
FILIPPO MORETTI / SINESTESICO

di *Giuliano Serafini*

Matisse sosteneva che un centimetro quadrato di blu non è meno blu di un metro quadrato dello stesso colore, ma la differenza c'è, e basilare. Tanto da poter decidere delle sorti visive di un quadro.

Al mancato avvocato di Le Cateau-Cambrésis, nel Nord-Pas-de-Calais, terra di barbabietole e nebbie sempiterni, sfuggiva sicuramente che quella rivelazione così risolutiva alla propria pittura, come a tanta arte della seconda metà del XX secolo (Pop art *in primis*), non era che l'enunciato di una figura retorica.

Quando due dati linguistici o visivi di diverso valore teorico o fisico vengono accostati in analogia "trasversale", è di *sinestesia* che stiamo infatti parlando. L'esempio mitico su tutti ci è dato da quell'omerico e rituale οἶνοψ (inops) che accomuna il colore del mare a quello del vino, là dove la similitudine sta più nel fattore liquido e ribollente che è proprio dei due elementi, e assai meno nella loro equivalenza cromatica. Omero dunque non è affetto da daltonismo, né si inganna;

"allarga" solo, e si direbbe con una più audace lungimiranza poetica, l'esperienza cognitiva legata alla versatilità semantica della parola.

In questi casi si verifica un passaggio, un *transfert* che va oltre il simbolo e la metafora, o meglio, per dirla con Edgar Morin che indaga sul diktat della globalizzazione, guarda alla *complessità* dei fattori che gli sono correlati. Filippo Moretti, con le sue due *Interferenze*, sequela degli *Anarchetipi* che li affiancano in mostra, esplicita questo passaggio secondo la dialettica progressivamente deduttiva che riconosco ai secondi, dando prova della continuità e similitudine interna all'opera anche e malgrado possibili inversioni di rotta (che a dir il vero non è certamente il suo caso).

Ed è così che i due grandi quadri - quasi un'ostentata provocazione accanto agli altri sedici in mostra - non costituiscono una "appendice" a questi ultimi, ma li integrano, li avvalorano, li "significano" nella loro essenziale compiutezza che è autonoma e a un tempo complementare all'unicum costituito dall'opera che viene presentata. Intendo dire che non li enfatizzano, al contrario ne costituiscono una sorta di alter ego. Per chi osserva valgono da paradigma, sanciscono un rapporto che, nel caso, diventa anche segno di deformazione

professionale, perché l'architettura - e l'artista è architetto - si fonda e si fonderà sempre su una misura aurea.

Moretti, in altre parole, esegue qui il suo "passo" sinestesico, transitando dalla categoria del *quale* - costituita dalla serie dei 16 quadri di cm 33x33 ciascuno - a quella del *quanto* rappresentata dalla magnificazione della misura nei due suddetti di cm 150x150.

Stando al leitmotiv che dalla citata Pop art va fino al graffitismo metropolitano, alla Land e alla Street art, secondo cui il gigantismo sembra essere diventato una dichiarazione di poetica (senza dimenticare l'aforisma di Matisse), verrebbe da ammettere che nel decorso dell'estetica contemporanea, più *grande* equivarrebbe a più *bello*. Che insomma è la quantità a vincere la partita anche in arte.

Ed è proprio qui che Moretti smentisce il presunto assioma. Ingrandendo l'immagine, in realtà nega la variante che il nostro quoziente percettivo e psichico è in grado di assimilare, equiparando il fattore quantitativo a una anti-misura che se non è fisica, è sicuramente ideale, come dire un valore che l'avvicina ad una forma di astrazione.

E se tutto, tra i sedici quadri minori e i due maggiori, tra *Anarchetipi* e *Interferenze*, resta sostanzialmente invariato, cioè risolto su tre piani di lettura - l'inerte

fondale fotografico in valenza mnemonica, l'oggetto che "levita" in uno spazio simbolico e la pennellata traumatica che sigla la fase esistenziale dell'opera e la conclude - cioè se la visuale di Moretti ribadisce la sua spietata coerenza, in che consiste l'elemento unificante capace di obliterare, in arte, secolari convenzioni quali "piccolo" e "grande" e riportare tutto ad uno stesso e unico livello retinico e mentale?

Scartando la similitudine dell'apparato figurativo, cioè rinunciando a cercare "dentro" il quadro, tra le sue componenti formali e materiche, come dire nella sintassi specifica del quadro stesso, che appunto resta invariata, non ci resta che indagare "fuori", o meglio, sui suoi margini concreti, cioè lungo il perimetro reale entro cui Moretti ha messo in scena il suo lavoro. Come dire che, se l'opera è il "contenuto", sarà il "contenitore" ad acquistare rilevanza semiologica e diventare indizio primario per omologare quello che all'apparenza risulta così evidentemente e inequivocabilmente separato.

L'artista risolve questo *iato* visivo e lo ricompone a *dittongo* attraverso un'intuizione che apparirà perfino banale (ma a suo favore gioca il fatto che le vere innovazioni estetiche sono fatte quasi sempre di "trovate" irrilevanti).

Gli occorre un segno unificante, un morfema dove la dialettica perversa del quale e del quanto potesse farsi sintesi, ritrovare la propria specularità di fondo.

E il quadrato, rigorosa costante dell'opera di Moretti, assolve a questa funzione facendosi modulo primario di cui l'arte, per sua stessa natura categoria centrifuga, necessita, pena la sua stessa sopravvivenza.

La letteratura è sterminata. Quarta delle figure geometriche fondamentali, il quadrato è immagine antidinamica in assoluto, è stabilità, istante rubato al tempo, e dunque *spazio* e sua emanazione matematica. Dimensione circoscritta e misurabile, il quadrato è infine l'equilatera finestra, la sola possibile, entro cui il mondo può manifestarsi al nostro sguardo. Il teorema di Moretti trova qui la sua soluzione.