

## Dall'esperienza interrotta allo sguardo critico

Il *Monaco in riva al mare* di Caspar Friedrich è un'opera che mi turba intimamente. A colpirmi non sono solo i colori cupi, e al tempo stesso trasparenti, le sfumature fredde ma in cui potrebbe albergare anche un sentimento di speranza. Non mi inquieta, insomma, quell'ambigua sovrapposizione di percezioni da cui si originano sentimenti che confliggono, liberati poi, miracolosamente, da una pennellata, un'allusione cromatica. È quel personaggio, il Monaco, solo e desolato tra tanto mondo, inerme in quella straordinaria apertura di paesaggio, fragile tra cielo e mare, a procurarmi un sentimento di angoscia. Se, come spettatore, mi identifico con lui, non facendo altro se non quello che la pittura romantica chiama a fare chi la guarda, mi ritrovo smarrita. Insignificante e sola.

Il *Monaco in riva al mare* è un quadro che piace molto anche a Flavio de Marco, sebbene non sia il suo preferito tra i dipinti di Friedrich. Il *Monaco in riva al mare* sta alla Nationalgalerie di Berlino. E Flavio de Marco vive a Berlino. L'ultima volta che ho rivisto il capolavoro di Friedrich è stato quando sono andata nella capitale tedesca per vedere i lavori di Flavio che sarebbero andati in mostra presso la Collezione Maramotti di Reggio Emilia. Abbiamo parlato di Friedrich, tra altre cose, ma non di quel quadro. Abbiamo parlato di Melville, come dire, di una parallela esperienza radicale di paesaggio: «Nessuno potrà mai più descrivere l'Oceano come ha fatto Melville in *Moby Dick*, non perché l'Oceano non esista più, ma perché nessuno può più provare quell'esperienza del mare», mi ha detto a un certo punto Flavio. Così, per me, è riguardo il *Monaco* di Friedrich. Forse nessuno potrà più dipingere a quel modo la desolazione, lo stupore, il profondo turbamento che può cogliere un monaco, o un essere umano qualsiasi, in uno squarcio sconfinato tra cielo e mare (ma un monaco dovrebbe possedere, oltre che la ragione, anche la fede per dominare quello smarrimento, e per questo – penso – il soggetto dell'opera è un religioso: Friedrich vuole dirci che la forza squassante di quel paesaggio riesce a prevalere anche sulla forza della fede), non perché non esista più la grandezza di quell'orizzonte dove il cielo e il mare si confondono, ma perché, forse, non si dà più per noi la capacità di sentire, vivere quella grandezza.

Di questo abbiamo parlato molto io e Flavio, a Berlino.

Abbiamo parlato dell'esperienza del paesaggio, anche un po' fantasticando a emendarla dalle scorie di oggi, riguardandola in filigrana nella sua folgorante luminosità, come accadimento dello sguardo che si modella sulla morfologia e la scoperta di ciò che è intorno. Abbiamo parlato di esperienza e di pittura del paesaggio, sciamando per piacere della conversazione e rapimento di immagini che ci venivano alla memoria tra stagioni dell'arte diverse ed esaltanti. Dal tempo della *prospectiva felix* mi viene da dire, quando la componente naturalistica via via si riduce in virtù di una soggettività che agisce per definire culturalmente il paesaggio, con Leon Battista Alberti e il suo *De Pictura*, «l'artista che più mi ha sconvolto – mi ha detto Flavio – perché mantiene il paradosso di una cosa finta, la prospettiva, spacciandola per vera» e accanto, in questa squisita finzione, Piero della Francesca, che sempre meno bada a rappresentare l'esistente, determinato com'è a scoprire nei colori e nell'ottica, in un pensiero matematizzante, il segreto per governare lo spazio, per fare dell'uomo l'artefice e la norma incarnata di tale governo, fino a «collegare in sintassi unitaria figura e ambiente», come ha affermato lapidariamente Federico Zeri. È allora che il paesaggio diventa una preziosa elaborazione concettuale, senza perdere l'apertura originaria, un-essere-nel-mondo che vivifica lo sguardo. E poi la pittura olandese del Seicento, quando – penso io – il paesaggio si svincola dal governo umano – non c'è Umanesimo nel secolo d'oro olandese, ma profondo laicismo e la dimensione antropica non

si preoccupa di trovare il proprio riverbero nella natura – e si fa figura esso stesso. Diventa «autonomo agente di senso», come ha scritto Amedeo Trezza. E ancora nell'Ottocento, in epoca romantica dove, come nel caso di Friedrich, e poi di Turner e lungo una linea che collega questi a Lorraine e a Monet che «affoga nel suo sguardo sul paesaggio» – le *Ninfee*, secondo Flavio – tale esperienza appare piena e, anzi, per eccesso di sentimento svapora la distanza tra sé e il proprio campo visivo, quasi fossimo rapiti dall'incanto del sublime oppure no, scossi anche noi, come lo erano i pittori nordici, da una percezione ostile e schiacciante della natura, che ci sovrasta tanto quanto quella.

Il rischio di questi affondi nel passato è di ritrovarsi tra le mani un pensiero indebolito e pericolosamente nostalgico, il rimpianto di un'esperienza appagante annullata dal confronto desolato con la pochezza dell'oggi. La pittura di paesaggio che Flavio de Marco ci propone, sebbene irrobustita da una strategia di controllo verso slittamenti nostalgici data dal sottrarsi a una tecnica e a un linguaggio omogenei: l'astrazione che asciuga i dettagli narrativi, l'apparente richiamo pop che annulla la profondità, lo sguardo che cade su un particolare fino a renderlo protagonista e poi, infine, la negazione tout court dell'idea e della pratica dello stile, potrebbe tuttavia schiudere soluzioni fantasmatiche: il rimando a qualcosa di cui si sa già che non può esserci. Il paesaggio e la sua esperienza come un fantasma, dunque. Evocato anche dall'allestimento della mostra *Vedute* presso la Collezione Maramotti, che si sofferma sulla centralità del bianco, su un vuoto cui i quadri fanno da cornice. Si tratta di un problema capitale, oggi, specie per un artista che, come de Marco, afferma ambiziosamente di aver scelto di inserirsi in un punto alto della riflessione sul paesaggio, volendo essere riconosciuto, quand'anche in futuro, come qualcuno che vi ha dato un contributo critico. Perché, come ci ha rivelato, con dovizia di soluzioni e forse insuperabile acutezza dello sguardo, Luigi Ghirri, non esiste oggi un paesaggio pieno, ma solo derivato. Non esiste oggi una visione libera di esso, ma solo frammentata, filtrata da inquadrature che a volte ne denunciano la veduta paradossale, la restringono, quasi la soffocano, e altre volte la rivelano come preziosa epifania, come già ci mostrava con colori e pennelli Karl Friedrich Schinkel quando inseriva l'apparizione di un paesaggio nello scorcio di una finestra o nell'apertura di una grotta. Non esiste, quindi, un'esperienza schietta (parlare di autenticità è evidentemente un rischio) del paesaggio, ma solo la frequentazione di un simulacro.

Di che cosa parliamo, allora, quando parliamo della sua pittura? Ma soprattutto che cosa fa un artista che vuole confrontarsi, oggi, con il paesaggio?

Il grado zero da cui cominciare nel caso di Flavio de Marco si è colorato di tonalità che senza esagerazione possiamo definire tragiche. Il primo lavoro da cui inizia la sua riflessione è un monocromo nero del 1999. Si tratta di un'opera che, per chi conosce l'artista, risulta molto familiare, essendo stata a lungo tematizzata negli anni successivi. L'immagine è quella dello schermo del computer non rischiarato da nessuna luce azzurrina e che appare abbuiato, nero. Segno eloquente di quella prospettiva schiacciata cui l'uso del computer, come presunta "finestra sul mondo", ci abitua, annullando la profondità della visione e, direi, anche la possibile luminosità che da questa si origina. Così lo racconta l'artista: «Il monocromo nero che ho realizzato per diversi anni era il massimo dell'immagine che potevo esprimere, significava la mia incapacità ad avere uno sguardo sul paesaggio, voleva dire la sospensione di giudizio sulle immagini stesse». Censura, dunque, rimozione e rinuncia all'espressione per incapacità a ricomporre una visione non disturbata da filtri che la inquinano. Senza però privarla di autenticità. E qui sta l'unica via di fuga da una riflessione dall'incerto retrogusto nostalgico. Il monocromo nero ci fa vedere che è anzitutto il nostro paesaggio a essere cambiato e quindi, specularmente, lo sguardo, anziché distendersi sulla profondità dell'orizzonte, si restringe alla piattezza ravvicinata di uno schermo, divenuto nel

frattempo il nostro ambiente naturale. «Ero convinto che bisognasse ricominciare da qui, da questo schermo nero», spiega de Marco. Dal grado zero, quindi.

Ma, per quanto dolorosa, questa immagine era in realtà una scorciatoia. La perdita risultava coperta da quella patina scura di colore stesa sulla tela, che non rimuoveva la mancanza ma, semmai, la evidenziava. Poi quel drappo luttuoso si è squarciato e le finestre vuote del computer hanno preso a popolarsi, mostrando vedute e porzioni di esse, dove oggi si sommano informazioni e dettagli, particolari confusi. Lo sguardo non registra più la negazione nera, tragica ma compatta, comincia invece a parcellizzarsi esso stesso, catturando sommariamente immagini e derivati delle stesse, non riuscendo più a distinguere tra la veduta e ciò che la ostruisce, un frammento e il suo disturbo.

Flavio de Marco racconta così, a modo suo, con una pittura che non diventa mai stile: «non mi interessa realizzare belle immagini, né fare un discorso formale, la pittura per me non è una questione estetica. Mi interessa invece usarla come strumento critico dove, semmai, a suggerire lo stile è il soggetto» e che ricorre indistintamente a pastelli, smalti, spray, acrilici e pennarelli, che contorce il tratto e lo affanna per trovarvi più che l'espressione, il *mood*, il battito delle sei città dove ha vissuto o che invece lo appiattisce quasi a farvi scivolare meglio la perdita. Lecce, anzi il Salento, dove è nato e dove l'azzurro di mare e il rossobruno di terra dilagano, ma poi si arrestano su una foto e uno strappo, un gesto aggressivo, e dove il ricordo non è affidato a immagini o a foto ma a dépliant pubblicitari. Milano, città della sua frequentazione dell'arte, con Brera e i frammenti di nobilissime opere: Bellini e Segantini, strane bande di colore e grigio scuro. Bologna carica di finestre aperte, specie di antenne ansiogene di una città sorprendentemente verde, ma forse inservibili, dove si intravedono scorci di Morandi e di Domenichino. Londra, inscheletrata nel labirinto astratto della sua *Tube* e di altre linee che fendono lo spazio urbano come saette futuriste, ma sono solo le tracce lasciate dal navigatore satellitare sulla mappa e, ancora stratificate, altre linee di fuga: percorsi dei bus e dei traghetti sul Tamigi. Berlino, claustrofobica nella sua stretta veduta dalla metropolitana, paesaggio naturale per chi, come l'artista, frequenta la città, una parete di mattonelle di un corridoio, interrotta da un nuovo schermo nero e corredata dal refrain ossessivo della tappezzeria di un sedile, segno virtuoso che a Flavio evoca Matisse. Infine Roma, rovina mobile, smerciata sulla facciata di un autobus turistico, incanto inafferrabile nel disordine urbano. Ormai perso.

A ciascuna di queste grandi tele si affiancano tre cartoline, altri frammenti di città catturati da un disincantato *flâneur* che registra ciò che vede in maniera distonica, in tempo reale e in differita, che per afferrare delle immagini pesca nel repertorio del "già rappresentato", restituendole poi nel formato più popolare ma anche più sentimentale. Alto e basso si mischiano, confondendo una presunta gerarchia delle fonti. Ecco un frammento delle nuvole di Constable, Saint Paul a Londra vista dall'interno della Tate Modern con i riflessi dei vetri che schermano l'immagine della cupola, piazza Duomo a Milano, ma solo di taglio alto quando i tetti degli edifici ormai irriconoscibili incontrano il cielo, una tovaglietta con stampigliata Roma antica, graffiti che oltraggiano la pietra leccese del centro barocco, dépliant volgari, saracinesche e scorci di strade balenati dal finestrino di un autobus.

Nulla è mai come dovrebbe essere. Tutto è disturbato. Roma è un po' laida, Londra è mobile ma finta. Berlino è secca e ingenerosa. Milano afasica. Bologna inutilmente esibizionista. Lecce è una grande cartolina. Ma dare un giudizio è sbagliato. Non è questa l'intenzione dell'artista. Morale ed estetica sono fuori luogo. Chiediamoci piuttosto da dove si origina la percezione e questa idea di paesaggio che de Marco affronta con la pittura. È la società dei consumi di massa, delle città a portata di volo low budget, è l'occhio affrettato del turista, è l'urbanizzazione massiccia a corrompere il nostro sguardo o è accaduto qualcos'altro?

«In fondo quello che guida la genesi di questi miei dipinti è l'aspetto turistico dell'esperienza urbana, inteso nei due momenti che precedono e susseguono l'esperienza reale, ovvero la proiezione e il ricordo», afferma de Marco. L'esperienza del paesaggio risentirebbe di un fattore socio-culturale, dunque? In parte senz'altro. Il paesaggio come era pensato nell'Umanesimo: un ambiente di cui governare lo spazio a partire dalla centralità umana non esiste più, sebbene, come abbiamo accennato prima, già allora fossero molto forti le letture concettuali di un siffatto paesaggio, con Piero ma anche con Giorgione e Bellini, e dove l'antropizzazione era già molto marcata, non solo perché il paesaggio italiano era abitato e forgiato dalla mano sapiente dell'uomo, ma perché proprio questo era il polo necessario per l'articolarsi di quella «sintassi unitaria tra sfondo e figura», per citare ancora Zeri, prospettiva che lo marginalizza come ambiente naturale a favore della sua rappresentazione culturale. E "naturale" il paesaggio lo è stato sempre meno e i confini tra natura ed artificio si sono fatti sempre più labili, fino a che il paesaggio è diventato un ambiente sempre più complesso e forse ingovernabile, dove si accumulano realtà parallele e stratificate, generi spuri e presenze derivate e dove altrettanto spuri e contaminati sono il linguaggio e lo sguardo che lo interpretano, per cui ha ragione Flavio a mettere in questione «l'aspetto turistico dell'esperienza urbana», dove questo aggettivo racchiude la metamorfosi sociologica e culturale che noi stessi incarniamo in quanto sempre e ovunque turisti, consumatori di qualcosa, che sia natura, addomesticata o ancora fortuitamente selvaggia, o che sia un computer. Qualcosa di "vero" o di "virtuale".

Ma qui, secondo me, occorre fare un precisazione, è questo "qualcosa" a porre alcuni problemi. Non sono convinta, come afferma de Marco, che «lo sguardo sul paesaggio sia in qualche modo l'esperienza del paesaggio, se lo assumiamo come massima coscienza dello sguardo stesso» e che quindi riesca a «colmare la distanza tra sé e l'orizzonte». Detto in altri termini, lo sguardo sul paesaggio avrebbe la capacità di annullare la distanza tra il soggetto, colui che vede, e l'oggetto, la cosa vista, in quanto «archetipo» – chiarisce de Marco – del guardare. Difficile dargli torto. Pensiamo all'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin, un altro quadro ospitato alla Nationalgalerie di Berlino. Lì è il nostro sguardo venato dalla *pietas*, sentimentalmente complice quindi, ad accompagnare verso l'isola la barca che reca la salma. A colmare la distanza tra il soggetto e l'orizzonte del quadro ma, al tempo stesso, a registrare tale distanza. A me pare, infatti, che lo sguardo agisca il paesaggio dalla prospettiva di una soggettività forte verso qualcosa che rimane uno sfondo, la meta finale della sua azione. E penso che sia proprio questa distinzione, questa frattura avvenuta rispetto a qualcosa in cui già-da sempre-si-è, di cui il paesaggio è l'apertura originaria e, per dirla in termini più attuali, è l'ambiente condiviso di una dinamica di senso tra essere ed *esserci*, a creare non solo la distanza, ma una "relazione a rischio", che è diventata di consumo dell'oggetto da parte del soggetto. Che poi non è nient'altro che l'attitudine "turistica" del nostro tempo. Ciò per cui non solo avviene quello che Baudrillard dice prendendo a modello della nostra epoca il comportamento del turista giapponese, che va in un luogo per fotografarlo piuttosto che per vederlo, per poi quindi rivivere la rappresentazione piuttosto che aver vissuto l'esperienza, ma che per sua intima necessità parcellizza, ibrida e corrompe la possibilità stessa dell'esperienza. Penso che il venir meno di quell'ambiente condiviso sia all'origine di un'idea dell'esperienza che si gioca tra due polarità opposte: una attiva, il soggetto, e l'altra passiva e oggettivizzata, lo sfondo, l'orizzonte, il campo visivo, non più il paesaggio come luogo dell'*esserci*. Non si tratta di non saper più vivere qualcosa, il mare di Melville, lo sgomento del monaco di Friedrich, e questa incapacità, a sua volta, non è una mera questione sentimentale, perché vissuto e sentimento poggiano su qualcosa che ontologicamente li precede e che li accoglie nella sua apertura: il mondo. Ovvero, nell'arte, il paesaggio.

Ciò detto, perché penso che la pittura di Flavio de Marco riesca nell'obiettivo che lui si prefigge, e cioè di farne un dispositivo critico per interrogarsi su una delle questioni più coinvolgenti del nostro tempo? Penso anzitutto che Flavio de Marco scardini alcune idee sull'arte che si registrano oggi, non solo un certo sospetto sulla pittura che sarebbe un medium inadeguato per rappresentare la complessità e la turbolenza del nostro mondo, idea scioccamente settoriale, come se un'epoca avesse il linguaggio visivo d'eccellenza, un'espressione artistica più efficace di altre. Abbatte, piuttosto, il suo confinamento in uno spazio bidimensionale e passivo. Con la sua pittura de Marco ci chiede di avere la stessa attitudine attiva, mentale e, per il forte coinvolgimento sensoriale che oggi esercitano i suoi quadri, direi quasi fisica, che si ha con alcune installazioni ambientali. Ecco, penso che Flavio riesca a fare con la pittura quello che alcuni artisti fanno quando lavorano nello spazio, facendone una componente essenziale e irrinunciabile della loro opera. Mobilizza uno sguardo critico, che poi è lo sguardo, direi quasi il miracolo, dell'arte, non solo di chi la fa, anche di chi la partecipa. Sollecita un agente di senso che permette l'ingaggio tra lo spazio dell'opera e l'occhio che la interpreta. Quello che vediamo di Bologna, Lecce, Roma, Berlino, Londra, Milano, le loro vedute parziali e talvolta sofferte, sono immagini che rimontiamo concettualmente e visivamente e che non ci fanno solo riflettere sullo stato delle cose di queste città e sull'«aspetto turistico dell'esperienza urbana», questo è un terreno di mezzo tra arte e sociologia, apprezzabile ma non esaltante. La visione di quei grandi quadri, l'attenzione che occorre riporre sulle cartoline che l'accompagnano, aprono un'interrogazione profonda su noi stessi, su quello che vediamo, su che cosa significa il nostro vedere e la sua accidentata grammatica, non arretrando, come è stato nel lavoro dell'artista, davanti al disagio verso la prospettiva corta dello schermo di un computer e la veduta, reale e in differita, di una città.

Quelle immagini creano uno spazio critico. Qualcosa che, in assenza di immagini belle, sia pure per scelta, è oggi la grande scommessa dell'arte. Direi di più: il senso dell'arte, ciò per cui ha senso farla e viverla. Che tutto questo accada oggi con la pittura, mi sembra qualcosa di prezioso.