

Titolo aperto per Flavio De Marco

di Sandro Sproccati

Pittura: definizione della superficie con i mezzi della superficie e nei termini della superficie; analisi (anche) sub limine dell'immagine visiva. La pittura *sempre* si costituisce “definendosi” *in quanto* superficie, ossia si compie assumendo il gesto della (propria) *de-finizione* (il fine come scopo, la fine come — altro — limine) in rapporto alla superficie, in due sensi (o modi) diversi: come *luogo*, poiché la pittura vive della vita della superficie; come *definizione di quel luogo*, perché senza la pittura la superficie sarebbe pragmaticamente indefinibile (una pura astrazione). Ciò vuol dire che il significato della pittura è nella capacità di “mostrare” la superficie: è quindi nell'individuazione della soglia della superficie (limite ontologico, punto di cesura, luogo puramente concettuale — e tuttavia fisicizzabile — che “separa” i volumi del mondo rendendoli reali) ma anche nell'individuazione della propria soglia quale regione (ragione) inderogabile della (o alla) propria esistenza. La pittura pone infatti il problema della *condizione superficiale* ponendo il problema del proprio limite; e lo pone come il *proprio* problema — in assoluto. Questo (è chiaro) nulla ha a che vedere in prima istanza con ciò che implica, invece, il concetto (più generale, e più generico) di “immagine” (fotografica, iconica, icastica, virtuale, elettronica, cibernetica, ecc.). Perché l'immagine — comunque sia ottenuta — e vedi pure, al limite, in maniera pittorica — è *cosa* mentre la pittura è *altra*.

...Cela va sans dire! L'immagine è segno, ossia significante, di altro da sé, la pittura è piuttosto segno o significante del proprio (in) sé. La pittura, del resto, non è nemmeno *cosa* (elemento fisico in un atto di comunicazione) perché la sua fisicità non è mai veramente tale — ancorché essa appaia dura e “ricca di spessore” in relazione alla pseudo-non-fisicità dell'immagine-video, dell'immagine-pixel, della cyber-immagine. Ma è un inganno, è l'inganno della pittura.... La (pseudo)fisicità della pittura prelude al (si incide nel) luogo di passaggio da una fisicità all'altra: *limine* che si interpone tra superficie e superficie, soglia reale/virtuale che si apre (o si chiude) sul “mondo” della pittura (medesima), che è mondo della negazione del mondo e della sua presunta fisicità.

La pittura non può “significare il mondo” per il semplice motivo che essa si iscrive sul *limite* del mondo, che essa è *il limite* — il paradosso di una negazione che nega ciò che afferma proprio mentre lo afferma e per il fatto stesso che lo afferma. In ciò l'immagine pittorica — che, come è ovvio, non è affatto immagine — si approssima vistosamente alla parola poetica — la quale, come è ovvio, è tutto fuorché parola. E come la parola poetica è sempre, prima di ogni altra cosa,

indagine sulla parola, così l'immagine pittorica è sempre, prima di alcunché di diverso, analisi dell'immagine. Ma la parola su cui indaga la poesia non è veramente parola. E l'immagine su cui muove la propria inquietudine la pittura è piuttosto un superamento dell'immagine. E' la sua *messa a repentaglio*.

La pittura propone la propria interrogazione dell'immagine a partire dalla "riduzione" dello spazio a superficie. Si dovrebbe dire qualcosa di analogo per la poesia (è più forte il piacere della simmetria o quello di una simmetria spezzata?) ma è difficile, perché qui manca un termine, un concetto: il concetto di ciò che sta alla parola come la superficie sta allo spazio — forse il concetto stesso di "soglia della parola". E tuttavia la parola poetica muove la propria azione precisamente alle soglie della parola: prima di tutto perché coglie (e valorizza) della parola gli aspetti "superficiali" (il pelo della parola, la sua plasticità, la sua forma sonora e anche visiva, il suo ritmo, il suo fiato, il suo intrico), poi perché cerca della parola un luogo "originario" (oris —> origo —> oriens) che è per definizione "perduto" ma dal quale dipende la potenza produttiva della parola, infine perché rinuncia all'uso della parola come prassi della trasmissione economica del senso (che è poi non è altro che riciclaggio di senso sporco) per farsi invece accensione epifanica e scaturigine del senso nei dintorni (indicibili) della parola, nelle sue zone (sub)liminali.

Banale allora: c'è la parola comunicativa — narrativa, descrittiva, documentaria, informativa — e c'è la poesia, che sta altrove; c'è l'immagine mondana — che ovunque imperversa come il più efficace degli strumenti di dominio — e c'è la pittura, che è tutt'altro. Il carattere di *soglia* che la qualifica è anche ciò che la separa dall'immagine, poiché l'immagine si annuncia e si produce come convenzione, come insieme di tracce visive che organizzano (sulla base di un accordo economico) un significato-mondo dato per acquisito, mentre la pittura si offre come luogo di passaggio, come accesso a un altrove che è oltre la fisicità e che — non di meno — è la sua fisicità medesima. Meglio: essa è *limine* aperto e chiuso, è ingresso e negazione del transito, è "quarta parete" di una realtà che non ha pareti.

Intendiamoci, non è che la pittura sia sempre esattamente questo, in ogni caso e comunque... E' che — se non è questo, se *non riesce* ad essere questo — essa non può essere (oggi) nient'altro, e tanto vale dichiararla defunta. Non può più essere "immagine" perché infinite e infinitamente più potenti sono divenute le modalità di produzione e di azione dell'immagine. Non può più essere (nemmeno) pura e proterva asserzione del suo esserci, scandaglio sulle condizioni della propria esistenza come legittimazione (implicita) della medesima; non può più esserlo giacché — in certo senso — non ha mai potuto esserlo: se non come concessione in deroga, come premessa (e richiesta di una proroga) alla sua prossima e asseverata

(promessa) scomparsa... La fine della pittura: come iniziò a pensarla il suprematismo maleviciano.

L'opera pittorica si apre dinnanzi a chi l'osserva come la soglia che in sol tratto indica il *proprio luogo* e il *luogo proprio*: il luogo — cioè — della pittura (dove inizia a formarsi l'immagine) e il luogo di chi la guarda (dove allo stesso modo inizia a formarsi l'immagine). L'opera è la superficie del quadro, ed è ciò che stabilisce il contatto tra i due luoghi, è il punto di trapasso, il luogo-non-luogo (l'atopia) che solo lo sguardo può percorrere e dunque attraversare e dunque rendere *luogo*, abitandolo (a suo modo). L'al-di-là della soglia — che sempre ha da esserci — si fa risposta e specchio all'al-di-qua: non al mondo generale (tutto il resto, tutto ciò che non è l'opera e che sembra circondarla) ma a quel punto preciso del mondo da cui l'opera si guarda, che è solo un punto: astrattamente coincidente con il punto matematico (e perciò limitatissimo: punto della pupilla monoculare o traguardo a-dimensionale o mirino spilliforme) nella teoria e per l'arte del Rinascimento; meno individuato ma ugualmente limitato in tutti gli altri casi, e magari limitato a quella porzione comunque minima di spazio mondano che permette la "lettura" dell'opera: non così lontano che l'occhio non ne possa cogliere il singolo carattere, non tanto vicino da dissiparne la visione totale.

I titoli dei dipinti di Flavio De Marco — che la sorte consente di incontrare alle soglie del XXI secolo e oltre le soglie della morte della pittura — alludono tutti a una condizione dialettica dell'opera come *soglia*: «Probabilmente chiuso» (1999), «Parzialmente visibile» (1999), «Retrostante» (1997), «Chiuso» (1999), «Schermo. Possibilità retrostante» (1998), ecc., anche se in essi la negazione del transito sembra aver la meglio sulla sua affermazione e l'*oltre* della soglia si dà esclusivamente come ipotesi remota, eventualità indimostrabile; tutt'al più come oggetto di una conquista decisamente impervia. Ma è evidente che se la "ricerca" a cui queste opere si votano è proprio quella di una *possibilità per la pittura*, e della possibilità — quindi — di una riapertura dello spazio pittorico che faccia salva la qualità-dignità del dipinto come luogo della visione autentica, non c'è da stupirsi che tale ricerca si consideri implicitamente utopistica e — se non votata direttamente al fallimento — quanto meno del tutto consapevole della precarietà dei propri risultati, della loro ineludibile opinabilità.

E' la dialettica dell'opera — d'altra parte — a esigerlo. Nessun poeta, che sia davvero tale, può anche solo per un attimo pensare di aver *conseguito un risultato* (altra faccenda, si sa, sono i fatti di consumo... ma non mette neppur conto di parlarne): «Chi si consacra a un'opera viene attirato al punto in cui essa è sottoposta alla prova della sua impossibilità. E' una esperienza propriamente notturna, è

l'esperienza stessa della notte» (Blanchot, 1955). La notte, nei dipinti di De Marco, è la barriera nera della tela, lo schermo nero (ma anche bianco) su cui lo sguardo si infrange tentando di passare. E qui c'è tutta la distanza, enorme, da quella pittura (auto)analitica che a prima vista sembra essere il referente primo del lavoro del nostro. No. Non è la superficie in sé a interessarlo, non è il linguaggio che le compete a farsi oggetto esclusivo dell'indagine. Semmai, è la relazione tra questo linguaggio e i suoi fini storici (o metastorici), è la questione della capacità del quadro di darsi come *apertura*, come sguardo sull'altrove, e — in un sol colpo — come esito dell'impossibilità di tutto ciò: avvento della notte come effetto inesorabile del giorno.

Per questo non sono il pigmento e la sua vita sulla tela (“texture”) a farsi tema del lavoro di De Marco, per questo non si tratta mai di analizzare la forma della superficie e basta. A differenza che nell'illustre — ma ormai obsoleta — tradizione dell'astrattismo, c'è qui, in questi quadri, in queste pareti gravi, in questi sipari chiusi e poi strappati, un'allusione chiara (allusione? — mai come ora il lessico difetta) all'*altro mondo*, alla dimensione diversa a cui la pittura apre, al varco verso uno spazio reale/fittizio che sta nel cuore del dipinto: un “atto di forza” che De Marco ripropone come il problema vero dell'opera, giacché è solo quando possiede quel cuore che l'opera pulsa.

E non si dice certo di una triviale esigenza di “figurazione”, di mera riconoscibilità del “contenuto narrativo”, la quale, in fondo, non sarà che una delle declinazioni (la più occidentale, la più desueta) dell'*altrove pittorico* — e di un altrove, però, tristemente ricondotto al *qui ed ora* di ciascuno. Piuttosto si vuol dire della “natura” della parete del quadro, di ciò che la definisce, della sua energia (a prescindere da tutto): l'indicazione di un *saper dire* che nessuna immagine comunemente intesa può esibire quale merito. La figura dello “strappo”, così ricorrente sulla superficie e nella profondità dei dipinti di De Marco, ha esattamente tale compito, di incarnare — cioè — il trapasso e la sua difficoltà. Essa è la materializzazione dello sguardo-desiderio che la pittura richiede come co-agente della propria esistenza. Uno sguardo che non si dà se non per scoprirsi insufficiente, forse persino distruttivo. «In questo sguardo, l'opera è perduta [...]. L'opera è tutto, eccetto quello sguardo desiderato in cui essa si perde; cosicché essa può appunto superarsi soltanto in quello sguardo, per unirsi alla sua origine e consacrarsi nella impossibilità» (Blanchot, 1955).

Sostiene De Marco che la pittura è *distanza*, distanza “media” tra un occhio che scruta e una superficie vista. Il supporto fisico, i suoi veli, i suoi caratteri materiali non sono — in questa “prospettiva” — che premesse e basi necessarie al processo autentico (che con essi non coincide): «Ci si sforza di comprendere che la pittura

come sostanza visiva non può essere identificabile nel colore applicato sulla tela, bensì nell'aria interposta e racchiusa nella visione, che risulta essa stessa visione. Il colore applicato in superficie è la pratica pittorica ma non è la pittura. Tale pratica di costruzione dell'immagine, la pratica pittorica nel senso materiale del processo, appartiene a movimenti reali in uno spazio reale, rimane sul versante della realtà e come tale è soltanto tela e pigmento. La pittura nel senso profondo del termine è visione ad una certa distanza, assunzione della natura-simbolo dell'immagine e superamento dell'immagine stessa, quindi aria interposta come possibilità di visione, atmosfera. Soltanto la distanza ci consente di pensare all'immagine, la quale, se non trova prontamente nessun individuo, rimane tela e pigmento».

Un occhio (e una mente) davanti al fenomeno reale/mentale della *genesì* della pittura. Che è — infine — facoltà di attingere all'immagine, di presentirla e di ascoltarla — ma nel suo superamento. E' logico, dunque, che gli "spazi" dell'oltretela siano in qualche misura descritti (descritti?) dai dipinti di De Marco. Vive in essi una segnaletica complessa e minimale della *struttura affabulativa* della superficie, così come si è formata nel corso del tempo, un trasparente riferimento a gradi di acquisizione simbolica dello spazio reale da parte della pittura, la scansione lineare-piano, il chiaro-scuro ridotto a bianco-nero, ma anche la ricaduta (diciamo pure concreta) di tali istanze sul livello significativo (primario) dello "spessore della superficie", non a caso modellato talvolta come un dato "scultoreo". Un lavoro paziente di copertura (gesso, acrilico, colle) e di scavo, un rapporto paziente e "artigiano" con il quadro che ricorda la prassi dei pittori bizantini.

Se è vero, come ha spiegato Florenskij, che il valore della tavola dipinta, dell'icona sull'iconostasi, è nel suo liturgico *saper nascondere ri-velando* (essa mostra ciò che con lo stesso gesto occulta, ciò che non può, per definizione, essere mostrato), e se è altresì vero che alle origini della teoria della mimesi pittorica c'è l'idea di un "velo" che *copre* l'immagine ed è — esso stesso, allo stesso tempo — immagine (esibito come prova di potere persuasivo da Parrasio a Zeusi), allora il gioco della "perdita", l'indicazione dell'*assenza* come ciò che deve essere posseduto, il blocco dello sguardo alle soglie del suo sboccio, tutto questo è assolutamente il centro e il luogo della pittura. Perciò essa non può cessare di confrontarsi con quanto sta al di là di essa e con quanto, in tal modo, la nega.

Nelle opere più recenti di De Marco ciò che sta al di là della pittura (e in tal modo la nega) si materializza in segno linguistico esplicito — a viva voce. C'è in questi dipinti lo schema, il simbolo, il rimando visuale alla effigie del nuovo *paesaggio* in cui viviamo: la piastra elettronica (la "scheda madre"), la tastiera del computer. Da queste figure che sono tutto e nulla (come definirle? — realtà,

oggetti, immagini, forme, o addirittura simulacri?) il pittore trae la scansione strutturale del quadro, facendo coincidere l'elaborazione "fisica" della superficie con un motivo di mimesi che, tuttavia, non propone alcunché di "reale". In *Natura morta* (1999) ad esempio — dove la natura non potrebbe essere *più morta di così* — l'immagine dell'oggetto extra-pittorico (la scheda elettronica, appunto) emerge dalla superficie del quadro e ne aggredisce l'impianto figurale... Ma è in fondo una falsa mimesi, perché l'oggetto "rappresentato" non è che un labirinto di segni, un reticolo di elementi geometrici ad andamento ortogonale, non è a sua volta che un'entità pittorica e un'altra declinazione della lingua cartesiana dell'astrattismo. E però il dipinto non è "astratto", dato che propone — non c'è dubbio — *quell'oggetto* rappresentato: secondo la logica, tuttavia, di una rappresentazione sbarrata, che si cerca senza mai trovarsi (se non nella forma vertiginosa della propria implosione).

Un mondo che non è il mondo, ma solo la sua anima umana profonda (attuale) e la sua perversione (estrema). Là si è nascosta l'immagine! Là essa — pura energia elettrica irretita in un sistema chiuso di tipo binario — alligna e infuria. Il dato materiale è talmente semplice da non esserci più: 1-0, aperto/chiuso. Il pixel, il punto di luce pura, bagliore elettrico sulla faccia del nulla, dietro il quale non c'è nulla... Dallo 0 —> 10 (della decima terra), di cui delirava il suprematismo, siamo passati allo 1-0 della comunicazione elettronica. Passa/non passa. Esattamente come *quello* sguardo-desiderio di fronte alla parete del quadro... Nel nesso stabilito con questa (altra, irreale) realtà, che sembra riattribuire attinenze referenziali al velo pittorico ma che dichiara introvabile l'oggetto del discorso mentre inizia a parlarne, c'è — io credo — il tentativo estremo di misurare la pittura con i propri limiti e le proprie ragioni di sussistenza, di persistenza, di resistenza. Il nodo dell'immagine e della sua perdita è lì, in quel rapporto. Si tratta di vedere che cosa possiamo farne.

Occorre recuperare alla pittura il suo *valore simbolico*, sembra dire De Marco — una volta tanto sia nel senso voluto da Panofsky sia in quello auspicato da Florenskij: rispettivamente, come atto di interpretazione del mondo e come intenzione di eluderlo proclamandolo illusorio. E' assurdo non tener conto del mondo, ma forse è altrettanto assurdo attaccarsi furiosamente ad esso, con il naso schiacciato come su uno specchio, con l'occhio immemore e allucinato che sprofonda in una fede priva di riscatto. Se ancora può essere qualcosa, la pittura può (forse) essere questo: elementare ma sovrana capacità di ripristinare la *distanza*.