
FILIPPO MORETTI / ANARCHETIPI

di Giuliano Serafini

A Platone che considera l'arte cosa sommamente perniciosa, essendo nient'altro che imitazione dell'imitazione, risponde Velázquez con il suo *Las Meninas* che mette in imbarazzo Théophile Gautier al punto da domandarsi: "Dov'è il quadro?". Sarà Michel Foucault a risolvere il dilemma definendo l'opera dello spagnolo una "rappresentazione della rappresentazione"; formula che poi non risolve nulla, perché in sostanza è una geniale doppia tautologia. Luca Giordano era ricorso invece alla metafisica, parlando di "teologia della pittura", e andare oltre sarebbe impensabile...

Messi da parte virtuosismi esegetici che pur hanno segnato una nuova epistème dell'arte europea, *Las Meninas* resta il nodo cruciale da cui l'arte stessa riceve la definitiva investitura di mistificazione suprema. Investitura che da allora in poi avrebbe funzionato da legittimante strumento di elaborazione estetica, da illimitato potenziale per ogni pratica creativa. "Non ci sarà che l'arte a non farci morire di verità", avrebbe vaticinato Nietzsche annunciando il ritorno di Dioniso, selvaggio dio straniero, che con il

vento di Tracia veniva a spazzar via le certezze che idealismo e positivismo avevano iniettato nella coscienza dell'occidente borghese e reazionario.

Tornando a *Las Meninas*, sarà come dire che l'arte, se non mente, devia, disorienta, si nasconde per meritarsi diritto d'asilo tra le pratiche intuitive umane. L'ambiguità dovrà essere eletta, ripeto, a suo fattore fondante, a sistema di riferimento teorico e fattuale. L'inganno, la trappola visiva, da sempre connaturati a questa indefinita categoria dello spirito che chiamiamo arte, si consacrano qui condizione del suo stesso esistere; quando l'etimo, necessariamente greco (*téchne*) rimanda a un onnicomprensivo e ineffabile "fare". Fare, ma che cosa, come? L'irrisolto quesito di *Las Meninas* in fondo sta qui.

E siamo a Filippo Moretti. L'aggancio mi sembra d'obbligo perché il suo attuale lavoro, e specificamente questi *Anarchetipi*, chiama in causa, in termini pseudo-didascalici, il grande tema del "luogo" della rappresentazione; o meglio la sua valenza topica, la sua erratica collocazione all'interno e fuori dell'opera, in quella *no man's land* che in arte ha finito per diventare lo spazio.

Moretti sa però che il suo resta solo un tentativo, o meglio un'ipotesi sul tema. Sa che l'unica *chance* di

rendersi plausibile è di proporci un apparato iconografico che si manifesti soprattutto come allegoria della rappresentazione. Di soluzioni o alternative non ce ne sono.

Difficile dargli torto. Quando da Hubble a Deleuze, da Hawking a Morin, astrofisica e filosofia ci annunciano un universo in continua espansione, anche la nietzscheana àncora di salvezza di cui dicevo dovrà adeguarsi, e lo sguardo dell'artista non potrà che farsi eminentemente scettico.

Bersaglio mobile quanti altri mai, l'arte finisce così per appagarsi e sostituirsi al suo stesso *work in progress*, assecondando in qualche modo la celebre metafora di Konstantinos Kavafis che recita: "Quando t'imbarchi per Itaca, prega che il viaggio sia lungo..."

Trattandosi di pittura, o comunque di contesto operativo sostanzialmente bidimensionale, *Anarchetipi* imponeva a Moretti, ai sensi della rappresentazione, una questione primaria: impedire innanzitutto che il piano per così dire pittorico, quello della "finzione", coincidesse con quello della realtà, con il supporto, con la sua immanente e concreta oggettualità.

Si trattava cioè di evitare l'ibridazione o convergenza osmotica tra quei due piani che Malevič, Klein e Burri avevano inseguito a lungo e infine ricongiunto portando

l'arte del XX secolo ai suoi vertici estremi; ma allora c'erano Heidegger e Husserl ad aprire la strada, a "saldare" fenomeno ed esistenza, materia e volontà deterministica, insomma a mettere l'artista in orbita all'eternità, renderlo responsabile di un corpo inviolabile, tabù e luogo di culto come il museo da sempre ha preteso. Un prodotto ammutolito dalla sua propria bellezza.

Per Moretti, che dal postmoderno ha ereditato solo l'antidogmatismo di base, si trattava invece di esercitare un'azione inversa, o quanto meno un'abiura del già fatto: se si pensa che nella precedente esperienza delle *Decomposizioni*, quando la sua anima di architetto stava celebrando una sorta di *de profundis* alla retorica costruttiva di tutti i tempi, il segno e l'immagine fotografata guardavano proprio a quella coincidenza, a quella collimazione ontologica tra icona e realtà, e in essa si riconoscevano, facendosi - sono le parole stesse dell'artista - reperti di "percezione anima-le".

Né poteva essere diversamente se il lavoro di allora si presentava come una drammaturgia della destrutturazione, come evento indifferentemente profetico o postumo, tabula rasa di una progettualità abortita o *in fieri*, orgia di realismo assoluto che non deve spiegare nulla, neppure la propria desolazione. Sulla scena anche il trauma restava lettera morta, inevitabile e impassibile come l'*Aleph* di

Borges, dove tutto viene risucchiato e da dove tutto può scaturire.

Guardando all'opera di oggi, difficile non pensare che quella fase così esplicitamente, sfacciatamente *destruens* non nascondesse una precisa strategia e un inizio criptato. Se arte è linguaggio, molto più probabile che possa travestirsi da codice. Moretti ci anticipava la svolta, formulava né più né meno che un annuncio.

Come per Greenaway, il ventre dell'architetto incubava insomma la rinascita. Dall'esorcizzante paesaggio di macerie la forma sarebbe di necessità riapparsa intatta, senza nulla dovere alla propria storia, quando appunto quella storia era stata obliterata per sempre.

Il transito è chiaramente rituale, o meglio è celebrazione intellettuale di un comportamento. Moretti riconosce un sé sconosciuto. E ad aiutarci è la vicenda biografica. L'Africa come rivelazione e dunque ritrovamento e dunque ritorno.

Da teorico, l'artista scrive di una "volontà creatrice architettonica naturalizzante" dove il fattore originario, l'*arché* - cui il titolo integrato dal prefisso allude in chiave provocatoria e insieme interrogativa - si impone ben più che una dichiarazione di poetica.

Quello a cui assistiamo oggi è in definitiva un lucido processo di catarsi svolto sull'immagine e la sua comparsa.

La rappresentazione avrà un fondale fisso che è citazione sentimentale ma anche progetto speculativo, costruzione di un sito "naturalizzante" rigorosamente iscritto nel quadrato. E il quadrato, figura che per antonomasia esprime l'orientamento dell'uomo nello spazio, diventa a sua volta luogo paradigmatico della rappresentazione.

Moretti sta elaborando un nuovo ordine, un nuovo canone che gli permetta di restituire verginità alla sua *Weltanschauung*. E organizza il teorema.

Innanzitutto il quadro non dovrà diventare una scatola prospettica, quel cubo d'aria che dall'Alberti in avanti ha imperato in ogni storica fenomenologia ricreativa della terza dimensione.

Il "vizio" analitico pretende piuttosto un racconto per piani successivi, come se l'immagine si manifestasse attraverso una scansione di virtuali quinte in *à-plat* distanziate tra loro secondo una reiterata sequenza trinatoria.

Cominciando dal *back-ground*, si è detto. Una rigogliosa scena vegetale fotografata, l'Africa che affiora sublimine. La percezione bassa e sfumata indica il *topos* del desiderio, remoto e allo stesso tempo attuale. È il segnale d'avvio di un percorso che va facendosi via via misura spazio-temporale, che inventa cioè lo spazio in virtù della sua stessa durata.

Ma la visione resta ostinatamente anti-illusionistica, quello che ci sta mostrando Moretti è una pura convenzione mentale. È un sillogismo dove la profondità viene sottratta nel momento stesso in cui la si rappresenta. Nietzsche docendo, in sintesi anche quella dell'artista è volontà che si afferma negandosi.

Sul paradosso Moretti sta affinando dunque il proprio linguaggio. Di qui il gesto che irrompe come a eclissare il paesaggio dello sfondo debordando dal quadrato ordinatore fino a espandersi oltre i limiti fisici del quadro. Sono larghe pennellate di colore a smalto, grumi di ideogrammi di sapore espressionistico, d'un vitalismo che esplose dalla loro stessa estraneità al contesto. L'intervento si manifesta chiaramente come metonimica epifania di pittura, sintomo di identità e forse di futuro. E siamo al secondo piano di lettura di *Anarchetipi...*

Fin qui Moretti ha agito rispettivamente sul fattore locale e pulsionale della rappresentazione, cioè sul quoziente statico-dinamico dell'opera. La geometria dei rapporti visivi si è fatta metodo, tropo, stile, il controllo dell'immagine diventa dominio dell'emozione. Tutto resta asettico e sospeso anche quando sulla scena fa la sua comparsa un terzo soggetto che, in questa diaspora degli elementi che compongono l'immagine, non appartiene alle

categorie della finzione, ma della vita e più probabilmente del vissuto.

I surrealisti li chiamavano *objets trouvés*, perché eccentrici rispetto alla consueta strumentaria del processo pittorico, dunque inseriti sulla tela per esercitare un'azione di disturbo, una trasgressione rivolta all'estetica (e anche all'etica) dell'arte a corso legale di quegli anni. Oggetti "significati" al massimo grado, che solo nel simbolo e attraverso il simbolo trovavano la loro provocante legittimazione.

Questi frammenti di materiali spuri selezionati da Moretti - irregolari pezzi di ceramica, gomma, lamiera, plastica - spaesati e fluttuanti in uno stato di assoluta imponderabilità, restano al contrario oggetti "significanti", cose che si autodesignano in nome dell'equazione bergsoniana per la quale "la materia è (sempre) memoria".

Sono laici ex-voto che per strada hanno perso di significato - né l'artista è in grado di ricordarcelo, né soprattutto vorrebbe.

Ma la loro intrusione diventa vitale a dare un senso unitario al dispersivo *screen* di Moretti: per fare dell'ostruzionismo alla ricerca e all'individuazione dell'Eldorado di ogni artista che è, appunto, il "dove" della rappresentazione.

Quello che ne deriva è verosimilmente un avvicinamento
ulteriore da sconfessare; là dove tutto appare contestuale
e insieme altrove. O meglio, contestuale in quanto altrove.