* o *L'avventura,* dalla musicale successione di piani paralleli, ristabiliscono un contatto ottico tra la fisicità propria della natura e la matericità pittorica di un colore lievitato con le trasparenze delle stratificate velature.

Dalla dominante verde a quella rossa, gialla e rosata delle opere più recenti (una tavolozza di fine estate subentrata alla precedente della primavera); dalla giustapposizione di interni ed esterni; dalla costante poetica di quell'aria immota messa addosso a paesaggi, oggetti, animali e persone, è un luminosissimo, caldo, slittare tonale di piani prospettici incastrati uno nell'altro con il geometrizzante alternarsi di 'luce chiara' e 'luce scura' (affatto diversa, quest'ultima, dalla consueta ombra). Si è in presenza, in ultima analisi, ad un'inesorabile sovrapposizione della luce cartesiana, razionale, su quella fisica riflessa dal nitido gioco di superfici specchianti.

Per oltrepassare la realtà così come ci si offre quotidianamente ai nostri disincantati occhi e per trasvolare i labili confini inseguiti dalla fantasia, occorre sostare nell'edenico *Oltre il sogno* ('92) di Antonio Di Fabrizio: tutto è immobile, temporalmente sospeso, quasi che la propiziatoria attesa dell'evento, di un piccolo sussulto, di un'inaspettata increspatura, possa esorcizzare i traumi provocati dall'immancabile risveglio.

L'Aquila, giugno '93

Complessa semplicità

Guido Giuffrè

Un profilo monografico dedicato ad Antonio Di Fabrizio qualche anno fa - precisamente nel 1984, curato da Mario De Micheli ed edito da Questarte - si chiude in ultima pagina, rovesciando i termini cronologici del percorso, con la riproduzione di una tela ("Pesci bianchi") del 1954. La medesima monografia si apre con "Serena isola" dell'anno di edizione, e tra le due opere così come consentono le riproduzioni si registrano i mutamenti, o il salto, di trent'anni. Oggi il termine finale si porrebbe in un quadro dell'ultimo biennio, "Terrazza rosa" ad esempio o "Villa romana", e le differenze risulterebbero quasi altrettanto pronunciate. In queste differenze e nella loro analisi consiste - va da sè - tutta la storia di Di Fabrizio, che è meno semplice di quanto sembra e richiede non poche considerazioni di fondo. Di Fabrizio è abruzzese ma "Pesci bianchi" - parafrasi di un titolo noto - dicono che la sua formazione travalicava i confini d'Abruzzo, e infatti in quel 1954 egli concludeva i suoi studi artistici a Firenze.

Varie altre tele di quello stesso anno, con cui si apre la rassegna odierna, articolano una visione che quel quadro mostra rigorosa e colta, scabra, tendente alla sintesi e di vaghe influenze francesi; mentre qualche paesaggio, un "Cementificio a Pescara" o certe "Galline", dicono di una sensibilità più duttile e sciolta: talora, come nei *pesci* o nel *cementificio*, strutturata in larvato geometrismo, ma più spesso di vena corsiva, in una elementarità nutrita di sottigliezze cromatiche com'era ad esempio nei Sei di Torino, che, sia pure indirettamente, l'artista allora ben conosceva.

Ora, un dato ricorre tra le opere di quarant'anni fa e la "Serena isola" dell''84 o le tele più recenti, ed è il muoversi di Di Fabrizio fuori dalle linee esponenziali della cultura pittorica italiana, in una zona mediana, ma guidata da una chiara vocazione e sensibilità personali. Allora tra il neorealismo e l'astrattismo (da noi, fuori dalle note precoci emergenze, quasi ancora neonato) Di Fabrizio dipingeva senza peritarsi di lasciar fluire una vena semplice tra popolare e provinciale, e insieme oltremodo schietta. Dipingeva fuori dagli schemi secondando la propria naturale adesione alle cose, senza passione o irruenza e senza intellettualismi: due modalità del suo fare che è bene non perdere di vista. Così egli lavorò per oltre un quindicennio, fino a tutti gli anni Sessanta, in una elaborazione di visione e di linguaggio su cui converrà indugiare. Ma la "Serena isola" citata all'inizio, vista d'acchito - scavalcandone la preparazione prima sotterranea, condotta sul filo di inquietudini che sulle opere risultano suggestive e toccanti, e poi, già all'inizio degli anni Settanta, molto netta - appare tutt'altra cosa, e d'un tratto legata ai modi di un'area non vastissima ma ben riconoscibile.

Di Fabrizio non è mai stato eccentrico. Egli non ha avuto cura di schierarsi da una parte o dall'altra per trarre i vantaggi di un'area trainante, ma allo stesso tempo non ha curato di distinguersi; ha soltanto dipinto seguendo la propria natura e sensibilità, e se veniva a trovarsi sul filo di una corrente, non per questo tradiva le ragioni profonde della propria pittura. Quel quadro dell''84, scelto per un mero suggerimento editoriale, bene si inserisce in un'area di ripresa figurativa che ha caratterizzato gli anni Ottanta in modalità diverse ma nel comune denominatore di una separazione netta, pregiudiziale, persino provocatoria da ogni tipo di avanguardia. E però le motivazioni poetiche che lo nutrono e lo giustificano - quel quadro e i tanti che l'artista dipingeva in quegli anni - non sono estrinseche; esse aderiscono alla natura più intima di Di Fabrizio, a ciò che lo fa pittore e che elaborandosi è cresciuto in quarant'anni di lavoro. C'è in quella figura, nella scorrevole politezza delle forme del cane, nell'aria cristallina e immobile del paesaggio privo di vibrazioni atmosferiche come di pittoricismi, una sorta di rarefazione asettica, un silenzio e quasi un vuoto su cui la critica si è interrogata più volte. Memoria, assenza, metafisica sono ipotesi interpretative ricorrenti, ma che volentieri, specie con riferimento al percorso seguito per raggiungerla, sostituirei con la citata semplicità: come forma ed essenza di poesia.

Questa semplicità in Di Fabrizio non è nata ieri. In quel lontano 1954 ben rappresentato in questa mostra essa era il tratto che si affermava sugli altri, che di sè informava l'intelligenza di composizioni sintetiche e calibrate, e una cultura non invadente ma sottile e prensile. La dote più evidente era la finezza cromatica, in chiave non di gusto ma poetica: proprio il dar forma e realtà a una natura fluida, confidente, suadente. Qualcosa parve appena incresparsi allo scorcio di quel decennio, e all'inizio del seguente il turbamento, tematico e linguistico, si fece più evidente, ma non più profondo. Esso era in realtà il riscontro di un clima italiano e in particolare romano - sul quale Di Fabrizio gravitava - senza però che cambiassero le sue ragioni più intime. In un "Ragazzo sdraiato" del '57 possono cogliersi, rischiando la forzatura del testo, cadenze guttusiane e forse - ma il rischio si accentua - pirandelliane. Certo al di là delle consonanze formali resta da un lato la maggiore articolazione compositiva, e dall'altro soprattutto, nell'artista ventiquattrenne, una studiosità della forma, una capacità di sintesi, un'inventiva sorprendenti. Tuttavia non un mutamento della poetica: non in quella elaborata e colta figura di ragazzo nè in certe più sciolte e quasi irruenti immagini dei primi anni Sessanta, paesaggi sommossi, figure fortemente scorciate e corrusche, o quei soggetti di macelleria che sulla scorta di precedenti illustri e premendo sui risvolti metaforici erano frequenti nel clima romano. Nella tensione formale non crescevano note drammatiche; la serenità - la semplicità - certo si problematizzava, ma allarmi, cupezze e drammi restavano in altre poetiche che Di Fabrizio conosceva e frequentava (da Calabria a Guccione, da Vespignani e sopra tutti a Guerreschi), che condivideva, e da cui non si lasciava coinvolgere - una sorta di aggiornamento dell'appena trascorso neorealismo su istanze linguistiche più coltivate - si traducesse per l'artista abruzzese in mero esercizio di linguaggio; certo è tuttavia che proprio da questo punto di vista il suo bagaglio si sviluppava e si affinava. E se nella macelleria restava una qualche discrasia tra l'impianto cromatico che si faceva più fondo e sonoro, più ombroso e alla fine più *bello*, e l'assunto tematico, in certi paesaggi invece - dalla libera, veemente e ariosa "Periferia a Pescara" del '57, all'altrettanto spazioso ma saldamente strutturato, sintetico e possente "Gasometro" dell'anno seguente, a una collina del '61 umorosissima - la cresciuta tensione volge semmai al lirismo, non alla tragedia. Non siamo ai modi dell'immagine che, nati dieci anni più tardi, durano tuttora, ma l'inclinazione di Di Fabrizio a una corrispondenza col mondo, sia pure capace di coinvolgimenti e di ansie, ma tutt'altro che drammatica (come sostanzialmente era invece la natura appunto di Guttuso, Guerreschi o Vespignani), resta chiaramente definita sin da allora.

Un nuovo cambiamento si profila circa alla metà di quel decennio. Se poco più di cinque anni prima l'artista aveva sfiorato una più tesa urgenza di contenuti, coinvolgendone - ma nel suo innato calibro leggero - anche il fare pittorico, intorno al '65 è l'apparato formale che tende a fluidificarsi, a equilibrare uno spazio scompartito da forme che dicono ma più volentieri celano una veridicità naturale.

Ancora nel '63 una "Collina" o "Vecchi muri" evidenziavano rispettivamente un andamento di forme quasi astratte e una cromia intensa ed acre, ma senza diminuire in essi la puntuale riconoscibilità del soggetto; e però già in un "Interno" del '66 il ritmo compositivo allenta i suoi legami col vero, e in "Ficus", "Finestre di notte", "Vegetazione in un interno", "Giardino", degli anni appena seguenti, lo sganciamento dalla realtà, o meglio dai suoi indugi narrativi, appare completo. Sentiva Di Fabrizio - come il suo temperamento gli consentiva - il premere di istanze d'avanguardia estrema, sperimentali, e il contemporaneo allentarsi di quel contenutismo emblematico da cui lui stesso era stato sfiorato? Si direbbe di sì; ma ben prima che in uno spirito d'emulazione egli coglieva in sè le ragioni che generavano il clima culturale e sociale cui lui stesso apparteneva. Ne nascevano immagini libere, ariose, talora araldiche o di cadenza appena decorativa, sulle quali cadevano sobriamente gli accenti di una cultura bilanciata di cubismo e astrattismo. A voler esemplificare sul citato "Ficus" del '66-'67, la pittura, svincolata dal carico di significati secondi e non priva di un vibrante e fresco riscontro di natura, ne veniva come appagata, potenziata, si faceva più ricca e umorosa.

Ma proprio questo processo di semplificazione formale e semantica, quasi spingendosi oltre i confini suoi propri e rovesciando le ragioni che sembravano muoverlo, approdò alla ripresa di una figuratività di spirito del tutto diverso da quello iniziale, che nel 1970 e negli anni immediatamente seguenti era già compiuta. Il passaggio dai "Giocattoli" del '70 a "Miti" del '72, "Riflessi", "Ultimo volo", "Grande sub" del '73, segna una svolta netta e definitiva, non meno netta per essere stata graduale e in certo modo annunciata.

Nella prima tela gli oggetti ricomposti - e dipinti con cura e finitezza diverse dalla libertà poniamo del "Grande cielo" del '68 - tuttavia mantengono un'inventiva nella composizione, nei sottintesi adombrati, nella reinvenzione dello spazio, che nelle altre tele si fa più mentale mirando piuttosto alla penetrante definizione dello sguardo. Anche la sostanza pittorica, compreso lo stesso ductus centellinato e quasi vagheggiato, tende alla squisitezza, al giuoco raffinato e persino sofisticato delle allusioni, equivalenze, contrapposizioni. Nelle riuscite migliori, come in "Riflessi" (1973, una delle rare tangenze guccioniane di Di Fabrizio), un velo di nostalgia, discreto alone poetico, bilancia la politezza asettica della figura, il terso nitore dell'automobile e il riflesso appena più commosso nello specchietto. L'artista affila lo sguardo e lo rende tagliente; la luce cancella ogni vibrazione naturalistica facendosi piuttosto immota luminescenza del vuoto, dimensione lunare; le figure tendono allo stereotipo e la *Cover girl* appiattisce uno spazio su cui ritaglia forme di bellezza inerte, e nel quale, con le astratte decorazioni di parati vistosi, si intrecciano a volte mentali citazioni ingresiane. È il culmine (circa alla metà degli anni Settanta) di una fase di forte astrazione intellettuale nonstante, anzi sovente a cagione dei palesi riferimenti vuoi a denunce di guerra, vuoi a invadenze tecnologiche. E però vale il riscatto della fedeltà a un mezzo pittorico che definisce il proprio perimetro, lo isola, lo astrae da ogni vicenda mondana confinato in una dimensione astrale nella quale del mondo non sono che echi sublimati: ma nella quale, pure, Di Fabrizio sentiva il bisogno - come dicono i fatti della sua pittura successiva - di insufflare un alito di più accentuata, terrena compromissione.

Fra "Terrazza sul mare" del '76, assai rappresentativa della fase siderea di cui s'è detto, e "Fontana di pietra" dell''82 o "Serena isola" dell''84 citata all'inizio, le differenze, ferma restando l'autonomia di ciascun quadro e il continuo affinamento del mezzo, non sono troppe. Nello "Specchio d'ombre" dell''85 (più che nella sua ripresa - "L'avventura n. 2" - dell''87) la solitudine del luogo sembra percorsa dall'impercettibile fremito di un'attesa, dal vago disagio per l'assenza di personaggi che sottraggano la distesa delle ninfee al metafisico deserto che le assorbe. Già nella "Fontana di pietra" le figure erano altro dagli stereotipi di qualche anno prima, divisi, questi, ed equidistanti, dall'immagine pubblicitaria e dalla connessa e a suo modo ambigua polemica estetico-sociale. Ambigua, perché la figura che contrapponeva all'idealizzazione ingresiana il volutamente asettico formalismo della *Cover girl*, non si sottraeva tuttavia al non involontario fascino di una titillata sensualità; mentre le fanciulle della "Fontana di pietra" obbediscono alla diversa istanza di una più presente, frequentabile, desiderabile serenità e purezza di vita. Così in "Nel giardino" dello stesso '84, in "La palma e l'ombra" dell''84-'87.

Si diceva: senza intellettualismi e senza passione; e nasce da qui la qualità della *semplicità*. Certo, l'innocenza che dopo il periodo dell'ottica spietatamente fotografica (le cui ragioni estetiche erano proprio in codesta perentoria oggettività) pervade il mondo di Di Fabrizio, corre il rischio dell'angelismo: non quello venato di perversione diffuso tra Otto e Novecento; una dimensione angelica, piuttosto, impermeabile a quella dialettica dei contrari che è sottesa dalla vita, connaturata ad essa, e dunque anche alla vita dell'arte. Ma non di rado - valga più di un'opera citata o altre recenti: da certi giochi di bambini nello stagno, che nella figura centrale adombrano un larvato omaggio al *déjeuner* manettiano, a "Oltre il sogno", a qualche interno senza personaggi ma con le tracce del loro passaggio - predomina un vagheggiato senso di nostalgia o di malinconia, uno struggimento leggero e non evasivo che si fanno purezza di poesia. E ne risponde soprattutto il piano cromatico, che a differenza delle impenetrabili superfici così frequenti nel trascorso decennio, neutrali, impassibili, si fa ora appena più trepido, sgranato, incline alle dominanti calde. Avveniva già nei "Giocattoli sulla terrazza" dell''86, avviene nella "Terrazza rosa" di due anni fa o nella recente, piccola, misteriosa e alitata "Villa romana" dell'anno scorso. Nella cromia la pelle degli oggetti sembra esporsi a un'aria più respirabile e lo spazio stesso si fa più nostro, appartiene più agevolmente alla nostra giornata. Il mondo di Di Fabrizio è ricco e complesso e la sua maturità è all'apice; ma codesti segni di elaborazione ulteriore vanno tenuti in gran conto.

Un mondo parallelo, felice e sfuggente

Renato Minore

L'ampio spazio della terrazza, il mare sullo sfondo, la palma, l'altalena, la bimba dai capelli lunghi che prova con gli occhiali il chiarore della giornata, la sua sagoma riflessa sul tavolo, il piccolo rampicante nel portafiori, il libro che quasi tocca i bordi del tavolo ... Tra lo spigolo del tavolo, l'angolo del gomito della bambina, la scanalatura dell'altalena si forma una leggerissima e misteriosa corrispondenza. E ancora: l'adolescente che si copre con il panno mentre si bagna in uno stagno con dietro l'ombrosa sagoma dei pini. E ancora: la sedia di vimini illuminata dal sole del mattino, il cappello di paglia con il fiocchetto rosso gettato per terra, sempre il mare sullo sfondo e, in primo piano, l'arco della lampada a suggerire un modo per entrare nella visione, per determinarne gli spazi o i tempi. E infine: l'adolescente muta fasciata da un verde turbante, abbandonata sullo sgabello, con l'agile piega della gamba che sembra pronta a scattare; dietro, le piante dentro i grandi vasi e la chitarra, abbandonata sulla stessa parete, in fatale successione.

Guardo ancora una volta «Terrazza sul mare», «Oltre il sogno», «Arco della luce», «Terrazza rosa». Le figure e le cose del mondo sono viste da Antonio Di Fabrizio come dentro un acquario. Brillano i contorni, scintillano le sagome nella festosa apparenza del loro essere. Proprio qui e ora, non prima, e neppure un attimo dopo, quando potrebbe scattare l'imponderabile. L'equilibrio potrebbe sfaldarsi e illuminare l'enigma abilmente celato. L'idillio potrebbe mostrare un suo aspetto meno rassicurante. Al momento, tutto è sospeso in un tempo fuori del tempo, fermo in un mondo che è parallelo, felice e sfuggente, struggente ... Un mondo balneare e di provincia, si potrebbe frettolosamente concludere, con un'immagine di quella sociologia artistica che tutto spiega e nulla spiega.

Mi chiedo da dove provenga quella sensazione evanescente di qualcosa che ancora non è accaduto, di un'attesa su cui si addensano luminosi presagi. E magari si avverano un attimo dopo: la bambina si toglie gli occhiali, l'altalena inizia a vibrare, un filo di onde increspa la calma piatta del mare, la chitarra intona magicamente qualche nota, l'adolescente muta si muove a passo di danza, qualcuno siede sulla poltrona e cala sulla testa il vezzoso cappello, un elfo saltella giulivo nell'enigmatica frescura della pineta. Penso all'«Invenzione di Morel» di Adolfo Bioy Casares; una dimensione, un universo parallelo. Lì le cose si ripetono continuamente e non si incontrano mai con quelle - povere poverissime - della nostra contingenza. E la scienza parla di mondi possibili, e la fantascienza cerca l'esperienza di quei mondi, dove tutto ricomincia e tutto è sideralmente lontano, irraggiungibile ...

Non so se alla consapevolezza di Di Fabrizio suoni strana o stridente l'immagine di mondi paralleli e possibili, dove si muove una realtà acquatica e siderale e i rumori del mondo sono brusii impercettibili che scivolano via, oltre la materia sognante che prodigiosamente si mette in posa.

Certo, per fiuto e cultura figurativa, Di Fabrizio è artista consapevole. La sua antologica di Penne mostra come in quasi quaranta anni egli sia stato attento all'aria del tempo, sia che suonasse il piffero dell'impegno, o della pop art o della nuova figurazione. Senza però lasciarsene mai completamente impregnare, anzi stabilendo di volta in volta una naturale distanza, di cui è simbolo «Dalla finestra» del 1968, con l'icona pubblicitaria - il mitico cane a cinque zampe dell'Agip - perduta tra i colori di un volo d'uccelli, nel cielo dove - appena velato - appare il sole assai meno squillante della fiamma rossa che fuoriesce dal fantastico animale della pubblicità industriale.

E fino a qual punto dobbiamo sforzare la consapevolezza di un artista? Così, se provate a chiedere a Di Fabrizio cosa egli voglia suggerire con il suo mondo parallelo, lui forse parlerà di incanto, di sogno, di immagini della memoria, di schegge del presente che, grazie al piccolo miracolo della fattura pittorica, si conservano e si preservano. Potrete allora allargare il suo istintivo giudizio e porlo su un registro diverso. Potrete svelare una piccola (elementare ed essenziale) verità a Di Fabrizio e a tutti coloro che, come capitò a Domenico Rea visitando per caso una galleria di Salerno nel 1981, siano toccati dalla sua pittura in modo misterioso e allusivo.

I giocattoli sparsi sul balcone, i gabbiani, i colombi, le figure femminili che senza malizia stanno per far cadere l'accappatoio o si riposano ridendo nel verde, tra le ninfee, sono tutte immagini sottratte all'usura e al terrore del tempo, che è sempre un «deforme imitatore dell'eternità», un «carceriere ancora più spietato degli uomini». Sono immagini dell'attimo prima, quando leopardianamente si era felici in modo naturale. E si era felici senza saperlo ...

Forse, senza saperlo, Di Fabrizio vuole ricordarci con Einstein che «esiste solo un tempo psicologico diverso dal tempo dei fisici». O, forse, come Bergson, vuole ripetere che il sentimento della durata del tempo è l'esperienza del tempo «vissuto», in contrapposizione al tempo «cronologico».

O forse vuole semplicemente creare le ghirlande di immagini - leggere come «neve o manna», basta un soffio di vento a disperderle - con cui dare un'anima figurale ai versi di George Schéhadé che qualche volta all'alba, quando ci rivoltiamo nell'inquietudine del tempo da cui siamo divorati, affiorano in una profondità che è inutile da sondare.

Lievi e squillanti, quei versi risuonano da un gorgo di malinconia purgatoriale. E di lì, grazie anche al racconto memoriale di Di Fabrizio, possiamo ancora una volta ascoltarli:

«Il tempo è innocente delle cose,
O colomba
tutto passa come se io fossi l'uccello immobile».