

WILLIAM FANTINI  
I VIAGGIATORI NEL PAESAGGIO UMANO

L'unicità. La straordinaria unicità della persona sta al centro della pittura di William Fantini che osserva volti e corpi con grande intensità, celebrando la grandezza dell'umano, al di là delle angustie cui il corpo è sottoposto dal moderno, come luogo dell'apparire, piuttosto che come superficie modellata dall'essere. Se il termine non chiudesse angustamente il percorso ben più ampio compiuto dall'artista bresciano, la definizione di buona parte della produzione artistica di Fantini potrebbe essere collocata nella categoria del ritratto psicologico. In realtà egli non esplora esclusivamente i "moti dell'anima", lungo il filone che. Da Leonardo, sottraendo spazio alla pittura puro-visibilista, fece dei volti mossi – quando non flagellati – il principale punto d'esplorazione. Egli non procede nemmeno inventariando tipi umani per farne un catalogo post-lombrosiano o comunque caratterizzato dalla crudezza inesorabile del giudizio insita nello spirito positivista. I soggetti di Fantini sono unici e irripetibili, non carni da cannone, né corpi offerti alla scienza, né consumatori, né costruttori di futuro, né esponenti statistici, né elettori ed elettrici, né ex alunni, né rappresentanti di commercio, assistenti sociali, mogli, mariti e amanti, ma persone contrassegnate dalla consapevolezza della propria irripetibilità. Irripetibili nel soma, irripetibili nella psiche, contro ogni appiattimento connesso con il concetto imperante d'uomo-massa. Lo stupore suscitato dall'estrema differenziazione della natura umana viene evidenziato dalla rispettosa meraviglia che il pittore esprime di fronte ai giochi combinatori del caso che, pur entro un numero limitato di componenti fisionomiche ma attraverso infinite possibilità combinatorie, suscita gli infiniti attori dell'umana commedia.

Ogni soggetto di Fantini, per quanto la sua pittura sia mossa, fremente e tecnicamente virtuosistica nella rapida gestualità con cui tesse i fondali, gli abiti e le capigliature, è straordinariamente vero, ma non fotografico. La ricerca di verità, che muove il pittore – tra antichi recuperi impressionistici o a-soli boldiniani o, ancora, nel confronto con l'arte contemporanea anglosassone del ritratto – porta in ogni caso a individuare nel soggetto un habitus preponderante, un suo marchio indelebile che lo rende riconoscibile, per un gesto, per un dettaglio – anche quando, come nel caso di un'elegante e al tempo stesso feriale modella a cui il pittore fa più volte ricorso – il soggetto è collocato in situazioni diverse. Quindi pur entro diversi contesti – sprofondati in un letto senza che il loro volto appaia o bloccati in una posa che offre con maggior chiarezza le linee del volto – l'aura dei soggetti non muta; l'identità è infrangibile poiché le storie individuali svelate da Fantini sono direttamente assunte dall'eloquenza del corpo, che sacrale bellezza. Una bellezza che i nostri antenati avrebbero imputato ad un puro desiderio divino di creare in varietà, di creare, attorno ad una stessa Idea di uomo, infinite varianti. La bellezza della diversità, quindi.

E bellissima, d'una leggerezza burrosa, di un'insostenibile leggerezza non comprimibile entro le più diffuse taglie del pret à porter, appare la modella esondante di Fantini, un frutto maturo e opimo, come

una mela di dimensioni troppo per non impensierire il ramo su cui oscilla, che viene sorpresa dal pittore in una pudica seminudità velata da un lenzuolo, bella come sono belle le angurie che le stanno ai piedi e con le quali, il pittore, canta un'ode curvilinea a ciò che esce dallo stereotipo, individuando il rinvio ad un'altra sezione aurea di gaudiosa pienezza, non freddamente e marmoreamente collocata nelle divine proporzioni della statuaria classica. Bella anche quando viene dipinta da Fantini nell'abbandono di un divano, senza più peso e bilance e slim fast e massaggi e palestre e body building, come sdraiata su una nube che la regge senza affaticarsi, col volto pieno, un incarnato rubizzo e gli occhi tondi indirizzato ad un acquoso altrove, mentre i piedi, sottolineando quell'estatico momento di grazia provocato da una totale assenza di gravità, sbucano dal lenzuolo, lievemente divaricati, con la leggerezza solerte delle ali di un putto adulto.

L'impressionismo. Per quanto Fantini se ne allontani in termini di definizione pittorica, atmosfere e rifiuto dell'ossessione per l'attimo che sta tanto in Monet che in Proust, resta comunque un punto di riferimento non tanto – e non solo – per la preferenziale collocazione delle figure entro una cornice naturale e per la rapidità nel consegnare tanto i brani pittorici quanto le declinazioni dell'espressione, ma per certe pose, come quella della modella nel campo che può ricordare posturalmente le donne di Manet o per il ricorso a pittura spumosa e sensuale, che non si colloca più in ambito impressionista ma è già dipinto della Belle époque. Si osservino, a questo proposito, le stoffe e i fondali ai quali Fantini impartisce un dinamismo eccezionale, rievocando tessuti boldoniani, come avviene nel quadro del Risveglio in cui è rappresentata una ragazza emergente – o sprofondante? – tra flutti di cotone, in un mare di stoffa libeccio dalla luce, nell'estrema felicità corporea, nell'appagante sensazione di esistere e di offrirsi ad una nuova giornata, sensazione, questa, che Fantini coglie parimenti nei corpi maschili, maggiormente esibiti, come titani alla Giulio Romano, fortemente sbilanciati verso una gioia narcisista che è pura pienezza muscolare. (Egli racconta con forza, anche in chiave maschile, la felicità di svegliarsi, scoprendo di essere padroni del proprio corpo giovane, senza metamorfosi kafkiane, senza il timore di essere trasformati, durante la notte, da un nume odioso che odia la corporeità). Dicevamo dell'amore di Fantini per la varietà tipologica dei "fenomeni dell'umano". L'infinità delle umane varianti trova riscontro nel racconto pittorico delle moltitudini vegetali, nei quadri di paesaggio. Sono tutti, quelli di Fantini, paesaggi estremamente scorciati, o comunque porzioni di terra senza cielo come i dipinti che rappresentano i lati delle strade, quadri sciabolati in due dalla durezza di un guard rail che segna il confine; il punto in cui, finita la crudezza dell'asfalto (e la sua grigia uniformità) la natura torna a manifestarsi non nel conforme ma nel difforme, nella sua pienezza ridondante, nel suo essere inesauribilmente una ed infinita.

(*m.b.c.* – settembre 2001)