

“Tutto ciò con cui i moderni strumenti tecnici di informazione ogni ora, incessantemente, sorprendono, incalzano, stimolano la curiosità, è molto più vicino del cielo sopra la campagna, più vicino dell'avvicinarsi di giorno e notte, più vicino degli usi e costumi del villaggio, più vicino delle tradizioni del proprio mondo d'origine” Così scriveva Heidegger nel 1959 (*L'abbandono*, ed.it., Il melangolo, Genova 1983, p. 32) sottolineando la “fuga dal pensiero meditante dell'uomo contemporaneo” per il quale bisogna, invece, “saper attendere, come fa il contadino, che il seme cresca e giunga a maturazione” (op. cit. p. 31).

Cosa direbbe Heidegger di fronte allo stimolo del computer, allo spostamento costante di cui ci fa fare esperienza? “Ciò che è veramente inquietante non è che il mondo si trasforma in un completo dominio della tecnica. Di gran lunga più inquietante è che non siamo ancora capaci di raggiungere, attraverso un pensiero meditante, un confronto adeguato con ciò che sta realmente emergendo nella nostra epoca” (op.cit. p 36).

Oggi, la tecnica informatica, da un lato, intensifica il “raccolgersi su ciò che ci tocca più da vicino, che riguarda ciascuno di noi nella sua individualità, qui ed ora” (op.cit. p. 31); dall'altro, il corpo a corpo con il computer, dove vicino e lontano convivono simultaneamente, può creare l'effetto opposto e determinare una fuga dal pensiero meditante perché potenzialmente tutto è richiamabile al qui e ora, anche senza dover attendere che “il seme giunga a maturazione”. Ma è anche vero che lo spazio fisico e, contemporaneamente, immateriale del computer apre sistemi di dialogo tra una realtà data e quella che si materializza attraverso lo strumento stesso, che modificano radicalmente il contatto tra sé e il mondo. Se pensiamo al computer solo come strumento tecnico possiamo associare le sue funzioni alle esigenze tecniche per svolgere un'attività, ma se lo assumiamo come lo spazio dove si realizza il pensiero stesso, si aprono domande che toccano da vicino l'individualità qui e ora, e richiedono altri sforzi per definire cosa significa meditare e non solo calcolare le funzioni necessarie agli scopi che sottendono.

Flavio De Marco prende a tema non tanto, o non solo, il sistema linguistico-visivo informatico, ma lo spazio originario del computer, quello che precede l'individuazione effettiva dello schermo attraverso le funzioni. Questo è lo spazio che guarda e rappresenta attraverso la pittura come fosse un paesaggio.

Nelle sue schermate, dove le finestre hanno perso nome e funzione, assistiamo al contatto con uno spazio che è vicinissimo a chi vi sta davanti e nello stesso tempo fuori da ogni portata.

De Marco attraversa la pittura, rendendo visibile ciò che avviene prima della visibilità reale delle funzioni e delle finestre. E' uno spazio che non esiste nel computer: se non lo accendo lo schermo è buio, se non scelgo una funzione lo schermo non si configura. Il termine finestra evoca, inoltre, l'osservazione naturale e i paesaggi che appaiono dalle nostre case reali e metaforiche: anche in questo caso, per ottenere una configurazione, bisogna scegliere tagli, profondità, particolari che restituiscano quello specifico paesaggio, anch'esso non rimane mai identico. Dipende dalla luce, dalle stagioni, da chi lo attraversa. Lo riconosciamo solo quando lo inquadrano in un punto di vista.

La finestra del computer è però un diaframma che non ha nulla a che fare con la prospettiva fisica delle architetture o delle strade, né con la materialità di un foglio bianco su cui tracciare segni e immagini. Contiene in sé una forma di tridimensionalità che si attua nel continuo scambio tra un luogo e un altro, tra scrittura e immagine, tra passività di ricezione e attività di risposta. Una tridimensionalità anomala, perché si attua in superficie ed è connessa allo scorrere del tempo in un movimento non abituale, dipendendo in primo luogo dalla configurazione che si sceglie.

E' dunque uno schermo che interagisce in modo diretto non solo con l'attività tecnica dello strumento, ma anche con la dimensione emozionale e percettiva che presiede alla creazione delle attività sia strumentali, sia intellettive e psicologiche.

Come dice Flavio De Marco “da una fisica classica si è passati alla percezione di una continua sovrapposizione di schermi dai quali affiora qualcosa che influisce sulla conoscenza e sulla memoria soggettiva”.

Il computer aiuta a riprendere i contatti col pensiero meditante? Alcuni temono di no, data la scorrevolezza e l'ampiezza di informazioni che veicola. Tuttavia, rispetto alla comunicazione giornalistica, pubblicitaria, televisiva dove siamo davanti a oggetti conclusi, richiede di prendere coscienza non solo di ciò che si viene a sapere, ma anche della illimitata potenzialità di connessione tra il vicino, l'individuale che presiede al radicamento del pensiero, e un lontano che è simultaneo alla nostra esperienza qui e ora.

Scriva Walter Benjamin: “Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. Quest'ultimo invita l'osservatore alla contemplazione, di fronte ad esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni. Di fronte all'immagine filmica non può farlo. Non appena la coglie visivamente, essa è già modificata. Non può venir fissata.” (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p.43).

Se trasferiamo questa analogia allo schermo del computer, avviene uno spostamento. Ciò che vedo o leggo è modificabile, ma sempre recuperabile per cui la contemplazione è possibile, anzi addirittura avviene lontano dal quadro e senza spostamento fisico. Non siamo di fronte all'originale e, quindi, come dice Benjamin, cambia il rapporto con l'aura, ma nel momento in cui faccio esperienza simultaneamente della riproduzione dell'opera e del pensiero che mi ha portato a cercarla - e tutto questo avviene in uno schermo azionato da me - tra osservatore e oggetto osservato si apre uno spazio terzo, che è quello dell'interazione. Succede sempre quando si guarda un'opera, ma qui c'è un sostegno visibile e tangibile, dove posso inserirmi, suscitare un ricordo, trattenerlo, perderlo, ritrovarlo costantemente. L'opera d'arte, infatti, pur rimanendo la stessa, cambia in base alla percezione di chi la osserva e alle emozioni che suscita, le quali a loro volta si modificano in base agli eventi della vita.

Nello schermo del computer posso rendere visibili e tangibili questi passaggi percettivi, che iniziano nell'intuizione e si concretizzano nel flusso delle associazioni, come dice Benjamin rispetto alla tela dipinta. Gli appunti di un tempo avevano questa funzione, ma non potevano godere di uno scambio sincronico tra l'elaborazione dell'osservatore e l'immagine dell'opera. Ora, che possiamo tenere sullo stesso piano tela e schermo, l'intuizione ha accesso a una forma che, pur essendo definita, mantiene mobilità e così si determina una sinergia tra la visione in movimento di cinema e video e quella statica del disegno e della scrittura.

Flavio De Marco nel momento in cui individua nello spazio primigenio dello schermo del computer l'orizzonte che vuole rappresentare in pittura, propone non solo un nuovo ancoraggio al pensiero meditante, ma anche una dialettica con la riproducibilità dell'opera d'arte, che oggi ha a disposizione una tecnologia in cui il rapporto tra originale e riproduzione va oltre i confini usuali. Dal momento che il computer è entrato nella costruzione linguistica e dialogica quotidiana, si è modificato profondamente il concetto di originale. Il messaggio che ricevo, e che lo schermo mi rimanda, fino a che punto mi fa percepire l'originalità? E' più emozionante leggere una calligrafia sulla carta o percepire la simultaneità tra chi riceve un messaggio e chi lo manda? Quanto modifica l'idea di vicino heideggeriano? Insomma, come si può rappresentare questo spazio immateriale e, tuttavia, connesso alle nostre concrete attività quotidiane? Il suo illimitato spettro di combinazioni modifica i sistemi interpretativi, o possiamo credere che sia solo uno strumento che aumenta la capacità di associazione?

Nei primi quadri di Flavio che ho visto, non ho capito subito che non si trattava di una composizione astratta, ma di un paesaggio che vedevo tutti i giorni dalle finestre del mio computer. Ho dovuto allontanarmi dai panorami storici della pittura e, pur intuendo che quelle figure geometriche erano collegabili allo schermo, non riuscivo a riconoscerle dal momento che mancavano di identificazione, poi, mi sono resa conto che Flavio aveva rappresentato i paesaggi precedenti all'uso dello strumento.

Il vuoto che Flavio ha tradotto in superficie dipinta ha reso osservabile lo scambio tra visibile e invisibile dietro lo schermo, e ha fatto sì che la tela riproponesse la contemplazione classica di cui parla Benjamin, rendendoci contemporaneamente coscienti di essere dietro la tela-schermo.

Malevic diceva che nel suo *Quadrato nero* voleva rappresentare “i mondi silenziosi che vivono dietro la luce del sole”. Siamo andati sulla Luna e, almeno razionalmente e scientificamente, abbiamo la sensazione che il cielo sia più vicino, sappiamo che ci sono persone in grado di indagarlo con strumenti che ci fanno attraversare questa enorme distanza. Però, la tecnica contemporanea pone anche domande sull’universo quotidiano che vive dietro gli strumenti e che, poeticamente e metaforicamente, interagisce con il pensiero.

De Marco si domanda: “come rappresenti lo sfondamento della parete, una volta che chiudi il taglio di Fontana? Come rappresenti questa idea senza quel gesto? Si può ricostruire un discorso simbolico sull’immagine?” Per proseguire nella ricerca di una forma che non si connette più alla illusorietà della prospettiva classica, ma alla moltiplicazione e riproducibilità delle immagini, bisogna agire sulla profondità mentale e trattare la tela come il campo di creazione, dove è suscetibile sia il disegno finito, sia i passaggi che, attraverso il computer, hanno concorso a quell’immagine.

De Marco nel dipingere i suoi paesaggi, spesso, mette in primo piano, la chiave di interpretazione che indica una nuova dialettica tra originalità dell’opera, la figura che prende corpo nella pittura, e la sua intrinseca riproducibilità. Il quadro è uno, ma, mantenendo visibile il processo attraverso il quale è stato costruito e pensato, ci fa capire quanto sia riproducibile, non nel senso della sua realizzazione fisica, ma in quello percettivo- speculativo. I passaggi del computer, che sono stati essenziali alla definizione della figura, sono tutti lì: non si ragiona più solo sull’armonia dei colori, ma sulla scelta delle finestre che, associandosi l’una all’altra senza individuazione funzionale, rappresentano il movimento dello schermo e la sua perenne riproducibilità combinatoria.

Fino a quando rappresenta unicamente le finestre del computer, appare da un lato l’analogia col vuoto di Malevic nel *Quadrato nero*, cioè lo sfondamento della prospettiva tridimensionale attraverso la superficie; dall’altro, chiudendo il taglio di Fontana col disegno di ciò che sta oltre la configurazione dello schermo, Flavio De Marco stabilisce un’analogia teorica col gesto con cui Fontana ha delineato il concetto di *Ambiente Spaziale* anche in pittura, tanto che, con un neologismo, potremmo dire che i quadri di De Marco sono *paesaggi spaziali*.

Ora, nel gruppo di quadri in mostra, dedicati al ciclo dei Mesi di Palazzo Schifanoia, avviene un passaggio ulteriore. Introduce infatti una reciprocità figurativa tra le funzioni dello strumento e il recupero della memoria storica collegata agli affreschi di Schifanoia.

Gerhard Richter fin dagli anni ’60 aveva tradotto nei suoi quadri il legame trasversale con la fotografia, che arriva a un punto eccelso nel 1989, col ciclo sulla morte dei componenti della Baader –Meinhof (*18. Oktober 1977*), mentre nella composizione della sua opera omnia, *Atlas*, accorpa, senza soluzione di continuità, foto, appunti visivi, ricordi personali, sequenze di colori suggerendo la reciprocità tra lo scorrere della vita e quello della creazione. De Marco si trova davanti alla tecnologia informatica e usa questo terreno per amalgamare la pittura, la tecnica di composizione dell’immagine e la riproducibilità della memoria.

La fotografia negli ultimi decenni ha trovato una via autonoma nella rappresentazione dell’arte visiva, Gerhard Richter e Richard Hamilton, per citare due esempi clamorosi, incorporandola nella pittura introducono una scoperta tecnica nella tavolozza, e dichiarano che tutto ciò che concorre alla definizione di un’immagine va al di là delle competenze specialistiche, ed entra nell’analisi pittorica in quanto spunto per trovare un equilibrio tra percezione diffusa e realizzazione artistica.

Quanto avevano intravisto le avanguardie storiche dell’inizio del secolo scorso, oggi fa parte della esperienza quotidiana: per organizzare la propria conoscenza si usano le discipline classiche e quelle che si sono sviluppate attraverso l’enorme salto tecnologico della nostra epoca. Tutto questo apre una nuova relazione con la riproducibilità delle immagini, come mette in evidenza De Marco e come abbiamo visto in questi giorni con la collocazione della copia a computer dell’ *Ultima Cena* di Veronese, a San Giorgio a Venezia.

Sono stati scritti molti articoli in merito, tutti concordano sull'importanza del ritrovamento del legame tra luogo dell'esposizione e della rappresentazione che, pur di fronte a una copia, apre possibilità di fruizione, che non si sarebbero potute avere senza la tecnologia informatica.

Sappiamo che non tutte le opere sono asportabili e che le guerre ne hanno distrutto molte, non solo materialmente, ma anche separandole dallo spazio per cui erano state pensate. Oggi siamo abituati a osservare non solo l'opera, ma anche la sua relazione con lo spazio e i cambiamenti che essa vi imprime, la sorpresa per il recupero di questa unitarietà, a Venezia, a distanza di secoli, sottolinea come la definizione di originale non si limita al "manufatto", ma si intreccia a ciò che precede la figura stessa, cioè i confini specifici dello spazio in cui si manifesta.

Se nell'arte del passato questi confini erano essenzialmente legati alle architetture di culto religioso e politico, oggi essi fanno parte del corredo di ogni opera e assumono la valenza di uno "spettacolo", nel senso che determinano una interazione tra figura e luogo di rappresentazione che ha in sé la potenzialità di cambiare ogni volta che l'opera troverà una nuova sede. Da questa interazione nasce il pensiero meditante sull'arte contemporanea.

La memoria dell'opera non si concentra solo sulla sua fisionomia, ma anche sulle sue manifestazioni, l'aura di originalità si estende ai rapporti con lo spazio fisico e agli "spettacoli" che ne derivano, i quali diventano i primi referenti di autenticità qui e ora. La collocazione della copia di Veronese è una prova a posteriori di quanto l'arte contemporanea ha messo in opera da tempo.

De Marco compie un processo speculare, incorpora nello spazio primigenio del computer sia la copia fotografica degli affreschi di Schifanoia, sia il procedimento con il quale ha creato il suo dipinto originale, che è il risultato di un frazionamento della copia stessa e dell'inserzione delle finestre che riportano sia alcuni particolari dell'affresco, sia il disegno degli spazi del computer che corrispondono alle funzioni da lui usate per creare la composizione.

L'affresco occupa totalmente lo schermo e prende i confini fisici del quadro, ma non è mai completamente visibile, perché ad esso sono sovrapposte le finestre con le quali De Marco rappresenta lo spazio che intercorre tra la memoria personale e quella della riproduzione fotografica, tra la mobilità delle schermate e la loro traduzione in fisicità pittorica. La fotografia, stampata sulla tela, è dipinta con velature trasparenti che accentuano la sfocatura e si alterna alla pittura monocroma, a volte piatta, a volte leggermente materica, delle porzioni che rappresentano le funzioni del computer. Mentre il blu, della fascia dei Decani di Schifanoia, diventa il fondo pittorico che, a sua volta, affiora tra le varie zone del dipinto. Il movimento della sovrapposizione, il suo continuo fluire tra visibile e invisibile trova forma.

Nella struttura alternata di riproduzione e frammenti, appare il ricordo dell'unitarietà dell'affresco, la sua invisibilità reale e virtuale e la distruzione subita. Fontana diceva che ogni opera va incontro alla propria distruzione materiale, mentre "eterno è il gesto" che l'ha ideata. Quel gesto che De Marco trasferisce nel *paesaggio spaziale* del computer, dove lo sfondamento avviene attraverso la mobilità di riproduzione, la quale, a sua volta, ricomponе anche l'interpretazione, e si ritorna all'eternità di cui parlava Fontana. Mentre lo sfondamento, intravisto da Fontana dietro la pittura stessa, De Marco lo realizza attraverso la sincronicità di finestre, pulsantiere, post it, che alludono al vuoto, ma anche ai gesti che Flavio ha fatto per comporre il quadro.

Stabilisce inoltre un patto con lo spazio fisico degli affreschi e quello della sua mostra, che si trova a Palazzo Massari, quindi a poca distanza, ma c'è una distanza. Nasce uno scambio reale tra un luogo e l'altro, tra il vuoto fisico della distanza e quello sotteso nei suoi quadri. A Schifanoia c'è un unico ciclo, a Palazzo Massari è scorporato, dice Flavio: "lì, la visione è simultanea, mentre qui tutto è frazionato, smembrato, come dire che quell'organicità è irripetibile. Per un attimo abbiamo di fronte gli affreschi Schifanoia e poi li perdiamo, come succede nello sguardo odierno che, a volte vede, a volte cancella tutto. Il sogno dell'unitarietà è perduto: oggi non possiamo non mettere insieme i cartelloni pubblicitari e Schifanoia, mentre nel '500 vedevano solo gli affreschi. Oggi nel ricordo mi muovo nel tradimento di quelle immagini, rappresentando il vuoto dell'intonaco, la perdita che intercorre tra il nostro sguardo e quello del passato".

L'intenzione di De Marco è far vedere qualcosa che sta dietro la profondità e, nel momento in cui ci mette davanti alle schermate senza identificazione, offre la chiave per entrare nello stesso spazio in cui lui è entrato, e attraversare i vuoti che lui stesso ha visto progettando e modificando, lì dentro, tutte le posizioni delle immagini fino al punto in cui le ha fermate, trasferite sulla tela e dipinte. In modo analogo ci fa percepire il depositarsi del tempo dentro ogni singola immagine, in assonanza sia con l'affresco, che è un calendario, sia con il processo di ideazione mentale e fisica dei suoi quadri.

Il patto spaziale tra il lavoro di De Marco e gli affreschi di Schifanoia trova un ulteriore intreccio al secondo piano di Palazzo Massari. Qui Flavio riprende in scala i rilievi architettonici degli affreschi di Schifanoia e le loro parti mancanti, poi li proietta sulle pareti e li ridisegna: emerge ancora un altro tipo di vuoto. Su questa struttura inframezza carte da parati e una serie di suoi quadri dal primo realizzato nel '99 ad oggi. Sulla parete si alternano varie profondità fisiche, che ripropongono l'idea di schermi, accentuata dalla presenza costante della scacchiera, che allude al grado zero dell'immagine nel software del computer. Si manifesta una grande installazione, tutta risolta in superficie. I rilievi architettonici, un suo quadro dipinto sul muro in parte coperto da un altro appoggiato sopra, altri disposti e sovrapposti in ordine magmatico, il colore blu ricorrente, la scacchiera... scorrono sulla superficie delimitando fasce e riquadri come in un affresco.

La fisicità effettiva si sposa alla suggestione degli schermi evocati dai *paesaggi spaziali* di De Marco. Il racconto biografico e storico si intreccia all'accumulo della conoscenza e alla sua attitudine a rimanere nel fondo, come un archivio potenzialmente attivabile, o come un deposito della coscienza che unisce le cose viste e l'intuizione di quelle che ci sono ancora da vedere. Sono paesaggi che vanno guardati uno ad uno e che nell'insieme evocano il movimento di una proiezione. Riemerge il sogno di percepire la profondità su un unico piano, di vederla tutta insieme, ma, come dichiara Flavio: “ nel mischiare i rilievi di Schifanoia con i rilievi di alcuni miei quadri come se anch'essi fossero già una rovina, un reperto, ma voglio anche dire: ricominciamo a rappresentare!”.

Nell'idea del reperto affiora il suo opposto, cioè la velocità visiva di oggi e il desiderio di opacizzare e di allontanare la visione per non divorarla subito, per resistere alla perdita provocata dal tempo e al rischio di omologazione della fruizione attuale.

*Milano ottobre 2007*