

PAOLO FABIANI

Dopo la fine dell'aura

Mario Rotta, 1988

Fabiani, che avrà trentacinque anni nel 2000.11 dato non è esatto a stretto senso anagrafico, ma non importa: ciò che conta è sapere — e subito — che siamo di fronte ad una generazione connotabile attraverso un paradosso, che la vuole storicizzata (se così si può dire, e a rischio d'essere smentiti dalla cronaca) non nel passato, assai poco nel presente, che è *debole* come ogni tempo di una civiltà in crisi, ma piuttosto nel futuro, in quanto predestinata, logica protagonista, a metà del cammino della sua vita, dell'evento-millennio. Sono affermazioni banali, queste, necessarie, comunque, per il nesso che presuppongono con arte del giovane valdarnese. Di Fabiani, infatti, quasi non si può parlare senza tener conto della sua appartenenza generazionale: è quella, del resto, che lo porta ad agire su livelli espressivi che richiedono letture complesse, strutturali, poco o niente affatto liriche, *storiche*, si potrebbe dire, se la scansione temporale di quella storia non fosse al futuro anteriore. Chi conosce il lavoro di Paolo conserva l'immagine (se parlare d'immagine non confonde chi invece non sa) di realizzazioni fondate su una scala percettiva di piani d'opera differenziati in apparenza, ma oggettivamente, ovvero nell'analisi mentale che si effettua *dopo* la percezione ottico-visuale, omologati e omologabili come parti di un unico sistema integrato. Un dialogo di monocromie, una sommessa musica di analogie tonali e timbriche, il cui impatto non dura, non è inevitabile, ma solo premessa necessaria di una diversa disanima sull'opera ravvicinata: che scopriremo dapprima espressa nella formulazione di superficie, in genere semplice, al massimo complicata da accostamenti in sequenza o in installazione di aree distinte, subito dopo calcolata sulla costante razionalità geometrica, talora progettuale, in qualche modo disegnativa, affiorante sulla stessa superficie formulata, infine distesa nella sostanza *pittorica* di un orizzonte più lontano, dovremo dire un vero e proprio sfondo, se il termine non sapesse d'archeologia. Gli oggetti di Fabiani, così, provocano sensazioni cerebrali, anche quando la formulazione di superficie non è rigorosa, né frutto di una specifica concatenazione causa-effetto, quando il piano disegnativo si diversifica dalla creazione di elaborati e computerizzati grafici all'estensione manuale di ipotetici campi di forza su lucidi da ingegnere, quando il magma pittorico varia sé stesso dalla concrezione materica al *ready-made* tecnologico, al frammento fotografico o radiografico, alla fotocopia, ai più complessi (e recenti) inserimenti luminosi odi apparente *kitsch*: sono accomunati dal filo sottile di un'unica volontà d'analisi della fenomenologia percettiva, presa a termine di paragone iniziale e finale di una ricerca che si può quindi comprendere come dedicata tutta al linguaggio dell'arte, o meglio, dato l'approccio, della pittura, se ancora, in quanto tale, avesse un valore e una sua autonomia, Ma gli strati della percezione sono ribaltati, la materia che nella pittura corrisponde al colore, ultima come istanza ma prima come piano, qui diventa prima come sostanza ma ultima sul piano della comprensione. La formulazione delle superfici, analogamente, non è *più*

griglia precostituita di bidimensionalità entro le quali fingere ulteriori e possibili dimensioni, ma funzione stessa di sviluppi dimensionali legati intrinsecamente alla tonalità dell'opera: la cui lettura, quindi, non avviene a livello spaziale (per quanto esso sia evocato dalla frequente compenetrazione nell'oggetto di ricerche grafiche), ma sulla base di stimoli temporali, attraverso ritmi e scansioni di un tempo non sempre logicamente consequenziale, più spesso assolutamente sospeso perché globalmente mentale. È come se Fabiani volesse imporre, attraverso la sua volontà d'analisi, una concezione dell'arte come riflessione sulle potenzialità percettive, che si estendono verso una *logica* nuova, niente affatto euclidea e nemmeno più semplicemente relativistica, ma solo perché a *loro* originaria dimensione ottica è stata assunta a materiale linguistico. In questo senso Paolo si presenta già nella sua precisa apparenza generazionale: al di là di eventuali contenuti e significati del suo procedere, infatti, si può dire che la sua ricerca esprime concezioni proprie di questo scorcio degli anni '80 e quindi destinate alla fine del secolo, concezioni che, recuperando un'arte impegnata sul piano autogiustificante del linguaggio, non dimenticano di accettarne le conseguenti funzioni di *medium* visivo e soprattutto intellettuale, constatandone perfino i) progressivo ritorno a perdute dimensioni teoriche o addirittura teoretiche. *Una* posizione, a ben pensarci, che richiama a ogni rinato interesse per le esperienze concettuali e quindi il lavoro parallelo di autori come Pizzi Cannella o Walter Valentini (ma molti altri verrebbero in mente, anche di una generazione indietro, o nel segno di *un* caposcuola ideale *quale* Kounellis), ma che evoca perfino, e forse nemmeno troppo velatamente, il fuoco sotto la cenere della poesia visiva, quella di Luciano Caruso, in prima istanza, e quella, andando indietro, delle *istruzioni per l'uso* di Lamberto Pignotti. La differenza, se mai, sta in *un* mutato rapporto dell'artista con il *messaggio* della sua arte e dell'arte in generale, allora, talvolta a modo esasperato, proteso verso una resa sociale dell'estetica, oggi paradossalmente rivolto ad *una* sorta di estetica della comunicazione sociale; una differenza che non spiega come mai la generazione di Fabiani stia progressivamente sgomberando il campo da ogni tentazione neopittoricistica, transavanguardistica e citazionistica, pur essendo cresciuta a stretto contatto con quelle particolari esperienze, ma che lascia intuire il tentativo di sintesi in atto tra la volontà di recuperare una funzione non solo estetizzante del fare arte e a coscienza che ciò potrà avvenire solo riproponendo, e mai più negando (come fecero *gli* anni '60 e '70) l'oggetto, o gli oggetti propri del mondo dell'artista e più in generale della sfera della creatività umana. In questo processo. poi, che non dobbiamo immaginare affatto privo di traumi, quelli come Fabiani mettono in campo (o scontano, che è forse la stessa cosa) la loro collocazione storica, anzi, epocale: non sono nemmeno più gli orfani delle ideologie, vengono dopo, sia pure di poco, ma di quel tanto che basta, gli altri che ancora hanno vissuto conflittualmente crisi di valori e tradizioni: nell'accettare l'assunto che vuole la necessaria ricontestualizzazione dell'opera d'arte in un oggetto riescono così a trasformare ciò che era sofferta constatazione in punto di partenza, ipotesi, per non dire pretesto per ulteriori sperimentazioni. Alle risposte angosce degli ultimi due decenni, esasperate nelle forme diametralmente opposte dell'arte povera e del nuovo manierismo (fenomeni solo apparentemente lontanissimi tra loro, in realtà assimilabili ad

una matrice culturale comune, quasi due sistemi costruiti entrambi sulla necessità di reagire psicologicamente all'estrema agonia dell'arte), si sostituisce insomma una volontà di ricerca positiva, la voglia, se non ancora la capacità, di indagare su *altri* valori, tanto più smaliziata ed entusiastica quanto più si perdono nelle nebbie del tempo i connotati del retroterra culturale del secolo, perfino le briciole d'eredità delle avanguardie storiche. Vengono in mente le affrettate conclusioni di Walter Benjamin, quando osò decretare la morte dell'aura millenaria che aveva sostenuto l'unicità dell'opera d'arte: il filosofo berlinese non ne aveva previsto la successiva concettualizzazione, e ben dopo lo stabilizzarsi dell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ma soprattutto non poteva sapere che, per paradossale che possa sembrare, la vera fine dell'aura sarebbe passata proprio attraverso il riconoscimento dell'unicità espressiva della comunicazione artistica, una volta scevra dalle tentazioni emotive dell'opera-evento, o proprio grazie all'esaurirsi di quelle tentazioni (sotto questo aspetto Benjamin ritrova parte delle sue ragioni) contro la dirompente onda sismica del sistema dei *media*, che solo adesso sta lasciando, sul fondo della sua risacca, le tracce di uno specifico residuo; su cui Fabiani sta scavando, come tutti coloro che finalmente stanno lavorando al futuro, dopo la fine dell'aura. Con questo non si vuol dire che è conclusa la parabola, l'interregno dalla morte dell'arte e dei suoi infiniti nipoti: certo, il cosiddetto prodotto sembra ormai definitivamente sottratto all'ambito della tradizione", quanto basta, almeno, per svilupparsi in direzioni nuove, ma: ari legate ad altre ispirazioni (e il riferimento, per Fabiani, è calzante) e ad altre idee; perché no, le ancora inesprese potenzialità delle lente sfuocature percettive di Rudolf Arnheim, giocate sul postulato per assurdo che "la riduzione della tensione esalta la regolarità" e quindi indirizzate a indagini creative sempre più concatenate ad un metodo e sempre meno, saggiamente, rivolte ad un sistema, finalizzate ad un approccio strutturale, dato dall'unificazione degli elementi medianti in ciò che una volta, neanche tanto tempo fa, per quanto sembri lontanissimo, si chiamava pattern. Ecco perché è importante sapere che Fabiani avrà trentacinque anni nel 2000, capire quali sono gli estremi del- a *situazione* in cui opera. E solo all'interno di essa che sarà possibile valutare più attenta- mente il peso specifico dell'artista valdarnese: la sua creatività calma, riflessiva, quasi rallentata, che ci riporta ancora alla prevalenza di interessi temporali, ritmici, tendenzialmente assoluti (o meglio, di absolutezza metodologica) del suo orizzonte culturale; o il suo oscillare, e in che modo, tra opposte eppure compenstrate istanze progettuali e pittoriche, tra piani sui quali distendere le risultanti dell'umana volontà di ragione (odi raziocinio) ed altri destinati ad accogliere, com'è in fondo dentro ciascuno di noi, frammentarie ombre di uomini ridotti a ossa sfuocate o spezzoni anatomici evanescenti, a formule chimiche o repliche mediali di sé stessi. Interessi recenti, questi, che portano Paolo sul terreno della sperimentazione, che lo spingono a tentare soluzioni-installazioni nelle quali entrano in gioco, attraverso la tecnologia, studi sulla luce e la forma affatto nuovi, fondati comunque sul presupposto che la stessa tecnologia è un mezzo d'espressione per uno specifico artistico che rimane tale, e si estrinseca, si oggettualizza, anche in una sorta d'apparente precarietà di struttura, intuibile, forse, come dato di fatto dotato di significati simbolici. Sono questi lavori solo

in apparenza diversi da altri precedenti e paralleli sviluppi, e in realtà assimilabili al resto di un percorso finora assai coerente e lineare, all'interno del quale, più semplicemente, i riferimenti accademici o autobiografici hanno lasciato il posto a riflessioni mature, distaccate, suscettibili di logici differenti risultati ma già cresciute sotto l'insegna di un nuovo, necessario equilibrio, Come se anche Paolo, come la sua generazione, fosse sul punto di rivivere il momento culminante di un mito tebano vecchio come il mondo, quello dell'eroe Cadmo, che poté conoscere il suo destino, dopo aver tanto errato, grazie alla sua sposa di Samotraccia. Che, non a caso, si chiamava Armonia.

Mario Rotta