

Fernando De Filippi, un dialogo

DE FILIPPI — Questo ciclo di lavoro è iniziato attorno al 1969. Esaurito il ciclo della mostra precedente, ho cercato di determinarmi un altro tema, cioè la vita di Lenin. All'inizio ne ho dato una interpretazione quasi epica utilizzando come reperto i dipinti del realismo, riproponendoli con tecniche attuali; era una specie di rivisitazione di un particolare momento storico e formale. Via via che il lavoro è andato precisandosi ho cominciato a sentire il personaggio in una misura differente, più vicino e più staccato nello stesso tempo, a viverci insieme.

Ho sentito il bisogno di una fedeltà del documento, la necessità di viverlo attraverso dei momenti reali e non attraverso un rapporto agiografico. Evocarlo in momenti vissuti mi sembrava servisse ad instaurare un rapporto anche di tipo medianico, pelle a pelle. Insomma per due anni io sono vissuto accanto a Lenin o almeno a quello che per me era Lenin e cioè il materiale di cui mi ero impossessato, appropriato ed in cui lo riconoscevo. Io non ho mai visto Lenin ma ho visto quello che l'informazione, il libro, il reperto stampato mi ha dato di lui.

TRINI — La tua premessa è dunque che l'attuale ciclo su Lenin è il risultato di una maturazione del tuo lavoro ed apre nella tua pittura nuovi interrogativi. C'è un rapporto nuovo con il soggetto: un rapporto autobiografico. L'autobiografia non ci parla di te come uomo che esisti, ma testimonia solo di te come pittore, di te che dipingi per mesi e mesi l'effigie di un capo rivoluzionario. Formalmente, la frattura con il passato è netta.

L'opera precedente era incrostata, se così posso dire, dall'« ideologismo » ricoperto a sua volta dal « pittoricismo ». Parlo dell'intento politico e di quello espressivo. L'ideologismo stava nel celebrare il Rivoluzionario Lenin come simbolo di lotta armata o di classe. Il pittoricismo stava nell'intenzionalità espressionistica delle forme, delle situazioni abnormi o cariche di violenza, e anche nell'uso dei colori. Se noti bene, in un quadro costruito mediante stereotipi ideologici interviene sempre il pittoricismo. Cioè il commento di chi dice: sì, ritraggo Stalin, ma sono pittore. E' l'estremo correttivo. Nei tuoi primi quadri su Lenin il pittoricismo è scemato: perché sei ricorso subito agli stereotipi, alla bandiera rossa, al Capo che guida le Masse, alla falce e martello. Questo breve intervallo di realismo socialista, secondo me, è stato utile. Senza più enfasi pittorica, il tuo discorso ha potuto fare a meno degli ideologismi, o grafici dell'ideologia: è stata una liberazione.

Nel tuo nuovo lavoro, il soggetto è Lenin, Lenin privato, ma è anche il tuo lungo esame della sua iconografia. La tecnica è realistica, addirittura fotografica, poiché la tua intenzione è documentaria della tua pit-

tura. Questa documentazione però non è meccanica ma trascritta con areografo e grigi e neri. E' una pittura che non trascrive la natura, bensì la cultura: quella delle vecchie foto recuperate sui testi dell'epoca. Evidentemente, l'ideologia c'è, ma è talmente dichiarata che non ha bisogno di essere pasticciata contro la pittura. Poiché ritrai Lenin, la gente sa subito da che parte stai e intanto la sua coscienza è braccata sulle soluzioni di linguaggio che proponi. L'ideologia è allora il tuo fare pittura, una certa pittura, un certo realismo.

Hai detto che nella misura in cui ti sei familiarizzato con l'immagine di Lenin, hai cambiato il tuo punto di vista iniziale, ideologico e celebrativo, con l'attuale ricerca, documentaria e più mentale. Il tuo è il realismo di chi vuole trascrivere un'esperienza pittorica di cui lui è prima di tutto il protagonista.

DE FILIPPI — Non è un realismo subito.

TRINI — E' vero. L'arte meccanizzata è realismo subito, e anche tutta la pittura figurativa che si accontenta di un impianto puramente naturalistico. Il tuo lavoro si situa agli antipodi. Quali sono, secondo te, le differenze tra l'attuale ripresa di certo realismo e il realismo sociale degli anni '40?

DE FILIPPI — Innanzitutto c'è da considerare il rapporto e le differenziazioni con cui il neo-realismo o, per esempio la nuova oggettività tedesca, utilizzano l'immagine reale e cioè il modello. Nel caso italiano mi sembra ci sia l'allacciamento ad un certo romanticismo pittorico, a una certa maniera passionale di intendere la pittura; nella nuova oggettività tedesca c'è invece una oggettivazione più mentale di quello che in Italia è un fenomeno a caldo, quasi identificazione politica e castrazione urlata e impotente.

Il soggetto nel mio caso è più staccato, quello che io dò non è un prodotto poetico ma direi quasi è una forma di realismo innaturale. Il colore dei fotorealisti americani non è naturale ma è il colore della quadricromia così come questo bianco e nero è innaturale ed è determinato dalla scala dei grigi del documento.

Tu hai un tipo di rapporto con la natura che non è più diretto ma costretto dalla traslazione che gli strumenti di informazione gli danno. Al limite, guardando la televisione siamo talmente abituati a vedere una immagine in bianco e nero che se ci capitasse di vedere un personaggio al vivo non lo riconosceremmo; così è per il cinema o per il reperto di stampa. Il documento quindi in questo caso diventa dato memoriale. Non vedo quindi un lavoro passionale ma anzi un'operazione essenzialmente mentale che tiene in debito conto tutto quello che l'avanguardia ha prodotto negli ultimi anni. La differenza mi sembra quindi sostanziale.

TRINI — In quanto trascrizione pittorica di una

fotografia, ogni tuo nuovo quadro implica l'alterazione perlomeno del contesto. Usciamo, dal documento storiografico e politico, per entrare nel contesto dell'arte.

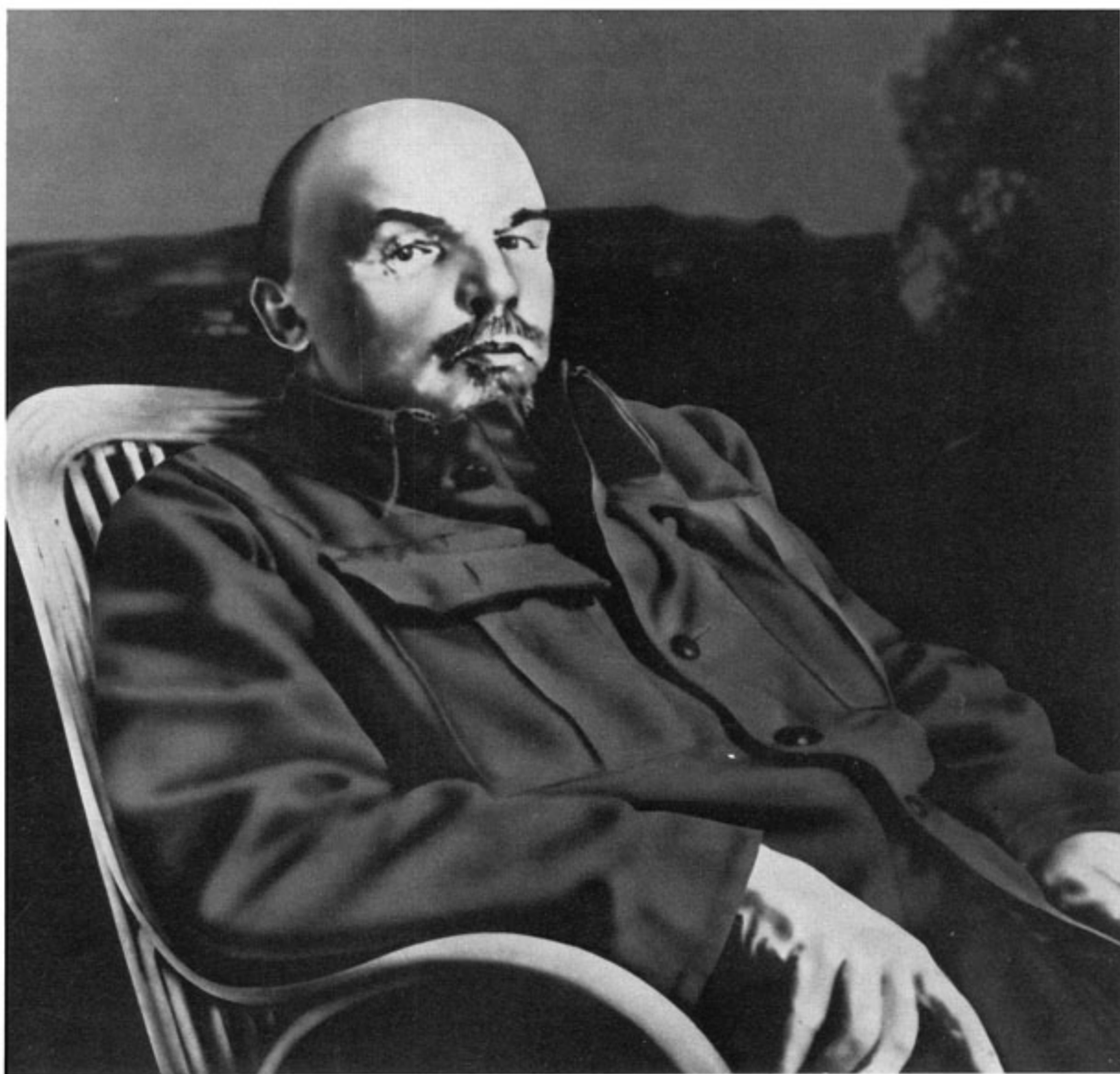
Un'altra alterazione sta nell'innaturalità di una pittura priva di colore, con i soli gradienti di grigi della riproduzione fotografica in bianco e nero. Eccoci allora lontani dal piano del realismo. Col termine realismo, e poi « nuova oggettività », e poi « *nouveau réalisme* », e ora « fotorealismo » o « realismo relativo », si sono coperte troppe esperienze diverse tra loro — spesso in opposizione — perché si possa ancora usare la nozione di Realismo con qualche efficacia e utilità. E' una nozione complementare al *discorso sull'arte*, così com'è complementare all'arte l'idea di realtà.

Filosoficamente, il realismo in arte indica opposizione e lotta alla sostanza idealistica di tutto il sistema artistico. Ma non ha mai seriamente eliminato l'idealismo insito in questo sistema, se non le poche volte in cui si è operato con metodo materialistico e dialettico. Ne consegue che il realismo in arte è una condizione soggettiva, direi uno « stato d'animo » equivalente, quanto a valore, all'attitudine impressionista oppure espressionista oppure simbolista e così via. Come tale, ricorre ciclicamente nel decorso storico per la « oscillazione dei gusti ». Cosa dici tu, al contrario?

Dici: « Non dipingo Lenin così come credo che sia esistito perché non lo posso sapere. Se anche lo sapessi, non lavorerei sulla realtà e la vita di Lenin, bensì sul linguaggio della mia pittura. Io restituisco Lenin così come esiste per me, cioè attraverso il reperto fotografico o stampato, e sopra una tela posta sopra un telaio e sulla quale stendo a mano dei colori. Questo è il mio realismo ».

Dopo la Pop art, dopo i fotomontaggi dei Dada berlinesi, dopo Otto Dix, questo discorso è pacifico, ma non del tutto compreso. Il recente ricorso alla *mec-art*, alle tecniche di riproduzione meccanica, è in questo senso una regressione patente. Fa coincidere la tecnica con il linguaggio nella incapacità di affermare che il linguaggio — quando si storicizza come arte — è una tecnica di comunicazione in sé, autonoma ed autosufficiente.

DE FILIPPI — Voglio sottolineare anche un altro aspetto del mio lavoro che penso abbia una certa importanza nella lettura dell'opera. Quando io progetto un determinato lavoro penso sempre a livello intenzionale di costruire degli avanzamenti formali e di contenuto nel mio contesto. Cioè io scelgo di vivere accanto all'immagine di Lenin ricostruendola punto per punto non già per manifestare quello che oggi si chia-



Fernando De Filippi, *V. I. Lenin in Gorki, 1922, 1972*, colori acrilici su tela, cm. 140x140.
Courtesy galleria Borgogna, Milano.

ma « professionalismo » ma perché è l'unico modo che mi permette di instaurare un rapporto diretto nel senso più stretto del termine, quindi anche in senso fisico di comunione.

Mi spiego, quando io costruisco l'immagine di Lenin e cioè scelgo il documento ne realizzo il disegno, quindi ne dipingo una per una le parti, stabilisco una sequenza di fasi personali, autobiografiche; faccio scorrere il mio tempo, la mia esistenza, stabilisco i miei umori insieme col divenire di questa immagine. Mostrando questa serie di dipinti io mostro due anni di mie situazioni personali, di rapporti medianici con questa immagine che mi sono scelto e quindi imposto e che poi essa stessa si è a me imposta.

TRINI — Si tratta come sempre di fare scorrere il pensiero, un pensiero pensato, ossia teorizzato e non naturalistico, all'unisono con l'avanzamento tecnico. Gli anni '60 sono stati caratterizzati in arte da uno smodato amore per la tecnologia, per gli effetti della tecnologia. Ma la tecnologia non ha molto a che fare con l'arte. L'arte sopravvive alla dimensione tecnografica dell'epoca che farebbe volentieri a meno dell'arte. Gli anni '70 saranno invece quelli in cui l'arte recupererà l'uso delle sue proprie tecniche, anche quelle più ortodosse, tradizionali.

Oggi siamo molto attenti all'aspetto concettuale dell'uso dei mezzi, non ai loro effetti basati sull'abbaglio delle novità formali. Sicché il mio interesse per i tuoi quadri travalica l'eventuale esame dei dati formali: come organizzi lo spazio pittorico, come usi i colori, ecc. La tua premessa documentaria è esplicito invito a superare questo tipo di lettura formalistica. Mi baso su due scelte pregiudiziali del tuo lavoro: l'una, è l'idea di oggettività meccanica e di impersonalità dell'immagine; l'altra, è la durata della frequentazione con il soggetto, ovvero l'idea di autobiografia tematica contenuta nella scelta di dipingere a mano, lungamente, ciò che all'inizio è una foto stampata. Perché hai fatto questa duplice scelta?

DE FILIPPI — La scelta di dipingere una foto, non una foto qualsiasi, ma un documento che mi appartiene che è rimasto con me a lungo, che è entrato in una mia quotidianità, che incontro nei miei libri sul mio tavolo ed ora nel mio lavoro, non è dettato dalla volontà di dimostrare una certa professionalità ma dal bisogno di frequentazione di questa immagine. Tu parli di scorrimento del pensiero insieme con l'elaborazione tecnica, io aggiungerei anche il lento scorrimento del tempo, dell'esistenza, dei miei gesti e delle mie rabbie, e di tutto ciò che ho fatto nel periodo in cui ho eseguito questa serie di ritratti (perché evidentemente il lavoro è da intendersi nella sua totalità) e che ho trasferito in questa cosa chiamata tela e che per me non è più tela ma è uno spazio ulteriore di isolamento, di riconoscimento di un particolare periodo della mia storia privata. Se io questa immagine l'avessi lasciata eseguire meccanicamente, sarei uscito da questo rapporto medianico e privato. Anzi avrei subito l'operazione, non sarei stato il soggetto ma l'oggetto.

Considero inoltre questi ritratti un atto individuale, autobiografico, in quanto io mi scelgo e mi determino aprioristicamente (naturalmente anche il lato aprioristico è solo apparente in quanto su di me agiscono diversi fattori che vanno dalla abitudinarietà dell'incontro di certe immagini, al mito, alle esperienze for-

mali dell'avanguardia artistica) un'immagine da vivere e da eseguire. In altri termini svolgo un rito, uno svolgimento parziale o totale del mio tempo, della mia quotidianità.

TRINI — Dipingendo dieci ritratti di Mao Tse-tung, Warhol ha chiaramente scelto un mito delle masse così come aveva già fatto con Marilyn Monroe o Jacqueline Kennedy. Tu pure ritrai un mito, ma riconducendolo a scala privata. E benché politicamente il leninismo sia molto d'attualità, l'iconografia di Lenin, a differenza di quella maoista, non è d'attualità. Il tuo Lenin è privato a doppia ragione. Lo ritrai come intellettuale, non come capo. Ed è privato in quanto tu hai stabilito un dialogo a due sulla base della tua pratica pittorica.

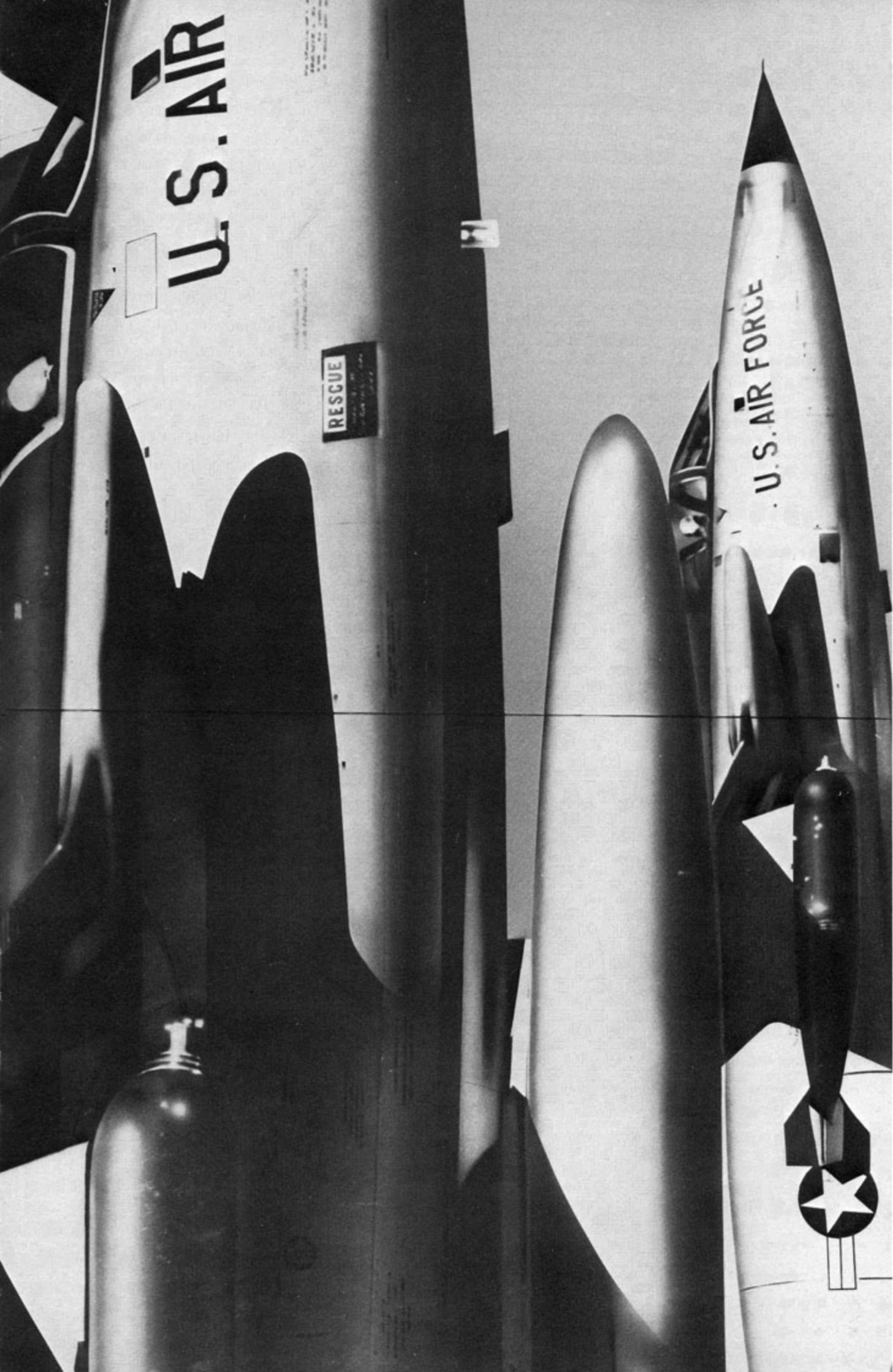
Sottolineo dunque un'altra opposizione alla cosiddetta mec-art — che si avvale più che altro di stereotipi massificati — e una certa differenza dagli iperrealisti americani, che pure ricorrono ad immagini emblematiche, in qualche modo universali, da qui il loro sottofondo metafisico, che tu non hai. Ma ciò non vuol dire assolutamente che sia privata anche la tua pittura.

DE FILIPPI — Io penso che riproporre con la necessaria traslazione (dovuta al mio pormi come riproduttore o addirittura a usare del mio corpo come pantografo) un documento, sia una specie di azzeramento, di riniziare da capo. Quando io mi sono posto il problema di realizzare queste immagini sono un po' ritornato primitivo e cercando di liberarmi di tutto il bagaglio culturale che in un certo senso mi imponeva una trasposizione stilistico-poetica, ho obbedito all'istinto di riproporre il più fedelmente possibile. Un po' come il procedimento televisivo dove un'immagine viene posseduta dalla macchina registratrice e quindi ritrasmessa dall'apparecchio allo schermo. Ecco il mio corpo ha un po' funzionato da registratore.

Ho cercato di rendere un rito, un atto sostanzialmente privato (e quindi individuale) con un risultato formale necessariamente staccato, quasi impersonale, come se servisse a misurare quello spazio mentale intercorrente tra l'appropriazione dell'immagine e la sua riproduzione attraverso il rito della pittura.

TRINI — La tentazione dell'anonimo, diciamo meglio dell'impersonale, è in molti artisti. Da questo ciclo appare chiaro che la tua impersonalità consiste nell'azzerare il tuo rapporto con la pittura, ora non più narrativa o esornativa, ma aperta alla registrazione di un tuo comportamento intellettuale e del tuo lavoro mentale. Il tuo rapporto con Lenin trae spessore dal fatto che dipingi in bianco e nero quel che nella cultura visiva è acquisito in bianco e nero. Le foto di Lenin sono di un'epoca più vicina al dagherrotipo che non ai sofisticati trasparenti Kodak a colori cui si rifanno i foto-realisti americani.

Lo spessore di questo rapporto nuovo sta nel fatto che tu, pittore, non ti nascondi più dietro l'intento di denuncia politica. Non ti sacrifichi più. Questa pittura non implica più il sacrificio intellettuale del pittore, non cela più l'individuo che la pratica, ma permette di sviluppare tutta la coscienza politica e tutta la consapevolezza linguistica del pittore, che sa di essere il primo e forse unico personaggio dell'opera, il suo protagonista. Un protagonista che non sarà mai ridotto a mediazione né ad artificio.



Fernando De Filippi, *F 115*, 1973,
colori acrilici su tela, cm. 200x300. Foto Giancarlo Baghetti.
Courtesy Galleria Borgogna, Milano.