

















L'INAFFERRABILE

Per l'artista, per De Filippi, la Cosa è l'arte; la «pittura» (questa reliquia del Linguaggio) è l'interrogare, l'opera è il rispondere; una risposta "politica". Il processo si ribalta per lo spettatore: l'opera è un "flusso", la «pittura» (come risposta "politica" alla messa in assenza del Linguaggio) è per lui l'*interpretazione* del flusso, l'arte «l'introduzione di un significato». La Cosa è afferrabile ma incomprensibile. L'opera è comprensibile ma inafferrabile. [...] L'opera del pittore è la messa in codice della Cosa, l'opera dello spettatore è la decodificazione della pittura.

Mario Diacono, dal testo per la mostra
Ferruccio De Filippi, Tutti i colori dell'arte,
incluso in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*,
Reggio Emilia 1984.

A Torre Astura il getto in mare del calco di gesso è dunque la fondazione di un tempo futuro sotto forma di debito ermeneutico: quel che dobbiamo allo sguardo (al) futuro non sarebbe altro che un gesto insensato (al) presente; la semina di una domanda di senso, o la predisposizione della coincidenza tra sguardo e linguaggio nel tempo indefinito dell'opera. Quando avviene (avvenne, avviene, avverrà, ...) questa coincidenza, noi non lo sappiamo: stando ai termini dell'azione di De Filippi, questa coincidenza sarebbe l'atto del ritrovamento della cosa-corpo e conseguente questionamento da parte delle

persone; oppure sarebbe la sparizione indefinitiva della cosa-corpo e – di nuovo, e simmetricamente – conseguente interpretazione indefinitiva da parte delle persone. Si tratta, in tutta evidenza, di un atto comunicativo i cui termini sono estremamente dilatati, e che proprio della dilatazione fa la sua natura ideale: un oggetto nascosto che non verrà mai ritrovato; un messaggio inviato di cui è incerta la destinazione; un contenuto di materia ambigua; destinatari non identificabili, che attendono, che non pensano di attendere, che rinvengono la cosa-corpo senza saperne nulla, che invece sanno o hanno sentito senza aver visto nulla, che immaginano di capire pur non sapendo cosa, che cominciano a oppure smettono di nutrire dei dubbi sulla reale consistenza della cosa-corpo, sul suo diritto a essere interpretata, scambiata, definita, come oggetto, come segno, come discorso, ragionamento o chiacchiera, come opera d'arte, come pura idiozia. È come se il tonfo della cosa-corpo, che si abbatté sulla superficie dell'acqua, avesse nello stesso tempo lacerato il tessuto linguistico della realtà, compromettendo la coesione dei rapporti tra oggetti e azioni e nomi: fare, dire, vedere, sapere, capire, e agenti e agiti di questi e altri atti, sono sfasati per un tempo incalcolabile. Ciò che intendiamo per realtà è questa sfasatura.

74

Che si chiami storia umana, memoria individuale oppure istante presente, che si esprima nella durata di un racconto epico oppure di un gesto quotidiano, il rapporto tra tempo e realtà nelle opere di Ferruccio De Filippi si trova assorbito in

un codice archetipico, per cui il tempo presente è proiezione di un tempo irreal e originario, che non si può del tutto chiamare “passato”, dal momento che nessuna porta temporale è destinata a chiudersi definitivamente. E le azioni che si svolgono al presente si ricavano un loro significato a partire dalla promessa della loro possibilità, inscritta in quell’altro tempo senza verifica e senza luogo, tempo che possiamo solamente supporre, ma i cui indizi traspaiono nelle forme del linguaggio – nelle porte lasciate aperte. Con un gioco di parole, si dirà: il presente, che ha luogo nel patto di fiducia tra quel-che-si-dice e quel-che-si-percepisce, è il tempo promesso da un altro tempo, archetipico, che gli è infinitamente premesso. In tutto ciò, nell’emergenza di un pre- e di un prolungo i margini delle azioni che svolgiamo, si può comprendere il senso del getto della cosa-corpo: premessa, promessa e progetto.

Se il linguaggio è da intendersi come continua individuazione di tracce, rinvenimento e rimessa in atto di semi gettati in precedenza, e anche attribuzione del valore di segno a quel che ci accade e circonda – la scommessa che la realtà ci rivolga la parola, che un pezzo di gesso bucato ci interroghi sul suo significato – allora è l’arte, in quanto indagine della materia, simulazione e manipolazione della forma-materia a beneficio di un senso, è l’arte quel presente in cui massimamente si fa esperienza della sfasatura tra l’oggetto e la promessa archetipica dell’oggetto; è l’arte il luogo dove le cose sono esempi di “cose” e le azioni sono esempi di “azioni”, e si speri-

menta la coincidenza tra l'esempio e l'archetipo, o tra l'oggetto e il progetto – infinitamente fallimentare, giacché l'esempio è già per sé stesso un'evasione dalle sue premesse archetipiche, e l'oggetto viene al mondo per sperimentare la fine del progetto.

Certezza (inservibile) offerta dall'arte: l'opera non è l'esempio (oggetto) e non è l'archetipo (progetto); l'opera è l'avanzo paziente di questo rapporto, la progressiva messa a punto della non-giustizia; è un lavoro che, rimuovendo le proprie finalità e attualità, si autogarantisce la possibilità di durare.

Il sospetto di astrusità che riveste la tale certezza (inservibile) appena dichiarata, può solo essere attenuato dal pensiero di quei mesi che precedettero la mostra a Torre Astura, e che dimostrano quanto sia vero che l'opera è lavoro di sottrazione e sovrapposizione dell'oggetto all'archetipo, costruzione e distruzione dell'oggetto, al solo fine di sbarazzarsi della finalità e di creare altro lavoro. L'archetipo di *Antropologica* sarebbe l'imitazione di un mito mai esistito (nessun archetipo è mai esistito alla lettera): Un uomo decise di misurare il proprio corpo gettandone il calco nell'acqua del mare, e osservando di quanto si sarebbe alzato il livello delle onde. Si sottopose perciò all'opera di uno scultore, e quando ebbe ottenuto i pezzi di gesso li dipinse e li gettò uno a uno nell'acqua del mare. Le onde crebbero di una misura impercettibile, che si confuse con la schiuma e con gli schizzi, e l'uomo non fece in tempo ad apprendere il volume delle proprie membra sotto

forma di calco delle proprie membra. Le vide sparire nell'acqua, consegnate al mondo delle cose invisibili fino a che uno sguardo non le avrà vedute, interrogandosi sul loro significato. Oppure. Le vide sparire nell'acqua, consegnate al mondo delle cose invisibili, dove sarebbero rimaste per sempre, e al posto del loro ricordo crebbero delle fotografie e un racconto.

Perciò, pazientemente, occorre elencare: (a) la cosa-corpo gettata a Torre Astura è un esempio di “cosa-corpo gettata a Torre Astura”; (b) l'uomo che getta il calco del suo corpo in acqua è un esempio di “uomo che getta il calco del suo corpo in acqua”; (c) l'atto del gettare la cosa-corpo in acqua è un esempio di “atto del gettare la cosa-corpo in acqua”; (d) l'uomo è un esempio di “uomo”; (e) l'acqua è un esempio di “acqua”; (f) la cosa-corpo è un esempio di “cosa-corpo”; (g) Torre Astura è un esempio di “luogo”; (h) il 18 luglio 1970 è un esempio di “giorno”, “mese”, “anno”; (i) la mostra è un esempio di “mostra”; (l) *Antropologica* è un esempio di “titolo di una mostra”; ...

Sappiamo quanto il discorso (contemporaneo) dell'arte (contemporanea) sia caratterizzato dall'andirivieni tra il sostantivo "progetto" e il sostantivo "opera", sicché il singolo oggetto non esaurisce la definizione dell'opera a meno che esso non rimandi a un ordine di aspettative – teoriche, programmatiche, grammaticali – che fanno sì che anche un dipinto diventi risultato di un "progetto". La parabola messa in atto da De Filippi suggerisce che il "progetto" è, sì, "proiezione" dell'opera su un piano teorico e conseguente "processualità" del fare, ma solo in quanto vi agisce la dipendenza da una spinta archetipica – ossia uno strato di motivi presoggettivi rispetto all'intenzione artistica individuale. Quel fiato archetipico che soffia sul collo delle opere d'arte, da De Filippi è fatto coincidere con l'intreccio di elementi simbolici e culturali che la scienza antropologica insegna a rilevare nella materialità dell'esistenza e – ribaltamento che sta al cuore delle questioni artistiche – nella potenziale esistenza simbolica di ogni materia, ossia nell'equivalenza tra "materia" e "materiale".

Questa fiducia nell'arte come attività integrata in un sistema di valori che supera e giustifica tanto l'attività individuale quanto l'attualità storica, si trova emblematicamente espressa nel ricorso a Lévi-Strauss, i cui libri sono indagati e riutilizzati in diversi momenti dell'opera di De Filippi tra 1970 e 1974. Ma ancor più attiva si farà questa ispirazione, nel ciclo di disegni che dal 1974 al 1978 impegna totalmente l'artista e che va sotto il nome di *La strada del latte* – un'opera dalle dimensioni monumentali (circa tremila disegni a matita e penna su carta) a dispetto del carattere eccellentemente antimonumentale del disegno, in cui si svolge una vera e propria teoria sociale di conflitti e intersezioni tra corpi maschili e femminili segnati dalla totale permeabilità alle ragioni del simbolico e anche dell'inumano. In questo ciclo emerge la persistenza nel presente di un tempo originario che non è scambiabile con una primitività storicamente remota, trattandosi di una origine che sta costantemente aperta e che, per questo, è irriducibile alla sola narrazione storica. Esattamente come avviene per le lingue – la cui origine

è costantemente attuale, anche nel senso che si rinnova a ogni enunciazione – l'origine della pittura che qui si manifesta è tutta nell'annodarsi della pittura alle forme simboliche e comunicative del corpo, del comportamento, delle ritualità religiose e sociali, nonché di una certa leggibilità visiva delle cose nello spazio reale e culturale, per cui si intende possibile l'esistenza di un codice della pittura e di una semiotica della pittura, anche quando la leggibilità del dipinto si rivela essere un'esperienza totalmente antilinguistica, che si compie cioè per delle vie negate a ogni forma di scomposizione.

(La strada del latte è oggetto del volume curato da Diletta Borromeo, dal titolo Ferruccio De Filippi. Euforia, dubbio, travestimento, Edizioni Cambiaunavirgola 2020)

Sotterramento del braccio destro ad Agliè
25 febbraio 1970



