CAMPAIOLA
Studio d'Arte dal 1964



Fabrizio Clerici

CAMPAIOLA
Studio d'Arte dal 1964

Fabrizio Clerici

"Pro-Menade"

a cura di

Archivio Clerici ed Emiliano Campaiola

testo di

Costanzo Costantini

Roma, Studio d'Arte Campaiola
7 Novembre - 7 Dicembre 2002

Ringraziamenti

Siamo grati ai collezionisti, italiani e stranieri, che hanno concesso generosamente il prestito delle loro opere; all'Archivio Fabrizio Clerici per l'assidua assistenza.
Grazie a Giancarlo Renzetti per i preziosi consigli e per aver permesso la consultazione dell'Archivio del Maestro.
Un particolare ringraziamento a Francesco Clerici, Alessandro Clerici, Nicoletta Clerici che hanno aderito di buon grado alla presente esposizione; a Marco Mestichella valido collaboratore dell'Archivio Clerici.
Grazie a Nando Maltenti per la disponibilità e l'amicizia dimostrata.
A vario titolo si ringraziano
Maurizio Borrello, Bice Brichetto, Mara Chiaretti, Angela Cipriani, Salvatore Colantuoni, Principessa Laudomia Del Drago, Evasio e Anna Fava, Tiziano e Paola Forni, Maurizio Lo Noce, Antonio e Gloria Porcella, Paolo Rascelli, Vincenzo Sacconi, Carmine Siniscalco, Lea Vizzini.

Ed inoltre
Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Bayerishe Staats Gemäldesammlung, Monaco
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Musei Vaticani, Città del Vaticano
Panorama Museum, Bad Frankenhausen
The Museum of Modern Art, New York.

E le seguenti gallerie
Galleria Ca d'Oro, Roma
Galleria Forni, Bologna
Galleria Il Gabbiano, Roma.

Assicurazioni
Dott. Piero Taverna

Direzione Grafica
Edoardo Pantano

Fotografie
©Archivio Fabrizio Clerici - Roma
©Louise Dahl-Wolfe - New York
©Alfio Di Bella - Roma
©Claudio Emmer - Roma
©Robert Emmett Bright - New York
©Fototeca A.S.A.C. Biennale di Venezia
©Giacomelli - Venezia
©Herbert List Estate - Max Scheler - Hamburg
©Massimo Listri - Roma
©Massimo Napoli - Roma
©Irving Penn - New York

©2002
Studio d'Arte Campaiola
Via Nicolò Porpora, 12 - 00198 Roma
Tel. 06 85304622-85832687 - Fax 06 85304606
www.campaiola.it - info@campaiola.it

©2002
Archivio Fabrizio Clerici
Via Machiavelli, 59 - 00185 Roma
Tel. e Fax 06 77208158
www.archivioclerici.com

BANCA FINNAT EURAMERICA

ADT
Gruppo AD Taverna
INSURANCE BROKERS

Novembre 2002

La nostra esistenza è caratterizzata da diverse fasi e svariati stati d'animo o se vogliamo predisposizioni dell'anima.
Sicuramente in ognuno di noi c'è una parte onirica, svelatrice di quella complessità che comporta i nostri mondi, difficili e misteriosi.
In quei momenti affiorano affascinanti scenari dal nostro inconscio, i nostri sogni, le nostre paure, le nostre speranze, prendono forma e colori incredibili, derivanti dalla nostra esperienza quotidiana.
È il potere della fantasia presente in noi come un forte e splendido dono della natura, che rimescola e rimette in gioco tutto.
Sempre!
Sono mondi radicati in svariate sottostrutture all'interno dell'animo umano che vibrano assieme alla nostra vita e alla nostra cultura e ci fanno sognare anche da svegli in maniera diversa.
Ecco allora i "Miraggi" il dio "Horus" le stanze "Metafisiche" e il romanticismo di "Böcklin", rivisitati alla luce dell'arte magica e surreale di Fabrizio Clerici.
Surrealismo è per me parte viva e pulsante del nostro essere, con la quale possiamo ironizzare e riflettere sul "perché" delle energie che ci circondano.
Ed è appunto in quel sottile gioco tra riflessioni, misteri e svelamenti che l'arte di Fabrizio Clerici mi sorprende in un sentimento continuo di sospensione tra sogni e fantastici interrogativi!

Emiliano Campaiola



Fabrizio Clerici

"Pro-Menade"

FABRIZIO CLERICI
IL MAGNIFICO VISIONARIO
di Costanzo Costantini

Scendeva dal suo attico di via dell'Anima, Fabrizio Clerici, come un aeronauta tra i selvaggi, per usare la peregrina immagine che Jean Cocteau aveva coniato per gli oggetti i personaggi dei quadri di Giorgio de Chirico in *Le mystére laic*, il libro che nel 1928 aveva dedicato all'inventore della Metafisica e precursore del Surrealismo.

Il pittore si stagliava nello spazio, lo si notava a distanza, anche nel caos di piazza Navona, con il suo profilo aviforme, dal naso aristocratico, l'occhio da falco, l'espressione a un tempo astratta e vigile, sognante e guardinga.

Con l'andar del tempo, Fabrizio Clerici non appariva gran che diverso da come lo aveva descritto Alberto Savinio nei primi anni Quaranta: un personaggio stendhaliano, con"il suo lasciarsi prendere dal fascino delle cose più impensate, il lento vagare dei suoi occhi a mandorla bianca, il suo tener dietro al proprio naso, il suo naso-il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola), il compagno leggero".

Fabrizio Clerici aveva conosciuto Alberto Savinio nel '36, a Roma, nella Birreria Dreher di piazza dei Santi Apostoli. Lui aveva 23 anni, Savinio 45.

"E' il fratello di Giorgio de Chirico", gli aveva detto Libero De Libero presentandoglielo.

Fabrizio ebbe come un trasalimento. Giorgio de Chirico era per lui un"mito".

"Lei cosa fa?", gli aveva chiesto Savinio. "Sto per laurearmi in architettura e, a tempo perso, faccio dei disegni".

"Venga a trovarmi". Nei giorni succesivi era andato a trovarlo. Savinio aveva capito che aveva talento e gli aveva accordato la su amicizia.

Nel '37 Fabrizio si era laureato presso la Scuola Superiore di Architettura, ma subito dopo era stato richiamato alle armi, nella nativa Milano,



Duo per arpa e cello - 1944
matita e punta d'argento su carta - 34,5 x 28,5 cm
The Museum of Modern Art - New York

dove aveva rincontrato Savinio, che vi andava di tanto in tanto per ragioni di lavoro. Nelle ore di libera uscita, Fabrizio lo accompagnava nelle peregrinazioni per le vie della metropoli lombarda, che Savinio descrisse in *Ascolto il tuo cuore, città,* il libro pubblicato da Bompiani nel '44. Nel frattempo Fabrizio aveva realizzato una serie di lito sulle vicende belliche - i *Capricci sui disastri della guerra* - e Savinio ne aveva dettato la prefazione: "Tu come Clerici e io come Chirico, o Cherico, o chierico - vi diceva fra l'altro - mi unisco alla tua stessa radice clericus, e assieme risaliamo al comune Klericos, o Kleros, cioè a dire a quello che tocca in sorte". Ma se a Savinio era toccata in sorte una morte prematura (nel '52 era stato stroncato da un attacco cardiaco), a Clerici, per contro, era toccato in sorte un lungo avvenire creativo. Un anno dopo, nel '38, aveva avuto l'occasione di conoscere, lungo una strada di Milano, il "mito ". Giorgio de Chirico stava indicando alla moglie Isabella Far come parcheggiare la macchina. Fu per Fabrizio, come racconterà lui stesso, "un'apparizione, l'apparizione di un personaggio extraterrestre".

Eccezionalmente, il Maestro non disdegnò di andare nel suo studio - o nello "sgabuzzino cabalistico nel fondo di un cortiletto cieco di via Borgospesso in cui viveva", come lo descriverà Raffaele Carrieri. Fabrizio mostrò anche al Maestro i suoi disegni, e il Maestro, benché sin da allora quanto mai severo verso tutti, gli disse che "stavano in piedi", che sapeva disegnare. Sull'esempio di Leonardo, il *pictor optimus* considerava il disegno un' "arte divina", la "base di ogni costruzione plastica", e il suo elogio fu uno stimolo enorme per il venticinquenne architetto, che d'ora in poi continuerà a disegnare con lena, facendo del disegno la base della sua opera pittorica e conquistando ben presto una piena autonomia espressiva e un proprio, inconfondibile stile.

Gran virtuoso del disegno, secondo un magistero che risale a Ingres, Clerici sembra come obbedire, passo dopo passo, a un disegno del destino. Il casuale battesimo ricevuto da Giorgio de Chirico lo avvia decisamente verso l'orizzonte della Metafisica. Tornato a Roma, dove si alloga dapprima in via della Lungarina, poi alla Salita di Sant'Onofrio, infine in via dell'Anima, egli si dedica con passione all'arte metafisica, raggiungendovi, con le sue mirabili costruzioni pittoriche, vette sempre più alte.

Colto, amante nello stesso tempo dell'antichità classica e della scienza moderna, incisore, scenografo, autore di vetrate, scrittore raffinato e ironico, è amico di alcuni degli intenditori e degli artisti più interessanti del Novecento: Bernard Berenson, Jean Cocteau, Dalì, Leonor Fini, Balthus, Jean Leymarie, Federico Fellini, Guttuso, Aurel M. Milloss, Patrick Waldberg. Berenson e Cocteau si recano nel suo studio, Balthus lo invita, con Fellini, quali ospiti d'onore, alle cene a lume di candela a Villa Medici, Guttuso, Leonor Fini, Eugene Berman, Lorenzo Tornabuoni, il suo allievo Giancarlo Renzetti lo ritraggono; ritratti che si aggiungono a quello che gli aveva fatto Savinio.

Grazie alle antenne speciali, sensibilissime, di cui è dotato, capta le idee nascenti, o ancora *in nuce,* nella cultura dell'epoca.

I temi dei *Miraggi* e dei *Templi dell'uovo* che aveva tratto dal viaggio compiuto negli anni Cinquanta in Medio Oriente, il tema egizio del mito di Horus, le sue divagazioni sul falco e il suo occhio inesorabile, sulla teoria dello specchio, sul labirinto, anticipano i motivi cari a Borges, nonchè il Calvino delle *Città invisibili.*

Sin dagli anni Quaranta aveva esposto via via nelle gallerie italiane più prestigiose, quali l'Obelisco di Roma, Il Naviglio e l'Ariete di Milano, La Galatea di Torino, il Palazzo dei Diamanti di Ferrara, la Biennale di Venezia, dove aveva vinto il Premio Bennati. Ma aveva riscosso un successo ancora maggiore all'estero. Aveva esposto, con mostre personali, a Parigi, New York, San Francisco, Berlino, Amsterdam, Kiev, Mosca.

Per Cocteau aveva realizzato i disegni e le tempere per *I Cavalieri della Tavola Rotonda,* i suoi *Quaderni delle metamorfosi* avevano ispirato a Georges Perec otto poemi in prosa, dai quali si potevano ricavare ben quattromila storie diverse.



Ricupero del Cavallo Di Troia - 1955
olio su tela, 70 x 90 cm
Bayerische Staats Gemäldesammlung, Monaco (Germania)



Cattedrale - 1966
olio su tela, 90 x 60 cm
Musei Vaticani, Città del Vaticano

Fra la primavera del 1980 e l'autunno del 1981 Clerici aveva abbandonato il suo studio di via dell'Anima e si era rinchiuso in quello di Barottoli, presso Siena, per poter lavorare in piena tranquillità. Era alle prese con un lavoro duro - un lavoro meticoloso, analitico, sfibrante, che lo aveva portato sull'orlo della follia, come lui stesso aveva confessato.

Il frutto di quello strenuo lavoro furono i *Corpi di Orvieto*, ossia il ciclo di opere ispirate agli affreschi di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio del Duomo. Un ciclo d'una concisione e d'una precisione estreme. Come Balthus, Clerici inseguiva, o perseguiva, il mito della perfezione. Scriveva Vincenzo Consolo a proposito dei *Corpi di Orvieto:* "Non si sa proprio da che parte arrivi questa pittura orvietana di Clerici, questa teoria di scene dove non si scorge più sforzo fonetico, traccia di segno, travaglio sintattico, dove tutto si mostra conchiuso e compatto". Ma, fors'anche a causa di quello sforzo, nell'83 era stato colpito da una lesione alla retina, "una pugnalata alla schiena", per usare le sue parole. Soltanto dopo travagli infiniti, aveva trovato uno strumento - una specie di video - che gli permetteva di ingrandire il suo segno anche di quaranta volte.

Il suo modo di disegnare era cambiato, ma si era fatto ancora più preciso.

Negli anni successivi aveva eseguito i disegni della *Doppia metamorfosi* e gli oli *La stanza di Athanasius Kircher*, *L'obelisco di Athanasius Kircher*, in cui un laser mandava in frantumi l'obelisco, *Mors Stupebit.*

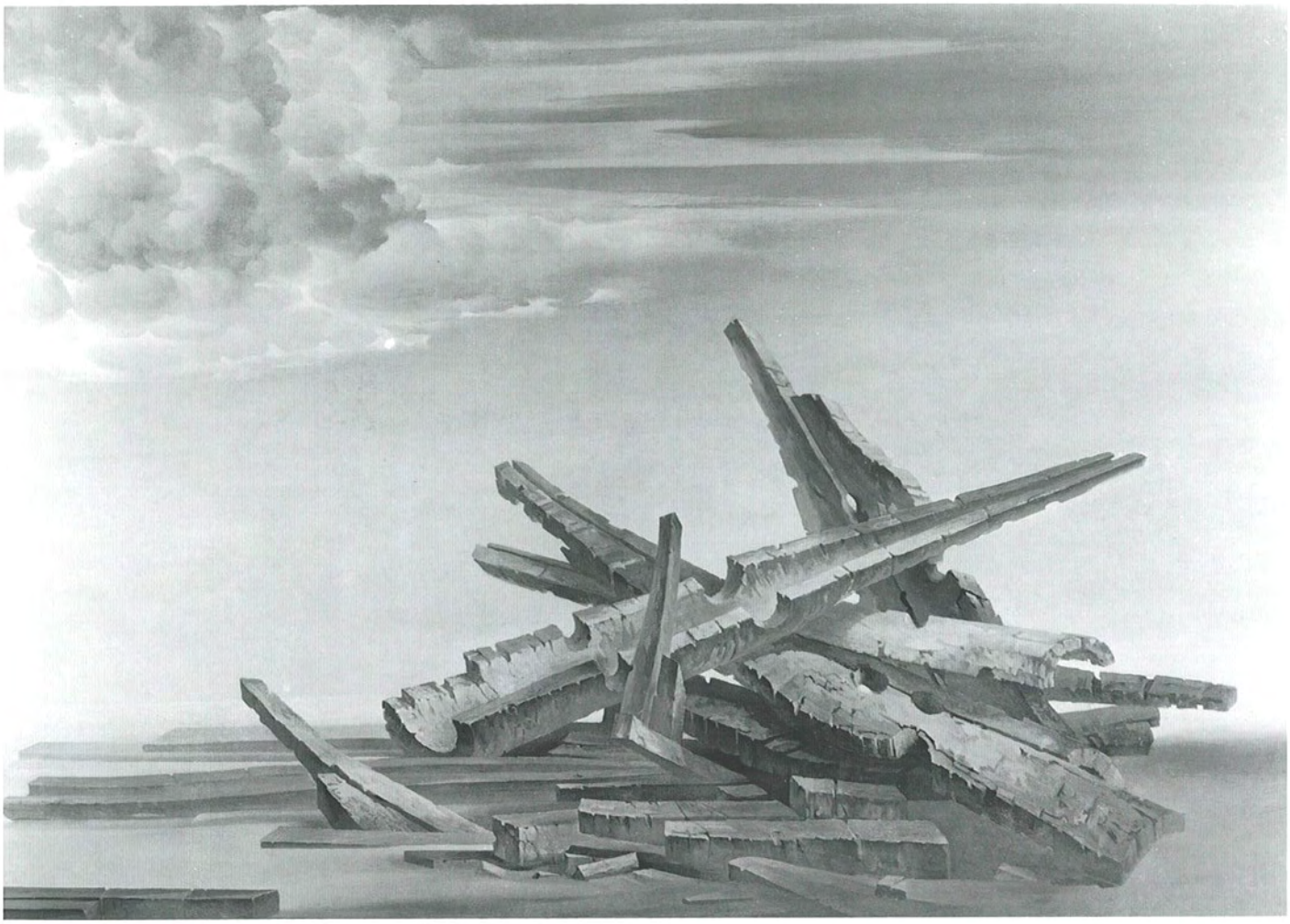
Nella primavera 1990 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna gli rendeva onore con una grande antologica, curata da Bruno Mantura: andava dai disegni degli anni Trenta-Quaranta al *Ricupero del Cavallo di Troia,* dal *Minotauro accusa pubblicamente sua madre,* alla *Confessioni palermitane,* dal *Sonno romano* ai *Miraggi,* dai *Templi dell'uovo* alla serie di opere ispirate all'*Isola dei morti* di Böcklin, dai *Corpi di Orvieto* a *Il Labirinto* e a *Le rive del Meandro,* sino al grande dipinto in cui aveva ripreso, ampliandolo, il *Sonno romano.*

Nello stesso tempo esponeva all'Accademia di San Luca i suoi *Disegni per l'Orlando Furioso,* eseguiti dal '64 al '67 e già esposti in varie sedi italiane, fra le quali la Galleria Ca' d'Oro di piazza di Spagna.

Negli ultimi tempi Clerici mostrava in maniera più visibile la nota di malinconia che gli segnava il volto come uno stemma araldico. Con ogni probabilità, s'era fatta più insistente in lui l'idea della fine, pur se non ne era ossessionato come il suo amico Jean Cocteau, che sotto l'effetto di quella ossessione aveva dettato dei versi intitolati *Gondola dei morti.*

In l'*opera compiuta,* un acquerello del '92 dal titolo sintomatico, egli si era trasformato in uno scheletro. *Nello studio,* un acquerello dello stesso anno, giacevano sul pavimento, in basso a sinistra, due teschi. Clerici era apparso una delle ultime volte in pubblico nel dicembre del '92, all'Accademia di San Luca, dove Zeri gli aveva presentato *Di Profilo,* il volume in cui aveva raccolto i suoi scritti sull'arte. Ma il 7 giugno del 1993 si era spento.

"Fabrizio Clerici - aveva proclamato Zeri - era un grande pittore, il più grande pittore metafisico italiano dopo Giorgio de Chirico, a sua volta il più grande pittore italiano dopo Giovan Battista Tiepolo". Era stato definito volta a volta "surrealista", "realista irreale", "surrealista intellettuale", "artista eccentrico", "artista atipico", "visionario concreto", "magnifico visionario", ma lui si considerava un pittore metafisico: "Il Surrealismo -diceva - è un movimento che non appartiene all'Italia, mentre la Metafisica, dal Beato Angelico in poi, ha dei ricorsi storici costanti nel nostro Paese. Gli artisti del Rinascimento ci offrono delle straordinarie architetture metafisiche".



La Nube - 1968
olio su tavola, 50 x 70 cm
Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York

OPERE IN MOSTRA

Alberto Savinio



Alberto Savinio
Ritratto di Fabrizio Clerici - 1945

STENDHALIANI SI NASCE

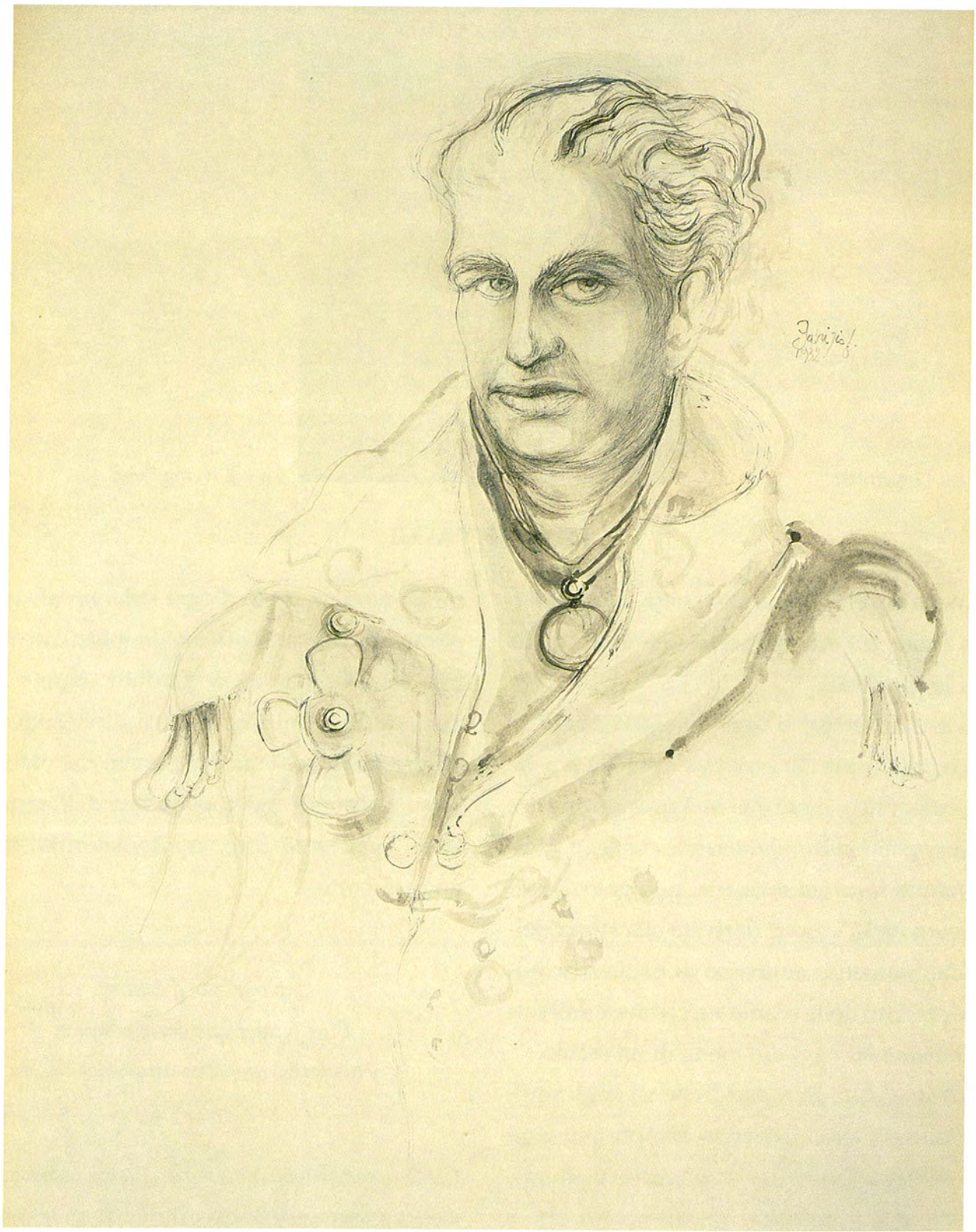
Stendhaliani si nasce, non si diventa. Lo svagato deambulare di Fabrizio Clerici attraverso la vita; il suo lasciarsi prendere dal fascino delle cose più impensate; il suo fare scarso assegnamento sul potere della virilità, della forza, del pugno di ferro anche se guantato di velluto; il suo assaggiare le frasi e le più volte lasciarle a metà come indegne di essere formulate; il suo bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia; il suo fannullare anche in mezzo alle più folte occupazioni; il lento vagare dei suoi occhi a mandorla bianca, fra di Artemide e di gazzella; il suo ignorare «le grandi mete» e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti; il suo dilettantismo di razza; il suo tener dietro al proprio naso, il suo naso-il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola) - mi avevano dato indizio sicuro di stendhalismo.

L'amico stendhaliano è necessario. È il compagno leggero, l'Ariete di questo mondo asciutto d'acqua e d'aria.

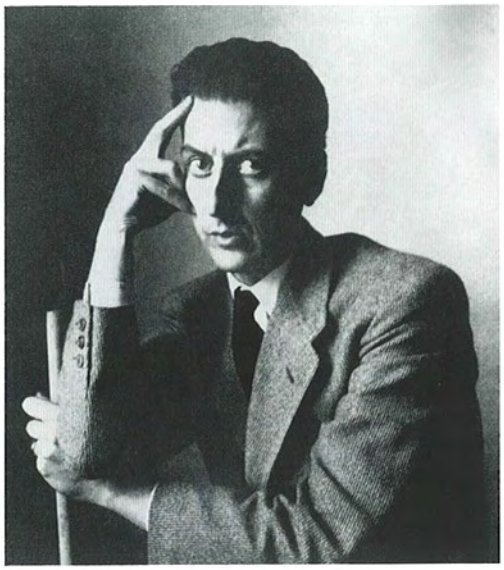
Ha forse veduto Fabrizio Clerici che accanto a me il posto dell'amicizia era vacante, sebbene caldo ancora, poiché Lorenzo Montano, la mente eletta, lo scrittore impeccabile, si è allontanato temporaneamente da noi? Non lo so: comunque, egli mi ha offerto la sua preziosa amicizia, del che io sono lieto di testimoniargli qui la mia profonda gratitudine.

Con Lorenzo Montano, autore dell'*Itinerario di un bighellone,* molto abbiamo bighellonato per l'Europa; con Fabrizio Clerici, il nostro bighellonare comincia esso pure a meritare gli onori degli annali. (...)

Dalla *Introduzione,* in *Dieci litografie di Fabrizio Clerici,* Milano, Presso l'autore, 1942



Generale della Martinica - 1932
penna e acquerello su carta, 51 x 38 cm
collezione privata



Giuseppe Ungaretti foto di Irving Penn

HORROR VACUI

(...) Anche dopo il primo Ottocento il Barocco è ottima fonte, e l'arte sorprendente di Fabrizio Clerici lo dimostra.

Clerici è degli artisti d'oggi il meglio legato al Barocco; ma, come chi scriveva nel 1824 era, se poeta, romantico, e più che mai quando supponeva d'opporsi al Romanticismo, così egli, conseguendo la rara sua maestria, non poteva non fare tesoro della lezione derivata alla storia dell'arte dall'immenso ammasso di risultati acquisiti - per merito delle scuole succedutesi dall'impressionismo ad oggi - in meno di un secolo.

La spontaneità, d'altra parte, che va negli squisiti modi del Clerici facendosi sempre più vigile, se salvava l'arte sua dall'essere inattuale, la salvava insieme dal manierismo che è com'è noto, la peste d'ogni stile; la salvava dal punto che non si saprebbe, in quest'arte suprema del disegno, quale Dedalo oppure quale Teseo incanti o disincanti; ma direi, soffermandomi a guardare i quadri esposti, che vincano le mani pazienti, malinconiche, dell'architetto alato, anziché le altre, del domatore di mostri, nodose, corte, e

....ployeuses d'échines
Plus fatales que des machines,
Plus fortes que tout un cheval ! (...)

Dalla presentazione in *Fabrizio Clerici*, catalogo della mostra, Galleria dell'Obelisco, Roma 20 aprile 1949.



Ritratto di Ambrogio Seves - 1937
matita su carta, 37,5 x 27 cm
collezione privata



Il dottor Guillotin - 1939
matita su cartoncino, 49 x 35 cm
collezione privata

Mario Praz

CAPRICCI

(...) Ritroviamo in un altro disegno il vecchio con la mano sul volto, tra cornici e telai di quadri sdruciti, e alle spalle gli sta un compagno, ugualmente disperato e affranto. Un quadro a brandelli gli sta dietro il capo: è il famoso ritratto di Condottiero di Antonello da Messina (poco importa se l'originale sia su tavola anziché su tela, e di proporzioni diverse), quel condottiero a cui fu trovata una certa somiglianza con il principale responsabile della rovina d'Italia. Non so quanta intenzione Fabrizio Clerici abbia messo in questo disegno; che mi pare, in ogni modo, la più potente espressione che uno stato d'animo di massa abbia trovato tra noi negli ultimi anni.

La sicurezza del segno, pari a quella dei grandi maestri, l'armonia della composizione, l'universalità del significato, fanno di quest'opera un documento memorabile della fase postbellica della vita e dell'arte italiane (...)

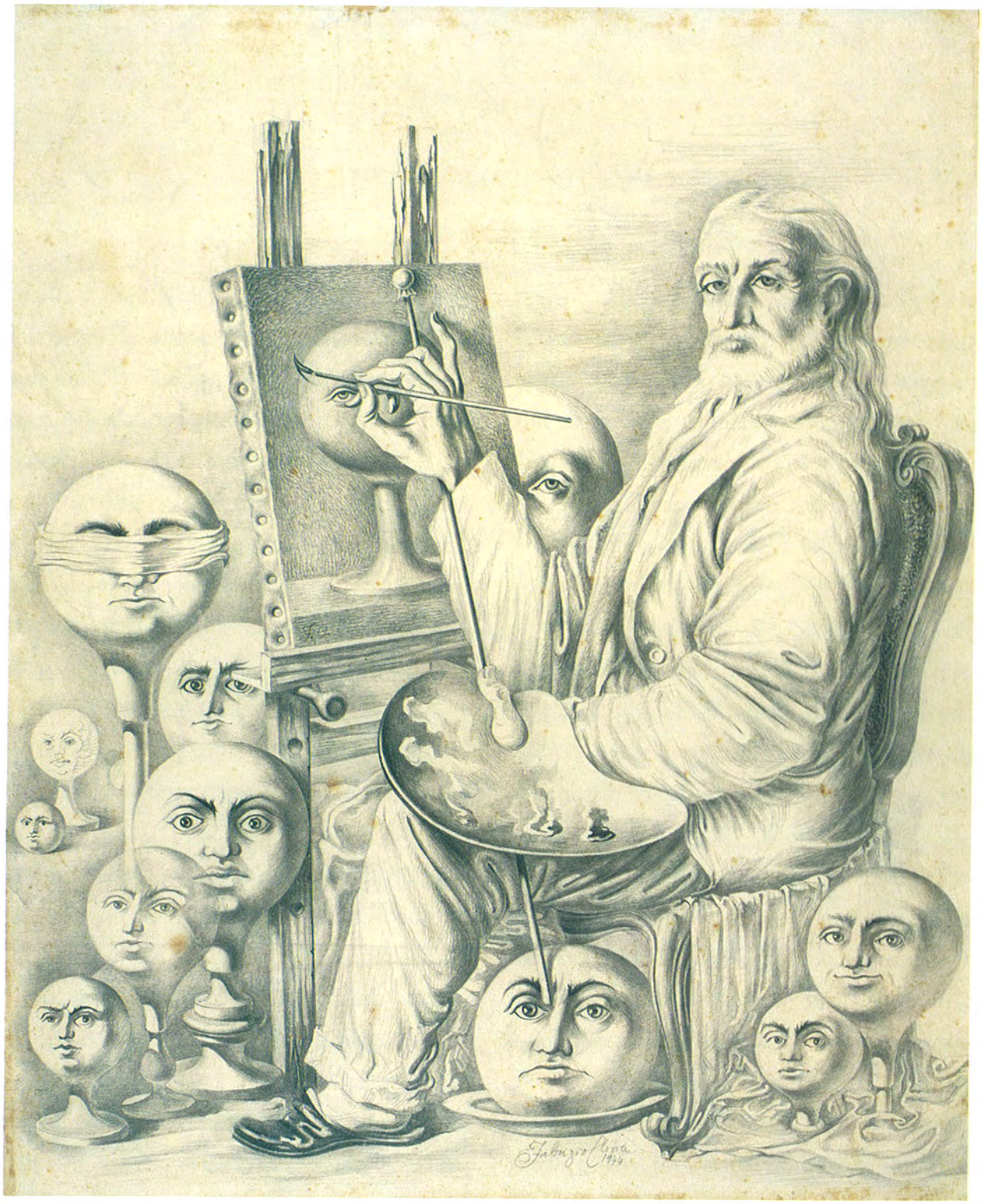
Da «*Capricci*» *di Fabrizio Clerici*, in *Bellezza e Bizzaria*, Milano, Il Saggiatore, 1960



Troppo visto, troppo sentito - 1944
matita su carta japon, 34,5 x 28,5 cm
collezione privata



La grande fame - 1944
matita su carta japon, 35 x 28,5 cm
collezione privata



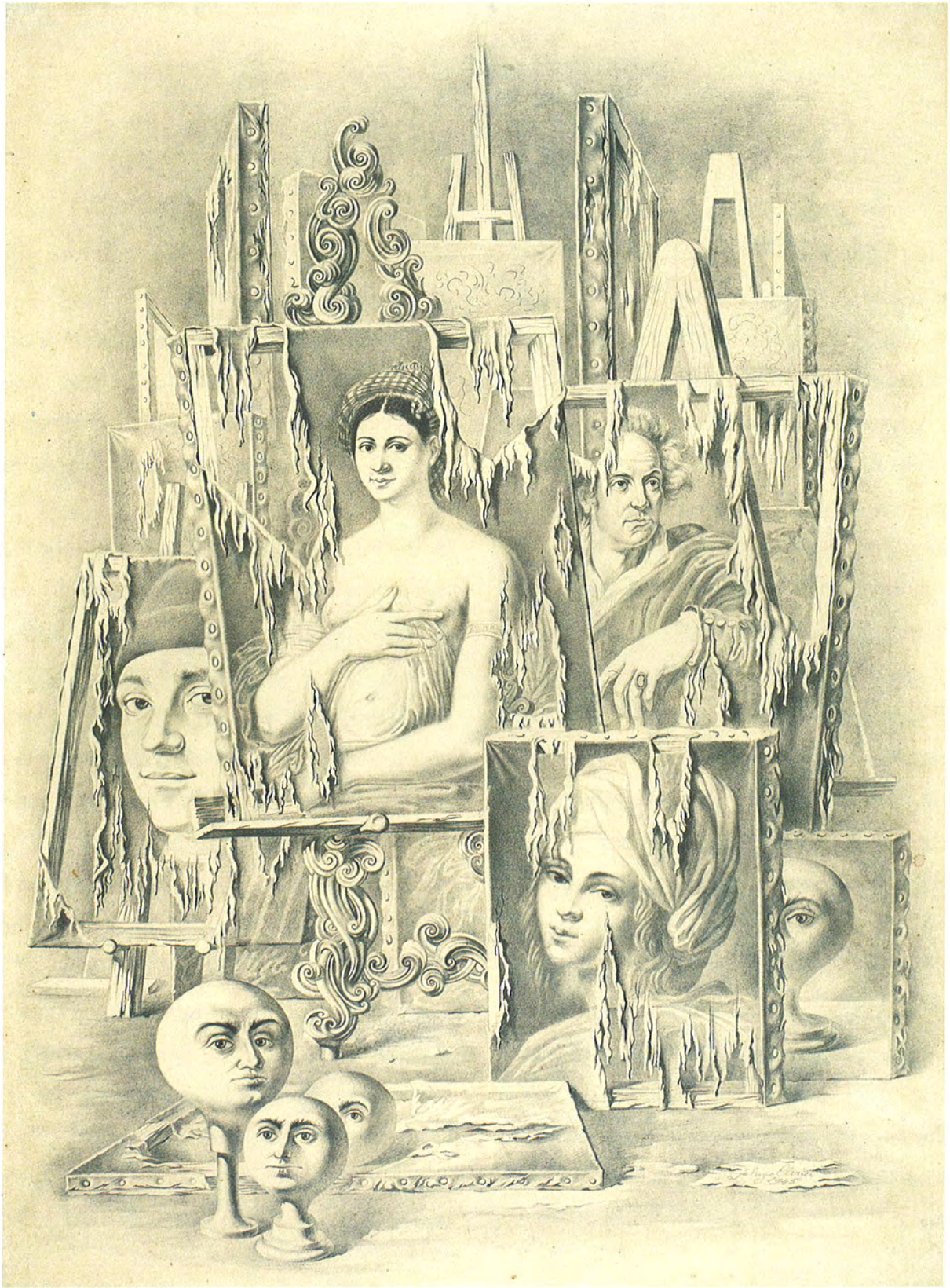
Il pittore tra i suoi modelli - 1944
matita su carta japon, 34,5 x 28,5 cm
collezione privata

Julien Green

INDEFINITI TURBAMENTI

Mi è sembrato sempre difficile spiegare perché ci sentiamo attirati da certi quadri. Forse perché tra loro e noi si determinano a nostra insaputa, e quasi nascostamente, affinità segrete le cui finezze si rivelano solo col tempo. Che cosa può dunque comunicarci il pittore per giungere alle ragioni più recondite dello spirito e del cuore? Davanti ai quadri di Clerici mi sono domandato più di una volta come egli abbia saputo esprimere con mezzi così delicati l'ansia che prova ciascuno di noi di fronte al mondo attuale. Il linguaggio che gli è particolare è intessuto di illusioni sottili e imponenti al dramma intimo che tutti noi viviamo. Quelle immagini parlano di noi, ma talora in maniera così nascosta da indurci in inganno. Il segreto del poeta è nella favola mitologica ch'egli offre alla nostra riflessione. In quelle flotte sommerse, dalle carene di un bianco calcinato come carcasse preistoriche, in quel suolo sconvolto da un terremoto, dove tuttavia la superficie permane liscia tra crepacci interminabili, vi è qualcosa di indefinito che ci turba, alcuni dei sogni più belli dell'angoscia contemporanea. Non è senza un certo malessere che vediamo quelle dame in falpalà sussurrare le loro confessioni all'orecchio di un cadavere. È una sorte di sermone che suscita echi profondi. È come non trovare un'intima rispondenza anche tra noi e quelle vaste distese, terribilmente desolate, quella Venezia prosciugata che innalza nel vuoto l'architettura squisita e complicata delle sue eleganti palafitte? Di quadro in quadro, ci sprofondiamo sempre più nel mistero della solitudine umana, ma più dura è la verità latente, più belli sono i colori di cui si adorna, e la frase di Renan sulle sfumature infinite delle piume di colombo riaffiora irresistibilmente alla memoria quando guardiamo quelle scene strane e magnifiche nelle quali la grandezza della visione affascina l'occhio con la verità squisita delle tinte.

Dalla presentazione della mostra *Fabrizio Clerici*, Galerie Doucet, Paris, 24 giugno 1952



Souvenir d'Italie - 1945
matita e punta d'argento su carta, 50 x 37 cm
collezione privata

Jacques Audiberti

FANTASIA E PRECISIONE

Fabrizio Clerici lavora con un pennello che ruba i colori alle piume dei piccioni di San Marco, intinto nell'uovo opalescente delle lucertole del Colosseo. Dagli antichi maestri italiani fino a lui, la continuità si rivela di una chiarezza abbagliante. Architetto di nascita, illustratore per natura, egli chiede alla pittura di esprimere immagini meditate. Di fronte alla sua opera l'anima è dubbiosa dove posare più a lungo, se davanti all'immensa costruzione del labirinto cretese fotografato dal pennello sognatore, o davanti a quella macchia unica di «colore puro», la toga rossa del Minotauro stesso, intento, nel mezzo della costruzione, ad accusare sua madre di averlo generato da un bovino, e alla fusione armoniosa di quella macchia rossa e della luminosità perlacea da dove si innalzano le terrazze e le tribune del palazzo mitologico.

Perlacea, anche, e quasi anticipatrice, la grande «veduta» di Venezia quale sarebbe la città se le sue acque si ritirassero e le palafitte sole sostenessero nell'aria i palazzi e le chiese.

Qui, di nuovo, un'unica pennellata di carminio si sofferma sulla Galea dogale smantellata nella melma sotto il grafico ondeggiante dei flutti.

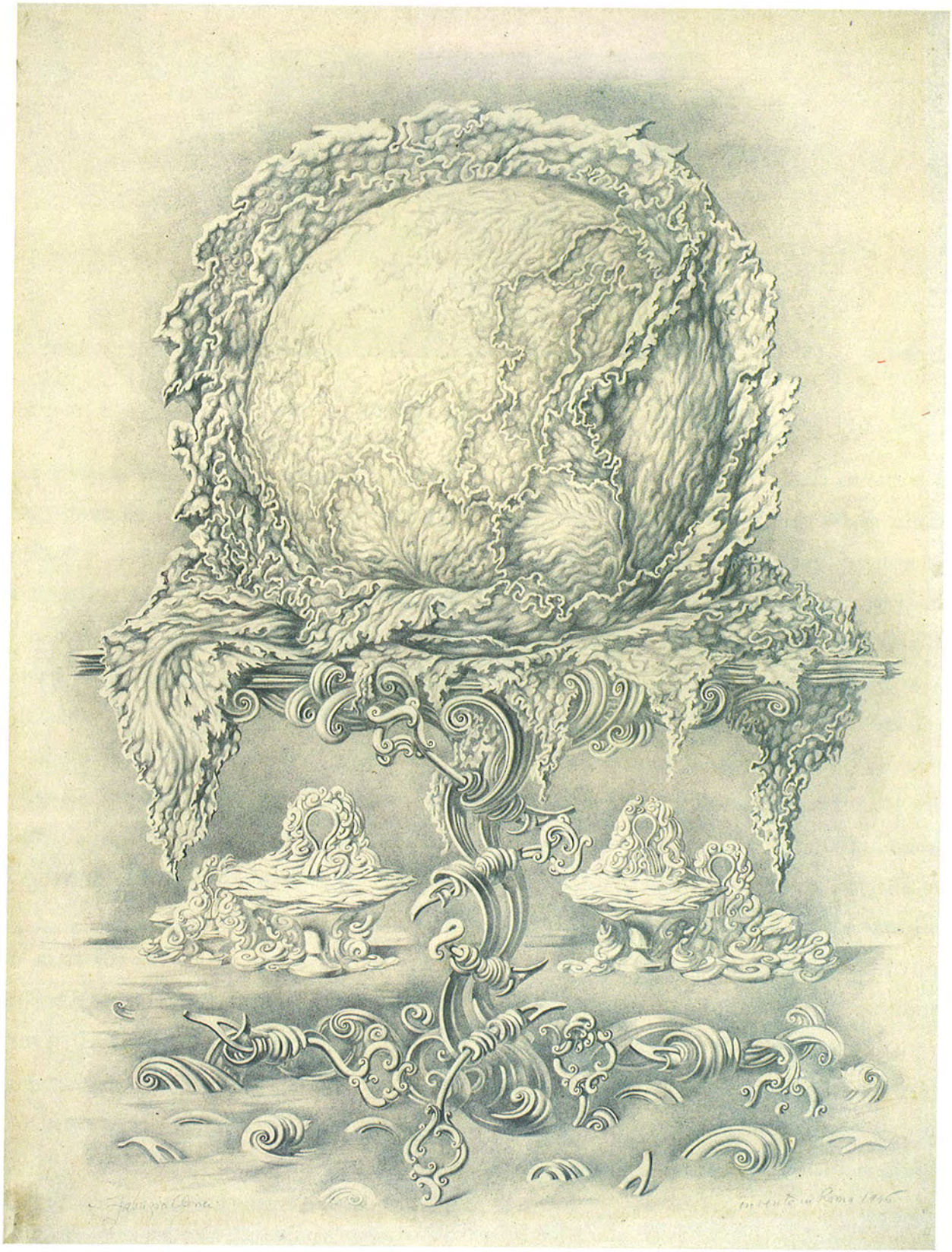
È quasi impossibile e anche poco consigliabile apprezzare simili immagini soltanto per il loro puro valore ottico e retinico.

Si tratta veramente e positivamente di una Venezia emersa dalle acque in una melanconia translucida affine alla irrealtà nebulosa dei giardini di Armida. La fantasia vi regna solo per l'ardore della precisione.

In un terzo quadro, le virtù e le sibille italiane inducono il nostro Clerici a tutte le variazioni del bianco sulle gradazioni della sua tavolozza, in una chiesa siciliana dove frati mummificati ascoltano la confessione di statue femminili. Lo scontro barocco tra queste due categorie funerarie non ha lo scopo di produrre una pesante scintilla macabra o tauromachica.

No davvero! Tutto resta sospeso in una levigata dolcezza. Allo stucco delle statue femminili fanno riscontro le ossa nelle tonache. Il sole con i suoi raggi di gloria contrasta e contemporaneamente dà risalto al gesso dei muri, delicato come una conchiglia e lievemente ondulato come un raso teso sopra un seno.

Da *Fabrizio Clerici,* in «Arts», Paris, 16 luglio, 1952



Cavolo imperatore - 1945
matita e punta d'argento su carta, 49 x 37 cm
collezione privata



Marcel Brion foto di Claudio Emmer

LE OPERE E I GIORNI

Le vere sorgenti delle realtà profonde scaturiscono dalla gleba del fantastico; sfociano inesauribilmente dalle caverne oniriche dove si elaborano i prodigi del giorno e della notte.

L'artista che discende fino all'origine di queste fontane dei misteri, raggiunge al di là degli antri confusi il santuario profetico in cui le apparenze e la realtà si scambiano il loro manto per arricchire lo spirito dei neofiti con la loro inequivocabile autenticità.

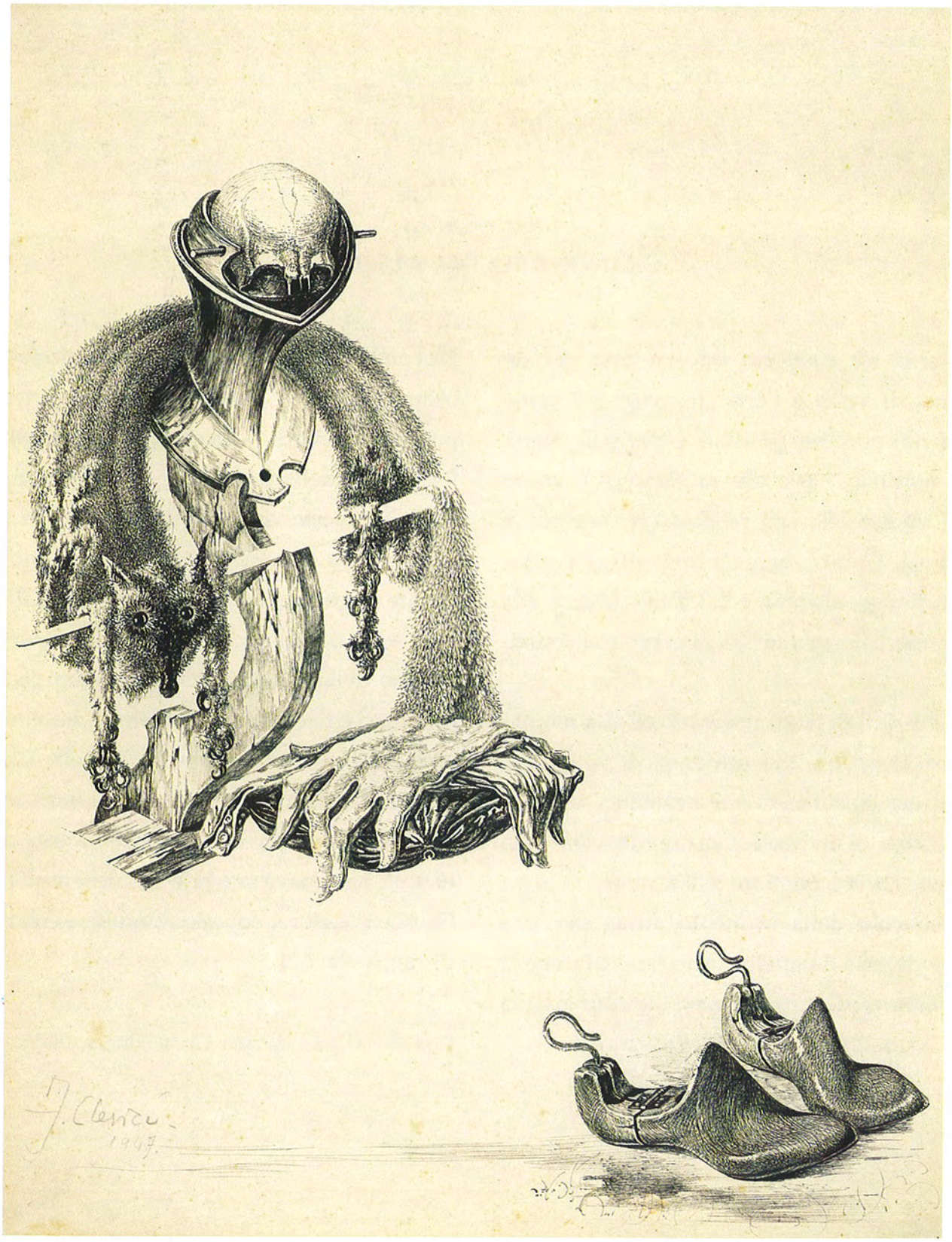
Fabrizio Clerici ha seguito sui portolani del segno le lunghe navigazioni dell'ignoto. Io capisco il suo amore per Marco Polo e immagino le belle esplorazioni che avrebbero fatto insieme, ancora più belle se si fossero portati seco l'Irlandese Brandano, il santo monaco che celebrava la messa sul dorso muscoloso delle balene cercando in tutta semplicità le rive soleggiate del Paradiso. Architetto, Clerici avrebbe potuto rimanere al servizio di materie pratiche, di strutture immobili, e fu un bene per lui se ebbe pure e conservò queste sue radici nelle fondamenta, questa base di pietra: punto di partenza favorevole al volo verticale del suo sogno.

Costruttore, egli lo è ancora nelle scenografie teatrali che rivendicano la doppia spazialità dell'illusione e della costruzione, ed è anche grande scenografo proprio perchè i suoi sogni non edificano sulle nuvole ma su solide sostanze.

Italiano, Clerici è poco propenso alle nebbie romantiche.

Il suo universo non è privo di sostanza, e la sua predilezione per le prospettive illusorie dei grandi scenografi del XVII e del XVIII secolo gli ha insegnato che una cupola angusta è quanto basta per contenere vertiginosi infiniti. (...)

Da *Fabrizio Clerici*, Milano, Electa Editrice, 1955



Noblesse oblige - 1947
penna su cartoncino, 32,5 x 25 cm
collezione privata

Raffaele Carrieri

GRANDE ARIA DEL BAROCCO

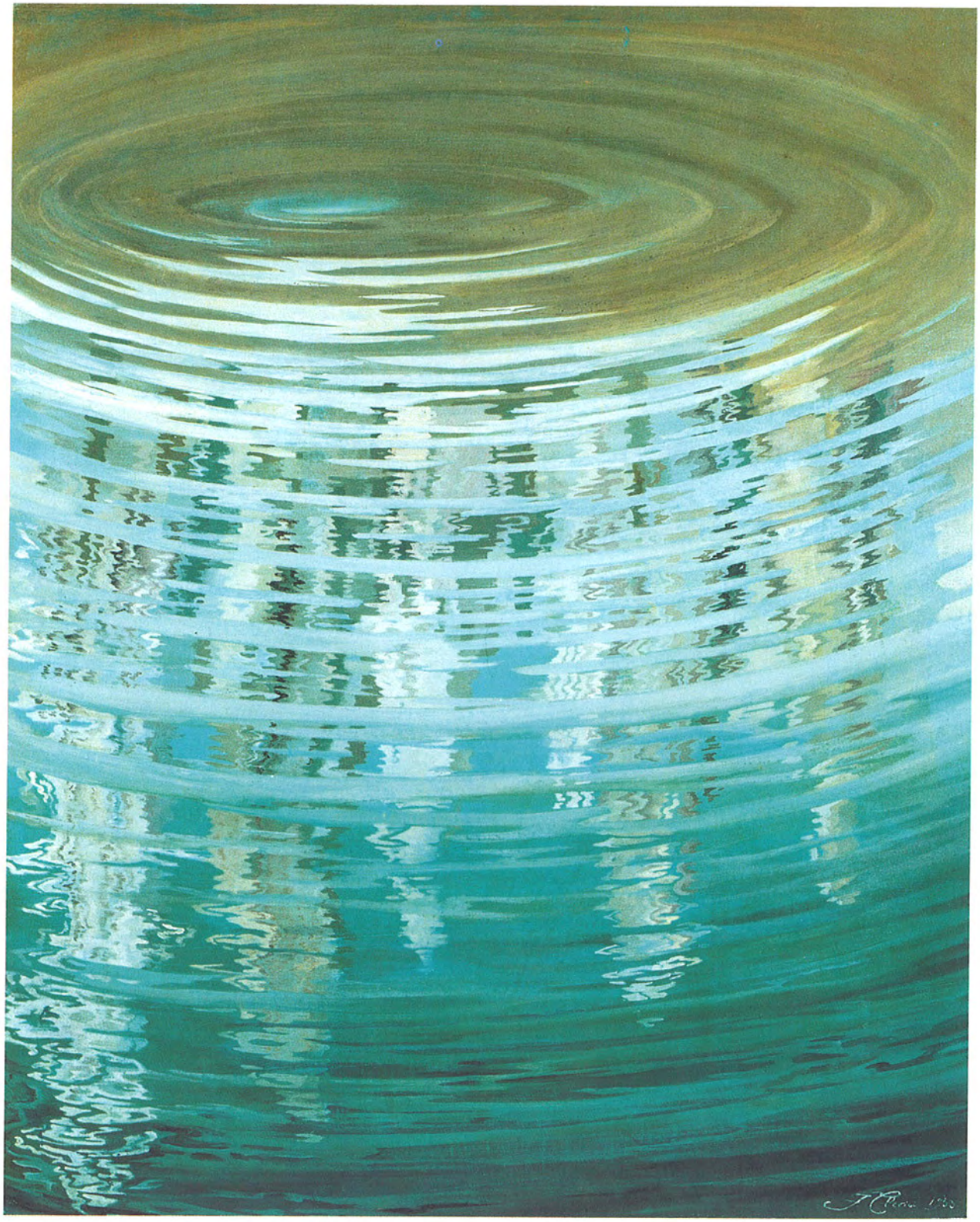
(...) Clerici s'è costruito intorno una grande campana di vetro e l'aria che respira è come quella dei sommergibilisti e dei palombari. L'aria normale, l'aria che fa crescere il grano non si addice alla sua costituzione nervosa e meticolosa. Clerici sfugge a tutto ciò ch'è vivo, attuale. Sfugge al caldo e al freddo. Sfugge alle intemperie. Sfugge allo sfregamento e ai contatti.

Come i malati di petto ricorrono all'alta montagna così il nostro alla campana di vetro. Per Clerici una gipsoteca è più attraente - e anche più salubre - di un bosco. Chi oserebbe dire a un pesce che l'aria è migliore dell'acqua?

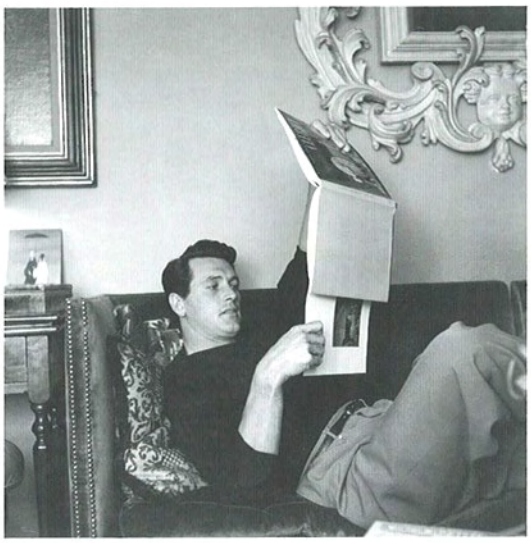
Lo spettacolo della Morte lo attrae per una ragione diversa da quella dei surrealisti e che fa dire a Breton: «Il surrealismo ti introdurrà nella morte la quale è una società segreta».

Da bambino, nella casa - abbazia di Montelabate bastava scendere pochi gradini e aprire una porta per trovarsi nella catacomba: quanti loculi e nicchie delle *Confessioni palermitane* provengono da queste visite? Da ragazzo, nelle chiese di Roma ha contemplato a lungo le mummie vestite da regine nell'urna degli altari. Gli scheletri veri dei Santi Martiri e gli scheletri in marmo della scultura barocca. Senza contare i reliquiari e l'anatomia miracolosa. Adolescente, ha ricavato i mezzi di sussistenza dalle sale operatorie e dalla morgue. Con un passato necrofilo come il suo le Fate non abitavano certo i boschi: bisognava cercarle nei sotterranei dove Clerici le vedeva, coperte di muffa e con ricami di ragnatela. (...)

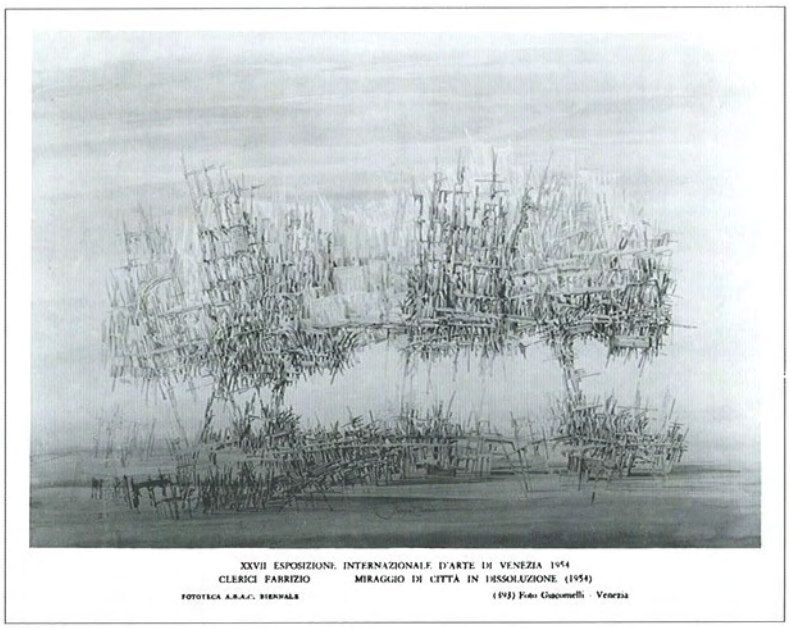
Da *Fabrizio Clerici*, Milano, Electa Editrice, 1955



Riflessi nell'acqua - 1953
olio su tavola, 48 x 38 cm
collezione privata



Rock Hudson,
uno dei collezionisti
americani di Clerici,
mentre legge la monografia
scritta da Marcel Brion.
Foto di Robert Emmett Bright
per Rapho-Guillumette



XXVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA 1954
CLERICI FABRIZIO MIRAGGIO DI CITTÀ IN DISSOLUZIONE (1954)
FOTOTECA A.R.A.C. BIENNALE (193) Foto Giacomelli - Venezia



Miraggio di due città orientali - 1955
olio su tavola, 58 x 89 cm - collezione privata



Miraggio di città nel deserto - 1956
olio su tela, 40 x 50 cm - collezione privata

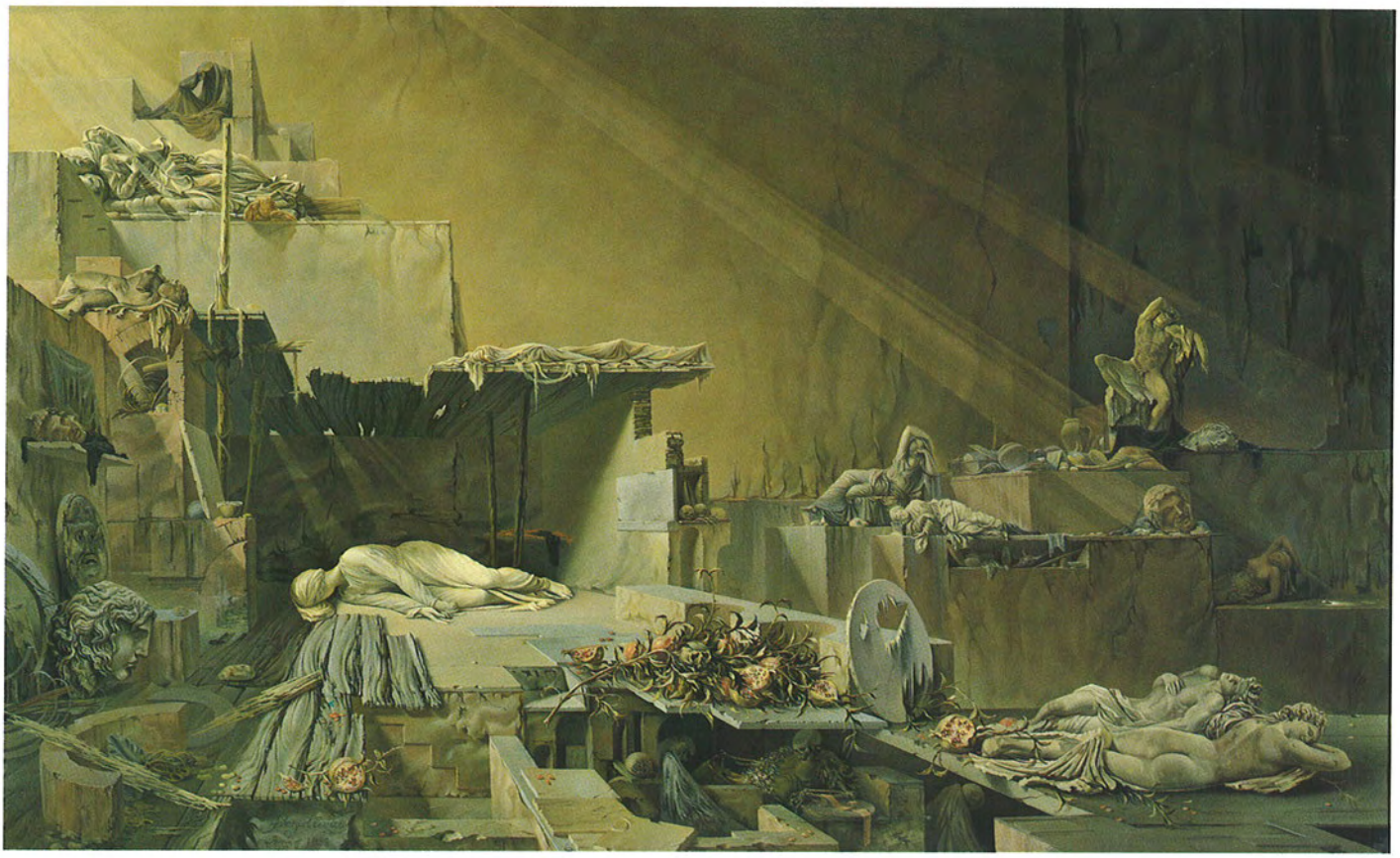


foto di Louise Dahl-Wolfe

Alberto Moravia
FABRIZIO CLERICI

(...) *Giace in fondo alla memoria più oscura di Clerici, sotto più strati di oblio atavico e civile, la visione barocca di civiltà perdute o decadute o morte. Clerici, in certo modo, è l'archeologo di se stesso, del proprio animo di gentiluomo milanese di vecchia famiglia cattolica; ma i suoi scavi delicati e precisi avvengono in sogno, senza sforzo di ricostruzione, felicemente e oscuramente; a lui non resta poi che ritrarli con minuziosa diligenza, con i suoi pennelli fini e i suoi colori intrisi di essenze orientali, in quadri dipinti alla maniera antica, a più velature successive, attraverso mesi e talvolta anni di assiduo e artigianesco travaglio. Così nascono pitture come il Sonno romano, che non è affatto un colto catalogo di statue e figure di museo bensì la visione comprensiva di una situazione metafisica.* (...)

Dalla presentazione della mostra *Fabrizio Clerici,*
Sagittarius Gallery, New York, 1955



Sonno romano - 1955
olio su tela, 90 x 150 cm
Accademia Nazionale di San Luca, Roma



Fabrizio Clerici
con Salvador Dalì, 1959

Germain Bazin

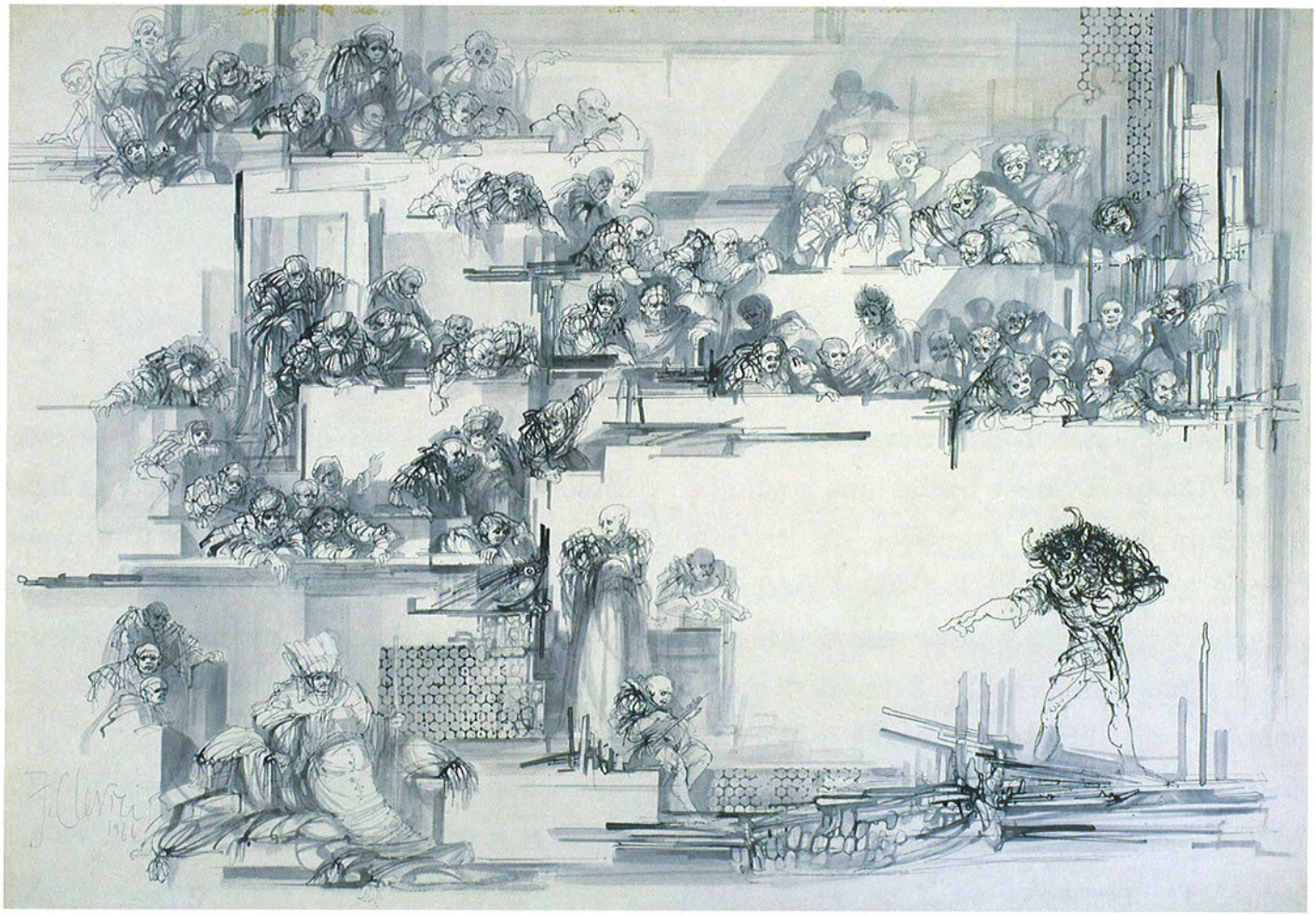
UN PITTORE ITALIANO: FABRIZIO CLERICI

(...) per Clerici come per Masson il valore della precisione e del tratto è una fonte del fantastico, come in pittura l'iperobbiettività che egli pratica, similmente a Salvador Dalì conferisce una verità allucinante alle sregolatezze più sfrenate dell'immaginazione. Per una curiosa contraddizione questo realismo rassicura lo spirito e nello stesso tempo lo provoca offrendogli la sicurezza paradossale del trompe-l'oeil tradizionale. Questo gioco d'inganni porta l'arte di Clerici a un'alta tensione poetica; anche i poeti non hanno mancato d'esserne sedotti. Il bel pezzo di Marcel Brion, che vuol essere un esame critico, si eleva a questo tono letterario; le sue toccanti iperboli, le brillanti cadenze verbali sono come la trasposizione di immagini proposte al lettore dell'opera consacrata all'artista.

Pertanto l'ammirevole album di disegni, fatti in Oriente da Clerici e pubblicati in fac-simile, per assurdo potrebbe trovare la vanità del pensare alle laboriose costruzioni del sogno; queste «cose viste», evocate con le sottigliezze di un acquerello di Chardin, hanno per l'immaginazione una portata più grande delle «opere pensate» dall'artista; sulle immagini troppo insistite di queste lo spirito viene stimolato, afferrato in flagrante da una specie di stupore allucinatorio.

Egli si meraviglia di trovare tante porte aperte al sogno e all'evasione, tanti richiami verso l'infinito in queste terre abbandonate. (...)

Da *Un surrealiste italien: Fabrizio Clerici*, in «Arts», Paris, 31 gennaio, 1956



Il Minotauro accusa la vecchia madre - 1966
penna e acquerello su cartoncino, 52 x 72,5 cm
collezione privata

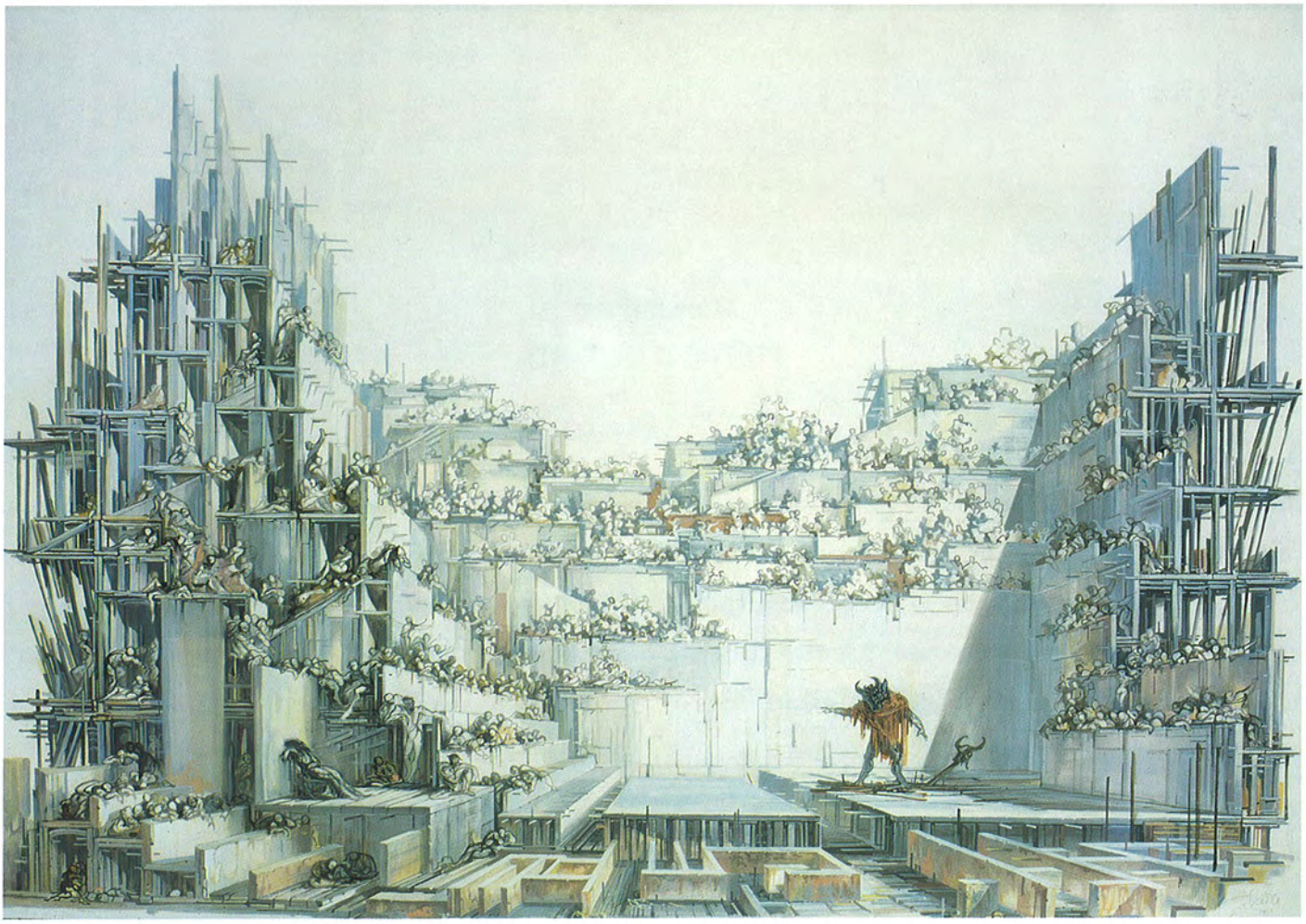
Luigi Carluccio

SPIRITO ILLUMINISTICO

Tra l'immagine stendhaliana e cyranesca suggerita da Alberto Savinio e quella tutta gonfiori e levitazioni barocche suggerita da Raffaele Carrieri la presenza di Fabrizio Clerici può accoglierne una terza, la quale completa le altre due nei loro complessi significati di storia, di ambiente e di cultura; le completa e le giustifica giacché introduce un terzo elemento, un elemento di mezzo tra una capacità dell'artista che è di non perdere mai del tutto di vista la verità naturale, gli oggetti dell'esperienza, le occasioni, gli incontri e un'altra forse anche più appariscente che è di saper come eccitare, per le vie di un piacere sofistico per cui ogni cosa diviene immagine, la verità naturale sino all'enfasi e oltre, verso lo zenith dell'assurdo e dell'incongruo, e più oltre ancora nella zona del sogno: un vasto sogno stranamente contenuto nello spazio dell'erudizione. Dopo quella stendhaliana ottocentesca e quella barocca secentesca, la terza immagine e sembianza di Fabrizio Clerici può essere ritagliata nel secolo del rococò e dei lumi ed è l'immagine che può compiutamente render conto nel tempo stesso della fantasia dell'artista e della sua insaziabile curiosità.

Attraverso questo istinto, ma può apparire un vizio, di curiosità quella immagine di Clerici ci conduce insieme con lui di nuovo a contatto di una realtà che risulta misteriosa appunto perchè appena scoperta, e di quell'intrico di documenti e di invenzioni che costituisce l'incanto sottile, nervoso, resistente dell'attività del nostro disegnatore pittore scenografo. (...)

Dalla presentazione della mostra *Fabrizio Clerici*, Galleria Galatea, Torino, 9 gennaio, 1959



Pomeriggio a Cnosso - 1967
tempera su tavola, 75 x 105 cm
collezione privata

Dino Buzzati

PIETRE E DESERTI

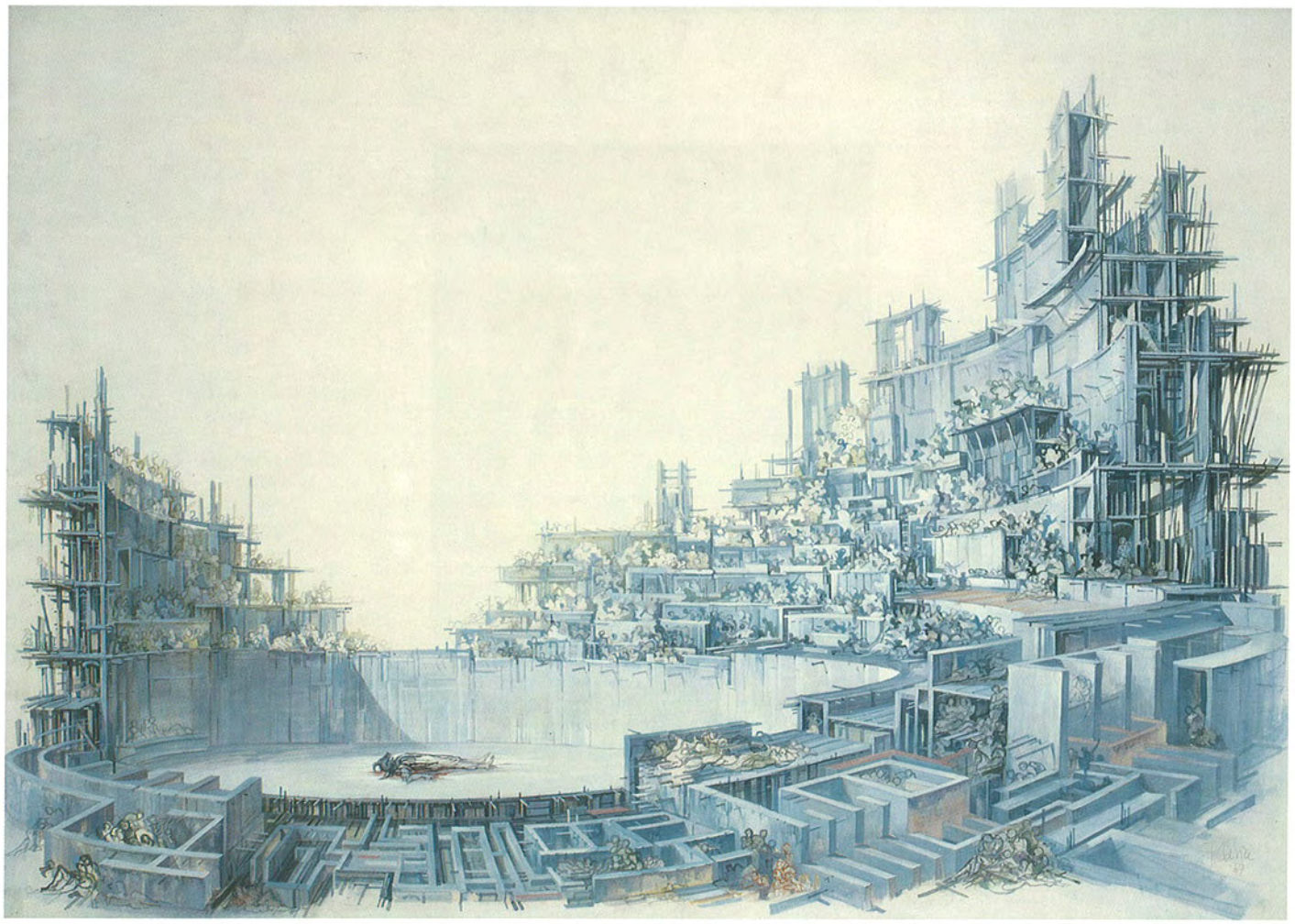
A Roma Milano Parigi Samarcanda e Charleston sono andato l'altro giorno a trovare Fabrizio Clerici. Non c`ero mai stato. Una casa forse un pò sofisticata, con le prevedibili raffinatezze, sempre però una casa. Mentre lui era andato di là a preparare i beveraggi, io, inavvertitamente, aprii una porta.

- La porta non dava in un'altra stanza, ma dava sull'esterno. Restai là, incretinito. - Dinanzi a me si stendeva un deserto, con tutto il silenzio, la solitudine, e il fato dei grandi deserti.

Era là da quattro miliardi di secoli, immobile come sanno esserlo i grandi deserti, più delle montagne, più dei sepolcri abbandonati. Cerano le sabbie, i sassi, le scaglie, le pietre e qua e là giganteschi monoliti di porfido e basalto; qualcuno era crollato e giaceva, altri sghembi, altri ancora dritti al cielo in atto di sfida; e stavano lentamente aspettando. Nel cielo una nuvola oblunga a forma di rimorso aveva appena fatto un uovo.

- Guardando meglio, mi accorsi che le silenti pietre erano completamente ricoperte da iscrizioni; e anche sulle bastionate di orribile tufo nero, anche sulle tenere sabbie che si perdevano all'infinito si leggevano fitti geroglifici preziosamente incisi. Riconobbi subito che lingua fosse: era l'enigmatico alfabeto del tempo, nato nei tempi dei tempi e composto di tredicentanta cristioni di segni diversi; io solo al mondo, e pochi altri, lo sanno capire. (...)

Dalla presentazione della mostra *Fabrizio Clerici,* Galleria Minima, Milano, 25 aprile, 1961



Morte del Minotauro - 1967
tempera su tavola, 75 x 105 cm
collezione privata



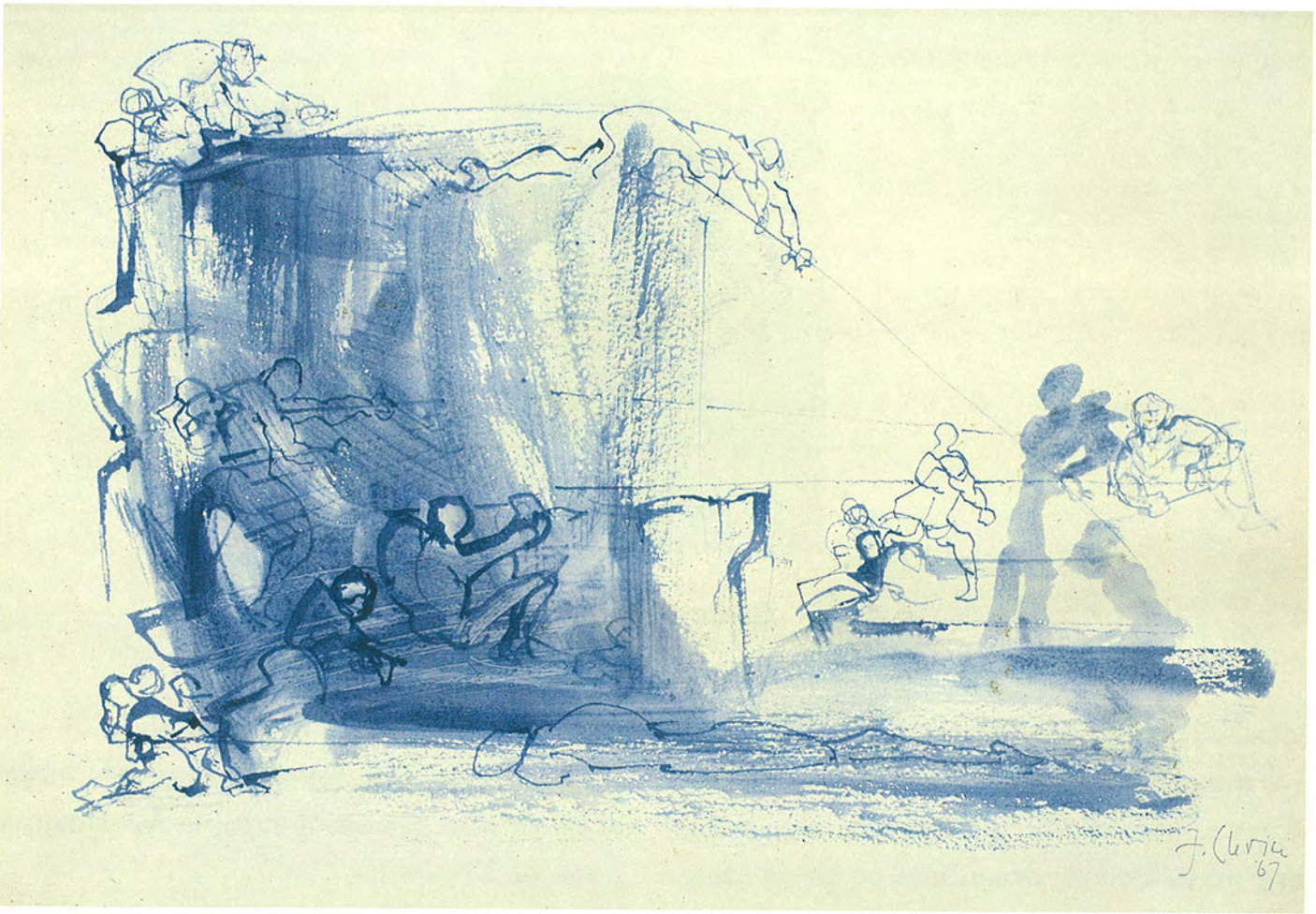
Fabrizio Clerici
con Jean Cocteau, 1958

Jean Cocteau

I CAVALIERI DELLA TAVOLA ROTONDA

(...) Come la natura Clerici arriva alla semplicità attraverso innumerevoli particolari. Non manca neppure uno spillo a questa legione di angeli e arcangeli che proteggono la sua casa.
In essa non vi penetra oggetto che non sia sublime e la cui presenza non sia carica di segreti.
L'inchiostro quasi somiglia a questa lenta acqua nera del fiume dei morti. Essa mi spaventa. Mi chiedo sempre da dove viene e dove va. Sotto questa nuova veste il mio dramma sembra abitare una Bretagna simile ai paesi che Clerici inventa e arricchisce di una verità tanto elevata che noi crediamo di riconoscere anche se, purtroppo, la strada per raggiungerli è perduta.
Essa sfugge al fiume d'inchiostro, ma a me sembra che, grazie a Clerici, a rischiarare quella via sia proprio la misteriosa luce del Graal.

Dalla *Prefazione,* in *I Cavalieri della Tavola Rotonda,* Roma, Canesi, 1963



Il Bagno penale - 1967
acquerello su carta, 34,5 x 50 cm
collezione privata



Igor Strawinskij fotografato da Irving Penn in una foto dedicata dal compositore a Fabrizio Clerici

Gustav René Hocke

MITOLOGIA CONTEMPORANEA

Solamente oggi, che gli arabeschi del non oggettivo minacciano, in mille maniere, di degenerare in una pura neo-ornamentazione decorativa, un pittore come Fabrizio Clerici comincia a fare scuola, in Europa e in America.

Nel mondo delle forme artistiche attuali, sempre più incerte, Clerici ha avuto il coraggio di proporre alcune mete essenziali.

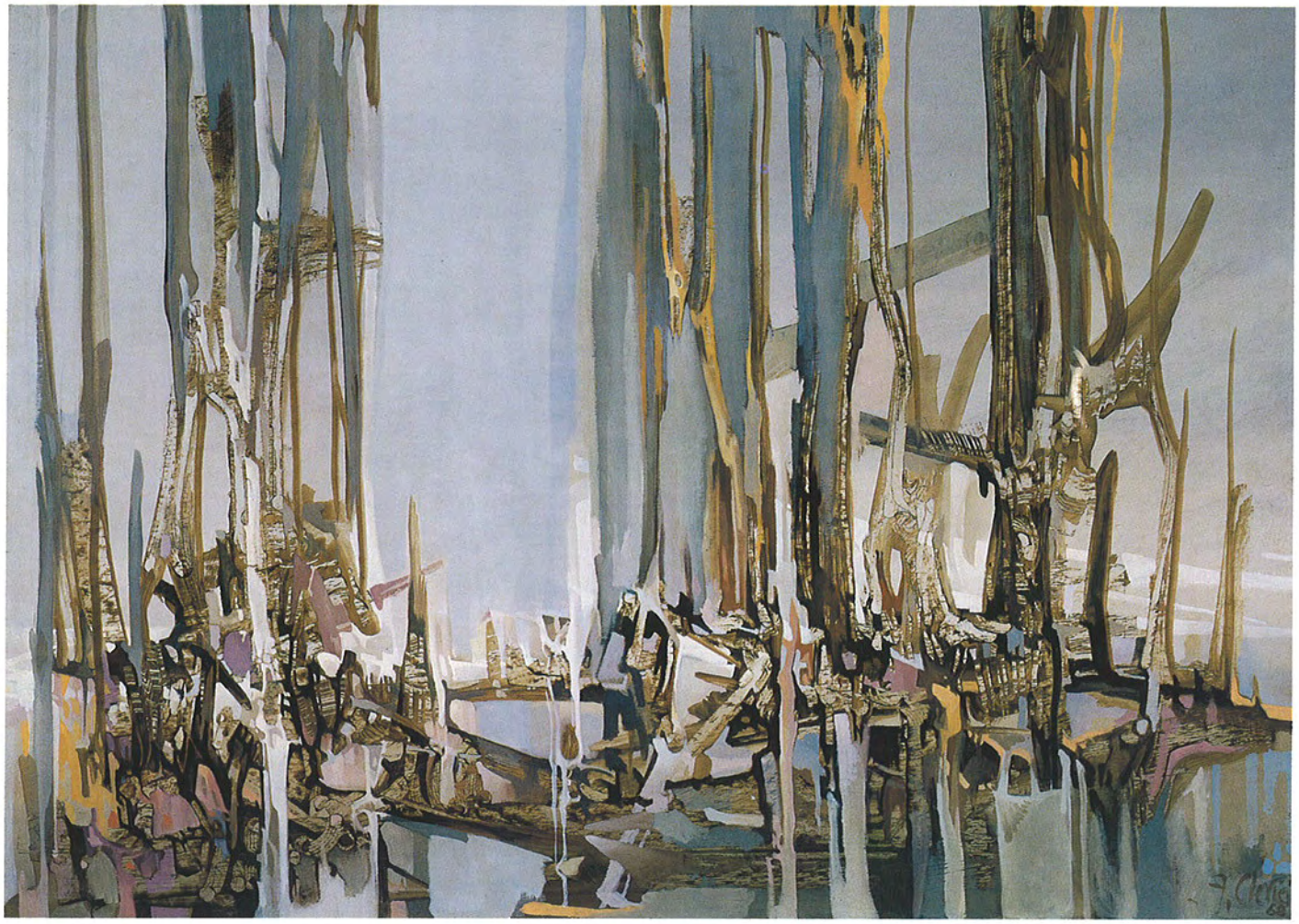
Alla distanza, saranno le uniche plausibili: l'instancabilità nel coltivare i gusti dello spirito, la costanza nello storicismo estetico, il cifrario simbolico del contenuto dell'opera.

È stato così inevitabile che queste costanti componenti della sua opera abbiano costituito il richiamo per una serie di tentativi d'imitazione, nei quali la sua lezione è stata naturalmente sempre fraintesa e trasformata in derivati superficialmente magici e scenografici, di solo effetto. È triste forse, ma del resto, quanti esempi di tali sorti potremmo fare, da Apollinaire a Joyce, da Ungaretti a Eliot?

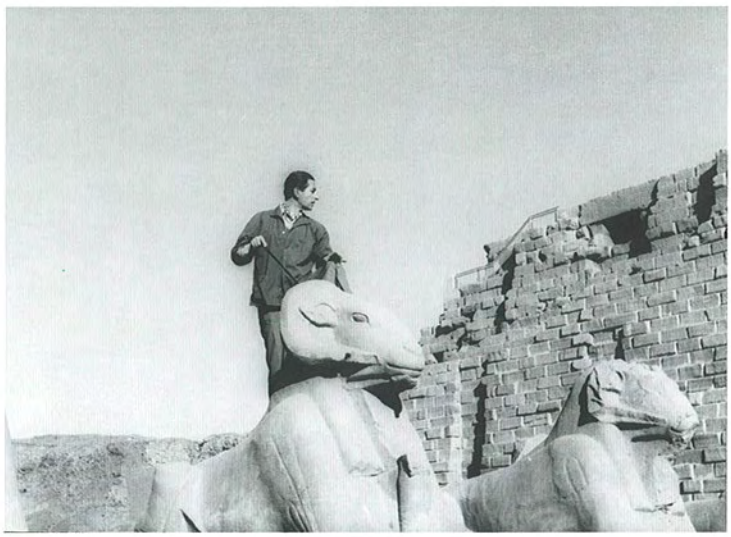
Il carattere fondamentale dell'opera di questo pittore, milanese di antica famiglia, che da tempo vive a Roma, è la illimitata capacità di far rivivere le cose in una continua metafora onirica, oltre a qualità formali di eleganza e di fantasia infinita.

Infatti nella sua opera, così sottile fino ad essere ingegnosamente intellettuale nel senso leonardesco della definizione, Clerici ci offre una metafora «assurda» del misterioso. (...)

Da *Mitologia di Clerici,* in «Civiltà delle Macchine», maggio-giugno, 1966



Alba per Raymond Roussel - 1968
olio su tavola, 50 x 70 cm
collezione privata



al Cairo, 1953

Carlo Ludovico Ragghianti

FANTASIA E LIBERTÀ

(...) Ma il punto è che non si tratta in Clerici di una squisita quanto sterile archeologia, di un gusto composito e antologico coltivato per critico estetismo, ma dell'esigenza più profonda, e permanente, di esprimersi nei termini e nel solco di una lingua di cultura che in ogni cultura ha quasi insondabili e sempre fascinose stratificazioni, e di cui s'intende e si afferma con pienissima convinzione la superiore valenza di contenuto di civiltà.

In questo atteggiamento, che è certo tanto radicalmente opposto a tutte le tendenze, poetiche e prassi di arte bruta (la quale poi anch'essa, ovviamente, segue sue «tradizioni», che vengano dall'arte preistorica o dall'arte primitiva o popolare o paranoica), Clerici è sicuramente sostenuto dai grandi esempi di artisti del passato nei quali i nessi con la storia, e sia pure sempre con una storia non inerte peso, ma di deliberata e calcolata scelta, risultano palesi anche e proprio quando essi se ne staccano ed inaugurano un'innovazione o un'inèdita coniazione linguistica. (...)

Da *Fabrizio Clerici. Fantasia e civiltà,* in *Disegni di Clerici per l'«Orlando Furioso»*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 20 giugno, 1968



La piana di Tebe - 1968
olio su tavola, 129 x 168,5 cm
collezione privata

Tommaso Chiaretti

HORUS SUL TAVOLO DI CLERICI

(...) Ed ecco nascere labirinti per animali deificati, che levitano, e si frantumano come cristalli al balenare di un raggio.

Le illusorie architetture di Clerici evocano il verso di Roussel (e, squisita coincidenza, lo si estrae dallo *Champ de bataille des Pyramides*): «*Si l'homme, pour bâtir, n'usait que du cristal*».[10] Il pittore usa qui i suoi oli, le sue tempere e le vernici, proprio come se avesse tra le mani un cristallo che può andare in pezzi al contatto con una atmosfera non propizia (vi è una idea così nella *Roma* di Fellini, che qualcosa deve certo a Clerici, ma pure non possiede la lievità che dovrebbe, e che vi è in questi quadri e disegni ove avvengono esplosioni silenziosissime).

Misteriose camere sotterranee, rigidi labirinti, evocano ancora William Blake e i resoconti delle sue visioni ad occhi aperti: «...nella quinta camera erano forme senza nome, che gettavano i metalli nello spazio. Questi erano ricevuti da uomini che occupavano la sesta camera, e assumevano l'aspetto di libri, ed eran disposti in biblioteca».[11]

Il tema della biblioteca è ricorrente in Borges.

Le «forme senza nome» lo sono altrettanto: ecco il suo repertorio di animali fantastici.

Ed ecco quello ossessivo di Loutreamont, e l'altro settecentesco con cui Clerici illustrò i vaneggiamenti eteroscientifici di Leonardo.[12] Ma questi d'Egitto sono altra cosa: essi sono soprattutto animali - esseri - dei in attesa di eventi (...)

NOTE

10. R. Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*
11. W. Blake, *The marriage of Heaver and Hell*, 1790
12. Leonardo, *Bestiario, facezie, favole*, 1945

Da, *Horus sul tavolo di Clerici*, in *Fabrizio Clerici*, catalogo della mostra, Galleria della Rocchetta, Parma, 18 novembre, 1974



Le stanze di Schinkel - 1969
olio su tela, 100 x 150 cm
collezione privata

Patrick Waldberg

L'ECO DELL'ILLUMINISMO

(...) L'autore di questa apocalissi non è per nulla, come si potrebbe supporre, un misantropo recluso, privo di amici e in fuga dalla società umana. I conflitti tutti interiori, di cui ho cercato di esporre la trama, non traspaiono dal suo comportamento abituale, pieno di calore, di vivacità di spirito e di appassionata curiosità. Alberto Savinio, fratello di Giorgio de Chirico, ha visto in lui uno stendhaliano, e lo era egli stesso. «Perché, diceva, questa è la misteriosa virtù di noi stendhaliani, di avere la nostra propria sorte nella sorte di tutte le cose»... E difatti Clerici come Stendhal ha amato l'attimo felice, lo spettacolo, la festa, e soprattutto la confidenza scambiata liberamente in qualche luogo eletto a beneficio delle «anime sensibili». Ha contribuito egli stesso, in un modo che non si dimentica, al piacere degli altri con le sue scenografie per l'*Orfeo* di Strawinskij, l'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, *Didone ed Enea* di Purcell, *Armida* di Lulli, *Il Maestro di musica* di Pergolesi, che sono state rappresentate all'Opera di Roma, alla Scala di Milano, alla Fenice di Venezia e altrove. È un aspetto della sua opera che non ho potuto affrontare qui e che meriterebbe uno studio particolare. E ciò vale anche per la sua attività di illustratore, dal *Bestiario* di Leoncillo Leonardi fino all'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

(...) Sono molto rari gli artisti la cui opera consente di riallacciarci agli elementi fondamentali del mondo mitico, e dunque si deve salutare con riconoscenza quella di Fabrizio Clerici, nella quale convergono due infanzie: quella che noi stessi abbiamo vissuto e quella che ha vissuto l'uomo agli albori della leggenda.

Da *Fabrizio Clerici*, Berlin, Propyläen Verlag Berlin, 1975



Incoronazione - 1970
penna e matita su carta, 35 x 50 cm
collezione privata

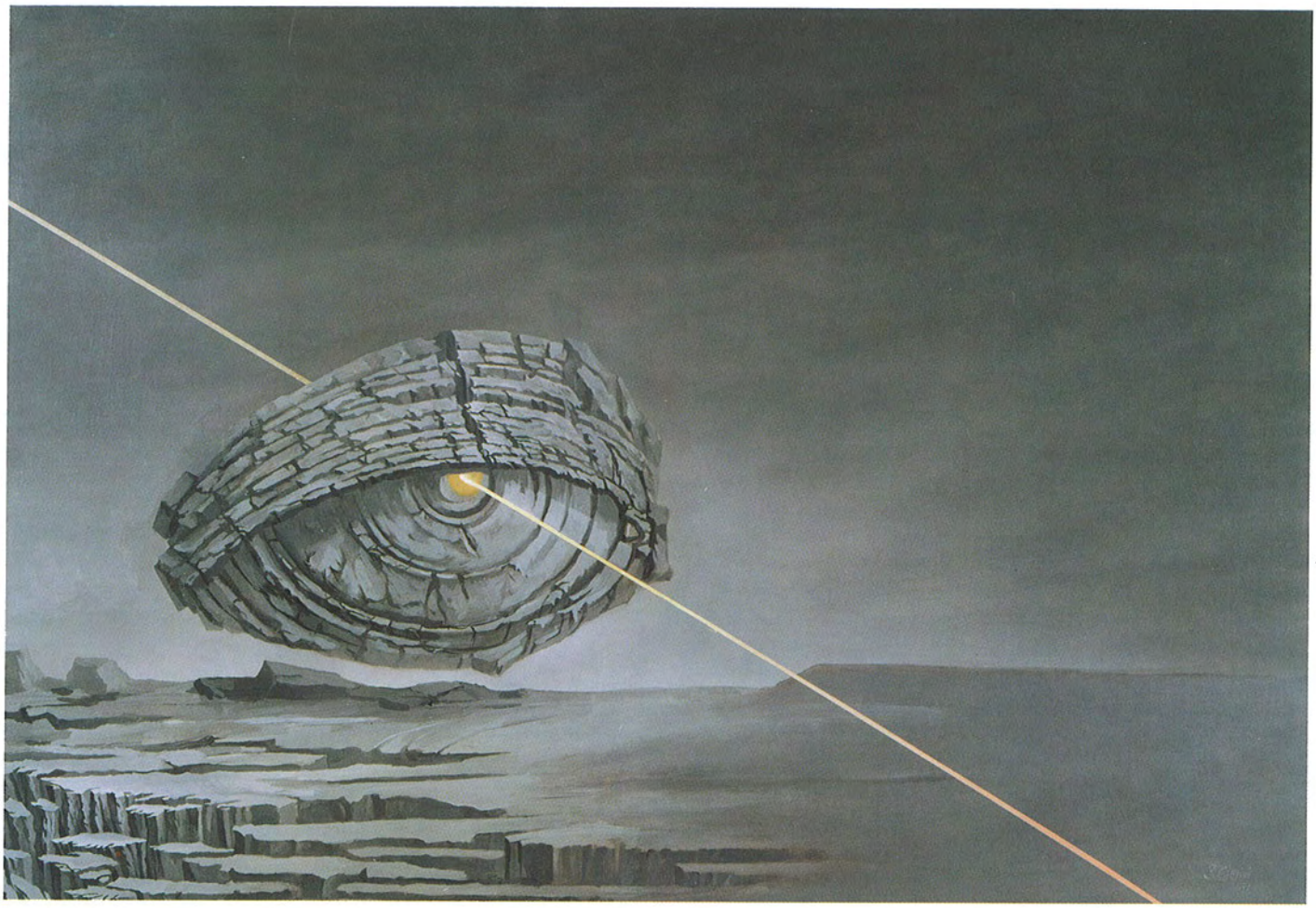
Roberto Tassi

LUCE METAFISICA

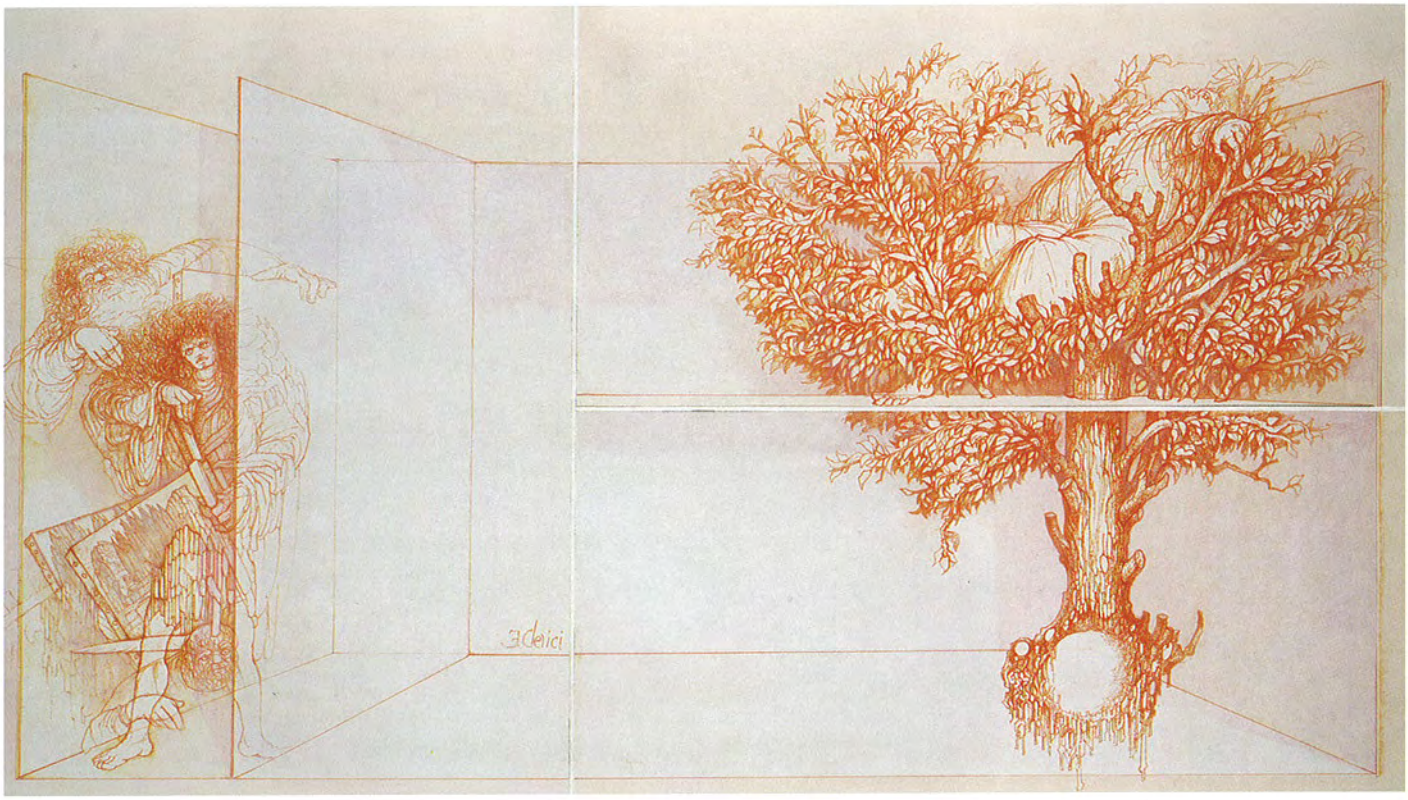
Scriveva Caspar David Friedrich nel 1830 rivolgendosi a un ideale pittore: «Chiudi il tuo occhio fisico, per vedere dapprima il quadro con l'occhio dello spirito. Poi fà risalire alla luce ciò che hai visto nella tua notte, affinché la sua azione si eserciti di ritorno su altri esseri, dall'esterno verso l'interno», e fissava così la prima regola dell'artista visionario, che vede solo ad occhi chiusi. Ma se l'esortazione di Friedrich può servire ad avvicinarci a un artista come Fabrizio Clerici, non è tanto per quell'occhio chiuso verso l'esterno, quanto per quella notte dell'io da cui il poeta estrae la sua luce. Anzi l'occhio fisico di Clerici è insonne, perennemente e dolorosamente aperto, tanto che si potrebbe dire di lui ciò che disse Heinrich von Kleist di Friedrich stesso, che a volte la sua visione era come di un occhio senza palpebre.

La forza dello sguardo di Clerici è tanto penetrante e magica che non solo fulmina le cose, ma le spoglia di ogni loro apparenza, come se un obiettivo rimanesse per sempre aperto e fissasse così l'immagine ultima del mondo, quando ormai ogni apparenza è svanita, ogni vita pietrificata e dagli abissi del tempo emergono solo le essenze, le matrici e i miti che ne hanno formato il cuore segreto. Una pittura dello sguardo, allora, ma in cui lo sguardo non è quotidiano bensì esterno, e non diurno bensì alimentato da quella notte interiore, che si deposita sulla tela in forma di luce. (...)

Da *Clerici, la sua luce penetrante nasce da una notte intensa*, in «Il Mondo», 4 marzo, 1976



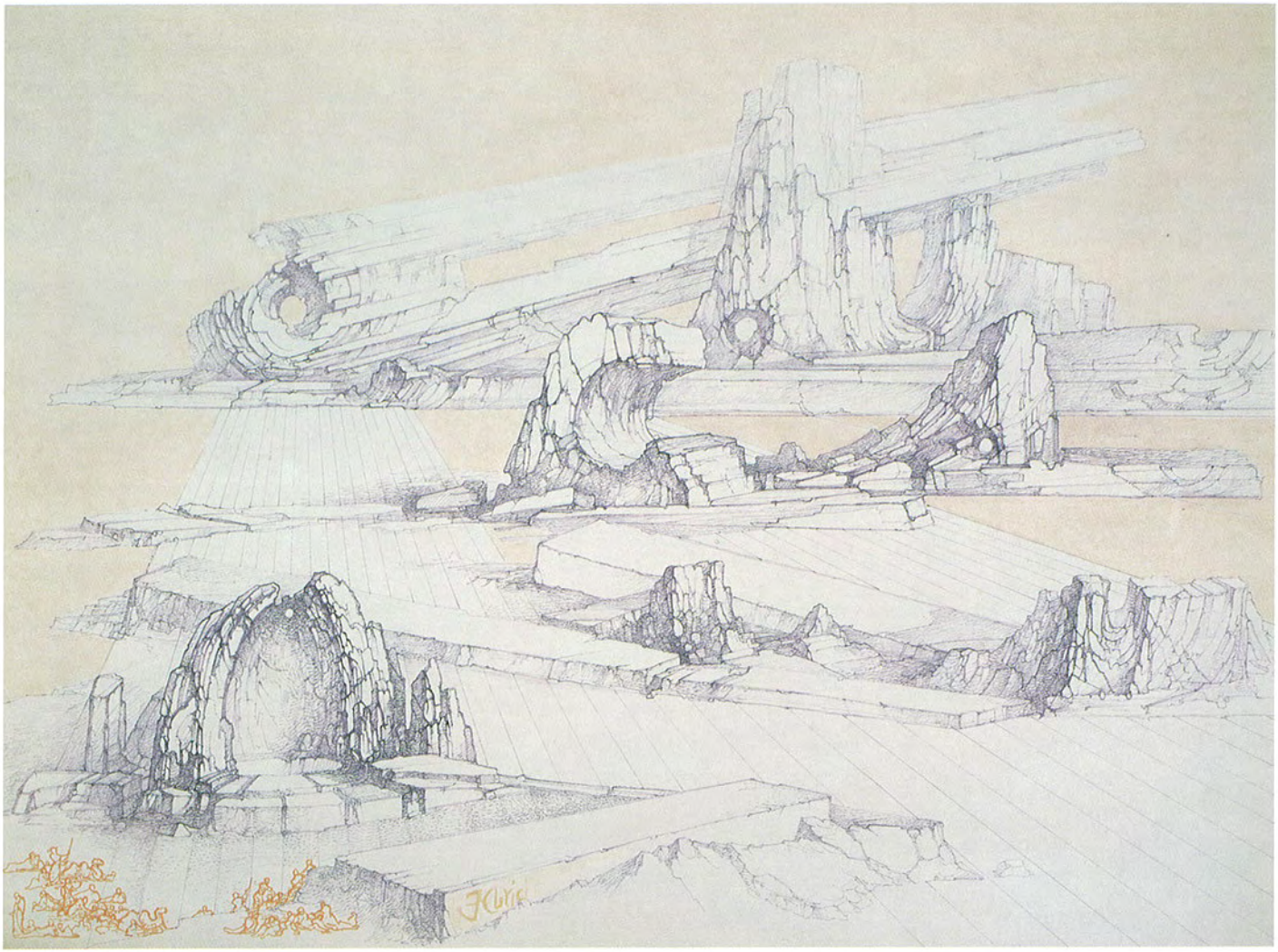
Memento per Giovanni a Patmos - 1972
olio su tela, 70 x 100 cm
collezione privata



La follia - 1972
pennarello su carta montata su tavola, 100 x 172 cm
collezione privata



La teoria degli sguardi - 1973
olio su tavola, 128 x 138 cm
collezione privata



Prospettiva glaciale - 1970
penna e pastello su cartoncino, 56 x 76 cm
collezione privata



Le apparizioni diurne - 1975
olio su tavola, 100 x 150 cm
collezione privata

Antonello Trombadori

DAL NOSTRO INVIATO NEL FUTURO

(...) Il volto silente e cupo dell'"isola" è divenuto un emblema solare e, ad un tempo, terribile della dimensione atomica. Il pennello dà il gong a sonorità che si rincorrono concentriche e bloccate. E Clerici rivela di avere radici pittoriche in quello che Longhi definì lo "Zenith" di Piero della Francesca. "L'isola dei morti" liberata dalle sue radici di alga è assunta in orbita entro spazi che il pittore, "di là da quella", riesce a fingersi infiniti.

Tutto l' "iperrealismo" trionfante va in cenere davanti al fuoco sidereo di questi cieli intatti, di queste ossidiane taglienti, di questi cipressi fossilizzati nei millenni a venire (o già trascorsi?) dei quali Clerici ha saputo essere il bifronte misuratore.

Dal nostro inviato nel futuro, in "Tempo", 22 febbraio, 1976

Dominique Fernandez

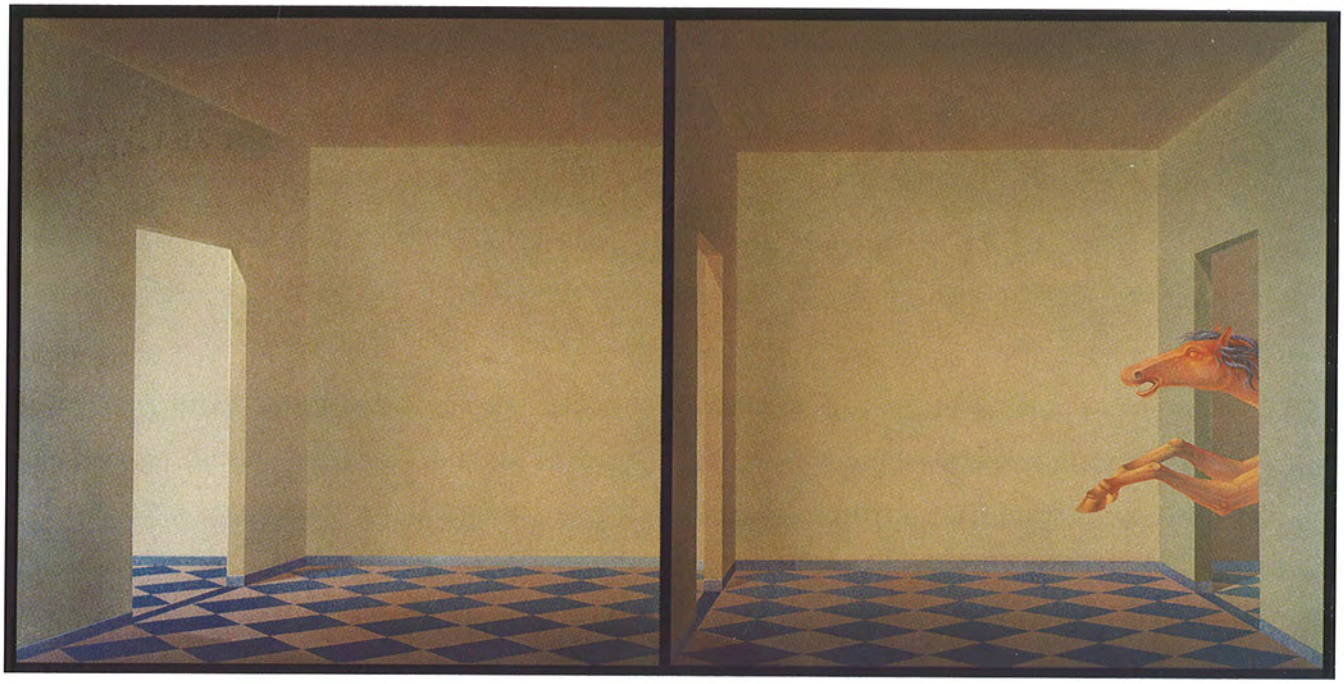
CLERICI E L'EGITTO DI MOZART

(...) L'arietta *An die Freude* primo testo massonico musicato da Mozart, fu scritta all'età di undici anni. A nove anni Fabrizio Clerici fu incantato dall'Egitto e dai suoi misteri, se è vero che la scoperta della tomba di Tut-Ank-Amon nella Valle dei Re segna l'inizio del suo interesse per le vestigia, i tesori e gli enigmi del regno dei faraoni. Il suo primo viaggio a Menfi e a Tebe avviene nel 1953. L'anno dopo gli archeologi riportano alla luce una barca solare, emergente da un oceano di sabbia. L'enorme vascello di trentatrè metri appariva per la prima volta, dopo cinquemila anni, all'occhio umano. Risale a quel periodo l'inizio dei «cicli egizi» di Fabrizio Clerici: cicli delle barche solari, grandi carcasse frastagliate e proiettate nel vuoto del cielo; cicli di templi-labirinto, angosciose costruzioni schiacciate nel deserto; cicli di Horus, il dio falcone dall'occhio inesorabile. Appaiono nei suoi quadri motivi, temi e figure che si rifanno all'Egitto (un Egitto rivisto in sogno, senza alcun dubbio, non quello degli storici e degli studiosi. Clerici riconosce il suo solo maestro in Athanasius Kircher, l'orientalista del XVII secolo che decifrò i geroglifici in versioni stravaganti).

Motivo dell'ariete (veduto nel famoso viale di Karnak e che si ritrova nei suoi disegni per *Thamos*). Motivo dello scarabeo (simbolo della saggezza per gli egizi, come quello scolpito in granito che a Luxor protegge il lago sacro dei sacerdoti di Amenofi III e di Ramesse II. In *Thamos* pure scopre questo insetto gigantesco che non esiterei a prendere per un fantasma kafkiano derivato da La *Metamorfosi*).

Motivo dell'occhio, che indica il sole e motivo dell'uovo che ci rimanda agli arcani insondabili delle origini, ai misteri della creazione e all'enigma.

Da *Fabrizio Clerici et l'Egypte de Mozart*, in *Le Promeneurs Amoureux*, Paris, Ed. Plon, 1980



Pro-Menade - 1973
olio su tavola, 120 x 240 cm
collezione privata

Giuliano Briganti

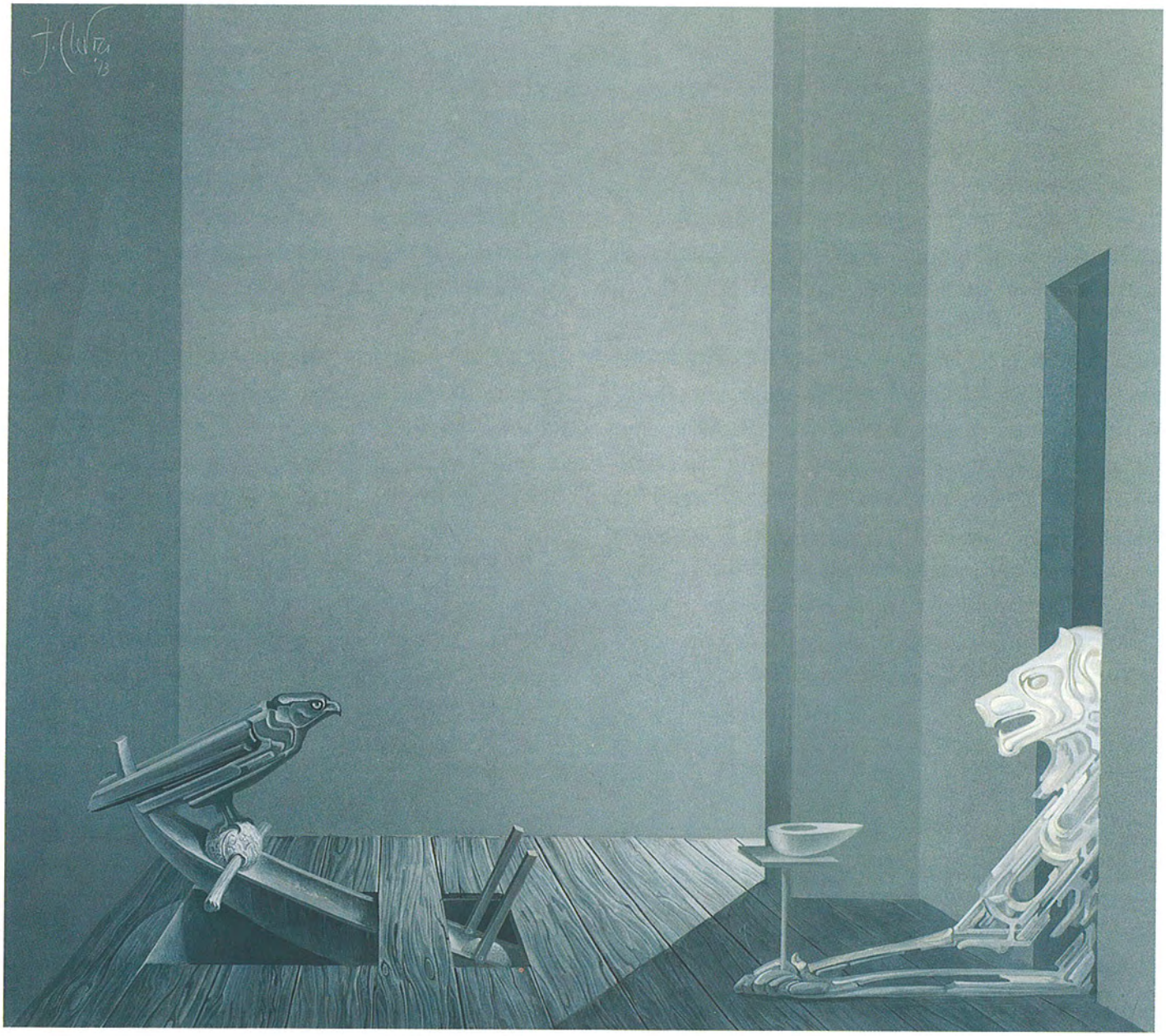
VARIAZIONI ARIOSTESCHE

(...) In quell'aggrovigliato e imprevedibile sviluppo di azioni parallele e convergenti che è la trama del Furioso, in quel fitto intreccio di casi romanzeschi che pur si chiude in un cerchio perfetto entro il quale, come tra le maglie di una rete d'oro, restano prigionieri donne e cavalieri, cristiani e pagani, amici e nemici, traditori e traditi, chi ama e chi non è amato, insieme ad un numero incalcolabile di creature reali e fantastiche, Fabrizio Clerici ha trovato certamente molti spunti al lucido proliferare della sua immaginazione.

Ma se, come ho detto, il labirinto ariostesco ha una sola entrata e una sola uscita e un percorso così intricato da essere irriducibile ad ogni schema coerente, il labirinto del Furioso di Clerici appare invece come un disegno tracciato con mano sicura da una mente incline all'esattezza matematica in uno spazio piano e aperto. Ma che è solo e sempre «spazio prospettico», attraversato, cioé, da una rete infinita di invisibili fasci di linee di fuga che si uniscono all'infinito legate fra loro dalle coordinate orizzontali; uno spazio che talvolta rivela, in segni tangibili, parte della sua inflessibile gabbia, quasi a ricordare l'esistenza dell'assoluto.

In quello spazio, le rigorose spirali, simboli del labirinto, e la struttura delle misteriose costruzioni che ne accompagnano il percorso, seguono uno schema che è retto da regole costanti, così come sono costanti le leggi che regolano l'ordinato comporsi delle particelle dei cristalli e la loro geometrica morfologia che ripete con omogeneità, se si compone, un'identità e speculare simmetria di piani, di assi, di spigoli. (...)

Da *Clerici e l'Orlando Furioso*, in *Fabrizio Clerici. I disegni per «l'Orlando Furioso»*, Museo Civico, Bologna, catalogo della mostra, Bologna, Grafis Edizioni, 1981



Conversation piece - 1973
olio su tavola, 69,5 x 62 cm
collezione privata

Federico Zeri

CLERICI À REBOURS

(...) Queste variazioni sul tema della stanza costituiscono, per me, il punto più alto della pittura di Fabrizio Clerici. Sarebbe impossibile (e anche vano) spiegare a parole il messaggio di opere così elaborate e così ricche di significati, forse talvolta di logografi; la riduzione della pittura in parole è, del resto, sempre manchevole. Ma se la prospettiva scientifica sta a significare lo *hic et nunc*, nasce il sospetto che lo spazio definito e misurato stia a significare la vita, dentro la quale passano, con la fulminea rapidità dei raggi, le presenze che emergono e affondano, o che, sotto i connotati egizi, alludono all'eternità. Queste stanze immobili e sempre uguali illuminano la breve parabola della vita, quell'attimo fuggente di individuazione spaziale e temporale che segue e precede il nulla. Se questa lettura è esatta, allora nei dipinti più recenti di Fabrizio Clerici va riconosciuta la più splendida serie di *Memento mori* prodotta dalla pittura dei nostri tempi; essi sono forse uno dei commenti più penetranti intorno a quel mistero *così grande che tutte le strade per indagarlo sono valide,* come diceva Aurelio Simmaco ai Cristiani quando (nella presunzione di possedere l'unica e sola verità) essi vollero togliere all'aula del Senato di Roma la statua della Vittoria.

Dalla *Presentazione,* in *Fabrizio Clerici,* catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti Ferrara, Bologna, Grafis Edizioni, 1983

Duccio Trombadori

NEL TEMPO SENZA STORIA

(...) La mostra al Palazzo dei Diamanti ci rivela un pò il dissidio intimo di questo artista, tra l'idea classica della forma e il distruttivo impulso vitale che ne ridefinisce in permanenza l'ambito, tra l'ordine delle idee e l'ordine delle emozioni. Unico punto di equilibrio, resta la dimensione di un tempo dilatato, antiumano, capace di contenere la storicità delle forme e dei valori: nasce di qui l'interesse e l'attenzione per gli elementi mitologici (altro che letteratura) come«Il Labirinto», «Ricupero del Cavallo di Troia», «La speranza», o il terrificante quadro «Minotauro accusa pubblicamente sua madre», scenario pietrificato di rovine dove l'uomo, l'uomo-animale, l'uomo-mostro rivolge contro se stesso l'urlo di una maledizione genetica, dove si perde la traccia del significato in una rete dissonante di echi senza una risposta.

Il tempo senza storia, e il deserto: qui reperti, fossili, materiali di epoche e civiltà diverse rientrano nel circolo di una rappresentazione che riduce ogni emotività, non avvalorano la malinconia temperamentale e romantica, non l'ironia grottesca e onirica dei surrealisti. Si potrebbe quasi dire che quello di Clerici è un romanticismo pietrificato, aldilà della decadenza, aldilà dei fratelli de Chirico. (...)

Da *Nel tempo senza storia,* in «Rinascita», 25 novembre, 1983



La notte di San Giovanni - 1973
olio su tavola, 130 x 140 cm
collezione privata



Fabrizio Clerici con Giorgio de Chirico negli anni '70

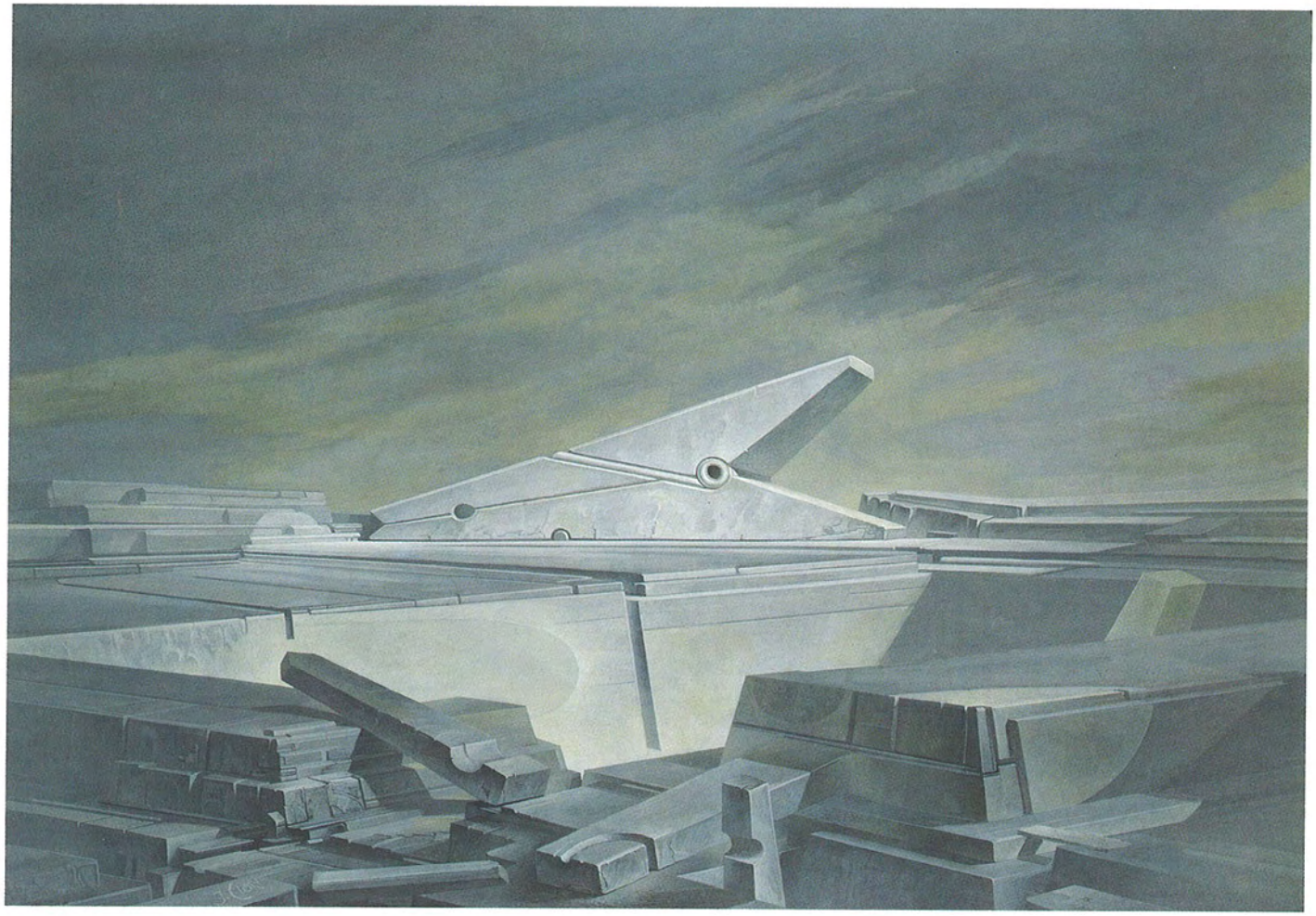
Maurizio Fagiolo

UN REALISMO IRREALE

Quanto aveva ragione Savinio a definire «stendhaliano» Fabrizio Clerici. In quel testo memorabile (riapparso nel minuscolo libro edito da Scheiwiller) scritto nel 1942 metteva a fuoco quello «svagato deambulare attraverso la vita», quel dimenarsi tra le impercettibili svolte della storia, quel frugare tra le cose note per cercare il vello d'oro (e insomma Savinio, scrivendo di Clerici, sembra scrivere di se stesso). Savinio valuta soprattutto il suo «dilettantismo di razza», lui che aveva impiegato una vita a camuffare il musicista in letterato e il letterato in pittore e il pittore in scenografo, perché la vita (e l'arte) sono tristi se amministrate dai cosiddetti «specialisti». Clerici dunque, non è soltanto un pittore; è un «intelligente» (la parola, la rubo a Savinio che la sostituiva all'odioso «intellettuale» che ci ammorba tuttora): un curioso, un inquieto, un personaggio capace di guardare, oltre che con i suoi occhi, con il «terzo occhio» di cui parlavano gli stoici, quello che (arcanamente) permette di scrutare i sogni.

Montaggi assurdi di cose verissime, uomini dal volto e dal corpo sdoppiato, ricerca di perfezione (l'uovo, l'occhio), una storia dilaniata; questi, i «capricci» che Savinio illustra. Uno dei più straordinari è il ritratto al cavalletto (1944, nella stessa posa d'un autoritratto famoso di Raffaello e poi di de Chirico) che, sulla grande tela (drappo o sudario) sta dipingendo un grande occhio: e forse è la tela che lo guarda e non il pittore a eseguirla. Pittore della riscoperta, come scriverà Ungaretti (dell'antico e del barocco, del romanticismo e del neoclassicismo). Pittore del miraggio, di un atteggiamento che nasce non dal Surrealismo ma dalla Metafisica. È ancora un poeta a capire un altro dei suoi stati d'animo: la convivenza con l'antico in questa Roma dell'eterno presente, la individua Jean Cocteau in un testo del 1963. («Uno dei principi di questo realismo irreale che sarà il segno distintivo del XX secolo»). (...)

Da *Un principe dal Realismo irreale,* in «Il Giornale dell'Arte», 2 giugno, 1983



Intatta - 1973
olio su tavola, 70 x 100 cm
collezione privata

Alvar González-Palacios

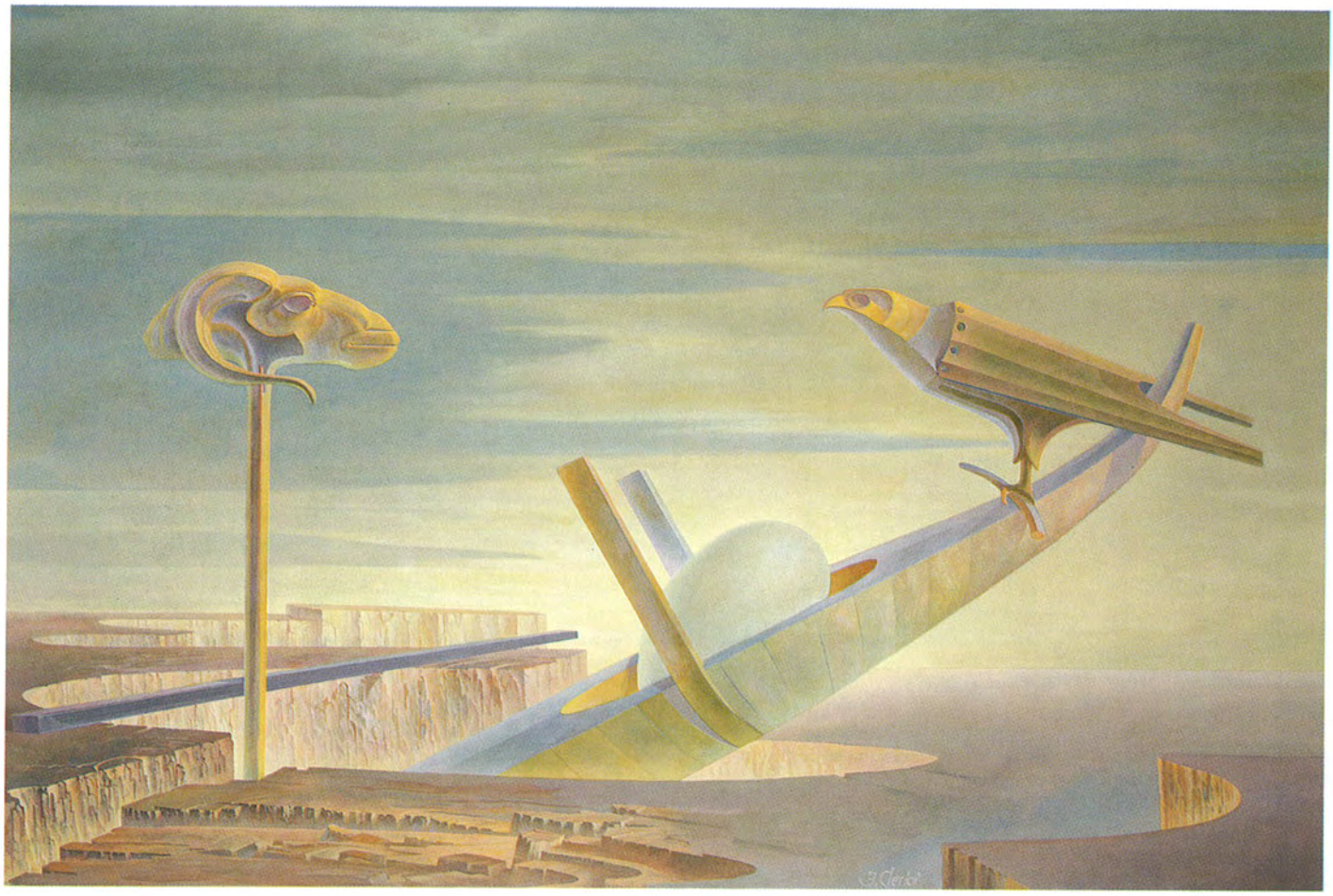


Fabrizio Clerici
nel suo studio
foto di Massimo Listri

GLI INCUBI DELL'INNOCENZA

(...) Non so se sia lecito parlare di sentimenti quando si tratta della pittura di Fabrizio Clerici: se come tali si intende - a quanto dicono alcuni lessici - ogni stato affettivo della coscienza, ogni moto soggettivo dell'animo che dia una particolare tonalità affettiva, positiva o negativa, alle nostre sensazioni, rappresentazioni, idee, allora la sua opera è proprio questo. Non l'avrei pensato: sogni certamente sì. Ma i sogni altro non sono che l'essenza della realtà decantata negli alambicchi del cervello. «Tutto di testa» come usa dire delle cose che i più non capiscono: e ben venga. Che cosa è spontaneo? Non credo in Rousseau. La sua pittura, la più colta che sia dato immaginare, ammicca - sorridente, ironica, crudele - ai paradisi perduti calpestati da altri: riprende come Teseo i fili di mille Arianne, contorce matasse, confonde immagini, appanna vetri traslucidi, illumina specchi scuri e, guidato da una intelligenza inquieta e inquietante, genera per simbiosi ideazioni inedite nate da quel che a uno spirito banale sembrerebbero luoghi comuni. Clerici è il mago delle variazioni: i cadaveri di Luca Signorelli, rivisitati e impaginati di sana pianta, diventano un urlo di condanna contro ogni violenza; l'*Isola dei morti* di Böcklin è pretesto per mille stati affettivi, dal faceto al tragico. V'è ovunque però un'aurea cristallina che impone un nitore glaciale ai sentimenti onde essi non sfiorino mai il sentimentalismo. (...)

Da *Gli incubi dell'innocenza*, in «Il Giornale», 5 novembre 1983



Entre chien et loup - 1974
olio su tavola, 100 x 150 cm
collezione privata



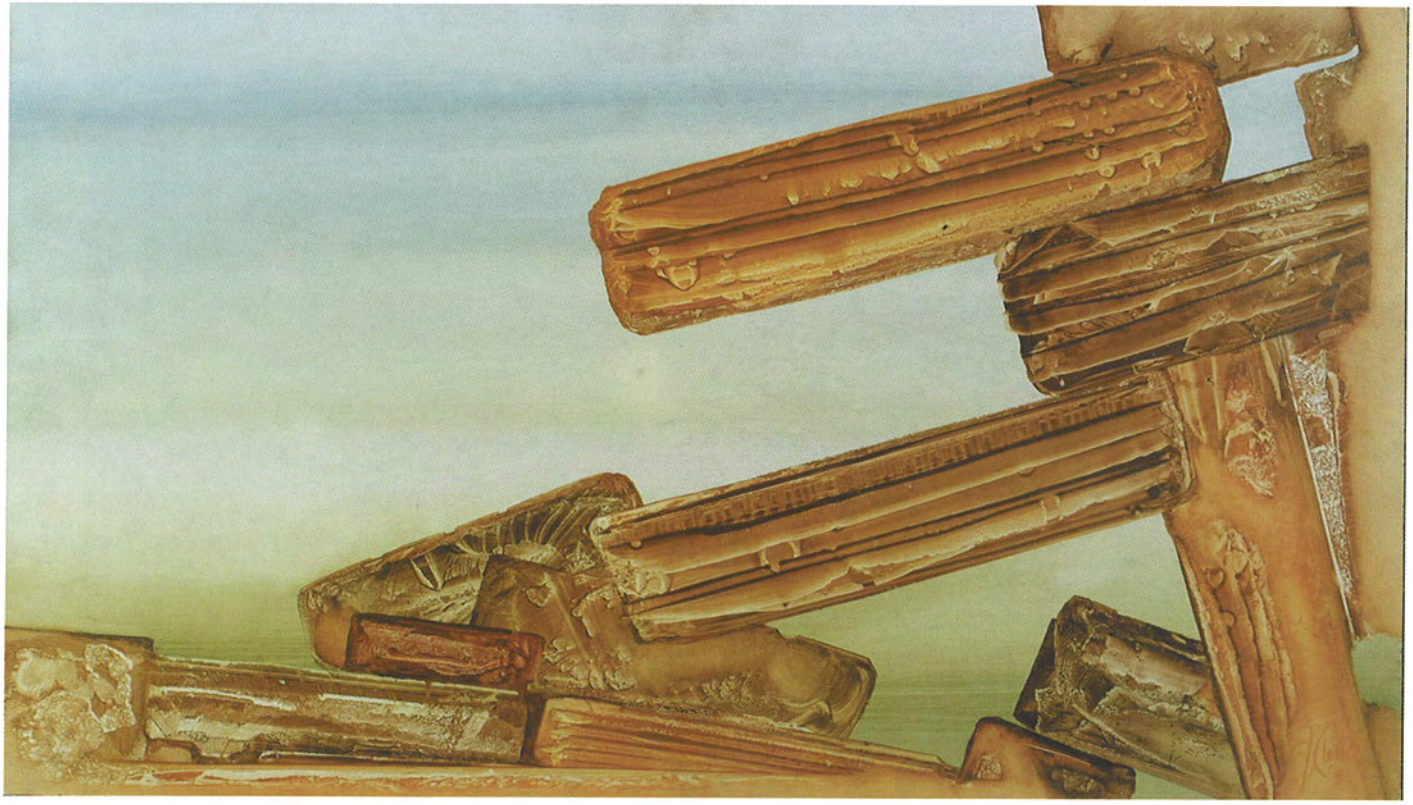
Fabrizio Clerici
con Dino Trappetti,
Ingrid Bergman,
Romolo Valli,
Isabella Rossellini,
Bice Brichetto, Piero Tosi,
Fiorella Mariani
in casa di Umberto Tirelli

METAFISICA, CONCRETEZZA DI FANTASIE

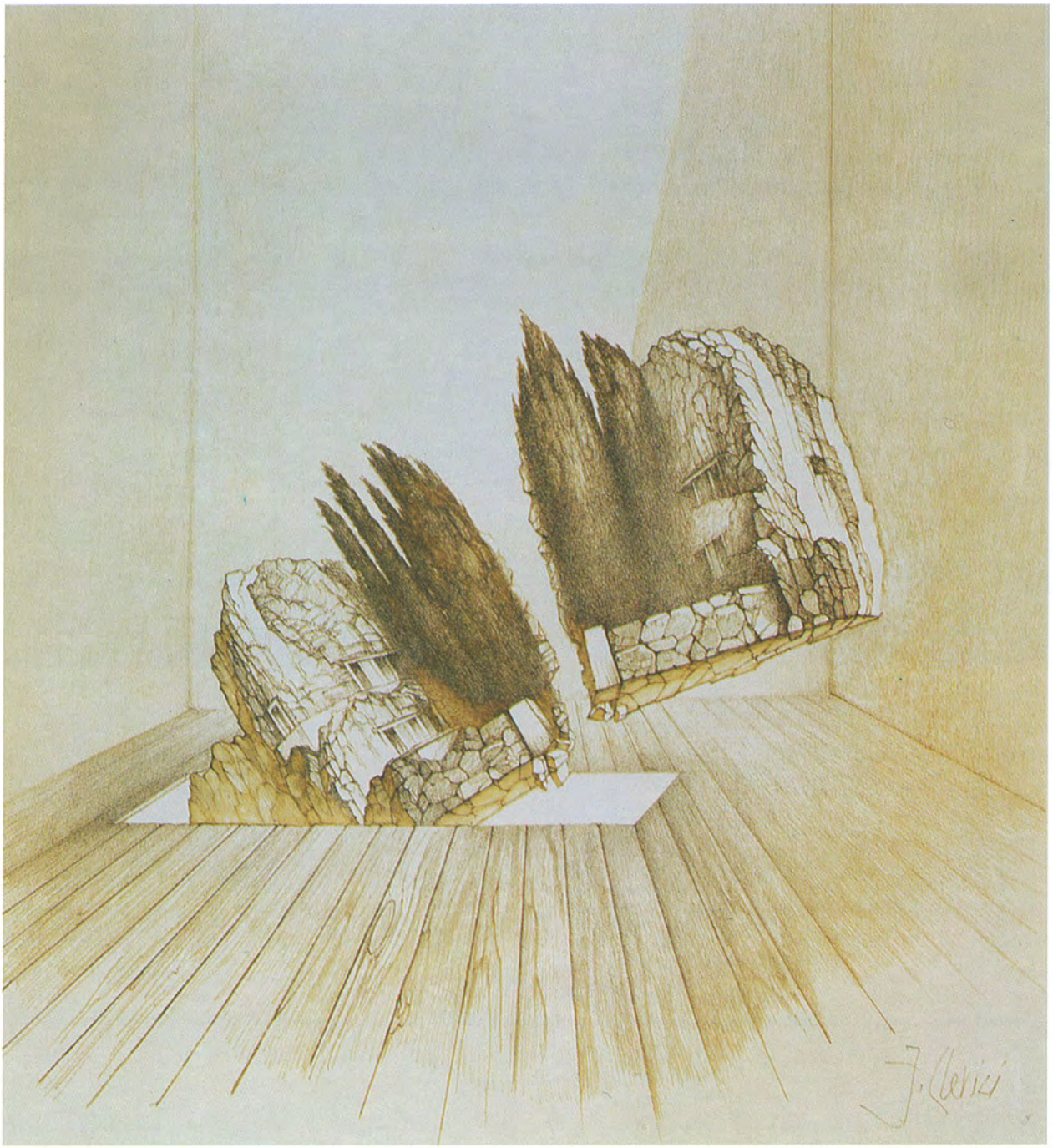
(...) Come de Chirico e come Savinio, anche Clerici è stato attratto dalla mitologia per la forza primordiale che essa possiede, poiché essa è sempre mitologia del presente e non solo del passato, come è testimoniato dall'uso frequente che nel nostro secolo ne ha fatto l'arte, la letteratura, il teatro. In de Chirico vi è la mitologia della mente, in Savinio la mitologia della passione, in Clerici la mitologia della morte. L'uomo contemporaneo è ancora un uomo ad immaginazione.

La pittura di Clerici, ricca di motivi e di suggestioni ed abilissima nella sua tecnica raffinata, è una pittura concreta, una pittura di fatti che prendono l'apparenza di fantasie e di fantasie che hanno la solidità dei fatti reali. È una pittura che procede per dubbi e per affermazioni, per introspezioni e per illusioni, illuminata sempre da una grande curiosità intellettuale; è una pittura che diventa classica, come quella di de Chirico e di Savinio. (...)

Da, *Metafisica, concretezza di fantasie,* in «Gazzetta del Popolo», 30 dicembre, 1983



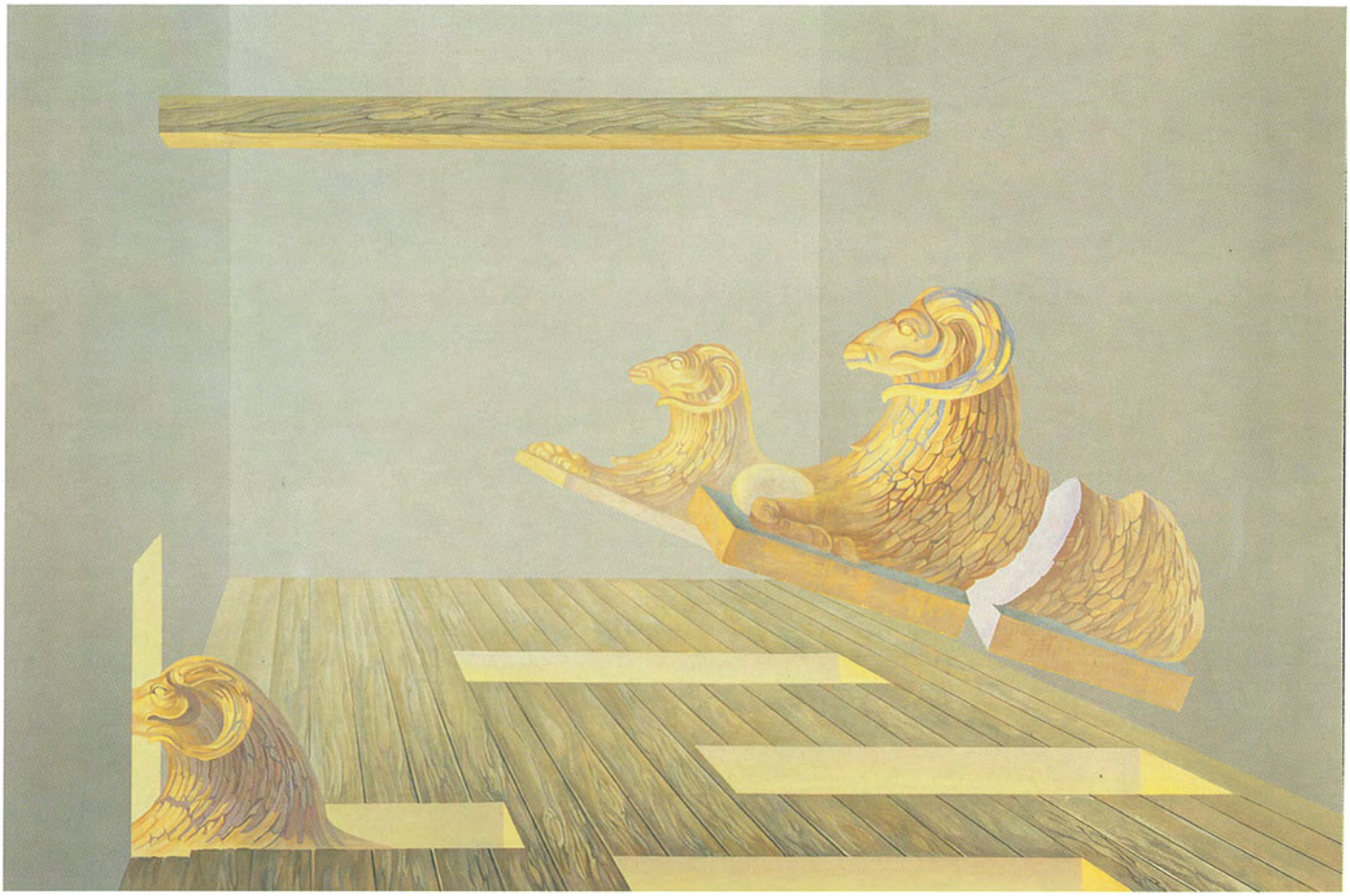
Seconda diagonale - 1973
olio su tavola, 39,5 x 69,5
collezione privata



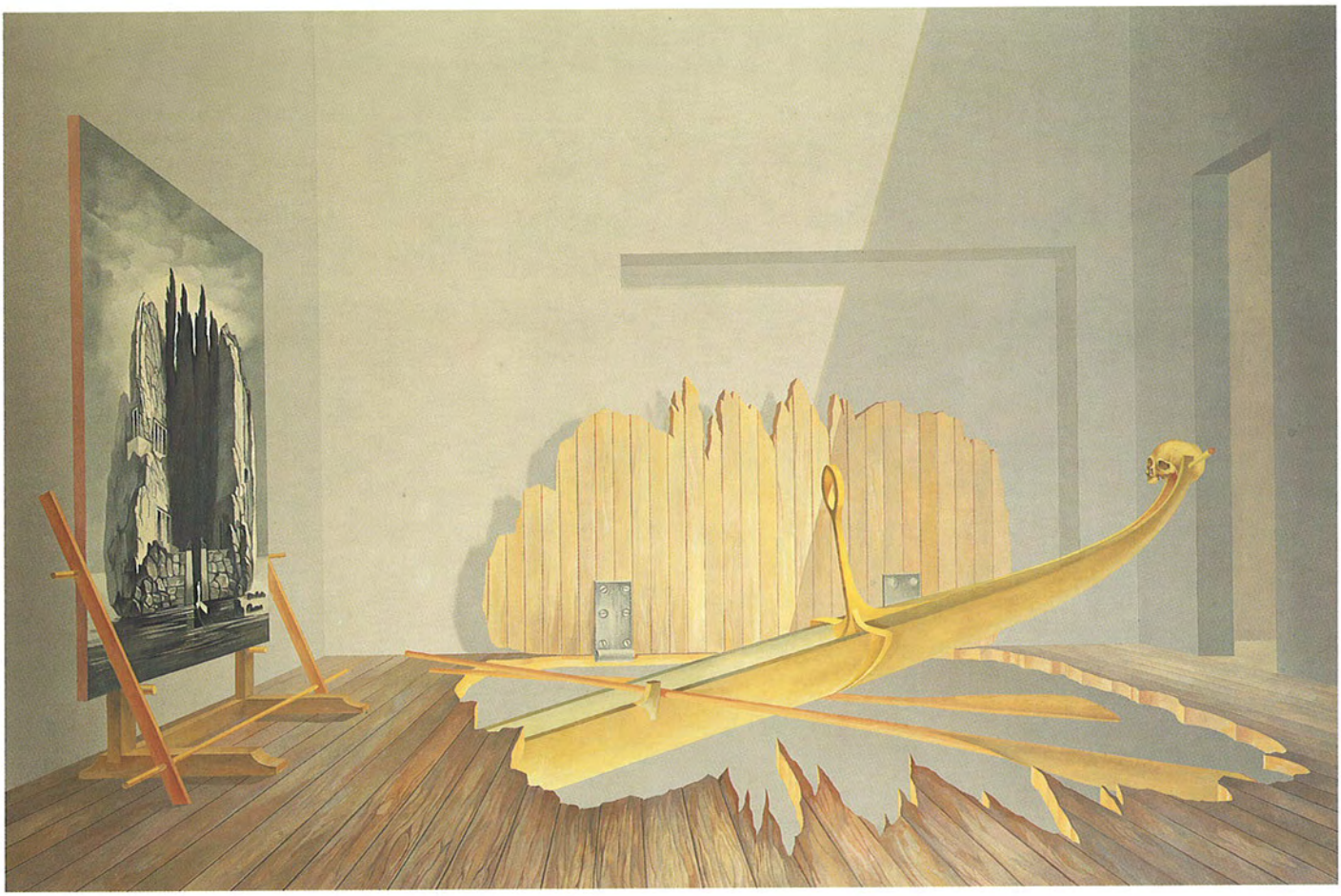
Incipit - 1974
penna e pastello su cartoncino, 55 x 50 cm
collezione privata



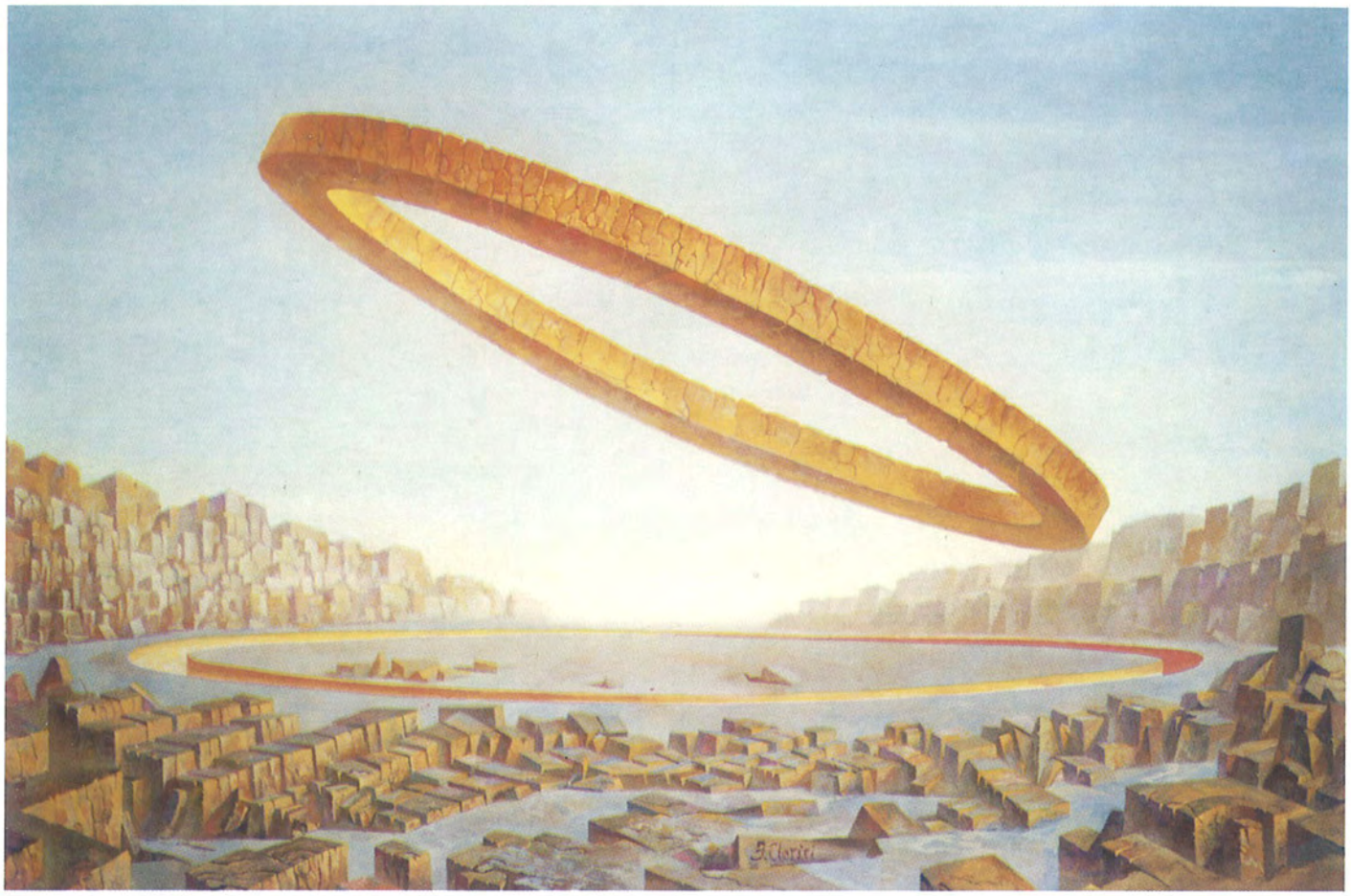
Incipit - 1974
olio su tavola, 120 x 120 cm
collezione privata



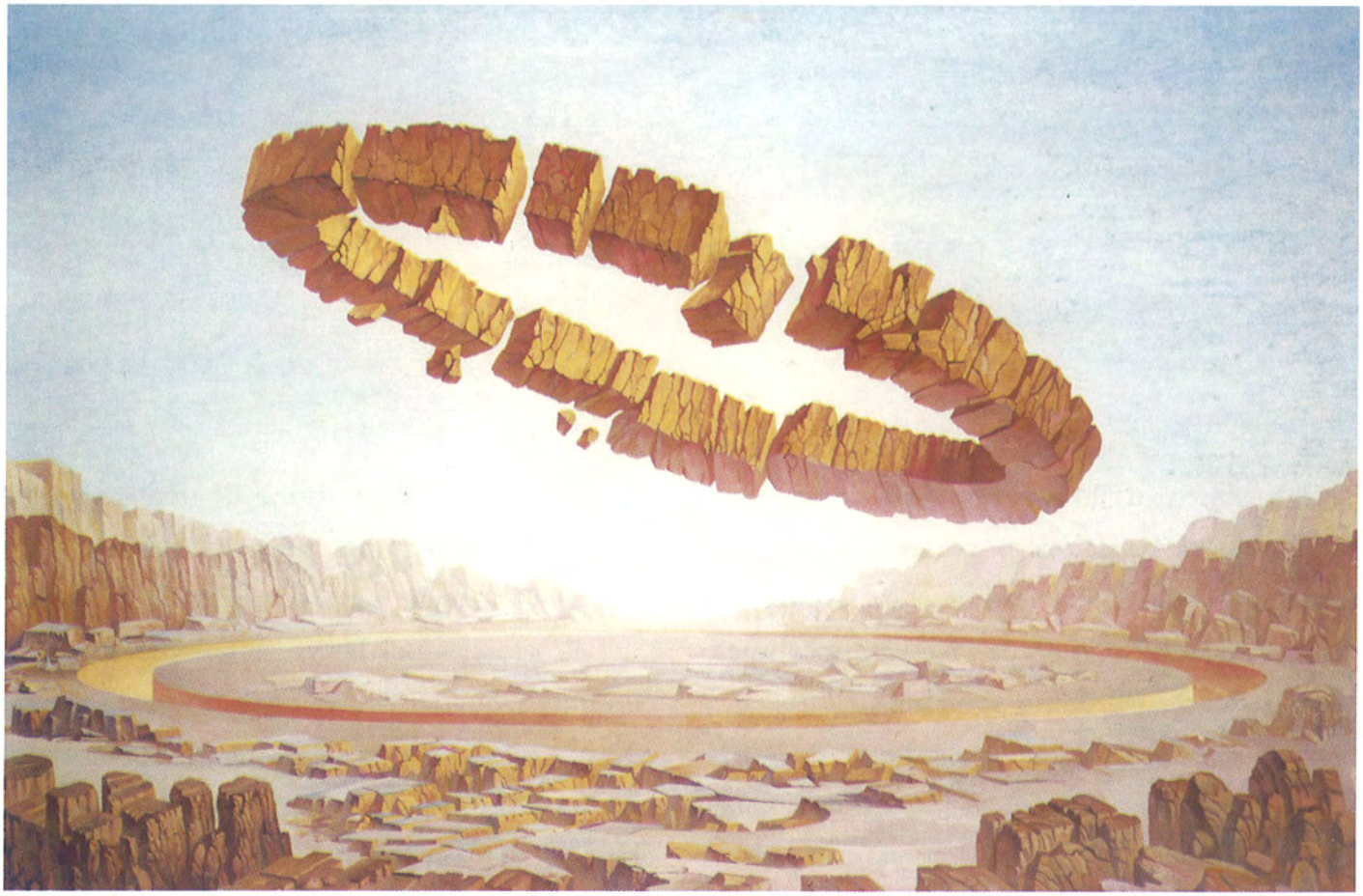
Lo sguardo verso oriente - 1977
olio su tavola, 100 x 150 cm
collezione privata



Traguardo - 1978
olio su tavola, 100 x 150 cm
collezione privata



Corpus hermeticum - 1978 (quinta versione)
olio su tavola, 100 x 150 cm
collezione privata



Un istante dopo - 1978 (quinta versione)
olio su tavola, 100 x 150 cm
collezione privata

Vittori Sgarbi

VERTIGINE METAFISICA

(...) il problema dello spazio è centrale, ma non per se stesso, bensì per popolarlo di magiche apparizioni che, come animate da complessi macchinari, alludono a una visione apocalittica del mondo che ha il suo specchio nell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin. Anche l'*Isola dei morti* nei varchi delle voragini che si aprono sulla terra rocciosa e negli interni delle stanze è destinata a precipitare. Anche i cavalli di pietra, memoria fidiaca, precipitano entro fenditure che sono come loculi sepolcrali spalancati nel giorno del giudizio.

Clerici evoca continuamente la fine del mondo con la conseguente sparizione dell'uomo. Tutto avviene in un grande teatro della memoria, popolato di fantasmi, apparizioni, allegorie, in uno scenario che appartiene all'universo dei sogni e delle favole. Come Clerici scrisse a Patrick Waldberg la sua memoria infantile era stata folgorata dalla visione di una stampa a colori dell'Ingegnere geografo Perrot, un *Tableau Pittoresque des merveilles de la nature.* Clerici scrive: «Nel breve rettangolo di pochi centimetri quadri egli ci offre un vastissimo e composito panorama di curiosi fenomeni resi ancor più affascinanti dagli inverosimili accostamenti degli uni agli altri, superando con disinvoltura anticipatrice la successione delle età e il confine delle latitudini». Il curioso e il pittoresco sono dunque, nel grande filone surrealista, i principi ispiratori della poetica di Clerici, e da essa discende la ricerca di altri artisti.

Fra questi un posto speciale e ben riconoscibile spetta alla scuola di Piacenza. (...)

Da *Fabrizio Clerici*, in *Vertigine Metafisica*, catalogo della mostra, Galleria Trentadue, Milano, 25 febbraio, 1986



Orlando - 1978
tecnica mista su carta, 107 x 130 cm
collezione privata



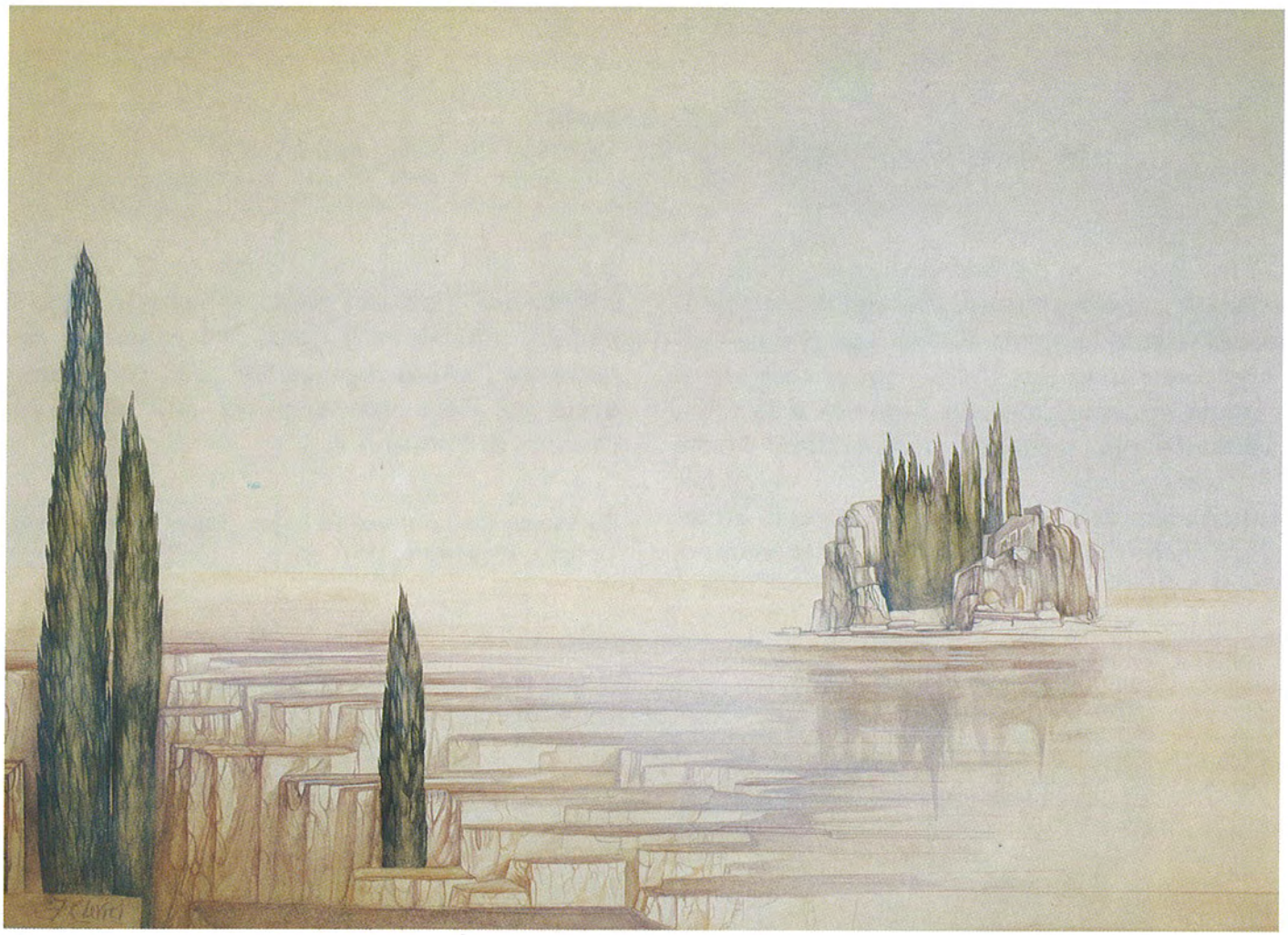
Fabrizio Clerici con Balthus
foto di Alfio Di Bella

Jean Leymarie

L'ALBUM DELLA DEGENERAZIONE MACULARE DI CLERICI

(...) La sua arte si riallaccia alla sfera universale del *fantastico,* alla categoria permanente del *barocco,* a una visione del mondo come continuo *labirinto* dove regna l'ibrido mostro che ha affascinato questo nostro terribile secolo. Come i saggi di un tempo e di sempre, crede alla fatalità delle vicende umane e, a causa della sua formazione intrisa di cattolicesimo, all'inesorabile trionfo della morte, all'irreversibile colpa dell'individuo e del genere umano. L'infamia del *Minotauro* che quest'ultimo rovescia su tutti accusando pubblicamente sua madre, è in ognuno di noi. (...)

Da l'*Album della degenerazione maculare di Clerici*, in *Fabrizio Clerici. Dipinti e Disegni*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 20 aprile - 16 settembre 1990, Roma, De Luca Edizioni D'Arte, 1990



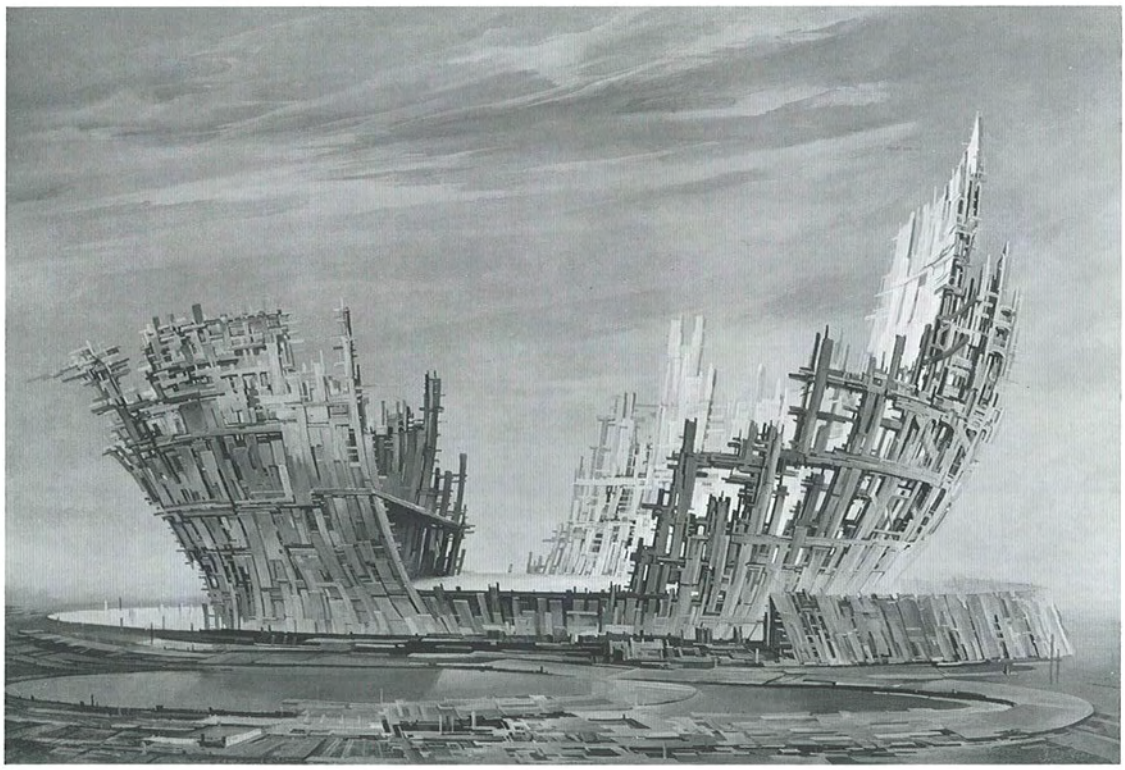
Latitudine Böcklin - 1979
tempera su carta, 51 x 70 cm
collezione privata

Maurizio Marini

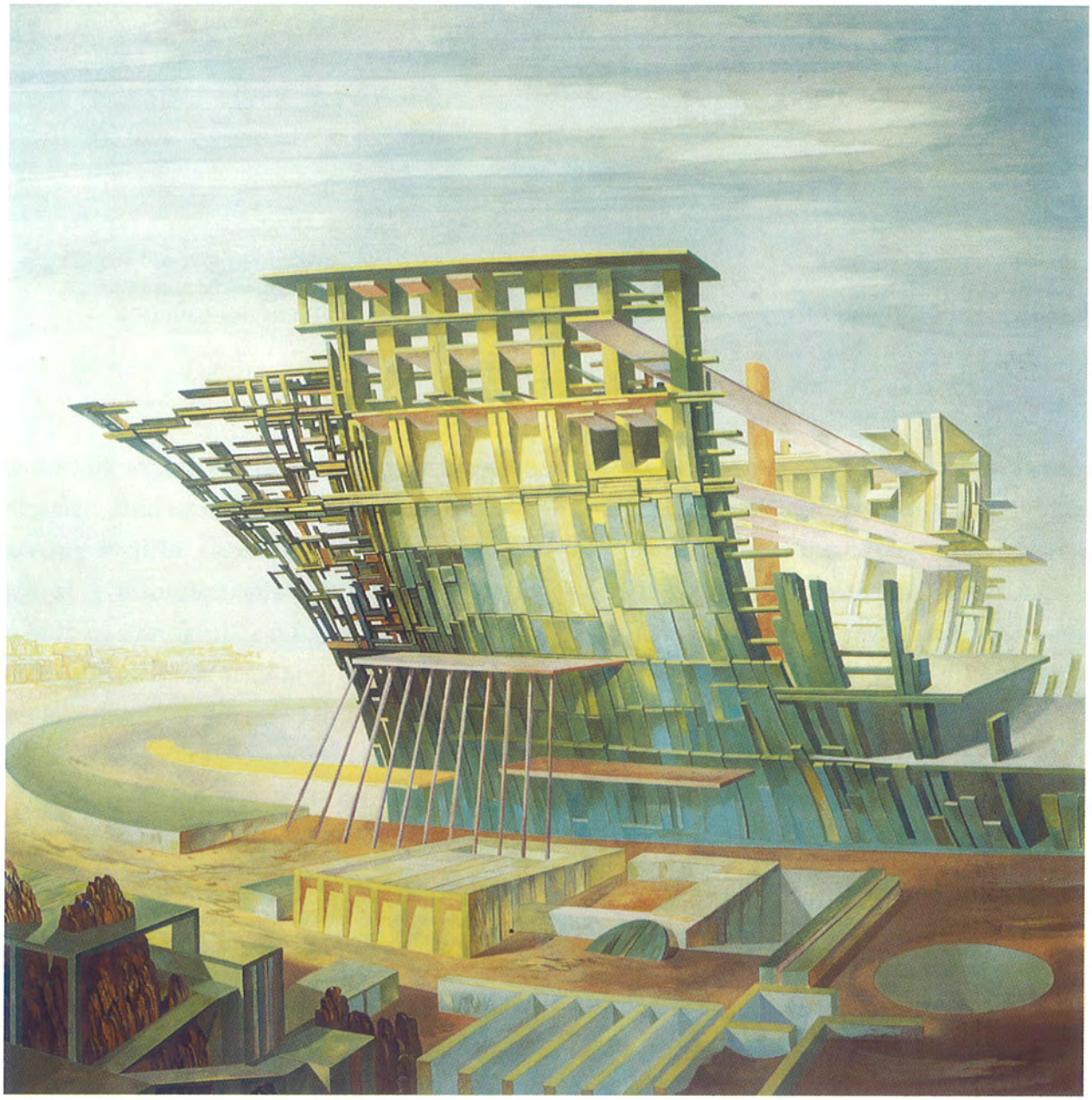
MORTE, ESTASI ,EROTISMO NEL NUOVO «SONNO ROMANO»

(...) In Clerici non c'è traccia di quel frequente, malevolo, qualunquismo, che rende vecchie o sopravvissute le opere di tanti «piagnoni» dell'arte contemporanea; in lui «verve» costruttiva e ironia si coniugano con l'estetica e la follia visionaria più raffinate, divenendone anche l'impareggiabile «modus vivendi». Anticipatore di molti movimenti tra i più attuali, lo è anche di quella «pittura colta» (si vedano, per esempio, *Troppo visto, troppo sentito* del 1944 e *Souvenir D'Italie* del 1945), oggi così in voga. Il manifesto ideale ne è, quasi certamente, *La speranza* che l'artista dipinge, nel 1956, con il desiderio di dare una risposta alla disperata *Derelitta* di Botticelli. (...)

Da *Morte, estasi, erotismo nel nuovo "Sonno romano"*, in «Il Tempo», 19 gennaio, 1987



La barca solare - 1962 - olio su tela, 60 x 90 cm - collezione Witney Warren, San Francisco U.S.A.



La prua - 1979
olio su tavola, 120 x 120 cm
collezione privata

Gioia Mori



Fabrizio Clerici con Renato Guttuso e Giacomo Manzù a Roma negli anni '80

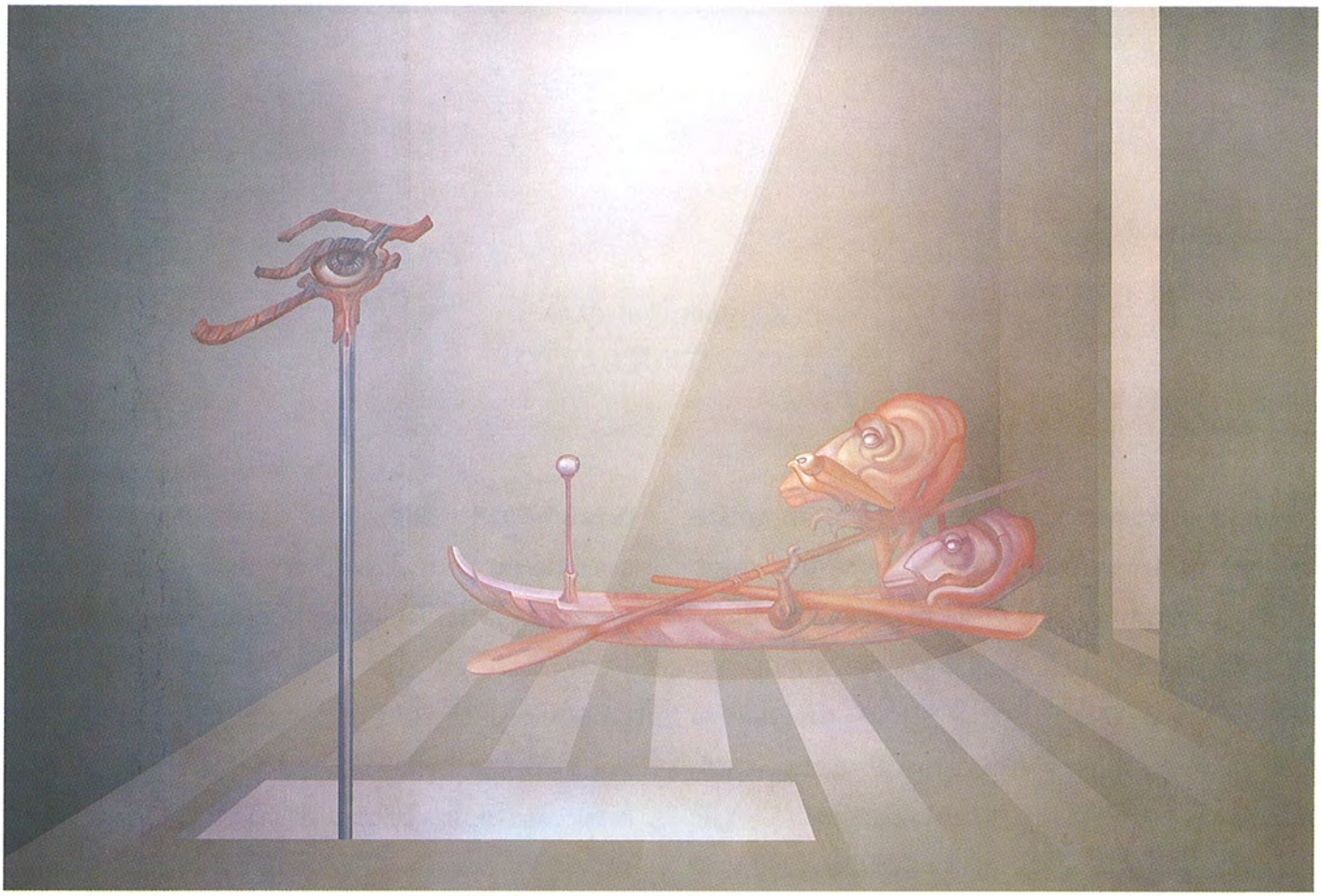
MITI, GESTI E SOGNI DELLA SEDUZIONE

(...) È un mondo che grida, quello del nostro secolo, dove il gesto di accusa del *Minotauro* di Clerici non lascia spazio a nessuna difesa. La madre nascosta è sempre una Pasifae, il congiungimento antico è comunque con un'illusione: c'è sempre un dio beffardo che veste forme di toro per Io, per Europa, per Pasifae.

E il processo dell'illusione può avvenire solo nel teatro della memoria, dalle impalcature di stucco leggere come il ricordo labile proveniente da un infinito passato, brulicante degli uomini di ogni tempo: damine settecentesche sotto il parasole, ninfe, uomini che fuoriescono dal boccascena della nascita. Idealmente, questo mondo di Fabrizio Clerici è lo stesso in cui si incontrano e si stringono in un abbraccio di riconoscimento quell'Edipo e quella Sfinge del dipinto di Khnopff del 1896: l'inevitabile, antico impulso che porta all'unione con un divino dalle forme ferine, incesto primigenio tra uomini e dèi.

Nello spazio illimitato del sogno, in cui non si elevano parole, hanno dignità di vita gli oggetti, e la loro presenza perde la banalità della consuetudine per acquisire la magia di una metafisica del quotidiano. Manichini, maschere o guanti, portano addosso effluvi provenienti dalla profondità della memoria e la capacità evocativa invade. La seduzione è in quel glaciale silenzio che emana il ricordo, il grido muto che è aldilà della mente. L'oggetto allora è il messaggero della memoria, magico caduceo di Mercurio. Il guanto del principe di Homburg di Heinrich von Kleist, raccolto da Klinger nel 1881 in una pista di pattinaggio, attraversa mille mondi, galleggia sulle onde nere del mare della memoria, è rubato da un uccello primordiale, è portato in trionfo su una conchiglia marina, approda dopo un secolo nello studio di Clerici e racconta ancora la più bella storia di seduzione mai inventata. (...)

Da *Miti, gesti e sogni della seduzione,* in *La seduzione da Boucher a Warhol,* catalogo della mostra, a cura di Maurizio Calvesi, Alessandra Borghese, Gioia Mori, Accademia Valentino, Roma, 1992/93 Roma, Leonardo-De Luca Editori



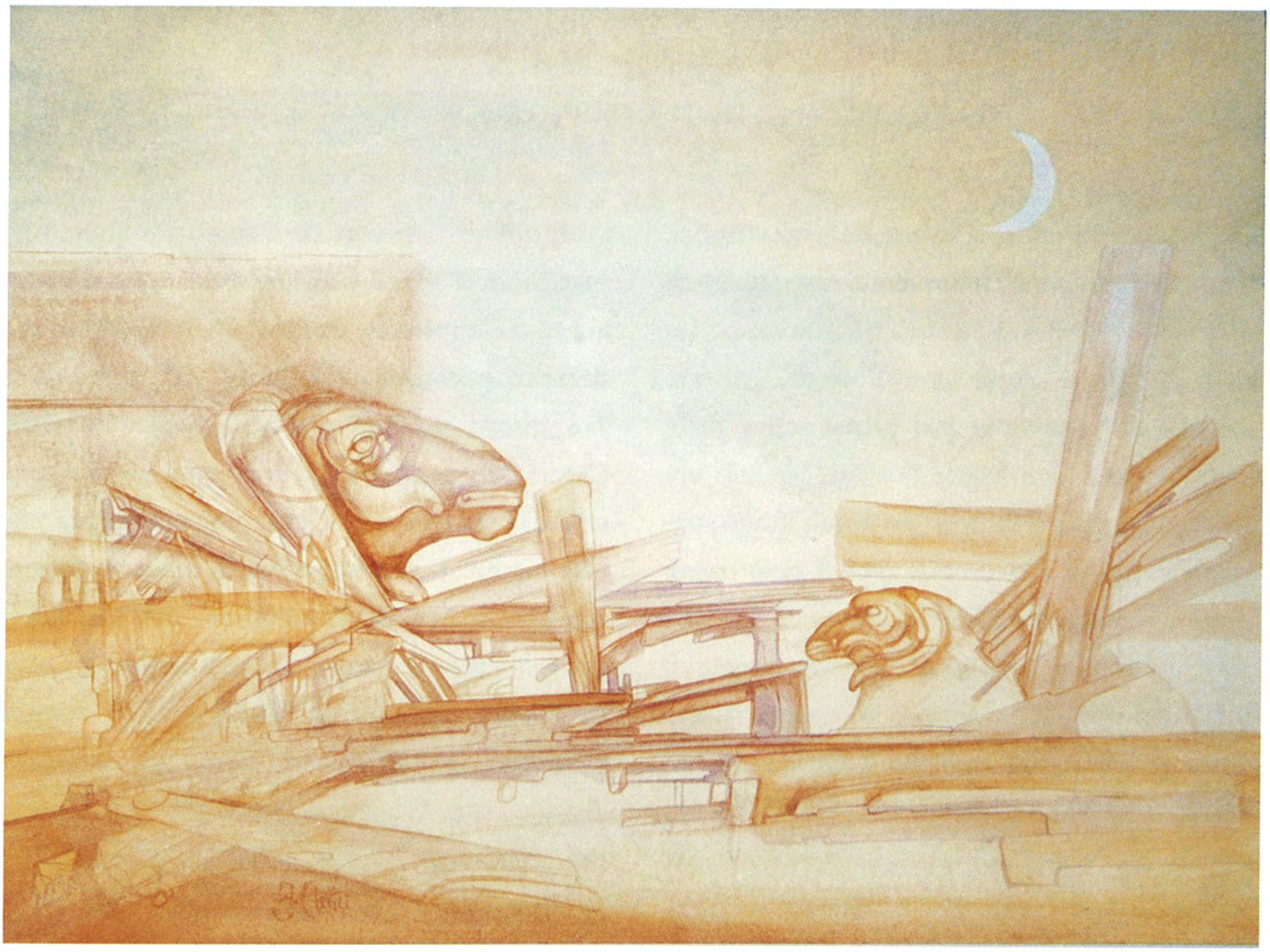
La stanza oculare - 1979
olio su tavola, 118 x 157 cm
collezione privata

Carmine Siniscalco

LE FONTI DEL MITO

Lo andai a trovare nel suo studio, in un antico palazzo in prossimità di piazza Navona, dopo averlo incontrato varie volte in occasioni diverse. Ricordo una certa emozione per quel senso di soggezione che Fabrizio Clerici non poteva non incutere, per un suo certo distacco ed aristocratica riservatezza parte integrante della sua personalità. (...) stabilitosi definitivamente a Roma nel 1920, architetto di formazione, viaggiatore indefesso, amato dai letterati e dagli artisti, apprezzato dalla critica internazionale, Clerici non è facilmente inquadrabile in un movimento o in una tendenza, anche se di volta in volta i suoi esegeti lo vogliono stendhaliano, manierista, barocco, surrealista, metafisico: è un caso a sè, un archeologo del disegno e della pittura che nelle sue opere riversa l'angoscia del quotidiano, un artista del suo tempo che si abbevera alla fonte del mito, un distaccato osservatore ed allo stesso tempo un pugnace paladino dei valori di un'arte che è innovativa nel rispetto della tradizione, un aristocratico arroccato in una torre d'avorio che imprigiona il sogno e la ragione, il mistero e la realtà, in un'atmosfera di "irreale realismo" che seduce ed intriga. (...)

Dalla *Presentazione* in *Fabrizio Clerici. Ritorno in Egitto*, catalogo della mostra, a cura di Carmine Siniscalco, Akhnatoon Centre of Arts-Zamalek, Il Cairo, 14 marzo-14 aprile, 1998



Arieti - 1980
acquerello su cartone, 50 x 70 cm
collezione privata

Raffaele De Grada

FABRIZIO CLERICI, UNA PATRIA ANTICA

Ho incontrato l'allora giovane Fabrizio Clerici, alla metà degli anni Trenta, nella casa studio di Alberto Savinio in via Plinio a Milano ma da lui mi recai poco dopo con l'amico Alberto Lattuada che faceva le sue prime prove nella cinematografia con Mario Soldati. Savinio era un personaggio già famoso per il suo lungo soggiorno parigino, qui da noi veniva però considerato specialmente come scrittore.

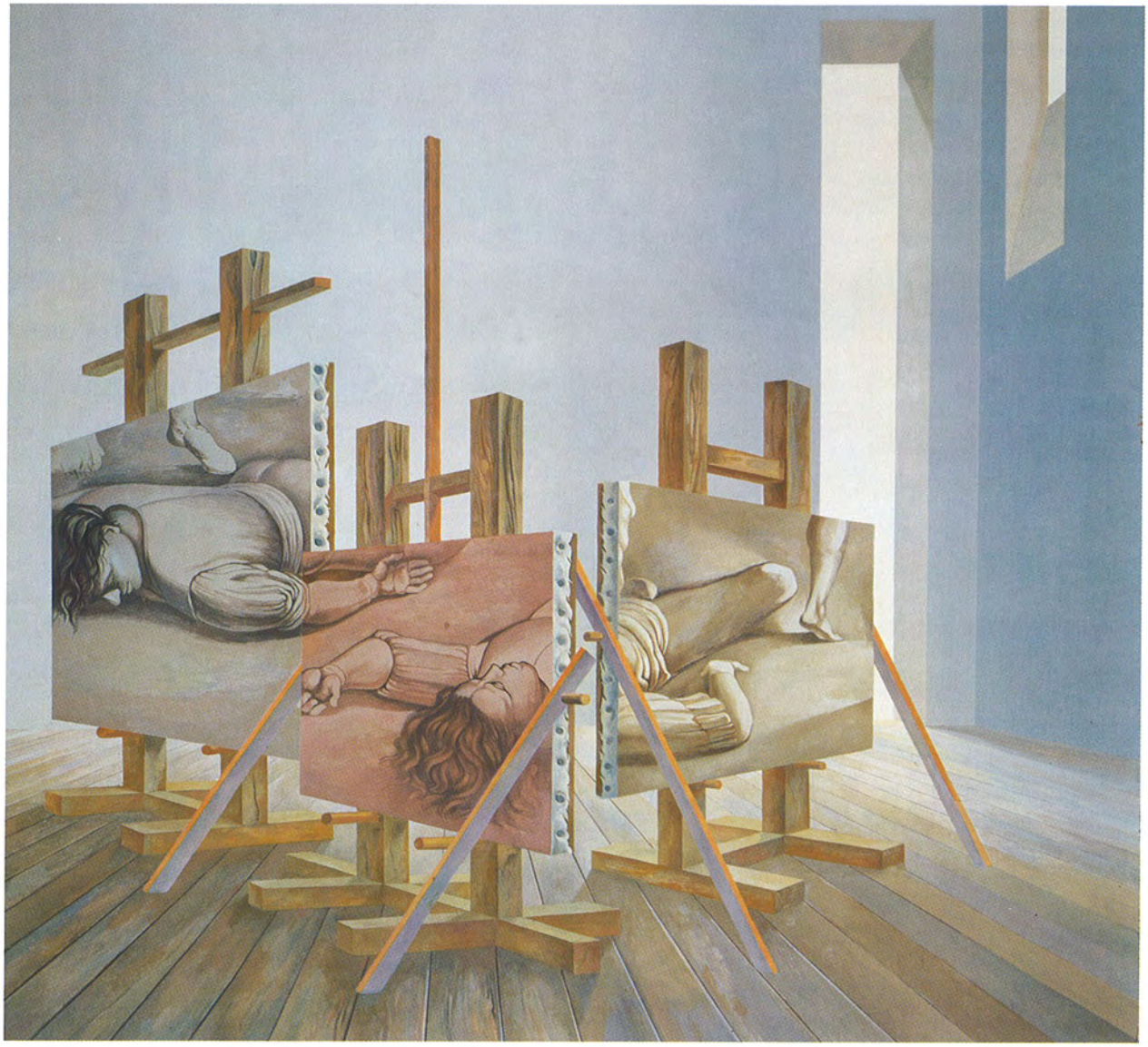
I suoi scritti sull'*Omnibus* di Longanesi meravigliavano il pubblico colto per la capacità di trasferire il lettore dal mondo della sussiegosa banalità del contemporaneo nell'atmosfera rarefatta di ironia che ben poco si confaceva con l'ambiente delle "certezze" italiane del momento.

Si sapeva che Savinio era anche un buon musicista di avanguardia ma lui era soprattutto pittore, considerato nell'ambito del surrealismo parigino e un poco coperto dalla gran fama del "metafisico" fratello Giorgio de Chirico. Nella cerchia del Novecento milanese Savinio era assai spaesato per quanto gli fosse stata affidata la direzione della rivista artistica *La Colonna* che doveva occuparsi dei "moderni" e che uscì per pochi numeri. Ma i contatti di Savinio erano soprattutto coi letterati tra i quali rammento in particolare Raffaele Carrieri, e con i giovani non affetti dalla retorica, una sorta di scarlattina epidermica, portata dal fascismo.

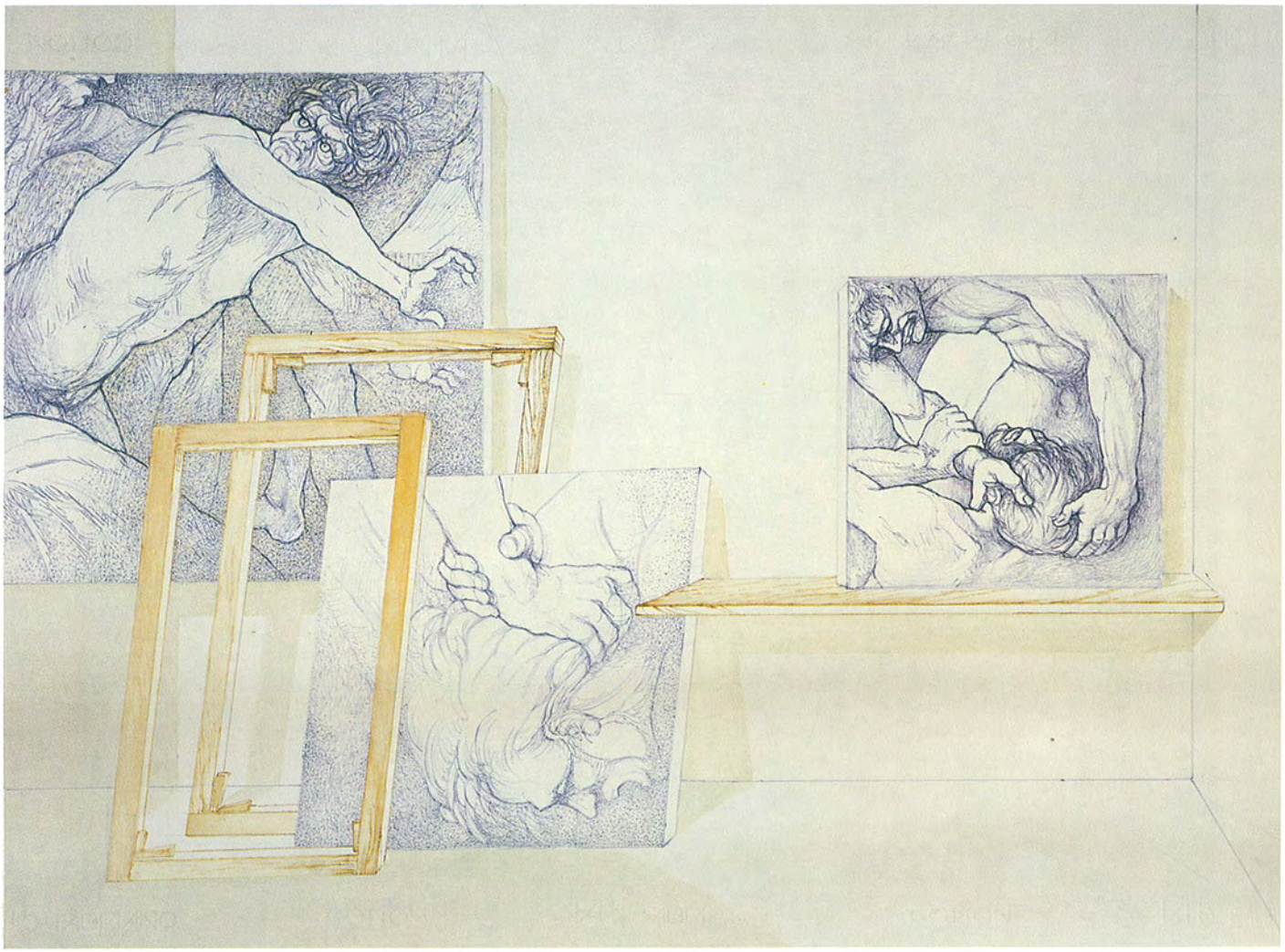
Tra questi giovani c'era *in primis* Fabrizio Clerici, ammirato da Savinio come un prodigio nell'arte del disegno. Clerici non era ancora pittore ma mi stupì l'atmosfera di mistero che circondava lo spazio inesemplato dei suoi fogli dove cresceva dal segno accarezzato della matita il lievito della forma. Mi ricordava i disegni di Ingres che allora era tanto ammirato da Achille Funi. Ma Ingres non era nella categoria dei "neoclassici" e Clerici l'aveva già ben compreso accostandosi al segno limpido della forma degli ultimi seguaci di Raffaello.

Quando Clerici diventò pittore e si trasferì dall'isolamento di Milano alla *koinè* romana, dove ebbe solide amicizie come quella di Ranuccio Bianchi Bandinelli, la sua fama cominciò a pesare sul piano internazionale. (...)

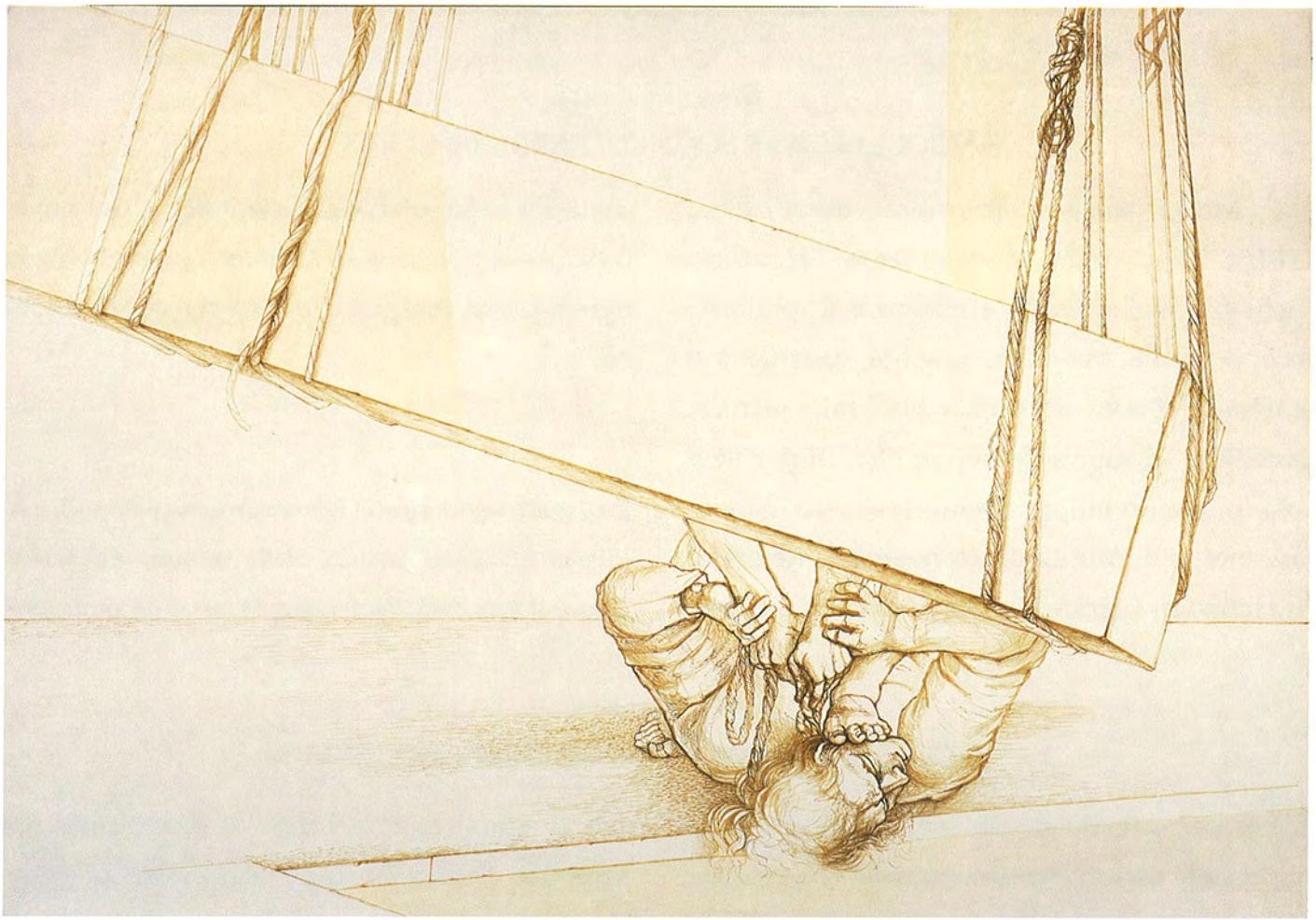
Da *Fabrizio Clerici, una patria antica*, in *Fabrizio Clerici*, catalogo della mostra, Cesena, Il Vicolo Divisione Libri, 1998



L'atelier di Orvieto - 1980/81
olio su tavola, 120 x 120 cm
collezione privata



La mensola - 1981
tecnica mista su cartoncino, 57 x 76 cm
collezione privata



Morsa di pietra - 1981
tecnica mista su cartoncino, 70 x 100 cm
collezione privata

Domenico Guzzi

SIMBOLI, SEGNI E SOGNI DI FABRIZIO CLERICI

(...) Mito, storia, atmosfere metafisiche. Costruzioni architettonicamente rigorose. Richiami concettuali, affermazioni oblique, recuperi della memoria. Ragioni sintattiche e teoriche d'uno straordinario far pittura. Vocazioni di sapore letterario che, di per sè e solo in quanto tali, pur sembrerebbero alimentare motivi a loro modo scenografici. Referenti che fanno di Clerici uno dei pittori più rappresentativi e singolari dell'arte italiana del novecento e che potranno riconoscersi pienamente in ogni dipinto, disegno e grafica che oggi si espone. (...)

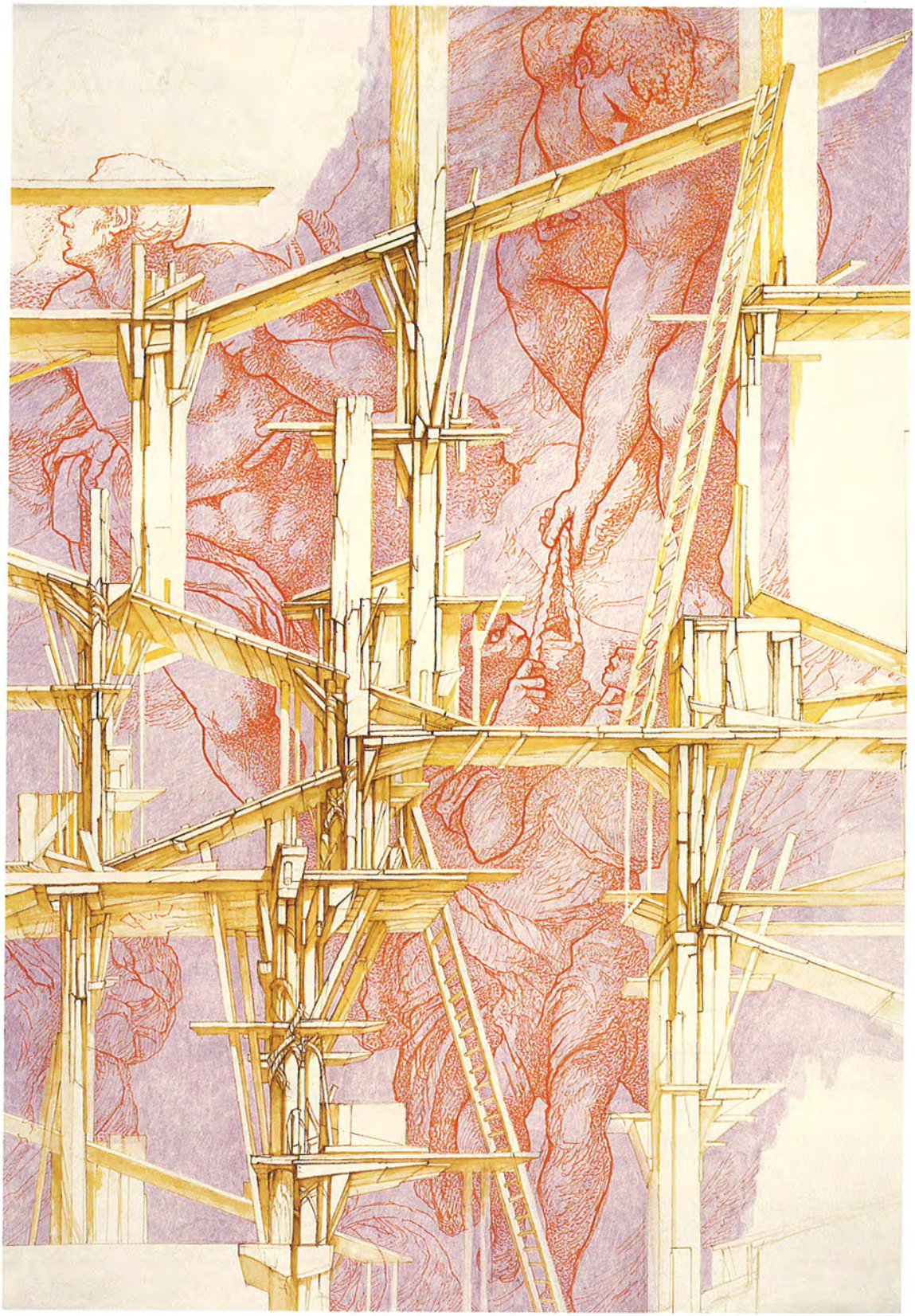
Da *Simboli, segni e sogni di Fabrizio Cerici,* in *Fabrizio Clerici. Ritorno in Egitto,* catalogo della mostra, Akhnatoon Centre of Arts-Zamalek, Il Cairo, 14 marzo-14 aprile, 1998

Enzo Siciliano

FABRIZIO CLERICI: VOCE, NASO E ALTRI MINOTAURI

(...) Il surrealismo rende sempre in chiaro la proiezione oscura che dirama nella coscienza.
Nel surrealismo di Fabrizio - se vogliamo usare o abusare di un'etichetta che gli è stata spesso incollata alla tavolozza - c'è il bruciare di immagini strappate a un disastro, dissepolte da sotto la rovina del tempo e della storia. E quel disastro si è generato anzitutto al cuore di un sentimento o di un trattenuto dolore.
Schietto uomo del secolo, Fabrizio non riusciva a guardare il mondo se non con le lenti della cultura. L'essenza della vita era per lui simbolica, cifrata in segni già consumati, o residuo di un atto mancato.
Per la sua strepitosa mano di disegnatore era semplice richiamare quei segni a un presente possibile: altresì era necessario mostrarne il destino irrisolto. Ecco, dunque, processioni barocche, rituali mitologici svolgersi su palafitte corrose, sorprese l'attimo prima della fine, oscillanti fra morte e vita come è sempre nelle immagini dell'arte. (...)

Da *Fabrizio Clerici: voce, naso e altri minotauri,* in *Clerici opere 1928-1992,* catalogo mostra, Palazzo Sarcinelli, Conegliano 28 Marzo-16 Maggio, Conegliano, Linea d'Ombra Libri, 1999



La settima impalcatura - 1981
tecnica mista su carta, 100 x 70 cm
collezione privata

Giorgio Soavi



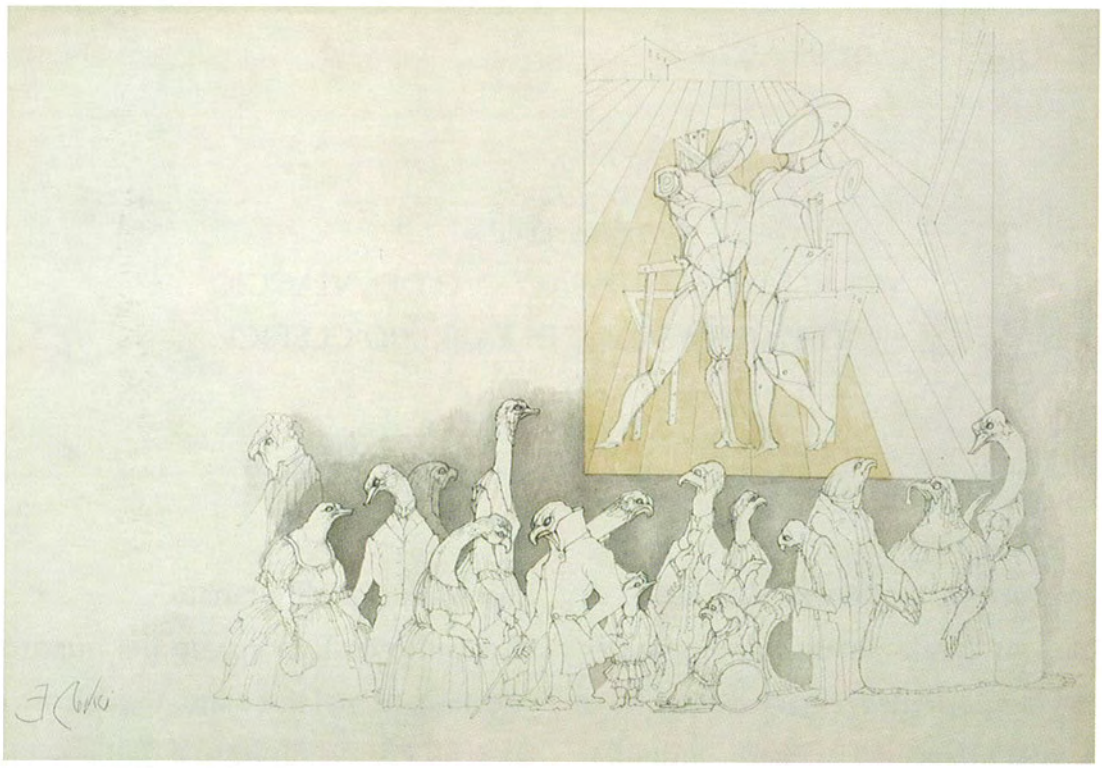
In lista di attesa, 1969
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

FABRIZIO CLERICI

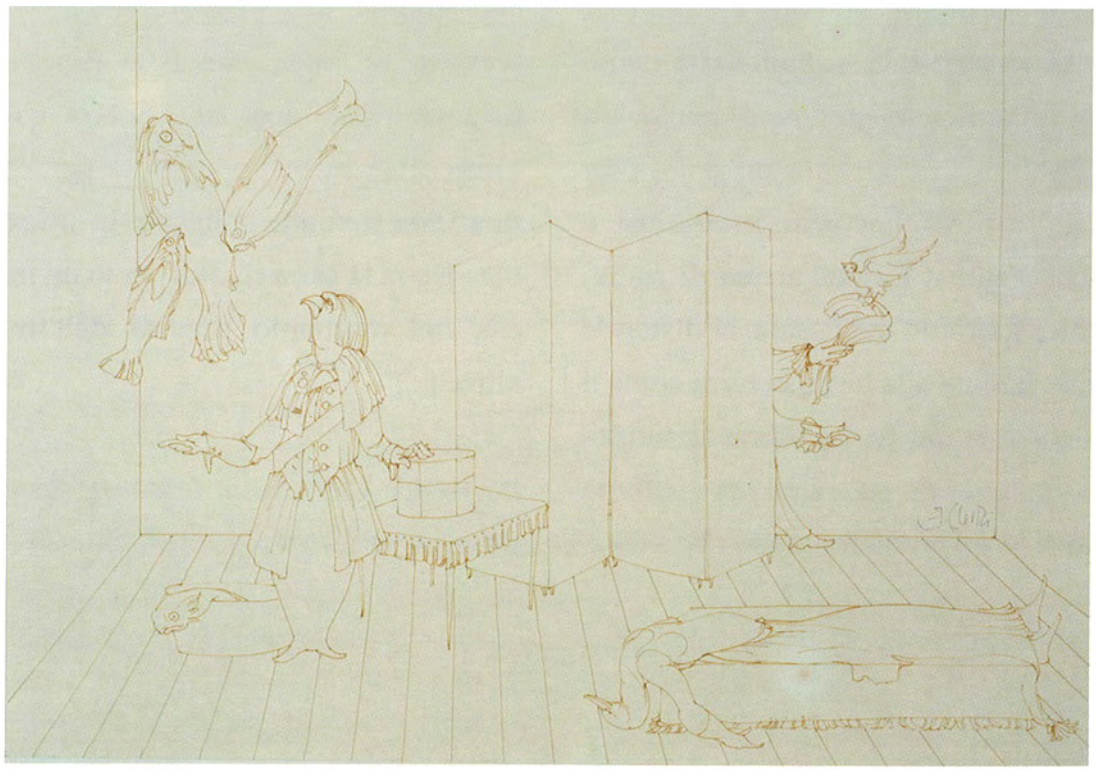
(...) Fabrizio mi ha fatto un regalo. Riprendendo il proprio dipinto *Lo studio di Dresda* del 1979, in cui, sul cavalletto,appare una versione boscosa ispirata all'*Isola dei morti* di Böcklin, Fabrizio disegna un cavalletto sul quale sta scritto che mi ringrazia per avergli fatto, a sua insaputa,delle fotografie,e dichiara la sua «felicità per essere ancora così giovane».

E così mi appare, sempre, quando vedo i suoi quadri astronomici, grandiosi, da precursore dei viaggi nello spazio e sulla luna dove, da tempo immemorabile, Fabrizio Clerici ha stabilmente vissuto respirando regolarmente, con il proprio ossigeno.

Da *Clerici, opere 1928-1992,* Conegliano, Linea D'Ombra Libri, 1999



In palcoscenico - 1982
tecnica mista su carta, 50 x 70 cm - collezione privata



Prestigiatori - 1982
penna su carta, 35 x 50 cm - collezione privata

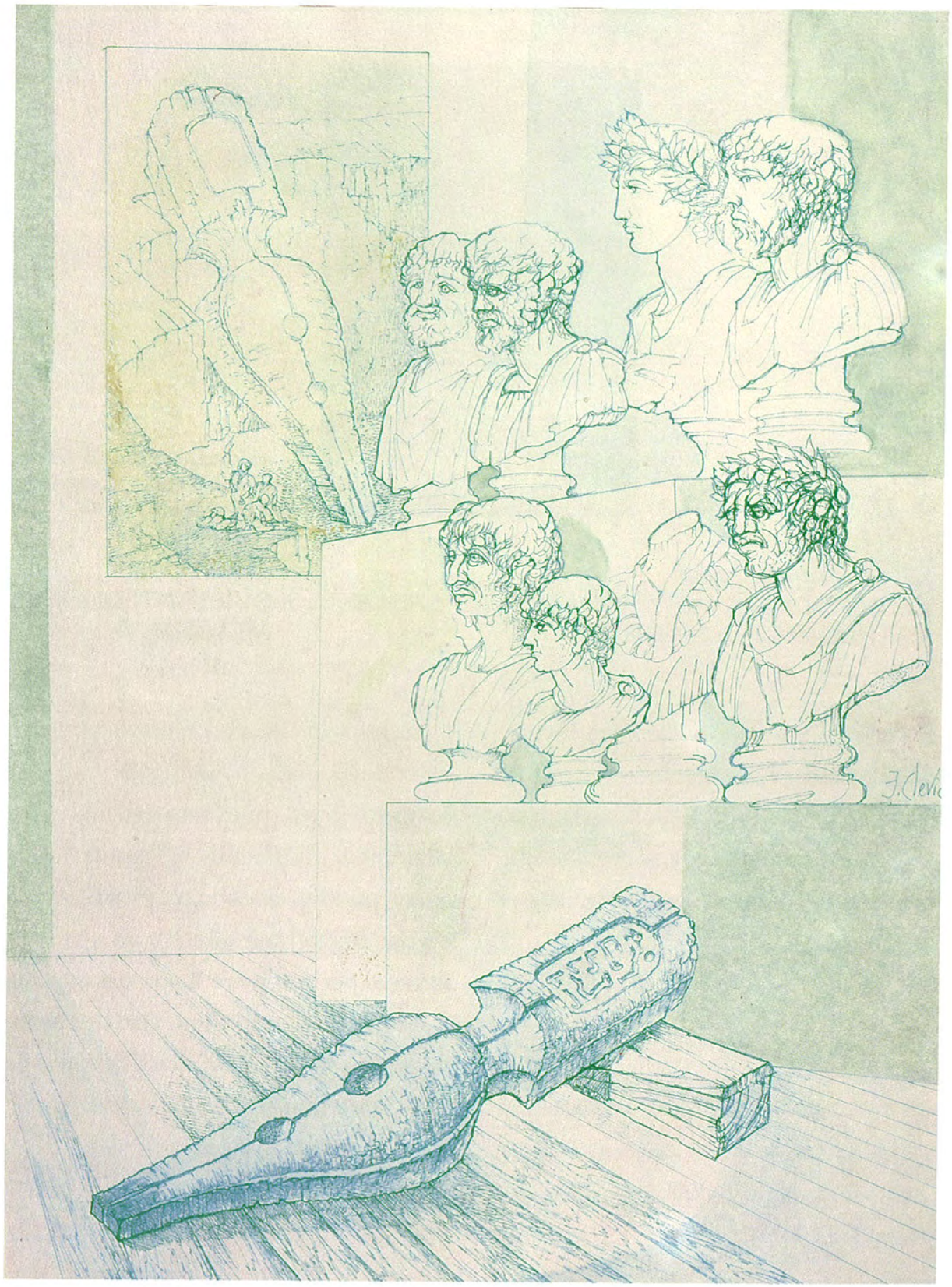
Marco Goldin

SUL SENSO DEL DISTACCO. O DEL VIAGGIO L'ULTIMO QUADRO DI FABRIZIO CLERICI

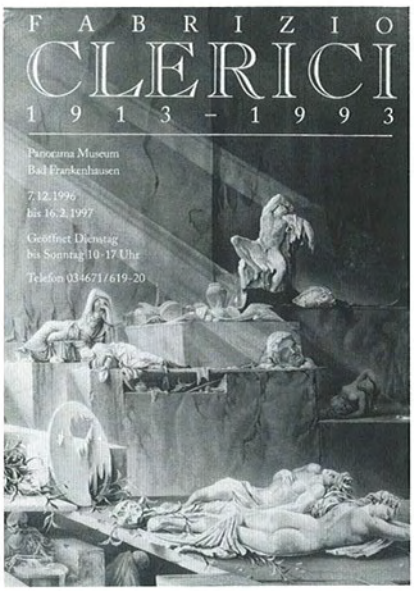
(...) Ecco dove arriva la pittura di Clerici. A quale confine, su quale linea si arresta per riprendere il viaggio. Attraversata d'impeto, o d'incanto, la vita, affacciarsi ai bordi del nulla, sulla costa del silenzio, sullo scoscendimento di un'alta roccia, o dirupo, da cui non emerge più il traffico delle giornate, la bora colorata di un'architettura impossibile, squadernata come il progetto di un antico falegname di genio. Da quel fondo risale solo l'aurora non dalle dita rosate ma dal chiuso bocciolo inumidito e imperlato della bruma. E quell'acqua di rugiada, trasparente, sparente ma fissata, si distende facendo il cielo uguale alla terra, la terra come il cielo, la vita come la morte. Le forme abbandonate, su una spiaggia da cui la marea è rifluita via, e restano solo gli emblemi di ciò che sarà e non sarà mai allontanato.

Costruito così, lo spazio del quadro non è più destino, se mai lo è stato. È qualcosa che c`è solo perchè è stato dipinto, e dall'essere rappresentato acquista possibilità di vita. Forse la porta della morte, una barca inabissata («Nel 1954, un anno dopo il mio soggiorno in Egitto, un nuovo scavo a El Giza, presso la grande piramide, ritraeva intatta una Barca Solare. Un tal soggetto mi affascinava soprattutto per l'assurdità di una imbarcazione collocata in un mare di sabbia »), con la prua rivolta verso un mare che non c`è, nel momento preciso dell'imbarco, non altro. (...)

Da *Fabrizio Clerici, opere 1928-1992,* Conegliano, Linea D'Ombra Libri, 1999



Sala chiusa al pubblico n°1 - 1988
penna e pastello su cartoncino, 75 x 55 cm
collezione privata



Il manifesto della mostra antologica presso il Panorama Museum di Bad Frankenhausen, 1996/97

Maurizio Calvesi

LA CLASSICITÀ TRA METAFISICA, TRADIZIONE E CONCETTO

(...) Per il letterato Savinio la classicità invece, come esito favolistico della Metafisica, è sogno, ricongiungimento al mito, contemplazione della sua realtà (o «surrealtà»). E anche il moderato surrealismo di Clerici si concilia nel sogno con la classicità. (...)

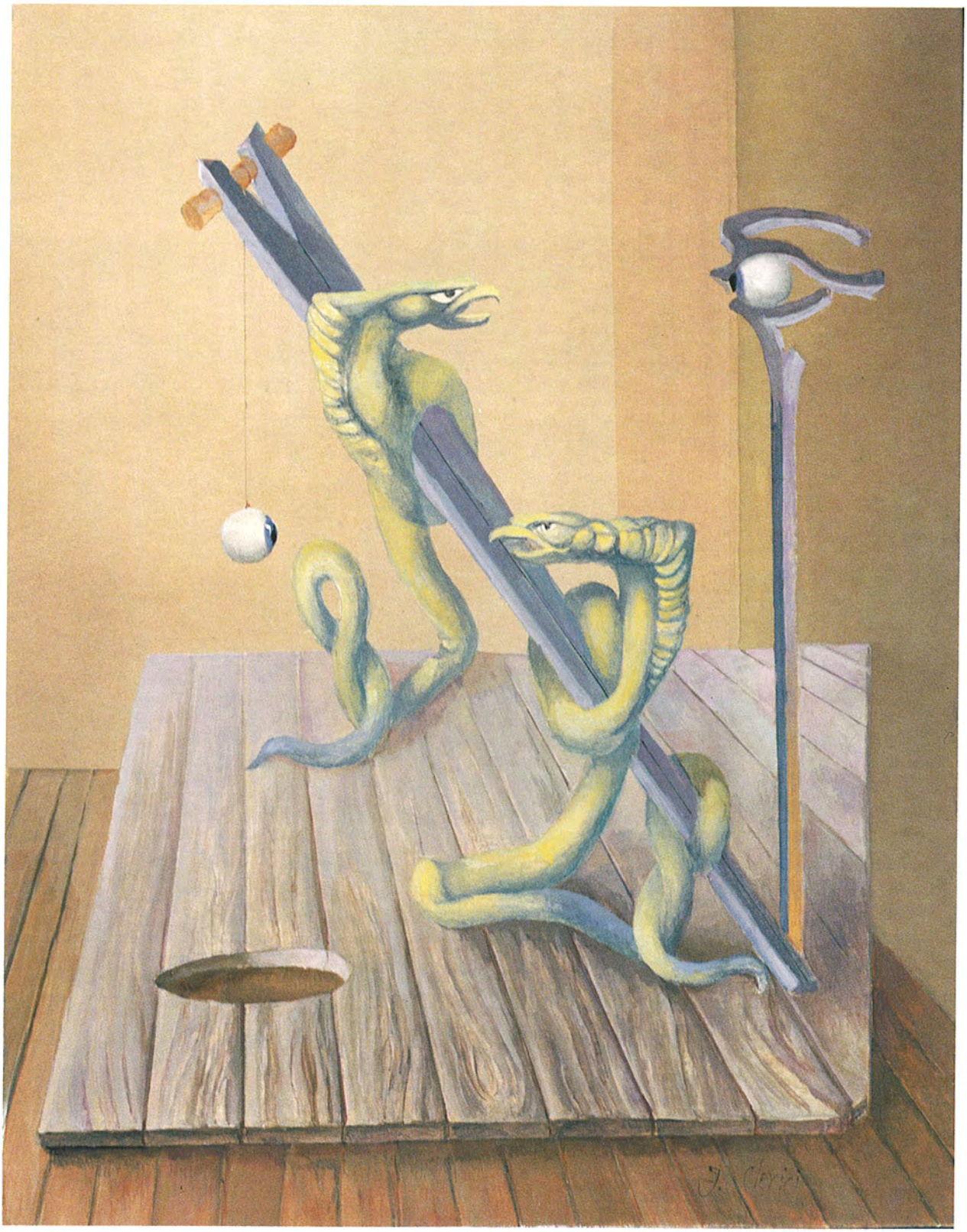
In *Novecento. Arte e Storia in Italia*, catalogo della mostra, a cura di Maurizio Calvesi e Paul Ginsborg, Scuderie Papali al Quirinale, Mercati di Traiano, Roma, 2000-2001, Ginevra-Milano, Skira, 2000-2001

Lorenzo Canova

I RIMANDI INQUIETANTI DI UN CLERICI METAFISICO

(...) l'opera di Clerici con il suo fascino rarefatto di rimandi mitici e inquietanti: in una stanza costruita mediante una severa prospettiva albertiana, irradiata da riflessi di luce vespertina, un cavallo, che sembra pietrificato, compare da una soglia forse allusiva ad una realtà ultraterrena, per compiere il suo transito misterioso e inesplicabile verso una stanza più luminosa, verso una realtà metafisica che, forse, è possibile soltanto intuire attraverso la fallacità umbratile delle immagini terrene.

in «L'Avvenire», 28 Marzo, 1999



Gli occhi e i serpenti - 1986
olio su tavola, 49 x 38,5 cm
collezione privata



ESTRATTI DA INTERVISTE A FABRIZIO CLERICI

Francesco Perfetti

VIAGGIO NEL MERAVIGLIOSO

Lei ha seguito studi regolari in campo artistico...

Certo. La predisposizione naturale si è sviluppata attraverso gli studi: lezioni private prima, il liceo artistico poi (sono stato uno dei primi a scegliere quell'indirizzo di studio), la facoltà di architettura in seguito. Essa ha trovato modo di manifestarsi più liberamente in un ambiente ed in una città come Roma che io considero, sotto il profilo artistico, la più straordinaria, per continuità e per sovrapposizione di epoche e di stili. Una città che non è mai morta.

Dall'architettura alla pittura dunque?

In un certo senso. Appena laureato, uno dei miei maestri, Piacentini, mi volle con sè, a Milano. Ma il lavoro di architetto durò poco, un paio di mesi appena, perchè partii militare, poi ci fu la guerra. Quando tornai in abiti civili erano trascorsi sette anni, troppi per riprendere i fili interrotti. Del resto, anche in divisa, avevo sempre disegnato. Così un bel giorno decisi di fare il pittore. Dal punto di vista culturale, con la mia laurea in architettura, mi sentivo con le carte in regola. Ed avevo ragione. L'architettura mi è servita molto, non solo per uno sviluppo mentale, ma anche proprio per inquadrare un disegno, per delimitare una composizione. La struttura architettonica è rimasta presente nel mio lavoro e non ho mai voluto che non lo fosse. Ho anzi, sempre desiderato che il mio lato, diciamo così, di architetto trasudasse dalla mia pittura, dal mio disegno, dalle mie composizioni.

Anche altri fattori avranno però influito sulla sua decisione. Forse degli incontri....

Naturalmente incontri fondamentali, di opere e di uomini. Incontri che hanno risvegliato ed alimentato un fuoco che covava sotto le ceneri. Ricordo, per esempio, una mostra di de Chirico, a Milano, verso la fine del 1930 o l'inizio del 1931. Mi fece un'impressione enorme. Erano esposti pezzi che rappresentavano un'autentica novità. La gente si recava alla mostra per ridere di quel «pazzo» che presentava «cose» incomprensibili. Ma erano i tempi. A quell'epoca gli stessi impressionisti venivano ancora considerati dei matti. Si parlava di Renoir come di uno che non sapeva dipingere. Vi era una tradizione di conformismo figurativo e nessuna apertura mentale. Su un quotidiano romano veniva sempre messo a confronto l'immagine di un dipinto antico a quella di un quadro di Picasso, per sottolineare la differenza e mettere in guardia sulle aberrazioni dell'arte moderna.

Il suo nome è spesso associato a quello di Alberto Savinio. Come e quando lo conobbe?

L'incontro, e poi la frequentazione e l'amicizia, con Savinio, sono stati fondamentali. Una sera del 1936 (non ricordo più da chi accompagnato) ad una tavolata conobbi Libero De Libero ed Alberto Savinio.

Come uomo, che tipo era?

Savinio era molto diverso da suo fratello,anche fisicamente. De Chirico aveva un aspetto un poco extraterrestre, lunare. E poi incuteva soggezione. Savinio, no. Era una persona molto alla mano. Il rapporto con lui si sviluppava subito su un piano paritetico, che non badava alle differenze di età, in modo tranquillo e semplice. Lo si frequentava com'egli stesso frequentava poi tante persone culturalmente diverse da lui. L'ambiente in cui si ritrovava aveva ben poco da spartire con quello che si era lasciato alle spalle a Parigi: Max Jacob, Apollinaire, Cocteau, Picasso, tutto questo gruppo, così culturalmente ed artisticamente vivo, era poco compreso in Italia. Savinio e lo stesso de Chirico non hanno avuto la strada facile...

Com'è avvenuta la conoscienza con de Chirico?

Il tramite è stato Carrieri, che era già in confidenza con lui ed al quale mi legai con profonda amicizia. De Chirico venne anche a trovarmi in un mio studiolo, dove mi rifugiavo nelle ore di libera uscita dal servizio militare. Era l'inizio del 1938. A de Chirico feci vedere i miei primi disegni e parlammo a lungo del mio lavoro.

Nel 1936-37 facevo i ritratti, a memoria; disegnavo spesso mia nonna (che adoravo) vestendola di costumi spagnoli, tutti inventati. Mi viene in mente una curiosità. Qualche anno fa Giorgio Bassani doveva presentare un mio libro: aveva visto questi ritratti della nonna e si limitò a parlare di essi anzichè del libro.

Queste prime espressioni artistiche erano fantastiche: prendevo si in considerazione modelli reali, ma non li copiavo, li reinventavo attraverso il filtro della memoria...

Già, la memoria. Suppongo che abbia una grande importanza per il suo lavoro...

Fondamentale. La memoria visiva è la miniera più straordinaria per un artista. Individuare una immagine, guardarla, dimenticarsene, farla poi riemergere dalle nebbie del tempo e fissare allora una composizione, una idea di ciò che si è visto e che non si ha più davanti: con questo metodo sono nate le mie opere. Viaggi, persone, luoghi visti, dimenticati, rivisti, reinventati, recuperati attraverso la memoria, attraverso visioni. In fondo sono un visionario, cioè un artista che si colloca nel filone di Caspar David Friedrich, dei John Martin, di questi pittori visionari che ci sono sempre stati.

Non è una posizione anacronistica?

Può darsi, non lo discuto. Ma non posso essere diverso da come sono.

Si parla spesso di Clerici come di un metafisico o di un surrealista...

Oggi si ha la mania di voler incasellare tutto e tutti, di procedere a classificazioni, come fa un entomologo con le sue farfalle. Ma non è un buon sistema. Questi movimenti, come il surrealismo, non sono nati in Italia.

Da noi appena si vede un pittore visionario lo si cataloga subito come surrealista. Quando parlo di pittura visionaria non mi riferisco ad una pittura che si fonda su una deformazione onirica dell'oggetto.
Se vi è deformazione, questa nasce da un calcolo scientifico, dallo studio per esempio degli anamorfici, non già da un procedimento onirico. Il che è molto diverso.

Abbiamo parlato di Savinio e de Chirico. Qualche altro incontro pittorico...

Di incontri artistici ne ho avuti tanti, più o meno importanti, più o meno saltuari, più o meno inerenti alla pittura. Chi ricordare fra tutti? Forse Pavel Tchelitchew, un russo molto bravo che ha trascorso gli ultimi anni della sua vita tra Frascati e Grottaferrata. Era un personaggio difficile, molto intelligente, con un'ottica completamente diversa da quella dei fratelli de Chirico, ma quanto mai interessante. Russo di nascita, emigrò intorno agli anni Venti in Europa, in Francia, dove insieme con Christian Bérard e con Eugène Berman dette vita ad un movimento neo-romantico. Tchelitchew e Berman, dopo un soggiorno americano, si trasferirono entrambi in Italia, ma non si salutavano neppure.

Qualche incontro mancato...

Non saprei. C'è un grande pittore, come Felice Casorati, con il quale ho avuto un incontro occasionale, ma che mi ha colpito molto: fu nel 1957 quando venne a visitare una mia mostra a Torino. Ci scambiammo poche parole e non ebbi più occasione di frequentarlo. Lo considero comunque un grande maestro e credo che un discorso sulla metafisica non possa prescindere dalla sua opera. La metafisica di Casorati non ha nulla a che vedere con quella di de Chirico, ma i suoi quadri, che partono da una immagine rigorosa ed asettica, immersi in una atmosfera rarefatta, sono esemplari.

Una domanda d'obbligo per un pittore visionario. Che cos'è il fantastico?

Non è facile spiegarlo. È più semplice fare qualche esempio. Piranesi è fantastico, Arcinboldi è fantastico, Bosch è fantastico, ma anche Brueghel è fantastico. Il fantastico non ha limiti, parte spesso dal reale. Che cosa faceva Piranesi? Guardava Roma e le sue pietre, si ritirava nel suo studio e ridisponeva quello che aveva visto in certe composizioni a lui più congeniali, reinventava il reale. Tutto può diventare fantastico: basta una luce proiettata su un certo oggetto o due luci che si incrociano determinando un alone ed ecco nascere una nuova dimensione, quella del fantastico.

Lei si è occupato molto di scenografia. Come mai?

Scenografia ed architettura sono in relazione tra loro. La scenografia è una forma di architettura entro la quale si muovono personaggi veri. Per me che ho sempre considerato la dimensione architettonica fondamento delle mie composizioni (e che non ho mai esercitato la professione di architetto) è stata una opportunità stimolante ed allettante quella di poter far vivere in tre dimensioni ciò che non ho potuto realizzare in pratica.

Quali gli spettacoli più cari?

Sono tanti. Ho cominciato con il teatro di prosa, nel 1947, curando le scene di La professione della signora Warren di Shaw, poi sono passato alla lirica ed alla danza. Ricordo l'Alì Babà, di Scribe e Mélesville, il Sogno di una notte di mezza estate, musicato da Britten e Pears ed ancora il Gianni Schicchi di Forzano per la regia di Peter Ustinov. Per il Sogno sono stato chiuso cinque mesi a scolpire un intero bosco di plastica grande come il boccascena della Scala.

In fondo quella di scenografo è stata, ed è, una attività complementare a quella di pittore...

Si. Io, poi, sono del parere che un artista deve saper fare di tutto. In questo senso abbiamo avuto la grande lezione del Rinascimento. L'artista rinascimentale scriveva, poetava, dipingeva, scolpiva, creava architetture. Come non si può tener conto di questi precedenti?

Lei ha illustrato tanti libri e tanti autori. Accenniamone a due, Marco Polo e Ludovico Ariosto, lontani e vicini al tempo stesso...

Si, molto lontani. Non hanno nulla a che vedere l'uno con l'altro. Però il fantastico è comune ad essi. Marco Polo ha descritto il suo viaggio nel Catai in modo asettico, senza lasciarsi andare a narrazioni emozionanti o emozionate. E questo mi ha consentito di spaziare, di inventare: mi sono sentito un raccoglitore di immagini al seguito di Marco Polo. Nel caso dell'Ariosto le cose sono andate diversamente. L'illustrazione dell'Orlando Furioso mi è costata due anni interi di lavoro ed è stato un impegno molto faticoso. Si trattava non di correre dietro a chimere, ma di partire da situazioni precise, codificate per sempre nei versi ariosteschi, di reinventarle in modo personale e fantastico.

In «Il Settimanale», 9 maggio, 1979



Antonio Debenedetti

«SONO UN INQUILINO DELLA VECCHIA ROMA LA MIA VITA E' TRA I MISTERI DEL CENTRO»

Fabrizio Clerici nel vano della porta, quando viene ad aprire, è altissimo: fa pensare, non so perchè, ai suoi elegantissimi sebbene vagamente arrugginiti cavalieri con la corazza. Il forte, agguerrito profilo dell'artista spiega forse l'ironica invenzione di quegli elmi a becco, che sovrastano le armature nel celebre quadro a olio intitolato *Krak des Chevaliers*.

«*Tutto per me è memoria*» mi dice Clerici, quasi subito. «*Non copio mai niente, dipingendo ricostruisco tutto attraverso il ricordo*».

Questo spiega, almeno in parte il mistero del suo studio: un bunker inespugnabile dal sole, dove la luce piove a fasci orientati, dalle lampade elettriche. Ed è quasi una sfida dell'artificio e della fantasia quella penombra. Clerici abita infatti in un luminosissimo ultimo piano, sospeso tra il grande spazio aperto di piazza Navona e i colori lucidati d'ombra, i chiaroscuri di via Santa Maria dell'Anima. Persiane e imposte, chiuse con cura meticolosa, escludono così un panorama, che si immagina a buon diritto eccezionale.

«*Amo la casa mediterranea, che guarda tutta verso il centro cioè la corte*», spiega a questo riguardo l'artista. Venendo poi alla sua opera e di qui alla stranezza d'un atelier inaccessibile alle trasparenze del giorno, aggiunge: «*La mia pittura nell'ultimo decennio, d'altronde, ha espresso sempre una difficoltà di rappresentare l'esterno. Posso dire, in altre parole, di aver privilegiato gli ambienti chiusi*».

C'è ovunque, guardandosi intorno, un'aria di vaga, elegante, sottolineata noncuranza: quella che Connolly attribuiva all'indifferenza verso il denaro, all'istintivo e raffinato disordine, al non volersi legare alle cose tipiche nei dandy. Senza con questo voler naturalmente dire che Clerici sia, o sia tout court, un dandy.

Milanese del 1913, l'artista abita da molti anni nella nostra città, dove si è laureato in architettura. Gli chiedo, dunque: quali sono a Roma le sue strade preferite?

«*Roma la conosco tutta. Sono arrivato qui nel 1920, quando avevo sette anni. E ci sono rimasto, tolto alcuni lunghi intervalli, sempre. Da prima, bambino, abitai nel quartiere Ludovisi. Quindi andai in Prati. A guerra finita, dopo sette anni trascorsi in divisa, presi uno studio in Trastevere e subito dopo sulle pendici del Gianicolo. Nel 1963, infine, mi sono trasferito qui in via Santa Maria dell'Anima*».

Ci sono due «partiti», tra gli intellettuali: quelli che considerano il centro storico l'unica possibilità di vita e gli altri...

Le strade del centro, posso risponderle, sono quelle che amo di più. Ma non è tutto. A dispetto dei molti anni trascorsi in questa città, riesco ancora a guardarla con la venerazione d'uno straniero. E non è un caso.

Tutta la mia cultura mi porta a essere un inquilino della Roma cinquecentesca e seicentesca. I fasti barocchi, respirati durante la mia infanzia nelle scuole dei gesuiti, mi hanno portato quì.

Ci sono modi opposti di risiedere nella vecchia Roma, subendola con pigrizia o sollecitandone gli incanti, facendosi tutti i giorni esploratori dei suoi spazi e infiniti tesori...

Ogni volta che esco di casa, o quasi, entro in un'antica chiesa: a spingermi è la curiosità dell'architetto e dell'artista. E ancora. Sto facendo, o almeno sto tentando di fare, un censimento di tutte le raffigurazioni escatologiche. L'età barocca, che tante chiese ha lasciato, riuscì a costruire una vera e propria macchina pirotecnica come rappresentazione della morte. La morte, portatrice d'un estremo fasto, viene incoronata, ammantata, ingioiellata.

Perchè la irrita venir definito surrealista?

Perchè è un errore. Lo si sarebbe anche potuto ammettere, in parte scusare quarant'anni fa: quando cioè il surrealismo era ancora in buona parte da studiare. Oggi applicarmi questa etichetta è assurdo.

Nei suoi lavori giovanili, però, l'influenza del surrealismo è piuttosto marcata....

La realtà è un'atra. All'inizio della mia vita, il surrealismo m'è stato di aiuto. M'ha infatti permesso di uscire dal provincialismo del ventennio.

Dove si colloca e dove vorrebbe essere collocato artisticamente parlando?

Mi sono sempre considerato un pittore metafisico: fondamentale per me, in questo senso, è stato l'incontro con Savinio. A lui debbo oltretutto, la più bella pagina scritta sui miei disegni. Anticipa quella fondamentale di Raffaele Carrieri.

Ha contato molto, per lei, Savinio?

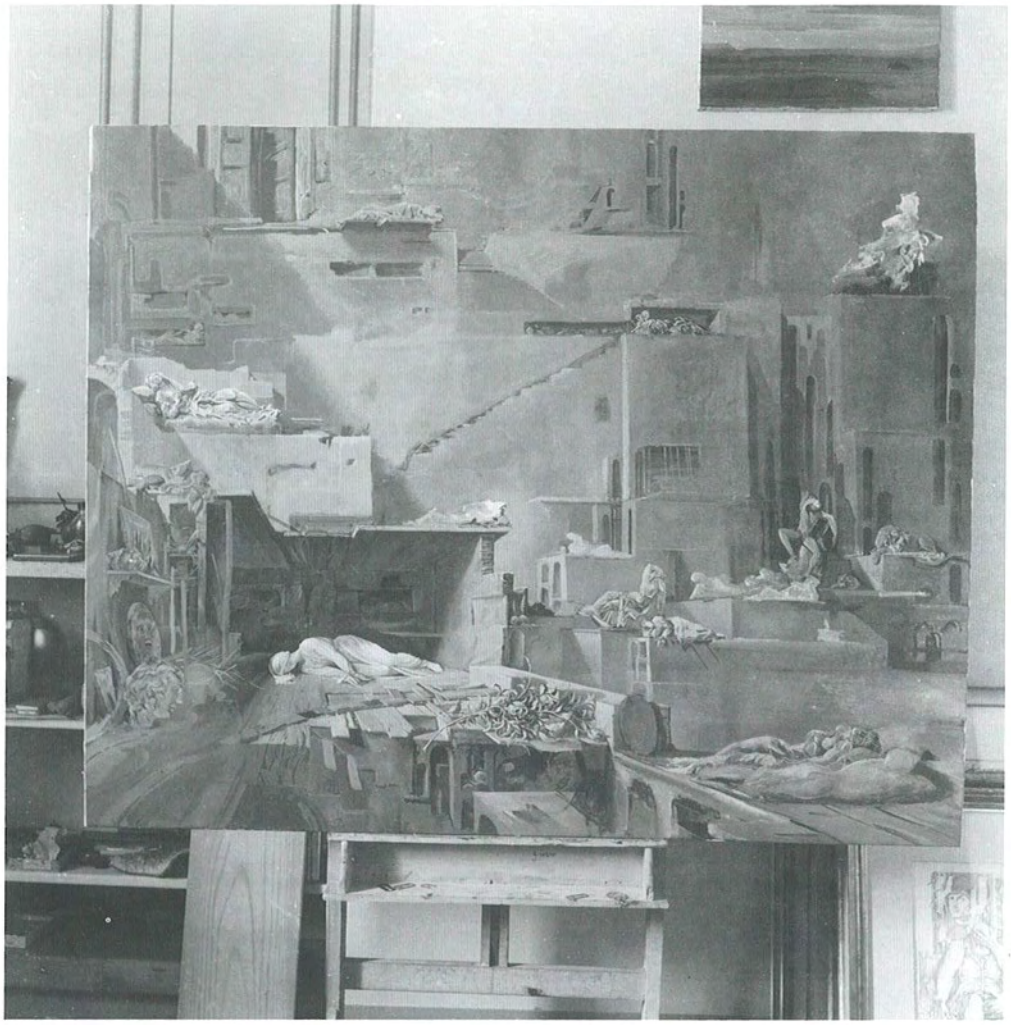
Si. L'ho conosciuto nel 1936 e siamo diventati subito molto amici. Pochi sanno, per esempio, che io sono uno dei personaggi più citati nel libro di Savinio «Ascolto il tuo cuore città».

Un libro su Milano che fu scritto e per la prima volta pubblicato agli inizi degli anni Quaranta. Ora il volume è stato ristampato da Adelphi mentre io ho raccolto e pubblicato da Franca May un album: è un omaggio a Savinio, raccoglie cinquanta disegni. La prefazione è di Leonardo Sciascia.

Lasciamo stare Savinio. Nei suoi quadri e nei suoi disegni, Clerici, si ritrovano citazioni del Serpotta, di Dürer o di Böcklin. Chi sono, dunque, i suoi maestri?

La grande lezione, per me, rimane quella del Rinascimento fiorentino.

In «Il Corriere della Sera», 19 giugno, 1984



Lo studio di Clerici a Roma negli anni '50 in una inedita foto con il Sonno romano in lavorazione, prima del taglio nella parte superiore, eseguito dall'artista nello stesso periodo.

Non sono nato a Roma, ma a Roma vivo dal 1920. Vi arrivai bambino e la mia infanzia e adolescenza hanno di questa città subìto un'influenza che il tempo non ha mai cancellato. Ma se a questa influenza o per meglio dire fascino devo la mia formazione d'artista, in questa città anche dopo mezzo secolo di permanenza non ho legami che con le pietre.

Da Roma non saprei più staccarmi, e ci vivo da straniero che, dopo aver compiuto "le grand tour" ha deciso nella scelta di viverci. Abitarla malgrado certi disagi che l'arretrano rispetto a qualsiasi altra metropoli. E ciò malgrado è un privilegio impagabile vivere qui piuttosto che altrove.

Ma bisogna saperla vivere senza nulla chiedere. Quello che Roma concede non lo si trova in nessun'altra latitudine.

Il "colore locale" come si usa dire è per la massima parte disordine. «È l'unica città orientale priva di quartiere europeo» disse un napoletano arguto che con questa battuta cercava di difendere la sua città. Malgrado un'ironia agro-dolce la battuta non è poi tanto lontana dalla realtà. Ma forse sta proprio nella sarcastica definizione l'impareggiabile eterna grandezza di questa città che mai vorrei abbandonare. Non è amica né moglie, ma amante ineguagliabile che alla mia esistenza d'artista ha elargito una autentica ragione di vita.

testimonianza di Fabrizio Clerici in, *E se Roma*, catalogo della mostra, Galleria Ca D'Oro, Roma, 1988

Giuseppe Quatriglio

TRA GLI INCANTI DEL BAROCCO

Quanto l'amicizia con Alberto Savinio ha influenzato la sua maniera di essere pittore?

Ho già detto altre volte che Alberto Savinio non ha influenzato la mia pittura. Anzitutto, quando ci si frequentava, non ero nemmeno pittore. L'ho conusciuto nel '36, Savinio, ed ero allora ancora studente in architettura. Mi sono infatti laureato l'anno dopo. L'incontro con lui è stato soprattutto un aprire la mente su un mondo più europeo che provinciale. Ed allora l'Italia era provinciale e chiusa per cui è stato un incontro importante per un giovane che cominciava a seguire un indirizzo artistico. Allora ero architetto; poi, per ragioni diverse, sono passato alla pittura. La lezione di Savinio è stata fondamentale soprattutto perchè mi ha aperto gli occhi su moltissimi aspetti dell'arte che non conoscevo né potevo supporre.

***La grande confessione palermitana* del 1954 sembra ispirata sia dal grande teatro serpottiano degli oratori sia dallo spettacolo macabro delle catacombe dei Cappuccini. Quale è stata la suggestione più intensa, l'emozione più grande?**

Intanto debbo dire che La grande confessione palermitana non nasce a Palermo ma a Savoca, nella piccola cripta di Savoca. Durante un viaggio che feci in Sicilia nel 1952 vidi questi corpi mummificati abbigliati ancora con i costumi del Settecento. Successivamente vidi le catacombe dei Cappuccini a Palermo ed anche numerose sculture del Serpotta. È stata una idea mia quella di legare queste due espressioni del barocco, uno che ho sempre definito "barocco bianco" e l'altro "barocco nero". L'eleganza delle figure femminili splendidamente modellate negli stucchi del Serpotta rappresentavano il contrario del barocco macabro e terrificante. L'idea era proprio quella di unire questi due mondi ed allora ho pensato di amalgamarli con un mobile, il confessionale; la rappresentazione è quella di alcune dame serpottiane, di freddo stucco, che si confessano a cappuccini morti e ischeletriti. Oltretutto è una suggestiva immagine pensando che i confessori non sentiranno mai le parole che le dame non potranno mai pronunciare.

Cosa l'affascina di più: il mondo classico o il mito, il barocco o il surreale?

Quando lei parla di mito e di mondo classico dice già tutto quello che c'è nella mia pittura. In realtà, sono stato attratto dal mondo barocco sin dall'infanzia, quando studiavo presso i gesuiti. Il barocco ha avuto una parte predominante nella formazione della mia pittura.

Il surrealismo va invece visto come una continuazione della pittura metafisica che, tra parentesi, è una delle più straordinarie espressioni della pittura del XX secolo, una espressione soprattutto italiana, di de Chirico, di Savinio, di Carrà e di un certo Morandi. A quella scuola ho aderito. E poi in quegli anni, tramite la rivista Minotaure, arrivavano gli echi di quello che avveniva in Francia. Da ragazzo ne fui molto colpito, questa è la verità. Ma il filone della mia pittura è metafisico più che surreale.

Essere architetto l'ha aiutata nella costruzione del suo mondo pittorico?

Si, è stato essenziale per l'impostazione della mia pittura. Del resto, nella pittura degli italiani erano sempre raffigurate forme architettoniche. Debbo dire che per ragioni particolari legate alla guerra, ed ai sette anni di vita militare, non potei applicarmi all'architettura, ma mi ha salvato miracolosamente il grande amore che ho sempre avuto per il disegno trascinandomi verso la pittura. Sono ben contento che sia stata la strada da me presa. Ciò non vuol dire che dall'architettura non abbia avuto lezioni insostituibili per la composizione dei miei quadri.

***Corpus hermeticum* e *Un istante dopo* hanno un riferimento alle paure dell'uomo di oggi, alla catastrofe atomico-cosmica, o a che cosa?**

Forse dipingendo quei quadri non ho pensato alla catastrofe, ma molte volte noi lavoriamo inconsciamente e il senso panico sussiste, ma sussiste anche in altri quadri, anche in quello che rappresenta reperti archeologici di impossibile datazione perchè raffigurano giganteschi pennini sopra cui è sospesa una nube il cui chiarore è chiarore di allarmante situazione atomica.

Come è nato quel «gentiluomo di Milano, il cavaliere Don Fabrizio Clerici che sbarcò a Palermo per scoprire anticaglie e disegnare su pergamene templi, colonne e statue» di cui scrive Vincenzo Consolo in *Retablo?* Che parte ha lei avuto nella invenzione dello scrittore siciliano?

Alla base di tutto c'è un viaggio da me compiuto assieme a Consolo in Sicilia tre o quattro anni fa. Abbiamo fatto anche una visita archeologica recandoci a Selinunte e a Mozia. Non so se lui pensava già a «Retablo», ma certamente la compagnia che ci ha uniti gli è servita per modulare, per architettare l'incontro tra un milanese e un siciliano.

Leonardo Sciascia ha parlato di «una amicizia nata dalla cultura».

Gesualdo Bufalino presentando la sua mostra nel Palazzo Reale di Caserta ha scritto che la sua opera è un «brulicante, proteiforme poema»: una bella frase che definisce la varietà della sua pittura ma non può spiegare l'incanto destato dai suoi labirinti e dalle sue apparizioni. Allora le chiedo: qual'è il messaggio della sua pittura?

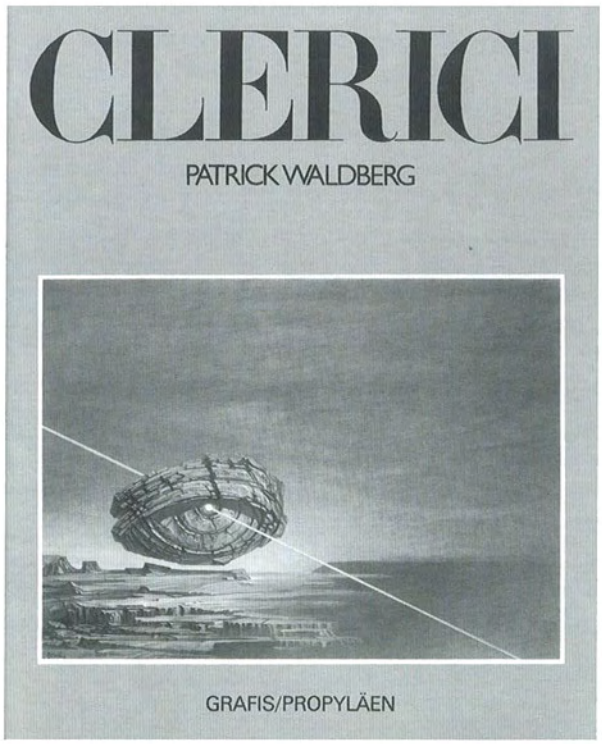
Non so se ci sia un messaggio nella mia pittura. Ogni artista pensa di essere un personaggio carismatico da cui partono messaggi. Io lavoro secondo quello che sento e non mi considero un apportatore di messaggi. Ognuno tragga le conclusioni che crede di trarre guardando la mia pittura. Può amarla e può non amarla; può esserne preso oppure no. Può trovare un senso di magia o meno. Questo è forse il valore di un'opera d'arte: ognuno vi legge quello che il suo stato d'animo gli consente di guardare.

Che cos'è per lei la bellezza?

È una domanda a cui è difficile rispondere perchè la bellezza la si può intendere in senso winckelmanniano, cioè come Winckelmann intendeva il bello, che è poi un modo di vedere legato a un preciso periodo. Oggi la bellezza è di tutt'altro genere, è di tutt'altra struttura.

Parlando di bellezza, non bisogna dimenticare che i francesi parlano di "bellezza del diavolo", cioè del contrario della bellezza classica, ed è una bellezza ove l'attrazione avviene attraverso canali molto misteriosi, forse sensuali. In questo senso si può capire la definizione francese della bellezza. In questo secolo i pittori hanno fatto di tutto per distruggere questa bellezza classica: non interessa a Picasso quando dipinge Les demoiselles d'Avignon, non interessa a Bacon quando mette sulla tela uomini deformati nel vuoto. Considerandomi un erede del classicismo, anche se con la revisione imposta dalla metafisica, per me il bello rimane una delle forme d'attrazione più sentite e a cui sono felice di sottostare.

In «Giornale di Sicilia», 27 luglio,1988





Daniela Fonti

FABRIZIO CLERICI

Scorrendo i molti testi che i suoi amici scrittori le hanno dedicato, si ha spesso l'impressione che l'incontro con la pittura di Clerici sia servito da spunto per pagine di letteratura nelle quali la poetica personale prevale sul tentativo di approfondimento critico del suo lavoro. È d'accordo?

In un certo senso è così. A parte alcuni casi illustri (con Savinio in testa) la mia pittura ha sovente funzionato da stimolo per una brillante pagina letteraria. Io credo che questo dipenda dal fatto che la mia è una pittura difficile, non immediata. Se io penso ad una natura morta la penso in modo totalmente diverso da come la pensava meravigliosamente bene, il Caravaggio. Non mi dispiace essere considerato un pittore colto, letterato. Capisco benissimo che dietro ogni mio quadro sta tutta una ricerca del passato forse più adatta ad uno psicoanalista che ad un critico d'arte. Eppoi ho sentito molto presto l'esigenza di allargare l'orizzonte dei miei interessi al teatro, alla illustrazione di testi letterari, alla scrittura. Provenendo dall'architettura ho sempre avuto dell'artista un'idea un pò rinascimentale, l'idea di un coordinatore in grado di prevedere e controllare un risultato finale al quale concorrono tante specifiche operatività: dal decoratore al pittore, dallo stuccatore, all'intagliatore allo scultore puro. Chi dirige questo spettacolo e prepara la sorpresa finale è l'architetto. Io ho inteso riallacciarmi a questi precedenti storici dell'artista italiano ma non so se questo ha reso più comprensibile il mio lavoro.

Tuttavia anche i critici, quando vi si sono applicati, non hanno dato della sua pittura interpretazioni univoche.

Certamente no, e direi, fortunatamente no. Si va infatti dalla immaginazione stendhaliana suggerita da Alberto Savinio alla lettura neobarocca di Raffaele Carrieri fino alle diverse interpretazioni dei mie quadri in chiave settecentesca o illuminista proposte da Carluccio, Wldberg ed altri. Ma non mi dispiace che i miei disegni o le mie pitture lascino in chi li guarda una specie di dubbio interpretativo.

Un suo quadro, il *Sonno romano*, mette in scena niobi ed ermafroditi addormentati, sante e martiri barocche giacenti sotto una luce illividita. Che cosa ha significato per lei la scelta di vivere a Roma?

Per me milanese di nascita (sono io il Fabrizio che accompagna Savinio nelle sue peregrinazioni milanesi in Ascolto il tuo cuore, città) Roma ha significato moltissimo. Non è mai stata una scelta per me, ma la decisione irrevocabile di vivere in questo posto dove l'antico trasuda da ogni parte. Roma non è la madre, la sorella o la moglie: è l'amante, la grande stimolatrice che, in questo suo essere totale, è molto possessiva. Io credo che la mia arte si sarebbe sviluppata più rapidamente se anzichè vivere qui, avessi scelto di vivere a Parigi o a New York. Ma in qualsiasi altro Paese mi annoio moltissimo. A Roma non mi annoio mai.

Che valore ha per lei la tecnica?

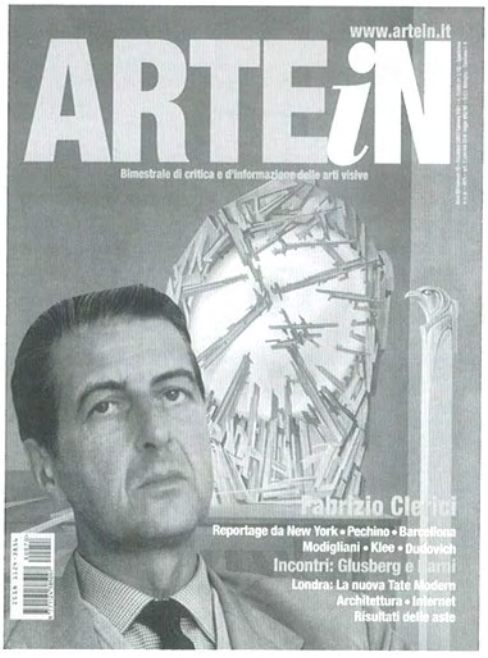
Molto importante. La mia tecnica così oculata ha delle affinità più con la pittura fiamminga che con quella degli artisti a me contemporanei. Ci sono soggetti che impongono esattezza soprattutto se quello che si vuol rappresentare è un'immagine inconsueta. Questo vale per tutta la pittura di difficile comprensione, da quella di Tanguy a Max Ernst, da quella di Magritte a Dalì che, dal punto di vista tecnico è inappuntabile.

Comunque io non sono un surrealista, anche se sarà più facile capire il mio indirizzo se si ha una propensione per il lato metafisico, visionario e onirico di una idea. Peraltro c'è in me una sorte di cartesiana chiarezza: io non deformo mai quando riproduco la realtà. È semplicemente il modo di collocare gli oggetti nel vuoto di un cubo, o di sistemare un raggio di luce in un ambiente (ma con l'esattezza che mi deriva dagli antichi studi di architettura) a conferire una particolare atmosfera alle mie immagini.

Fermiamoci qui. Non vorrei essere accusata come lei ha scritto in *Promenade des chimères* di « violazione di domicilio mentale». Proseguo citandola: «Entrare in cucina o ancor più semplicemente nell'atelier di un pittore per indagare su come si prepara un cibo o con quale medium si stemperano i colori, a me sembra un atto inqualificabile di violazione. Violazione di domicilio mentale. Ricette, formule e tecniche pittoriche dovrebbero rimanere protette dalla indiscrezione morbosa e tenute dunque segrete».

In «Vernissage », supplemento a «Il Giornale dell'Arte», marzo, 1990







APPARATI







Alcune fasi dell'allestimento della mostra antologica *Fabrizio Clerici. Dipinti e disegni*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1990

Note biografiche

Fabrizio Clerici è nato a Milano nel 1913.
Si trasferisce ben presto a Roma (1920) dove compie i suoi studi per laurearsi presso la Scuola Superiore di Architettura (1937).
Decisiva per lui la permanenza a Roma negli anni della giovinezza: i monumenti romani, la pittura e l'architettura rinascimentale e barocca lo influenzano fortemente, così certe funzioni religiose che lo attraggono dal lato spettacolare. E più tardi, da una nostalgia di quei «*mirabilia* » scoperti allora, nascerà il *Sonno romano* (1955).

A Roma, da studente universitario, segue le conferenze di Le Corbusier e nel 1936 si lega d'amicizia con Alberto Savinio. Tra i due artisti nasce una profonda stima reciproca; in *Ascolto il tuo cuore città* (1944) Savinio scrive: «*Fabrizio del resto è così naturalmente stendhaliano, nell'animo, nel carattere, nel costume, che per una volta mi è consentito credere che la natura ha fatto le cose a dovere*».

Alla fine degli anni Trenta risalgono i primi disegni fantastici: personaggi non ritratti dal vero ma ricostruiti a memoria. È la memoria di avvenimenti o luoghi o perso-

ne, variati o deformati attraverso il filtro del tempo, a indirizzarlo maggiormente verso una condizione trasposta nel sogno; e poiché la sua ottica è una ricostruzione onirica di immagini, egli entra con tutta naturalezza nel clima surrealista.

Ma il vero movente in Clerici rimane la ricerca metafisica. Il ritorno a Roma dopo gli anni della guerra lo avvicina agli studi scientifici di Athanasius Kircher, agli anamorfici di Erhard Schön e a quelle teorie ottico-prospettiche del Padre Jean-François Niceron dell'ordine dei Minimi.

Alla fine del 1946 incontra a Milano Tristan Tzara; il poeta dadaista visita una sua mostra presso la Galleria del Naviglio. Nel Settembre del 1948, a Venezia, stringe amicizia con Salvador Dalì che lo invita ad eseguire dei disegni architettonici per l'allestimento scenico di *Rosalinda o Come vi piace* di William Shakespeare - spettacolo che il pittore catalano avrebbe realizzato a Roma, nell'autunno dello stesso anno, con la regia di Luchino Visconti, altro amico di Clerici.

Fino al 1948 egli continua nel disegno e nell'incisione; nel 1949 affronta, dopo anni di preparazione, la pittura in

vaste composizioni nelle quali l'architettura resta pertanto lo scheletro armonico di quasi tutti i suoi quadri.

Nel 1953 inizia una serie di peregrinazioni nel Medio Oriente: la prima tappa è l'Egitto e successivamente i suoi viaggi lo porteranno in Siria, Giordania, Libia, Cirenaica e Turchia.

Nel 1955 espone a New York la maggior parte delle pitture eseguite in quegli anni.

Dai viaggi nel Medio Oriente egli riporta due temi che gli saranno poi familiari: i *Miraggi* e i *Templi dell'uovo*, cicli di costruzioni utopistiche nei deserti, che si sviluppano a spirale partendo da un nucleo centrale dove ha sede un ipotetico uovo primigenio.

Clerici divaga spesso sui temi mitologici, proprio là dove il senso della fatalità è più vivo o allarmante.
La sua natura di visionario si compiace di portare alla luce frammenti perduti o mai esistiti come nel *Ricupero del Cavallo di Troia* (1949-55), o in quei fantomatici reperti fossili a forma di spilla da balia, protagonisti tutti nella vastità di irraggiungibili deserti.

Contemporaneamente alla pittura, che si evolve secondo l'indirizzo sempre più fantastico e magico, si dedica al teatro. Al ritorno dall'Egitto, Giorgio Strehler lo invita a creare le scene per la *Vedova scaltra* di Carlo Goldoni. Precedentemente egli aveva già lavorato per il teatro; per il balletto e l'opera lirica, in spettacoli dove più vivo e congeniale era il tema del mondo fantastico. A lui si devono le scene e i costumi per *Orpheus* di Igor Stravinskij presentato in prima europea al Teatro La Fenice di Venezia nel 1948, *Didone ed Enea* di Purcel (1949), ed *Il sacrificio di Lucrezia* di Britten (1949) entrambi realizzati per il Teatro dell'Opera di Roma con la regia di Alberto Lattuada unitamente ad altri memorabili allestimenti nei più importanti teatri, avvalendosi della collaborazione di Aurel M. Milloss, Orazio Costa, Bianca Galizia, Luigi Squarzina, Federico Fellini, Peter Ustinov, George Solti, Bruno Maderna e molti altri artisti.

Interessato a sempre differenti modi di espressione per due anni lavora alla realizzazione di una grande vetrata per la Basilica di San Domenico a Siena (1959).

Nel 1964 inizia la serie delle tavole per l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, lavoro che lo tiene impegnato per un

lungo periodo; molte di queste composizioni verranno riprese, con varianti, nel corso del tempo.

Nel 1968 in occasione del *Berliner Festwochen* è invitato dal Senato delle Arti e delle Scienze di Berlino con due esposizioni antologiche di pittura e scenografia allestite nella *Galerie des XX. Jahrhunderts* e alla *Rathauses Tempelhof.*

Nel 1970 realizza per la *Propyläen Verlag Berlin* una edizione numerata de Il *Milione* di Marco Polo, con varie tavole in nero e a colori e molte litografie originali.
Questi disegni vengono esposti, assieme ad una selezione di pitture, alla *Galerie Brusberg di Hannover* (1971).

Durante il periodo 1974-75 dipinge un ciclo di quadri ispirati alla *Isola dei morti* di A. Böcklin, tutte variazioni che verranno poi riprese in anni successivi.

Nel 1977, per una edizione a limitato numero di copie, ha eseguito una serie di litografie che illustrano *Le bestiaire* di Guillaume Apollinaire.

Nello stesso anno tre importanti retrospettive gli sono dedicate a Kiev (Museo d'Arte Occidentale), a Alma Ata

(Museo di Belle Arti), a Mosca (Museo di Belle Arti Puskin).

Negli anni Settanta lavora alle opere di ispirazione egizia dal titolo *Variazioni Tebane;* dal 1980 comincia il ciclo pittorico sul tema della violenza che chiamerà *I Corpi di Orvieto* portato a termine nel 1981 insieme ad una serie di grandi tavole a colori: *Le Impalcature della Sistina.*

Nel 1983 si inaugura una importante mostra presso la Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti di Ferrara con presentazione in catalogo di Federico Zeri.
Nel 1984 è invitato ad un convegno sulla pace; visita Samarcanda e Bukara.
Nel 1987 si apre una retrospettiva al Palazzo Reale di Caserta con un catalogo edito da Franco Maria Ricci.
Dal 1988 al 1990 prepara la grande antologica presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1990) nella quale figurano oltre duecento opere provenienti da collezioni pubbliche e private.

Nel 1991 il Teatro alla Scala di Milano gli rende omaggio con una mostra di bozzetti e figurini per spettacoli da egli eseguiti presso lo stesso teatro dal 1953 al 1963 .

Dal 1988 al 1992 esegue una serie di dipinti con iconografie escatologiche, molti dei quali impostati con tinte monocromatiche.

Dopo la sua scomparsa, avvenuta a Roma il 7 giugno 1993, viene costituito l'Archivio Fabrizio Clerici che, nel rispetto dei desideri del maestro, tutela la sua opera omnia onorandone la memoria con la promozione di importanti mostre.

Tra le principali antologiche, organizzate in collaborazione con l'Archivio Clerici si ricordano: 1994, Roma, *Fabrizio Clerici. Opere inedite,* Accademia di San Luca, a cura di Federico Zeri; 1996, Orvieto *Fabrizio Clerici. I Corpi di Orvieto,* Palazzo dei Sette, con presentazione di Vincenzo Consolo; 1997, Bad Frankenhausen, *Fabrizio Clerici 1913-1993,* Panorama Museum, a cura di Roman Hocke, Wolfgang Saurè, Gerd Lindner; 1998, Il Cairo, *Fabrizio Clerici. Ritorno in Egitto. Pittura e Scenografia,* Akhnatoon Centre of Arts-Zamalek, a cura di Carmine Siniscalco; 1998, Cesena, *Fabrizio Clerici,* Galleria Comunale d'Arte, con presentazione di Raffaele De Grada; 1999, Conegliano, *Fabrizio Clerici. Opere 1928-1992,* Palazzo Sarcinelli, a cura di Marco Goldin.

Per la bio-bibliografia completa e l'elenco delle mostre personali e collettive, unitamente ai volumi illustrati, scene e costumi e scritti dell'artista si rimanda agli apparati pubblicati nei cataloghi delle mostre pubbliche o sul sito internet ufficiale dedicato all'artista:

www.archivioclerici.com

Sommario

6 *Fabrizio Clerici fotografato da Herbert List, 1951*

9 *Costanzo Costantini*
Il magnifico visionario

19 *Opere in mostra*

20 *Alberto Savinio*
Stendhaliani si nasce

22 *Giuseppe Ungaretti*
Horror vacui

24 *Mario Praz*
«Capricci» di Fabrizio Clerici

28 *Julien Green*
Indefiniti turbamenti

30 *Jacques Audiberti*
Fantasia e precisione

32 *Marcel Brion*
Le opere e i giorni

34 *Raffaele Carrieri*
Grande aria del barocco

38 *Alberto Moravia*
Fabrizio Clerici

40 *Germain Bazin*
Un pittore italiano: Fabrizio Clerici

42 *Luigi Carluccio*
Spirito illuministico

44 *Dino Buzzati*
Pietre e deserti

46 *Jean Cocteau*
I Cavalieri della Tavola Rotonda

48 *Gustav René Hocke*
Mitologia contemporanea

50 *Carlo Ludovico Ragghianti*
Fantasia e libertà

52 *Tommaso Chiaretti*
Horus sul tavolo di Clerici

54 *Patrick Waldberg*
L'eco dell'illuminismo

56 *Roberto Tassi*
Luce metafisica

62 *Antonello Trombadori*
Dal nostro inviato nel futuro

Dominique Fernandez
Clerici e l'Egitto di Mozart

64 *Giuliano Briganti*
Variazioni ariostesche

66 *Federico Zeri*
Clerici à rebours

Duccio Trombadori
Nel tempo senza storia

68 *Maurizio Fagiolo*
Un realismo irreale

70 *Alvar González-Palacios*
Gli incubi dell'innocenza

72 *Janus*
Metafisica, concretezza di fantasie

80 *Vittorio Sgarbi*
Vertigine metafisica

82 *Jean Leymarie*
L'album della degenerazione maculare di Clerici

84 *Maurizio Marini*
Morte, estatsi, erotismo nel nuovo «Sonno romano»

86 *Gioia Mori*
Miti, gesti e sogni della seduzione

88 *Carmine Siniscalco*
Le fonti del mito

90 *Raffaele De Grada*
Fabrizio Clerici, una patria antica

94 *Domenico Guzzi*
Simboli, segni e sogni di Fabrizio Clerici

Enzo Siciliano
Fabrizio Clerici: voce, naso e altri minotauri

96 *Giorgio Soavi*
Fabrizio Clerici

98 *Marco Goldin*
Sul senso del distacco. O del viaggio

100 *Maurizio Calvesi*
La classicità tra Metafisica, tradizione e concetto

Lorenzo Canova
I rimandi inquietanti di un Clerici metafisico

103 *Estratti da interviste a Fabrizio Clerici*

113 *Apparati*

IMC
INMEDIACOM s.r.l.
Studi Associati di Promozione Pubblicitaria



00198 - Roma
Via Nicolò Porpora, 12
www.campaiola.it - info@campaiola.it