

Il cavallo Ramón, le stimate fucsia, il Menu Snack

di Giorgio Falco

Sto per vedere un cavallo smarrito nel 1638 e ritrovato nel 2017. È quello che Velázquez avrebbe dovuto dipingere nel ritratto equestre di Francesco I d'Este. Velázquez aveva già ritratto il duca di Modena proprio nel 1638, in occasione della visita del nobile alla corte spagnola. Lì Francesco I d'Este aveva richiesto all'artista anche un ritratto equestre. Mentre il duca era a Madrid, il suo cavallo preferito, Ramón, era fuggito dalle scuderie, a Modena. Pochi, a parte i parenti più stretti e gli stallieri, sapevano che si chiamasse così: nel Seicento, affibbiare un nome a una bestia era considerato un lusso da aristocratici, un passatempo da letterati. È stato Flavio de Marco a ritrovare Ramón dopo 379 anni. Immagino che prima abbia dipinto un'opera preparatoria.

Studio del cavallo smarrito (olio, acrilico e spray, su tela, cm. 211,5 x 177, Collezione dell'artista, 2016) ritrae un lampione, e sopra il lampione, un grande foglio bianco, con l'immagine del cavallo e il testo. "Ramón, due anni d'età, pelo lucido, marrone, smarrito in via Emilia angolo piazza Matteotti, la sera del 21 settembre 1638...". Piazza Matteotti nel 1638? Sì, e sullo sfondo, la vetrina di un franchising di telefonia; infine, in basso a destra, il numero di telefono di Flavio de Marco e l'indirizzo email tratto dal suo sito internet. Flavio de Marco sostiene di aver ricevuto numerosi messaggi e anche alcune telefonate. Un uomo, in particolare, affermava di aver visto il cavallo ritratto nell'opera preparatoria davanti a un bar di Berlino. L'esemplare era proprio identico; ma il cavallo, spaventato da un paio di avventori ubriachi, si era nascosto sotto un'auto parcheggiata lungo Genter Strasse.

Al piano terra della Galleria Estense di Modena, domando allo sportello dove è esposto il cavallo ritrovato, l'opera inserita nell'ambito del progetto *Sui generi*. Cavallo?, mi dice l'uomo, non sapevo di questo cavallo, vada al quarto piano, la biglietteria è lì, chieda a loro. Al quarto piano dicono che il cavallo è accanto all'opera di Velázquez. Non appena entro nella galleria, fisso il busto di Bernini. Anche lui ha ritratto Francesco I d'Este. Lo so, dovrei soffermarmi di più, le opere esposte all'inizio della galleria rappresentano madonne, incoronazioni, crocifissioni, non riesco a guardare nulla, ho in testa solo cavalli, e in particolare, Ramón. Una scolaresca si avvicina, studenti e studentesse attorno ai sedici anni. Li anticipo, mi dirigo subito verso la sala dove è esposto il celebre ritratto del duca fatto da Velázquez a Madrid, quando Francesco I d'Este aveva ventotto anni. Alla sinistra di Velázquez è esposta l'opera di Flavio de Marco. Ramón! Arrivano gli studenti, guardo solo per pochi istanti il cavallo, poiché come spesso capita in gioventù, il furore iconoclasta si avvicina al dipinto, lo ingombra, vorrebbe distruggere il quadro, il cavaliere e l'animale ritrovato dopo quasi quattro secoli. Potete scrivere qualcosa, però in fretta, dice l'insegnante, e fate silenzio, c'è gente che sta guardando il quadro. Sono l'unico visitatore, a parte la scolaresca, non rappresento un insieme di persone, eppure proprio questa è ormai la più sensata definizione di gente. Quando, dopo tre minuti, la scolaresca se ne va, guardo cosa gli

studenti hanno lasciato sull'album dei visitatori. Le parole scritte sono le stesse di quelle ripetute poco prima ad alta voce da una studentessa. Mi avvicino alla superficie della tela. Il cielo azzurro occupa gran parte del quadro, sembra schiacciare le montagne e le colline sullo sfondo. Il terreno verde ha uno squarcio di fucsia nell'angolo sinistro. In basso a destra spiccano le icone dei più popolari social network. Il cavallo ritrovato è completamente marrone. Non ha lo sguardo spiritato di tanti cavalli, gli occhi luccicanti, lo sbigottimento esistenziale alle soglie della disperazione, delle lacrime equine. Il cavallo di Flavio de Marco ha l'occhio ricoperto di un marrone un po' più accentuato, come capita in alcune vaschette di gelato, quando piccole scaglie di cioccolato spiccano nella densità complessiva della vaschetta, della materia. È un occhio-non occhio ricoperto da un bottone marrone, che ci obbliga a sforzarci per smentire le nostre attese di visitatori, di *gente che guarda* la crosta dell'apparenza. Proprio l'assenza dell'occhio stride ancora di più considerando la posa tradizionale del cavallo e del cavaliere. Il cavallo, come spesso accade nei ritratti equestri, ha le zampe anteriori sollevate. I ritratti equestri mi ricordano il surplace, ovvero un momento delle gare ciclistiche di velocità su pista: la posizione di quasi immobilità, in equilibrio sulla bicicletta, che il ciclista assume prima dell'ultimo giro, dello sprint finale. È un'attesa sancita da piccoli movimenti che non producono alcun avanzamento, ma si trattengono in una situazione di stallo. I ritratti equestri, così come il surplace del ciclismo, sono pura potenza di un presente sempre in atto. Dipingendo un bottone marrone sull'occhio, Flavio de Marco effettua quello scarto necessario per cui, con un cavallo del genere, chiunque può essere il cavaliere. E chi, meglio di Velázquez stesso può cavalcare Ramón, il cavallo che lui non ha potuto dipingere 379 anni fa? Flavio de Marco ritrae Velázquez che non ha ritratto Francesco I d'Este a cavallo. Questo legame è possibile grazie al cavallo. Il ritratto equestre diventa così una specie di autoritratto differito del pittore spagnolo. Velázquez indossa l'armatura, una fusciasca simile a quella del duca, e piccoli accessori contemporanei, come il guanto arancione che copre la mano sinistra. Chi o cosa sta guardando? Più che verso i ritratti della parete di fronte, lo sguardo di Velázquez deraglia di lato, in direzione del *Ritratto del duca Francesco II d'Este*, dipinto da un anonimo francese tra il 1675 e il 1680. Tramite un cavallo del 1638, recuperato 379 anni dopo e precipitato dal futuro, a ritroso, Velázquez dipinto da Flavio de Marco offre il corpo a Francesco I d'Este, in modo che il duca possa guardare, attraverso il cavallo Ramón, il proprio futuro, ovvero il nipote Francesco II d'Este, nato quattro anni dopo la morte del nonno. Si dirà: ma non lo fa già tutti i giorni, nella Galleria Estense? No, perché il ritratto fattogli da Velázquez non ha il cavallo ritrovato. E proprio perché, come il futuro di noi tutti è a termine, Francesco I d'Este smetterà di guardare il discendente mai incontrato quando la mostra di Flavio de Marco chiuderà, il 30 luglio 2017.

Adesso è martedì e sto andando a Torino, alla Galleria Sabauda, per vedere il modo in cui Flavio de Marco ha dialogato con *Le stimate di san Francesco*, di Jan van Eyck. Nel quadro del pittore fiammingo, san Francesco è in compagnia di frate Leone, su un crostone del monte Penna, dove sorgerà il santuario della Verna, non distante da Arezzo. Sospeso su una roccia, grazie a una coppia di ali colorate, appare

Cristo crocifisso; san Francesco si ritrova le stigmate sulle mani, sui piedi, sul costato coperto dal pesante saio; non guarda verso Cristo ma in direzione di un punto indefinito, sul margine destro, fuori dalla cornice: tutto è già avvenuto, non come nel quadro di Giotto, dove le stigmate del santo provengono direttamente dal corpo martoriato di Cristo crocifisso, che invia legami di luce, proprio nell'istante in cui assistiamo alla scena. Lo sguardo di san Francesco nel quadro di van Eyck ci suggerisce che l'origine delle stigmate è anche nell'anonimato, in un luogo fuori dalla scena, e si perpetua ogni giorno, in un punto qualsiasi del mondo, che peraltro non attira l'attenzione di frate Leone, anzi, il frate è assorto nei suoi pensieri, pare quasi annoiato, assopito: del resto, non è questa l'abituale attitudine del divino? Le rocce e i piccoli arbusti digradano verso valle, verso una città fiamminga edificata lungo un fiume, sul quale naviga una barca a remi governata da alcuni uomini microscopici; alle spalle della città spiccano alte montagne parzialmente innevate, che non appartengono di certo al paesaggio fiammingo, e sopra le cime, nubi d'alta quota, cariche di luce; e infine, a ridiscendere sulla parte sinistra del quadro, minuscoli uccelli volteggiano sopra i rari alberi cresciuti tra le rocce, non distante dal centro della scena. Il quadro di Flavio de Marco è alla destra di quello di Jan van Eyck. Una piccola freccia del linguaggio informatico è dipinta in basso a sinistra e ci introduce dentro l'opera. Già in un suo lavoro precedente – *Paesaggio (Bellini)* – Flavio de Marco aveva tolto san Girolamo dalla tela, scostandosi così dal quadro di Bellini esposto alla National Gallery. Qui invece sono spariti san Francesco e frate Leone, assorbiti dal terreno. Di entrambi scorgiamo, forse, alcune tracce. L'arancione contiene la mano del frate o è la mano? Arancione, come la mano di Velázquez-Francesco I d'Este a cavallo. Di san Francesco possiamo intuire un piede verde, monco, e una parte dello stinco, sempre dello stesso colore sgargiante. L'arto è senza stigmate poiché il santo è mimetizzato nel paesaggio, e allora anche le stigmate possono essere disseminate ovunque: il nostro disorientamento è dato da questa assenza di coordinate precise, le stigmate sembrano il paesaggio guardato attraverso uno schermo, ma proprio questa impossibilità ad abbandonare il riquadro è già una riproduzione di piaghe; così le stigmate incorporee potrebbero essere piccole tracce di fucsia, incastonate nella parte sinistra, il lascito del santo perduto. Nei paesaggi di Flavio de Marco non si incontra l'alterità, l'umano è apparentemente invisibile eppure si manifesta attraverso una proliferazione di sé, del sé spettatore-fruitori-protagonista dello schermo. Anche sul monte Penna, il paesaggio si è trasformato in un tessuto lavorato da una mano postindustriale, che costruisce una fitta rete di trame e rimandi, senza tuttavia riuscire a formare un disegno riconoscibile. Il mondo appare frantumato in episodi slegati, uniti da un potere che appare in superficie, come il cielo, fatto di pennellate che tratteggiano un tessuto di particelle senza nuvole. Le rocce digradano verso il basso, ma qui non c'è come in Jan van Eyck una città, bensì una cartolina anomala. Flavio de Marco si è ispirato a *Veduta di Torino dal lato del Giardino Reale*, di Bernardo Bellotto. Nel quadro di Bellotto, il brulicare di attività umane tra una sponda e l'altra del fossato è evidente: una squadra di muratori lavora sui ponteggi montati dentro l'acqua; i ponteggi coprono quasi per intero il muro di cinta della fortificazione; i muratori passano dal prato ai ponteggi utilizzando una passerella di legno; un uomo porta sulle proprie

spalle un sacco; un altro spinge una carriola; alcune persone, sulla sponda erbosa del fossato guardano i lavori, vestiti da nobili, o quantomeno da borghesi. Nell'opera di Flavio de Marco, invece, i lavoratori diventano ombre grigie, figurine opacizzate, quasi invisibili. Mi pare una scelta quanto mai azzeccata rappresentare i lavoratori contemporanei come isolati segni grafici, monadi facsimile di un'apparenza. Dalla parte erbosa del fossato, un uomo arancione - arancione in quanto turista, e comunque non lavoratore - guarda lo svolgersi dei lavori, o semplicemente l'acqua dello scavo, che è grigia. Il cielo di Flavio de Marco, a differenza di quello di Bellotto, qui appare quasi timido, conscio del fatto di essere un cielo condiviso tra due opere unite nel medesimo quadro contemporaneo. Chiedo a una delle custodi a quale piano è esposto il quadro di Bellotto. Due piani sono chiusi a causa della mancanza di personale, proprio dove si trova il dipinto che dovrei vedere. Potrei farmi accompagnare da una delle custodi, che gentilmente si è offerta, ma voglio essere un visitatore qualsiasi, è giusto che io non acceda alla sala. E poi mi pare pertinente all'idea di paesaggio di Flavio de Marco. Così come ho fatto prima di visitare il museo, guarderò il quadro a casa, proteggendo la superficie del computer da un raggio di sole. E allora quando esco dalla Galleria Sabauda, vorrei almeno ritrovare il punto di vista del quadro di Bellotto, o forse riconoscere in un segno qualsiasi le stimate. Nel grande giardino attraversato da scolaresche, due tifosi del Barcellona indossano la tipica maglietta blaugrana: lui fotografa lei, lei fotografa lui. Da qualche parte, in lontananza, arriva il rumore di un martello pneumatico.

L'indomani, a Roma, cammino a piedi, da Torre Argentina verso ponte Sisto, nel dedalo di viuzze da cui, alle undici del mattino, giungono profumi di cibo. Questa abbondanza e disponibilità a qualsiasi ora sortisce in me l'effetto opposto: nessun desiderio di mangiare, anzi, un inizio di ascesi. Oggi vado a Palazzo Corsini, per vedere come Flavio de Marco ha dialogato con un quadro di Christian Berentz, dal titolo magnifico: *Lo spuntino elegante*. Christian Berentz, pittore tedesco, ha vissuto a Roma all'inizio del Settecento. Flavio de Marco, pittore italiano, vive a Berlino. Mi piacciono questi incroci, trecento anni dopo. Ci sono molti turisti a Roma, è il mercoledì prima di Pasqua; ciascuno porta a spasso qualcosa di personale, gli abiti impressi dalla moda del momento, o di quella prevalente nella propria nazione di appartenenza. Ricordo quando, all'inizio degli anni Zero, vedevo gli abiti femminili – magliette, pantaloni, gonne – di quel lilla elettrico, che poi per alcuni anni, quando non era più di moda, è apparso addosso alle resistenti come traccia irreversibile del tempo, prima di finire seppellito dentro gli armadi, o in qualche raccolta della Caritas. Lilla sintetico industriale misto acrilico, ripeto mentre cammino sul ponte Sisto, chi ha inventato quel lilla poi scomparso? Penso al fucsia del paesaggio di Flavio de Marco, alle mani arancioni. Nonostante il fucsia, Flavio de Marco non è mai pop. Si ferma sempre un passo prima, penso mentre attraverso il Tevere. È quello che apprezzo di più in un artista, in uno scrittore: se occorre, è bene usare tutto, anche *il genere*, ma fermarsi sempre poco prima che lo sguardo si annulli nel cliché; quell'esitazione è sorgiva, è *il politico*, ciò che mi interessa in un'opera.

Prima di salire nella Galleria Corsini guardo le grosse palme del giardino. Eccomi da-

vanti ai due quadri. Le opere sono del medesimo formato. *Lo spuntino elegante* è una natura morta, ritrae la porzione di un tavolo addobbato con una tovaglia; sul tavolo è appoggiato un grande piatto colmo di prosciutto; accanto al piatto, il coltello; appoggiata alla parte sinistra del piatto, una forchetta, le tre punte rivolte verso l'alto; la forchetta ribaltata dà l'idea di movimento, così come il cassetto leggermente aperto, che serve a sostenere pure un lembo della tovaglia riversa; il pomello del cassetto, messo così in evidenza, potrebbe essere un occhio che ci guarda. Nel quadro è raffigurata anche un'arancia divisa a metà; una delle due metà ha ancora le foglie. Alla sinistra del quadro c'è una tabacchiera dorata, aperta. Alle spalle, il pane, diviso in due tranci, uno sopra all'altro, in bilico, in modo da mostrare la mollica. Tutto nel quadro dà l'idea di movimento, di provvisorietà, la mollica è il risultato del momentaneo equilibrio dei due tranci. E infine, un vassoio con alcuni calici e bicchieri. Flavio de Marco ha mantenuto le medesime misure del quadro di Berentz. Il pane è intonso, sembra debba passare direttamente dalla fragranza alla obsolescenza, come un qualsiasi prodotto tecnologico. Il prosciutto è più sbiadito, così come le bevande e i liquori nei bicchieri. Se Berentz ha optato per tinte che donano pastosità ai liquori, Flavio de Marco preferisce creare liquori attraversati da una trasparenza: paiono cocktail digitali come i paesaggi e le stimate, come le icone dell'iPhone appoggiato sul tavolo a sinistra, al posto della tabacchiera dorata di Berentz. Una barra orizzontale copre una parte dell'arancia. Flavio de Marco trova un equilibrio efficace tra il contemporaneo e il Settecento di Berentz. È come se avesse assorbito nel profondo il titolo del pittore tedesco. *Spuntino elegante*, nel sentire comune, pare ormai quasi un ossimoro, visto che siamo sopraffatti da locuzioni come *light lunch* o *aperitivo rinforzato*, locuzioni che rivelano un interesse per la quantità – sia essa lieve o massiccia – a prescindere dalla qualità. L'origine del cibo, nonostante la grande e apparente visibilità dell'argomento culinario, è oscura, uno dei grandi rimossi contemporanei. Per occultare l'origine di ciò che mangiamo, il linguaggio del marketing gastronomico riduce gli alimenti a miniatura, li infantilizza: bocconcini, rotolini, polpettine, frittatine, mozzarelline; questo linguaggio da aperitivo rinforzato, così confidenziale, convive con l'obbligo del mostrarsi, offrirsi a tal punto da diventare trasparenza, come i cocktail, che nella trasparenza detengono un segreto che scompare.

Allora esco dal museo e mi siedo nel giardino deserto di Palazzo Corsini. Immagino gli esseri umani che trecento anni fa arrivavano qui dentro a cavallo; i cavalli persi, morti, ritrovati come Ramón. Alle mie spalle, dietro un pesante cancello, l'irraggiungibile eden domestico dell'Orto botanico di Roma. In Israele forse esistono ancora alcuni esemplari degli ulivi testimoni del calvario di Cristo. Un uccello, una specie di piccolo pappagallo verde come lo stinco del san Francesco invisibile, canta il farsi immagine continuo del mondo. Fisso l'uccello nel nido ricavato sopra una delle palme. L'uccello canta e vola via. Anche lui non può fare a meno di allontanarsi, di guardare il suo nido da un'altra posizione, per non essere più solo se stesso, anche me, che guardo.

All'inizio del viaggio di ritorno, un addetto alla ristorazione consegna un volantino pubblicitario. Il *Menu Snack* costa 5,50 euro. I display disseminati come frutti nel corridoio del treno ricordano il meteo previsto alla prossima fermata. Ovunque in questo

caldo mercoledì di aprile splende un sole tondo, perfetto, tascabile. Bevande, cibo, paesaggio come attraversamento, metafora che ci conduce da qualche parte. Il display ricorda che viaggiamo a 299 km/h. Il cursore rosso ci identifica sulla cartina italiana, si muove come un piccolo cuore al di là del proprio petto. Attendo di colmare la minuscola differenza tra 299 e 300, ammesso che 300 sia un traguardo, ammesso che significhi qualcosa. Il display pubblicizza una mostra intitolata *Dinosauri. Giganti dall'Argentina*. L'Argentina, i dinosauri, l'era mesozoica. Non ho mai identificato i dinosauri con una nazione specifica, ma con una lontanissima costruzione mentale, necessaria nonostante l'evidenza dei loro resti. Sollevo il volantino del *Menu Snack*, lo sorreggo adagiandolo al finestrino. La velocità, fuori, annulla la distanza tra la mia mano e il resto. Lo spaventapasseri infilzato in un campo è reale.