

Una sola mano

Riferendosi al celebre saggio di Warburg sugli affreschi di Palazzo Schifanoia, Fritz Saxl, nel 1929, in occasione del suo discorso di commemorazione per la scomparsa del maestro, scrisse che, leggendo le pagine warburghiane dedicate al capolavoro ferrarese, ci si trovava in presenza di una storia dell'arte che, più che essere ossessionata da un metodo classificatorio, dove le opere vengono suddivise per epoche e scuole e, quindi, storicizzate, mostrava i "cammini migratori delle antiche forme". Una storia dell'arte che, più che fissare con gli spilli dell'entomologo gli illustri cadaveri e reperti che giacciono sul terreno della storia, era invece capace di ridar loro vita e movimento. Benché il metodo warburghiano sia stato spesso frainteso e ben presto relegato (cioè reso inoffensivo e impotente) in una casella della storiografia della storia dell'arte, è oggi ormai noto e metabolizzato che l'opera di Warburg sia essenzialmente quella di uno spirito estremamente libero, capace di travalicare gli stretti confini disciplinari assegnati alla storia dell'arte per avventurarsi nella terra di nessuno di una nuova "scienza senza nome". Ma non si è forse posta abbastanza attenzione, anche rifacendosi a quell'accenno melanconico dell'allievo e amico Saxl, che è proprio con le opere dello straordinario ciclo voluto da Borso d'Este che questo metodo, nella conferenza del 1912, trova la possibilità di accedere alla propria verità, attraverso la potenza stessa delle immagini. Guardando il Salone dei Mesi si può quindi vedere come nel metodo warburghiano sia l'immagine a fondare la teoria e non la teoria ad essere verificata dall'immagine. Le immagini di Cosmè Tura, di Francesco del Cossa, di Baldassarre d'Este e di tutte le altre innumerevoli mani che hanno composto il ciclo di Schifanoia racchiudono in sé, infatti, questa potenza, questa infinita possibilità, che permette loro di bucare il tempo, di creare cesure così forti ed evidenti nella storia dell'arte, da far tremare, non tanto e non solo, le fondamenta di una scienza recente come la storia dell'arte (se di scienza si può o si vuol parlare), ma, in modo più profondo, le concezioni stesse del tempo e del nostro agire in esso sulle quali siamo soliti misurare e misurarci per comprendere il fatto artistico.

In un certo senso, sulle pareti di Palazzo Schifanoia si può fare la singolare esperienza, così come la fece Warburg, di un cortocircuito temporale in cui l'illusione prospettica, data dal prolungarsi della durata, nella quale sembrano emergere profonde diversità legate alle epoche e alle personalità, si condensa nella visione precisa che la storia di quella impensata pratica delle immagini che, nella nostra cultura, prende il nome di arte abbia a che fare con la ripresa senza fine di un unico gesto, dove i problemi di individuazione della "mano" - si tratti della mano del genio o delle umili e anonime "mani dei lavoratori più deboli", per usar l'espressione del Longhi proprio a proposito del ciclo ferrarese - sono, in fondo, del tutto inessenziali.

Per comprendere la molteplicità di visioni che l'enigma critico-filologico di Schifanoia apre nello sguardo, più che a una postura intellettuale improntata ad una erudizione antiquaria od ossessionata da una mania attribuzionista, bisognerebbe rivolgersi a una sorta di averroismo delle immagini, in cui una mano, ogni volta in modo singolare, si congiunge al gesto senza fine, anonimo e impersonale, il cui primo attributo è di essere pura potenza, infinita possibilità. Così come nella tradizione averroista, infatti, il singolo intelletto si connette tramite le immagini alla pura pensabilità dell'*intelletto materiale*, allo stesso modo, in questa inedita storia dell'arte, la singola mano si mette in relazione, più o meno consapevolmente, con un gesto che la precede e che le sopravvive. In questa storia delle immagini ancora a venire, il tracciare segni dell'artista non sarebbe mai la ripresa di un modello, ma la relazione a un gesto sempre in potenza e costantemente presente nell'operare dell'artista ma a cui, in fondo, l'autore resterebbe cieco. Gesto invisibile che guida la mano nel tracciare e rintracciare ciò di cui non c'è ricordo possibile, ma solo infinita e cieca rammemorazione. Nessuna ascendenza o discendenza ma la semplice relazione a una potenza inesauribile: tentativo infinito di immaginare la potenza materiale del gesto anonimo. La storia dell'arte, in una simile prospettiva, non sarebbe, in definitiva, che la storia di questa ripresa del gesto nell'immagine, il venire in superficie del gesto che lascia traccia: *sous-venir du geste*. Nel luogo dell'immagine, della sua ripresa infinita, ciò che davvero conta non è tanto la singola mano e quindi neppure la capacità di individuazione delle mani, ma l'esporsi al gesto, a ciò che nell'immagine vibra, magari in un particolare insignificante. Il *souvenir* del gesto anonimo di Schifanoia è ciò che muove

l'intero ciclo di De Marco. In alcuni casi, l'immagine è fuori fuoco ma, qua e là, appaiono dettagli che illuminano l'intero senso della visione. Una torre in rovina, di una rovina che è già all'origine, appare in una sorta di *mise en abyme* della memoria. E così l'occhio cerca di appuntare ciò che vede, perché la visione è sempre sul punto di rovinare, di sfocarsi nuovamente. Promemoria gialli incollati sullo schermo ed in seguito sulla tela: tentativo effimero di ricordare, di appuntare il gesto che balena nella visione. Ma promemoria vuoti, in cui nessuna parola può davvero essere impressa. Memoria, in fondo, quella dell'artista, di qualcosa che non ricorda già più e, in un certo senso, non può ricordare, in quanto appartenente a un passato immemorabile. Eppure, l'atto della visione necessita di questo rivolgere la memoria verso qualcosa che è lì, sotto gli occhi, ma che deve sempre essere in qualche modo nuovamente ricordato per divenir visibile. E' questa la condizione imprescindibile affinché l'immagine possa elaborarsi e, alla fine, talvolta, apparire o riapparire sotto nuove spoglie.

Altre volte, i piani di lavoro devono moltiplicarsi, quasi che la stratificazione dei livelli di lettura non potesse che portare a una sovrapposizione di immagini, immagini, di fatto, già da sempre contenute in quel solo gesto che, anonimamente, guida la mano di ogni artista. Pare quasi che per De Marco non vi sia la necessità di una "nuova" immagine, di quella che potremmo chiamare un'immagine prima, ma l'esigenza di predisporre ad un livello di attenzione in cui l'immagine si genera da ciò che già c'è e dal suo inevitabile sgretolarsi sotto i colpi del tempo: le scrostature grigie che corrodono tanto l'originale di Schifanoia quanto le riprese odierne, dando vita ad una nuova immagine, in cui la macchia, paradossalmente, diventa più leggibile, per la nostra sensibilità contemporanea, della figurazione quattrocentesca. Macchie grigie e fondo blu stanno sul livello più alto, sull'ultimo gradino temporale, là dove il gesto torna a tracciare, seppur per un istante, sulla superficie delle immagini; là dove il gesto dissolve anche la mano di bianco, che per lunghi anni coprì gli affreschi di Schifanoia. Sotto è come sedimentata e fossilizzata una molteplice e non più numerabile quantità di piani. L'immagine è, in definitiva, l'istantanea, talvolta aleatoria e comunque non programmabile, di un movimento o di un processo di lavoro sulla visione, sul moltiplicarsi dei punti di vista possibili o delle entrate che si danno nella finestra del visivo. L'immagine, in questa pratica della visione, viene da sotto, viene sempre da sotto, sta su un livello (per usare sempre il linguaggio di Photoshop, con cui questo ciclo è stato in parte elaborato) che non è dato più vedere quando l'immagine si compie, ma è lì, intatto, in ogni singola immagine. In ogni singola immagine è tutto presente, poiché l'arte non è che la ripresa del gesto capace di tener dentro tutto, tutta la propria storia. Ogni immagine è il liberarsi della visione, il lasciar venire, il far sovvenire la potenza sempre intatta del gesto che dà a vedere.

Quel che il lavoro di De Marco indica è questa *disposizione* o *attitudine* al gesto. Nella sua pratica artistica non si tratta tanto di disporsi al determinarsi del gesto in una forma o in una figura particolare, quanto di aprirsi alla sua possibilità o potenza sempre sul punto di divenire attuale. Solo attraverso questa disposizione si può realmente giungere a vedere. La disposizione permette l'apparire della figura, il suo realizzarsi, connettendosi però a un gesto, pura potenza informe, che la rende possibile: la disposizione è la congiunzione tra potenza e atto.

A guidare quest'attitudine della visione sono le figure o, per usare una terminologia cara a Warburg, i fantasmi che si muovono nel grande ciclo ferrarese. I corpi dei decani che si duplicano e triplicano sui diversi livelli; nel mese di giugno, una testa mozzata ricoperta di occhi che giace accanto al corpo disteso ed esausto sul declivio del monte, circondato dall'indifferenza animale che non ne vede l'orrore; così come di nulla si cura il cane che, nel mese di marzo, guarda la propria immagine nella pozzanghera. Fantasmi, appunto, che tracciano cammini migratori nel mondo delle immagini, permettendo di riallacciarsi in una profonda anacronia a un tempo che non ci appartiene più, pur non avendo mai smesso di appartenerci. I fantasmi fanno segno, indicano pur non proferendo alcuna parola. Come scrive Emanuele Coccia, nel suo mirabile *La trasparenza delle immagini*, "il fantasma non genera una nuova forma nel pensiero né un nuovo atto di pensiero: piuttosto esso fonda una relazione (*habitus*) o una certa attitudine (*aptitudo*) in noi, grazie alla quale possiamo dirci congiunti con l'intelletto unico e questo diviene principio delle nostre operazioni". Le immagini di De Marco conservano traccia di quei fantasmi, custodiscono memoria del loro essere stati tracciati a partire da altri fantasmi, in una vertiginosa cascata causale la cui provenienza resta insondabile. E, così facendo, queste immagini appassionatamente algide permettono di congiungerci al gesto unico e impersonale che sottostà ad ogni figura, ad ogni atto figurativo. Che questo gesto abbia a che fare con l'intelletto unico, di cui parlava

Averroè, e dunque con il pensiero e con la facoltà di pensare è l'enigma stesso del fare artistico, di quell'arte che va ben oltre i ristretti limiti del concetto, modernamente inteso, per aprirsi alla questione stessa del pensiero: un'arte di pensiero o, meglio ancora, un'arte del pensiero, nella doppia accezione del genitivo – arte di pensare e pensiero dell'arte.

Quel che resta davanti alla ripresa del ciclo di Schifanoia messa in atto da De Marco, in questo suo tentativo di ricomposizione di ciò che si svela in realtà già infranto e perduto fin dall'origine, è il ricordo, delicato ed effimero, del movimento di una mano, di una sola e unica mano, talvolta sapiente talvolta ignorante, che traccia il volto di un'umanità fragile e potente, lontana e vicina, dove i confini stessi tra l'umano e l'animale, tra l'animale e il vegetale, tra la forma e l'informe vacillano sulla soglia stessa del visibile e del suo rendersi visibile.

In fondo, dalle mute finestre di De Marco mi sembra, talvolta, di sentire entrare la voce lontana, bassa e melanconica di Claudio Parmiggiani che, con un adagio appena udibile, sussurra: “dalla mano di Altamira a Cimabue, a Masaccio, a Grünewald, alla *Flagellazione* di Piero, a Rembrandt, a Malevic, alle pitture più umili, tutto quello che l'uomo ha dipinto lo vedo come infinite immagini sovrapposte che lasciano intravedere un unico quadro come se la mente di tutti avesse guidato una sola mano senza nome”.