

Agenore Fabbri



Agenore Fabbri "Senso dell'esistenza"

a cura di Emiliano Campaiola

testo di Claudio Cerritelli

Roma, Studio d'Arte Campaiola Maggio - Giugno 2005

Ringraziamenti:

A vario titolo si ringraziano per la preziosa collaborazione Enzo Spadon e tutto lo staff della Galleria Morone di Milano.

Fotografie:

Paolo Vandrasch (Milano)

Coordinamento:

Giorgia Terrinoni

© Studio d'Arte Campaiola Via Margutta, 29 - 00187 Roma Tel. +39 0685304622 Fax. +39 0685304606 www.campaiola.it - info@campaiola.it

Roma maggio 2005

Alla fine della seconda guerra mondiale l'Italia, come altre nazioni, esce dal conflitto debole e lacerata nel tessuto sociale. Si vive una stagione storica in cui l'unica certezza sembra essere il grande impegno civile e il grande sacrificio morale a cui sono chiamate le nuove generazioni. La riflessione su quello che le grandi potenze mondiali hanno provocato nell'animo umano diviene colonna portante dell'intellighenzia mondiale.

La figura di Agenore Fabbri si muove e si agita nel marasma di questi pensieri, che non rifuggono terrorizzando le nefandezze socialmente perpetrate da alcuni esseri umani su altri, ma riflettono soffrendo per le motivazioni inspiegabili di questi eventi storici a cui Fabbri stesso ha partecipato in prima persona, prima sul fronte Jugoslavo nel 1940 e poi successivamente con la resistenza in Italia nel 1943.

I legni lacerati, sovrapposti, disuniti, rappresen tano la giusta metafora nel magma delle passioni umane, che sono alla base del lavoro del Maestro di Albisola.

L'Artista muove la sua analisi plasmando la materia, che attraverso diversi materiali e difformi colori diviene l'allegoria delle sensazioni umane.

Attraverso l'esposizione di queste opere - che partono dai primi anni ' 50 - crediamo giusto e doveroso rendere un omaggio alla figura di Agenore Fabbri, grande Maestro del dopoguerra in Italia, che ha lasciato una traccia indelebile nel pensiero e nell'arte italiana del XX secolo.

Emiliano Campaiola



Con la mostra di Agenore Fabbri abbiamo voluto mettere l'accento su un periodo molto significativo della ricerca creativa di questo eminente artista, legata agli anni dell'Informale e alla dimensione trepidante e problematica di quella straordinaria stagione artistica.

Dopo l'insistita drammatizzazione espressionista delle opere giovanili, testimonianza della violenza irrazionale e della crudeltà della guerra, Fabbri elabora, durante gli anni Cinquanta, un ciclo di opere che, pur allontanandosi dai modi del suo inconfondibile espressionismo figurativo, continuano ad indagarne le profondità interiori attraverso differenti soluzioni materiche. Legni recisi, metalli duramente segnati, si fanno portavoce del disagio fisico e mentale dell'uomo, trasformando la superficie

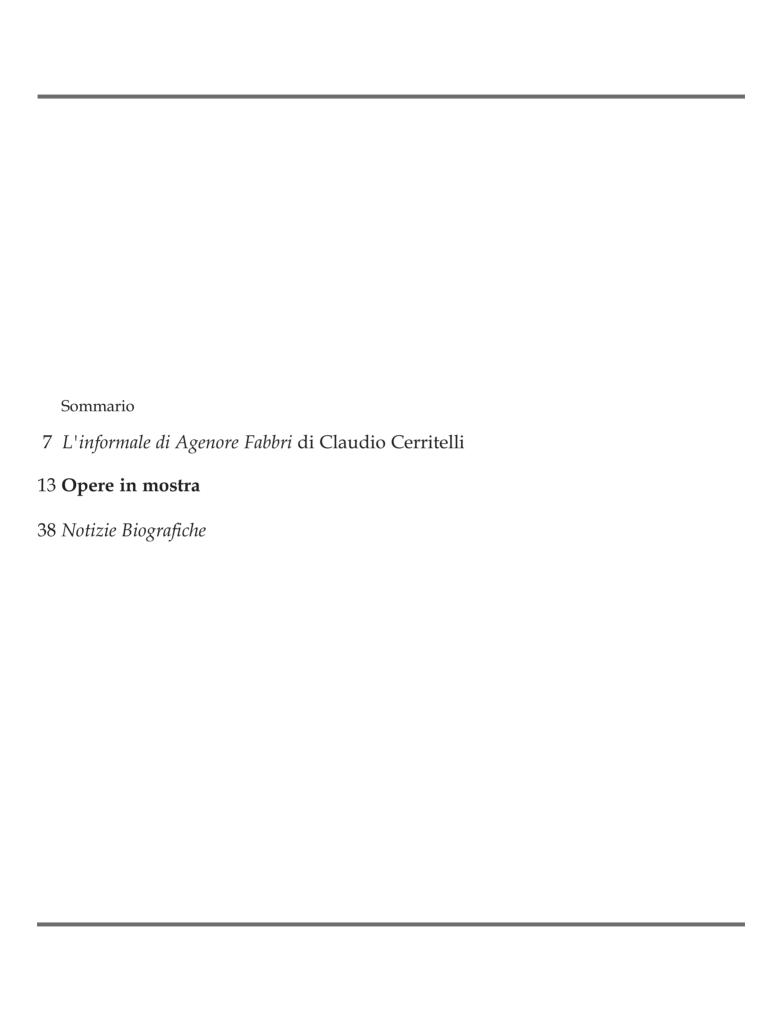
pittorica in uno spazio dell'anima dove poter dare libero sfogo alle immagini del dolore e dell'inquietudine.

L'artista si inserisce, così, in quel filone della cultura europea che da Fontana a Burri, da Dubuffet a Tapies, sperimenta un nuovo modo di intendere l'arte come materia vivente, perenne divenire che dà senso all'esistenza.

Ci auguriamo che le opere scelte per questa mostra, grazie all'assoluta libertà da ogni regola e da ogni schema compositivo, riescano, fedeli nel loro intento, a suscitare nell'osservatore qualcosa di inatteso e sorprendente.

Giorgia Terrinoni







Agenore Fabbri e Lucio Fontana. Spiaggia di Albissola Marina, 1952

SENSO DELL'ESISTENZA

L'Informale di Agenore Fabbri

"Chi si allontana dall'uomo non può fare dell'arte. (...) Per me ogni forma espressiva è valida purchè si mantengano vivi certi contatti con la realtà, l'arte astratta stessa non si stacca dalla realtà proprio per quel suo bisogno di evasione dalla realtà".

Queste convinzioni maturate da Agenore Fabbri tra il 1953 e il 1958 permettono di considerare il gruppo di opere "informali" proposte in questa mostra come una estensione diversa e complementare di quella "ricerca espressiva della raltà nella quale viviamo" che l'artista affronta, fin dall'inizio del suo percorso, interpretando l'idea di realismo come senso dell'esistenza, emozione della materia, tensione drammatica della figura, forza primordiale del corpo.

Quello che Fabbri va esplorando è un'umanità abbandonata a se stessa, una tragedia esistenziale che provoca un sentimento di insofferenza verso l'ingiustizia e la violenza, il dolore e la sopraffazione, la memoria lacerante della guerra e la speranza del futuro come dignità e riscatto civile dell'uomo.

Questi valori specifici vengono esaltati dall'uso espressionistico della materia, dalla vitalità dell'atto creativo, soprattutto dalla dimensione della ceramica con la quale l'artista ha un colloquio senza pausa, una passione che non trova altri modi di esplicarsi con simile efficacia e spontaneità.

Qui Fabbri sperimenta quegli ardori espressivi del colore che diventano fondamentali per il suo modo di intendere il patimento fisico e mentale dell'uomo, l'identità complessa del corpo, l'energia segreta della materia che dà forza all'immagine, attraverso asperità, gonfiori, corrosioni, bruciature. Ceramista impareggiabile, come lo ha definito Tullio d'Albissola, Fabbri trova nella ceramica la fonte di ogni intuizione formale, la duttilità plastica e cromatica rispondente all'istintualità rapida e immediata che infonde nell'immagine una carica espressiva e un continuo dinamismo delle forme.

Vibrazioni infinite si impadroniscono del corpo della scultura quando l'artista impasta l'argilla, nel momento in cui si affida all' emozione delle mani che modellano la terra, la colorano dopo l'essiccamento, fino a trasmettere in essa tutto quanto scaturisce dalle visioni urtanti della quotidianità: l'urlo delle figure in lotta, il digrignare degli animali feriti, l'amore struggente delle madri, il dolore per la strage degli innocenti, le smorfie agghiaccianti dei gatti, la violenza tremenda dei cani in rissa.

Attraverso la messa in scena delle passioni umane e dei legami di sangue con l'animalità Fabbri offre al lettore un repertorio di forme che rappresentano il mondo attraverso le radici dell'inconscio e gli impulsi della vita, non cedendo mai alle lusinghe dell'intellettualismo, vale a dire al rischio di ridurre il linguaggio ad un vuoto formalismo.

All'interno di questo coinvolgimento profondo dei sensi va considerato il ciclo di opere che questa mostra ripropone come un capitolo tra i più affascinanti della storia di Fabbri, un'esplorazione della materia come autonomo processo di decostruzione della forma e, al tempo stesso, come azione partecipe di una visione totalizzante dell'uomo.

Bisogna subito riconoscere che la scelta "non figurativa" non si sottrae alla denuncia del dolore, all'immagine crudele del mondo e al percorso che l'artista intraprende dentro le viscere del corpo, per mostrare lo strazio delle piaghe, l'urto di una condizione sofferente e, proprio per questo,



degna della massima attenzione. Dire "non-figurativo" potrebbe sembrare un controsenso nella visione di Fabbri, il fatto è che il punto di riferimento rimane la memoria del corpo, la sua pelle scorticata e corrosa di cui questi "legni" portano segni, cicatrici, impronte, schegge.

La materia è indagata con ossessione fino a cogliere le incrinature interne delle lacerazioni, delle rotture, delle spaccature, dei rilievi, e di tutte le altre allusioni "informali" che segnano l'incontro tra la pittura e la scultura.

"Informali o piuttosto - come ha osservato Elena Pontiggia - sarebbe il caso di dire embrionali, sul punto di essere".

Non a caso l'idea di immagine come evento, apertura e attesa di qualcosa che sta per germinare sulla soglia visibile dell'opera, è una condizione che la cultura dell'Informale frequenta secondo modi diversi, legati volta per volta al segno, alla materia e alla trasgressione del supporto, talvolta creato direttamente dall'artista come fondamento implicito del fare.

Fabbri considera infatti il legno non solo come superficie che accoglie la sostanza pittorica ma come materia fatta di stratificazioni e di possibilità plastiche che si modificano sotto l'azione della mano. Una mano che, per l'appunto, incide, scalfisce, squarcia, lacera, spacca, e ridefinisce la qualità del linguaggio ligneo come universo di ipotesi espressive che sono interne al costituirsi della forma. Un gesto - quello di Fabbri - che non ha esitazioni, afferma se stesso attraverso la sottrazione, dichiara mentre nega e cerca la propria salvezza dentro l'energia del fatto plastico e cromatico, reciprocamente connessi nei segreti insondabili dell'immagine.

Questo nuovo processo di ricerca avviene in sintonia con la maturazione linguistica delle figure espressioniste con cui l'artista va imponendosi sulla scena nazionale ed europea degli anni Cinquanta.

Egli è una delle presenze più originali all'interno di una situazione che Raffaele De Grada ha chiamato realismo drammatico, Franco Russoli ha individuato come immagine di fondo realistico, Fortunato Bellonzi ha inteso come visione tragica ma non disperata, oppure Mario De Micheli ha interpretato come versione attuale dell'espressionismo.

Dunque, accanto al racconto figurativo che si sviluppa tra il fermento della vita e quello della natura; vicino ai personaggi marziali e lunari che galleggiano negli spazi concreti della fantasia; parallelamente ai grandi insetti ed uccelli atomizzati che scuotono l'aria con i loro artigli; nello stesso istante in cui l'uomo del futuro prende corpo nell'aspra sollecitazione del presente, Fabbri segue un diverso cammino espressivo basato sulle tensioni della materia allo stato puro, sugli umori magmatici dell'informe, sulle parvenze stilizzate della superficie trafitta dal furore del segno.

Va detto che nell'ultimo periodo della sua vita Fabbri ha spesso avuto la preoccupazione di indicare l'origine di questi "legni spaccati" intorno ai primi anni Cinquanta, e diverse opere di questa mostra sono datate e firmate dall'artista a partire dal 1950.

Tuttavia, la maggior parte di questa stagione sperimentale è stata per lungo tempo collocata dalla critica tra il 1959 e il 1962 o poco oltre, in un momento in cui la stagione dell'Informale va esaurendo la



sua natura propositiva e lentamente lascia il passo ad altre emergenze linguistiche, pur non rinunciando mai - per certi autori - all'esigenza di prolungare il suo corso.

Del resto, che Fabbri sia arrivato ad una coerente maturazione di queste ricerche alla fine degli anni Cinquanta non esclude che la loro gestazione possa essere iniziata nei primi anni di quel decennio, pur se divulgata solo successivamente, anche in considerazione del fatto che la cifra stilistica dell'artista era - in quella stagione culturale - legata soprattutto alla dimensione del suo realismo espressionista.

Queste considerazioni nascono dal fatto che già precedenti mostre, come quella del 1986 allo Studio Marconi di Milano, avevano indicato tra il 1959 e il 1962 l'arco cronologico di queste ricerche e che solo successivamente è stato indicato dall'artista medesimo una diversa anticipazione delle date.

Fatte queste doverose premesse, mi sembra che questo ciclo di opere informali ha un rilevante interesse nel contesto dello sperimentalismo di Fabbri più che nella ridefinizione del suo ruolo nell'ambito dell'arte italiana ed europea, nella quale - a mio avviso - l'artista recita un ruolo significativo soprattutto per un'immagine di lavoro che precede e va oltre queste ricerche informali.

Il senso di questa mostra sta dunque nel riconsiderare questa inconfondibile stagione creativa e nell'approfondire le ragioni poetiche e le strutture percettive che ne hanno accompagnato il corso. In particolare modo, preme sottolineare la qualità allusiva dell'immagine, il suo porsi in bilico tra opposte tensioni plastiche e cromatiche, la capacità di far dialogare pittura e scultura come strumenti che Fabbri ha sentito fin dall'inizio complementari.

In uno scultore fortemente scultore come Fabbri il colore è fondamentale, esso è sentito come fluido necessario al consolidarsi della forma plastica, il suo respiro dialoga apertamente con il dinamismo dei ritmi tridimensionali.

Legni scorticati e tele imbevute di colore, rotture e stratificazioni, spiragli matrici e piani colorati, rilievi e bassorilievi occupano totalmente la rappresentazione, anzi presentano la materia nella sua spontanea verità di superficie che fluisce e deborda oltre il supporto.

La visione di Fabbri è in questo senso sempre attenta alle avventure della cultura informale, filtrata attraverso il rapporto con i grandi sperimentatori italiani, Fontana Burri Manzoni, ma anche A. Pomodoro e Consagra, tramiti di altri tramiti che vedono in Dubuffet, Tapies e la Richier un patrimonio di possibilità espressive che esaltano l'energia della materia allo stato puro.

La portata di questi riferimenti è stata specificamente indagata da diversi studiosi, soprattutto Arturo Carlo Quintavalle ha indicato intrecci e relazioni con diversi orientamenti della pittura e della scultura europea, esplorando l'origine dell'informale di Fabbri e il significato degli orientamenti cromatici.

A proposito del colore vengono indicate "due scelte possibili, un colore informale, legato a Dubuffet e alla civiltà di Francia, oppure un colore più netto, intenso, di forti contrasti, che emerge da carte scelte anche di Burri; Fabbri sarà incerto tra le due strade a lungo e le percorrerà in parallelo suonando quindi diapason diversi, esplicitando racconti differenti nell'ambito dell'invenzione di immagine".

A questi rapporti inconfutabili va aggiunta la relazione con Fontana e con le ricerche spazialiste che Quintavalle individua in alcune opere che, nel titolo e nella forma, mostrano una specifica implicazione con lo spazio cosmico, con la validità eterna delle immagini create dall'uomo.



Anche Fabbri è convinto che la materia sia uno strumento di affermazione dello spirito cosmico della creazione artistica, tuttavia l'atto di testimoniare il rapporto con il mondo passa sempre attraverso il filtro essenziale delle passioni, per il tramite quotidiano dell'esperienza che l'opera restituisce nel contatto diretto con il senso drammatico della vita.

I legni dipinti, segnati, fratturati e ricomposti in una esplorazione formale senza dogmi e senza imposizioni estetiche sono la testimonianza dell'irriducibile radicamento al senso dell'esistenza. Sono il sintomo tangibile della volontà di partecipare al suo possibile riscatto attraverso la messa in forma del rifiuto della società barbarica, della ricerca di una via di fuga dalle ombre e dai tormenti che si annidano sotto la superficie apparente del reale.

Il senso della morte dialoga con l'impulso della vita, il rifiuto della violenza passa attraverso la catarsi percettiva che mostra e occulta, svela e nasconde, protegge e distrugge la materia dell'opera, alimentando una dialettica infinita tra opposte tensioni. L' artista conquista lo spazio e, al tempo stesso, lo riduce in relitto di una totalità perduta, scava dentro un'identità difficile da sostenere, entra ed esce dai meandri dell'inconscio per stabilire un rapporto concreto con le forme, mostrandone gli aspetti silenziosi, meditativi, come se la voce interiore avesse un peso pari allo spettacolo crudele del mondo. In una riflessione di Marco Valsecchi si coglie il valore dello scavo esistenziale, il contatto con le contraddizioni dell'essere, quell'autentica passione cretiva che si rivela come "testimonianza dell'inestinguibile vita".

"Anche senza volere, o almeno senza insistere a lungo, ma con un suono grave e remoto, la sua voce drammatica risuona costante nelle sue sculture, che si compongono come lacerazioni, squarci, strappi di terra, materia e carne. Persino talune crudezze cromatiche che talvolta impiega - un nero fuligginoso, un rosso di sangue aggrumato - rinforzano gli accenti di quella voce. Fabbri è confitto così addentro a questa sua visione, da sentirne ovunque il peso e la presenza".

Peso e presenza che la genesi di ogni opera esibisce come inquietudine totale, sentimento della precarietà che emerge nel campo aperto della superficie, occupandola secondo stati d'animo diversi, emotivamente immediati, sempre rispondenti al desiderio di materializzare il sentimento della lacerazione.

Molteplici sono le tipologie formali suggerite dai titoli delle opere ma, logicamente, queste suggestioni scaturiscono soprattutto dalla viva presenza della materia e dei segni che su di essa agiscono, secondo variabili interne le une alle altre, volta per volta unite ma anche separate.

Rilievi, rotture, forme, lacerazioni, sono i titoli ricorrenti, né vanno dimenticati i numerosi "senza titolo" che alludono al fatto che l'immagine può non aver bisogno del sostegno del titolo, talmente forte è la sua capacità di far sentire l'intensità e la qualità primaria della forma. Questi diversi modi di affidarsi al titolo corrispondono alle differenti intenzioni delle scelte linguistiche, giocate sull'affinità dei materiali e sulla loro capacità di farsi luogo di un evento che muta sempre respiro, pur rimanendo aderente all'esperimento pregnante della materia.

In alcuni casi le differenze convivono, un rilievo può presentare rotture, una spaccatura farsi rilievo, più supporti costruire un'unica opera, una superficie lacerarsi senza possibilità di superare il trauma della ferita.

Questo avviene in uno specifico gruppo di rotture e lacerazioni "dove si avverte - ha osservato Luciano Caramel - come un nascosto turgore tettonico rivelato dai sommovimenti del piano, che



danno origine a rilievi che nelle parti in negativo si offrono invece come impronte, come l'esito di pressioni dall'esterno verso l'interno".

In altri casi la sensazione è quella di un gesto che scortica la corteccia della superficie in modo da ricavarne punti scoperti e altri appena dischiusi, come se l'operazione di scavo al di sotto della pelle stesse ancora compiendosi.

Tra le lacerazioni più determinate e le parti non del tutto svelate si creano salti di livello della superficie che hanno un ritmo graduale: dall'immobilità del piano dipinto al movimento tellurico che scuote il legno dalla sua quiete.

In questo modo Fabbri tiene il lettore nella condizione di continuare a svelare il senso delle rotture e delle lacerazioni, immaginando la superficie come un luogo oscuro che viene lentamente alla luce della coscienza.

Questi passaggi intermedi sono bruscamente interrotti in altre opere in cui l'atto della lacerazione non ha esitazioni, non allude a qualcosa che sta sotto ma rende crudelmente visibile le forme oggettive della sua stratificazione.

Scheggia, crepa, spiraglio, incrinatura, ogni penetrazione verso l'interno lascia vedere ciò che preme al di sopra della superficie, come un suono gridato che si solleva dal silenzio delle forme seppellite dal tempo.

Lo sguardo di Fabbri non si illude di illuminare l'oscurità della vita e neppure di spiegare i significati incomprensibili che ne segnano gli aspetti drammatici ma, almeno, aspira a mostrare la ragione che si confronta con l'ignoto, il sentiero sensibile dell'esperienza umana che amplifica i limiti del corpo e della mente.

Il lettore è coinvolto a svelare le zone oscure della visione interiore, a portarsi all'interno delle pulsioni primarie, a dar voce al sentimento della sofferenza di cui le immagini sono un tramite inequivocabile, uno strumento di registrazione del desiderio di venire alla luce, di aver un ruolo nel mondo. Non a caso le dominanti cromatiche usate da Fabbri sono quelle del nero e del rosso, un nero di fondo da cui emergono tracce di rosso che generano una forte tensione espressiva, come lingue intermittenti di fuoco che rischiarano la monotonia del tempo, la monocromia del vuoto.

"Il nero - ha scritto Emilio Tadini - è il colore di una superficie che si nega proprio nel momento in cui si mostra. Il rosso è il colore dell'emergere violento di una vitalità nascosta, di qualche energia sotterranea".

Si tratta di un'energia non diversa da quella che conosciamo in alcune sculture di questa stessa radice linguistica, figure taglienti che si legano alla dimensione lacerante dei legni. Questo non significa ridurre un bassorilievo ad un nucleo plasticamente più accentuato ma solo individuare intersezioni e contatti tra opere giocate su misure e densità cromatiche differenti.

Oltre all'uso del nero Fabbri si serve anche di altre soluzioni che richiamano il colore della terra, del magma, del pulviscolo atmosferico come metafora di una spazialità dilatata verso luminosità cosmiche e lunari, ma anche verso abissi che si aprono nella crosta terrestre, che esplorano il cuore del mondo.

Ciò che bisogna riconoscere come dato costante è il senso di precarietà della materia sorretta dall'ossessione di uno spazio che deflagra, mostra grovigli, spessori difformi, impulsi e smarrimenti che l'uomo patisce ma non subisce, come un racconto accidentato di cui l'artista tiene sempre in mano il filo.



Dai rilievi nascosti sotto la superficie si passa, in un altro gruppo consistente di opere, a rilievi che si mostrano a tutto campo, seguendo le fluenze delle materie sopra un territorio geologico in via di assestamento, quasi modellato dalle erosioni del vento.

La disposizione delle pieghe che certi manti cromatici assumono segue gli andamenti spontanei della materia, talvolta ricordano le forme del corpo ma questo legame non è più necessario in quanto la superficie è il corpo stesso dell'opera, al di là di ogni referente e di ogni nostalgia del reale.

La realtà è ora tutta assorbita dal mistero di queste superfici che coprono altre superfici, di queste "tele ingommate di vinavil" (per usare una definizione di Gillo Dorfles), consistenti e materiche, che avvolgono totalmente il perimetro dell'opera, come se nulla dovesse essere più rivelato ma solo immaginato.

Questi bassorilievi lasciano intuire qualcosa che si agita nel segreto della materia, l'impronta di un corpo assente e al tempo stesso presente, il valore del vuoto che diventa visione concreta, l'immateriale che si fa tangibile come un fantasma che si attorciglia e si contorce all'interno del proprio fluire, fino a fissarsi nel movimento emblematico dell'ambiguità.

Fabbri imbriglia il fenomeno rapidissimo della visione in figure irrazionali che riassumono tutte le contraddizioni della vita, immagini che vanno verso il limite estremo dell'informe, sfiorano l'astrazione senza dimenticare l'energia vitale della vita, questione espressiva che l'artista tocca prima di tornare a confrontarsi - con intatta passione - con le figure del suo ardore espressionista.

Claudio Cerritelli

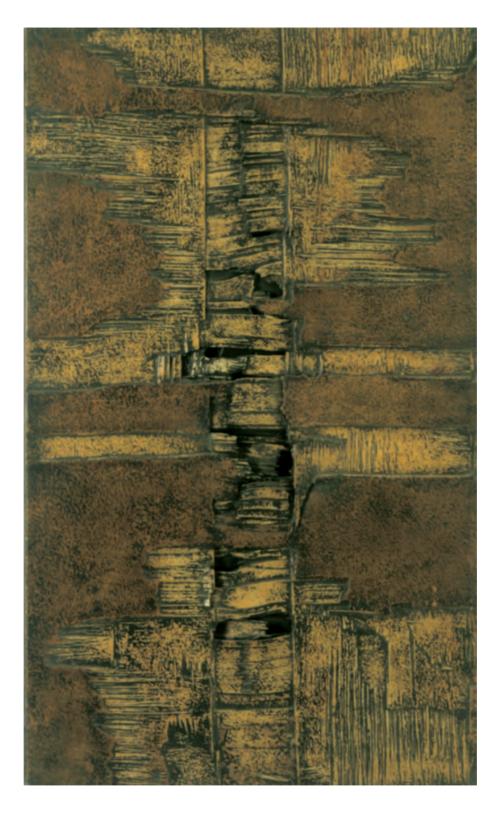


OPERE IN MOSTRA





Senza titolo 1950 legno cm. 70 x 39



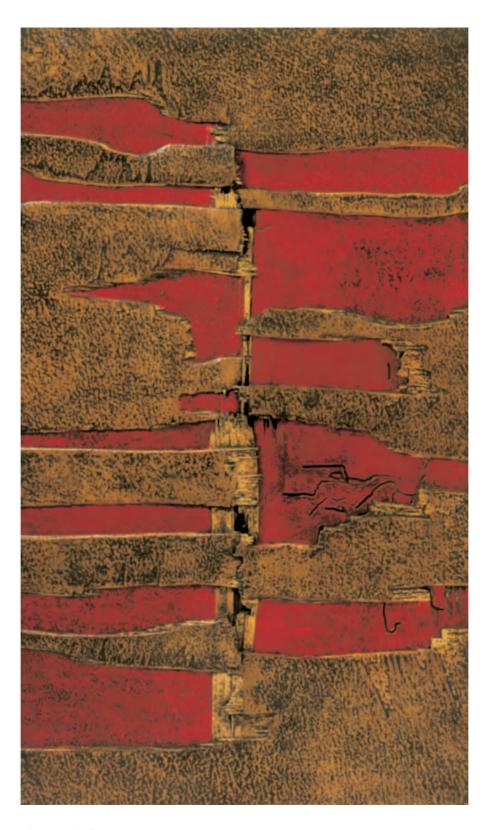
Rotture 1950 legno cm. 71 x 42



Rotture 1950 legno cm. 42 x 32



Senza titolo 1950 tecnica mista su tavola di legno cm. 31 x 34



Senza titolo 1952 tecnica mista su legno cm. 70 x 41



Senza titolo 1952 tecnica mista su legno cm. 40 x 31



Rotture 1955 legno cm. 38 x 27



Senza titolo 1957 tecnica mista su legno cm. 48 x 39



Senza titolo 1958 tecnica mista su legno cm. 53 x 32



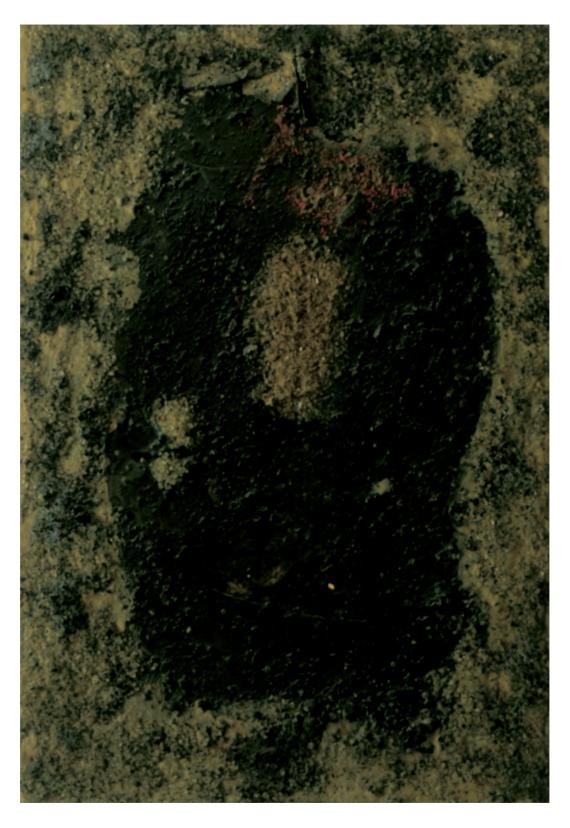
Senza titolo 1958 tecnica mista su legno cm. 78 x 47



Senza titolo 1958 tecnica mista su tavola di legno cm. 63 x 38



Muro Rosso 1959 legno cm. 60 x 73



Forma Materia 1959 tecnica mista su cartone cm. 64 x 43



Forma 1959 tecnica mista su leegno cm. 58 x 57



Forma 1960 olio su cartone cm. 64 x 43



Personaggio 1960 olio su cartone cm. 64 x 43



Composizione 1960 legno cm. 56 x 56



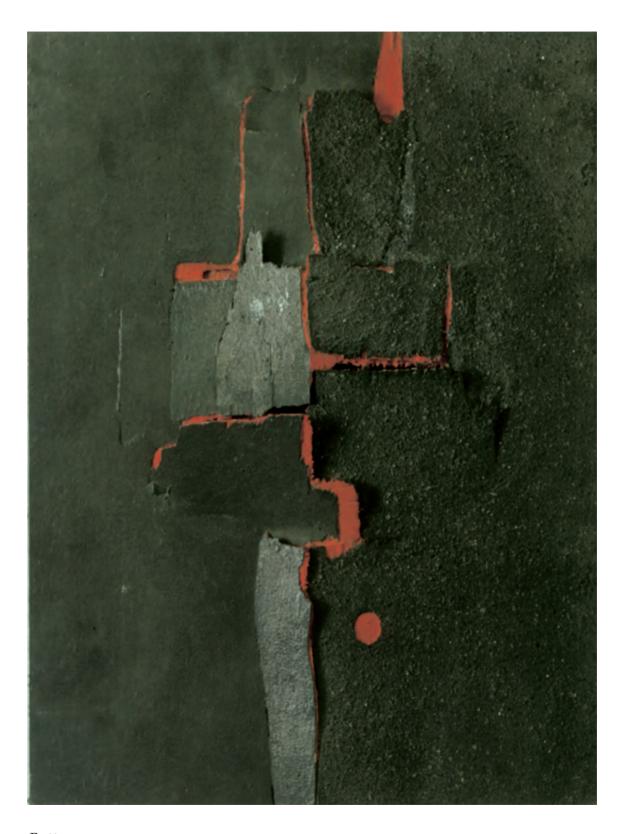
Senza titolo 1960 tecnica mista su legno cm. 54 x 63



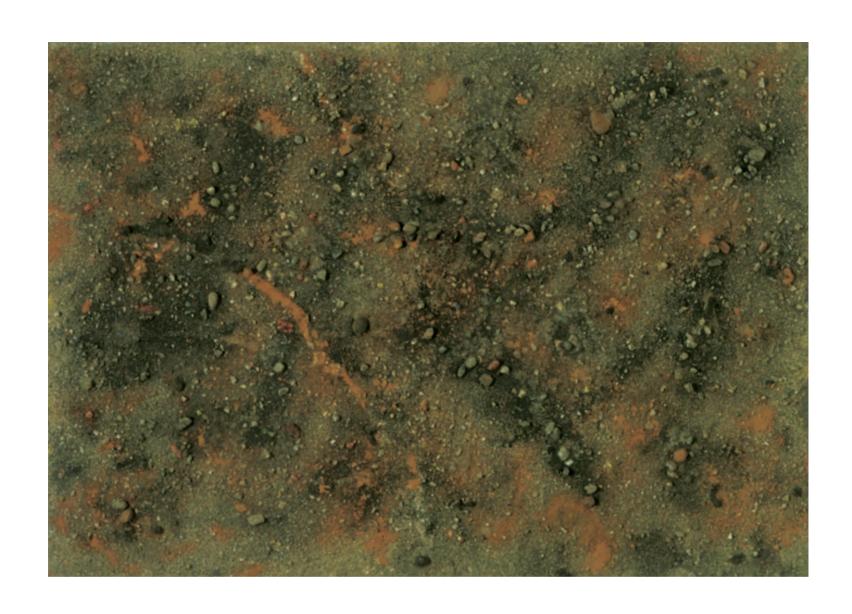
Senza titolo 1960 tecnica mista su metallo cm 50 x 62



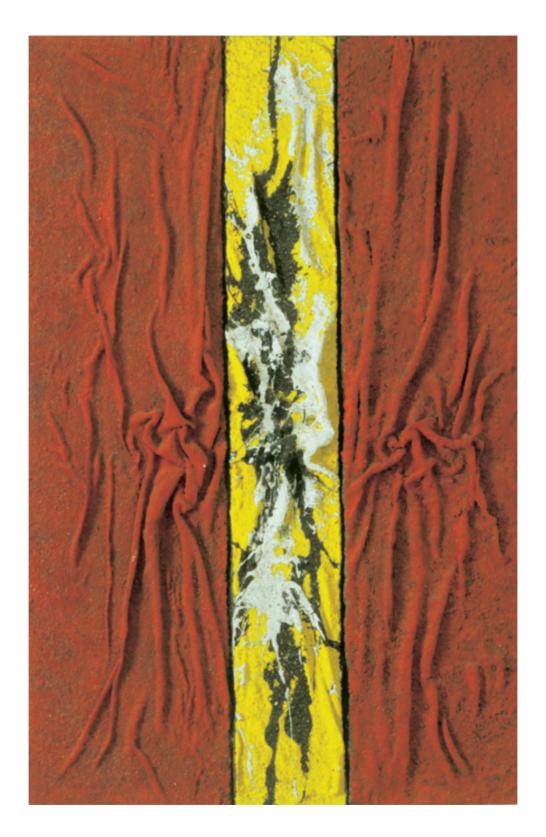
Senza titolo 1961 tecnica mista su metallo cm. 50 x 42



Rotture 1961 legno cm. 43 x 32



Il Muro 1992 tecnica mista su tela cm. 70 x 50



Il Muro 1993 tecnica mista su tavola cm. 68 x 45

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Agenore Fabbri nasce a Barba, in provincia di Pistoia nel 1911. A dodici anni comincia a frequentare la Scuola di Avviamento Professionale a Pistoia e qualche tempo dopo si iscrive a un corso privato tenuto dal pittore Fabio Casanova. Un'innata passione per l'arte e un'esasperata sensibilità accompagneranno l'artista fin dai suoi esordi. Comincia ben presto ad esercitarsi nelle prime prove di scultura, una delle quali è il *Ritratto della madre* del 1929.

Formatosi alla pratica della ceramica di Albisola, dove nel piccolo laboratorio "La Fiamma" venne a contatto con Sassu, Martini e Fontana, del quale divenne subito un ottimo amico, esordì con una scultura drammaticamente narrativa, dai forti caratteri espressionisti in cui è rintracciabile l'influenza della plastica popolare toscana (le donne, le madri, gli animali feriti...). Figure tagliate, lacerate e straziate in cui ben si avverte la sofferenza e il disagio dell'umanità di fronte ai tragici avvenimenti bellici.

Il drammatico realismo che carica di note lancinanti tutte le opere di Fabbri risulta fondamentale anche per quelle degli anni '50 e '60, improntate alla tecnica "informale", che non si sottraggono alla denuncia del dolore, all' immagine crudele del mondo e alla condizione sofferente e precaria dell' uomo moderno insidiato da un tecnicismo mostruoso.

Nel 1940 parte per il fronte jugoslavo, dopo l'8 settembre del 1943 ritorna ad Albisola e partecipa alla Resistenza. Nel 1945 si trasferisce a Milano, pur recandosi assiduamente ad Albisola; ed è qui, infatti, che vengono realizzate le sue ceramiche del primo dopoguerra da La donna del popolo del 1947 alle numerose sculture dei primissimi anni Cinquanta nelle quali ricorre il tema del cane, dell'animale che lotta con l'uomo. Nel 1948 viene invitato alla Biennale Internazionale di Venezia, dove continuerà ad esporre con una certa continuità fino ai primi anni Sessanta, così come parteciperà a varie edizioni de la Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma a partire dal 1952. Verso la fine degli anni Cinquanta, dal 1957, comincia da utilizzare il bronzo: realizzando il Don Chisciotte (1957), il Personaggio lunare (1958), la serie degli animali atomizzati, legati alla scultura dell'Informale europeo. Nel 1959-61 Fabbri elabora una serie di rilievi servendosi di tecniche nuove, dalla stratificazione di legni combusti e lana di vetro, alla tela modellata sul gesso. La Fine degli anni Sessanta è caratterizzata dalla ripresa del bronzo e della figura (Monumento alle vittime del bombardamento aereo del 1944, 1969), mentre negli anni Sessanta si susseguono i temi de La mano prigioniera (1970), de La Sedia impossibile (1971), o de Lo specchio (1972), per arrivare poi (1978) al recupero della terracotta policroma nella serie dei "personaggi". Nel 1982 Fabbri scopre la pittura, un'attività che diventerà preminente nel corso degli anni Ottanta: dai (1982) ai paesaggi del 1986. Muore a Savona nel 1998.

