

Sui generi

di Maria Luisa Pacelli

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 ricordato per divenir visibile. È questa la condizione imprescindibile affinché l'immagine possa elaborarsi e, alla fine, talvolta, apparire o riapparire sotto nuove spoglie.

Federico Ferrari¹

Questo progetto espositivo s'inscrive in una tendenza piuttosto diffusa oggi nei musei, per cui le collezioni storiche vengono in vario modo messe in relazione con opere d'arte contemporanea con lo scopo di stimolare uno sguardo inedito e vivificante su quelle raccolte e, nel migliore dei casi, riannodare le fila di un possibile dialogo tra storia dell'arte e presente. In questo caso, è stato chiesto a Flavio de Marco – pittore e scrittore – di realizzare tre dipinti in relazione con altrettante opere di importanti musei italiani, la Galleria Sabauda di Torino, la Galleria Estense di Modena e la Galleria Corsini di Roma. La peculiarità e l'interesse specifico di questo progetto sta nell'aver cercato un confronto tutto interno alla pittura, anzi alla storia della tradizione pittorica, delle sue intenzioni e dei suoi mezzi, coinvolgendo un artista che negli ultimi dieci anni ha sondato a fondo le possibilità di riallacciarsi all'eredità dei maestri. Le tele sono state poi presentate nei musei e allestite in prossimità dei dipinti che le hanno ispirate.

L'unico vincolo dato all'artista per la scelta delle opere è stato di selezionare opere appartenenti a tre diversi generi pittorici: il paesaggio, il ritratto e la natura morta. Alla Galleria Sabauda il suo sguardo si è fermato su un piccolo ma prezioso capolavoro di Van Eyck, *Le stimate di san Francesco*, realizzato attorno al 1432. In particolare, de Marco ha lavorato sullo straordinario paesaggio che fa da sfondo alle due figure dei frati, che è stato isolato e trascritto su una tela di un formato più grande dell'originale. Nel suo dipinto, la scena perde l'illusione di realtà prodotta nella tavoletta del fiammingo dalla compiutezza dei dettagli e dalla studiata disposizione degli elementi naturali, con le rocce a fare da quinte per collegare il primo piano allo sfondo e dare profondità alla veduta. De Marco enfatizza invece la bidimensionalità della rappresentazione e la sua tessitura pittorica sembra raffigurare le stratificazioni geologiche di un terreno visto in sezione. Rispetto all'originale, permane una ricchezza di segni e stesure che, anche grazie al formato tre volte più grande, pone l'accento sullo straordinario virtuosismo di Van Eyck.

Nel contesto di questa mostra, non è privo d'interesse come de Marco abbia scelto di lavorare su una composizione che, secoli addietro, ha ispirato altri artisti prima di lui.

Gli studiosi del fiammingo hanno infatti individuato particolari del paesaggio di Van Eyck nel vocabolario visivo di artisti fiorentini della generazione successiva, da Verrocchio, a Botticelli, a Filippino Lippi, che erano venuti a conoscenza delle *Stigmati di san Francesco* quando la tavola aveva attraversato la penisola, sulla via per la Terra Santa.²

Come una reminiscenza, sull'orizzonte lontano del dipinto di de Marco appare la citazione di un'altra opera delle collezioni della Sabauda, una veduta di Torino di Belotto, che sostituisce il profilo della città medievale nel dipinto fiammingo, con valenza di omaggio e souvenir.

Questo paesaggio s'inserisce con continuità nella ricerca di de Marco e ha anzi un parente prossimo, quasi un *pendant*, in un'altra tela dipinta di recente e ispirata al *San Girolamo* di Giovanni Bellini della National Gallery di Londra (Fig.1). Nuove istanze mettono invece in campo le opere realizzate per gli altri due musei.

L'ideazione del dipinto per la Galleria Estense, ispirato al *Ritratto di Francesco I d'Este* di Velázquez, è legata alla storia del quadro – un dono di Filippo IV al duca d'Este, che nell'intenzione del maestro spagnolo e della committenza avrebbe dovuto essere uno studio per un ritratto equestre che non venne però mai realizzato a causa della piega che presero successivamente le relazioni tra il ducato e la corona spagnola. Ricollegandosi a questa vicenda, de Marco ha scelto di misurarsi con un genere oggi tramontato assieme alle contingenze storiche che ne decretarono la fortuna, il ritratto equestre appunto, di cui Velázquez è stato un interprete d'eccezione. In questo caso, nel comporre il dipinto l'artista ha privilegiato un approccio che si confrontasse con una prassi assai diffusa nella storia di queste impegnative committenze, ovvero la consuetudine di utilizzare soluzioni e modelli preesistenti, propri o altrui. Il risultato è frutto di un assemblaggio di parti di diverse opere ricondotte a Velázquez e alla sua bottega: l'autoritratto del maestro, oggi al Museo de Bellas Artes di Valencia, per il volto del cavaliere; il ritratto del *Principe Baltasar Carlos a cavallo* conservato al Museo del Prado per il paesaggio; mentre per il cavallo e la figura de Marco ha preso come modello il *Ritratto allegorico di Filippo IV d'Asburgo a cavallo* degli Uffizi, copia di un dipinto di Rubens andato distrutto, eseguita da Velázquez e bottega. La composizione è modulata come una partitura, in modo da enfatizzare i differenti trattamenti e creare un ritmo nella visione. Alcune porzioni del quadro sono dipinte a olio, con una pittura di gesto, stratificata e vibrante che si pone in sintonia con quella del maestro, altre con l'acrilico – in particolare, il cavallo è stato realizzato utilizzando una maquette disegnata e ritagliata dall'artista e colori spray – con un'alternanza di texture e di stili che richiama il collage e la relativa commistione di citazioni alte e basse. Alla nostra cultura di massa fanno certamente riferimento le icone dei supporti tecnologici poste alla base della tela, ma nel complesso il dipinto non tradisce il respiro monumentale dei modelli.

Infine, alla Galleria Corsini, lavorando sulla natura morta, e in particolare su *Lo spuntino elegante* di Christian Berentz, pittore tedesco stabilitosi a Roma dove visse a cavallo tra il XV e il XVI secolo, de Marco ha scelto un tono intimista, in sintonia con il carattere riflessivo di questo genere. Sul piano iconografico, è rimasto molto vicino al modello, adottando un identico formato, e discostandosene solo per collegare la

composizione al proprio quotidiano, attraverso la sostituzione della tabacchiera con il suo telefono cellulare e con un aggiornamento della forma dei bicchieri che appaiono come dei moderni calici da cocktail. Sul piano stilistico ha rinunciato ai valori specifici che decretarono l'ampia fortuna commerciale di questo tipo di produzione, ovvero la resa iperrealistica degli oggetti e della materia attraverso una pittura smaltata e seducente, a favore di un segno incisivo e di un pigmento magro, che permette di leggere le traiettorie e i tocchi del pennello, e di una tavolozza dalle tonalità quasi dissonanti.

Con i dipinti realizzati in questa occasione, de Marco prosegue sulla strada che lo ha portato a un importante slittamento nella sua ricerca pittorica, documentata, in concomitanza con questo progetto espositivo, dalla mostra *Planetarium*,³ dove l'artista ha presentato la produzione degli ultimi quattro anni. Tra i cambiamenti più evidenti di questa fase, si registra il fatto che il paesaggio non è più il genere predominante, pressoché esclusivo, della sua ricerca. L'altro è che le sue composizioni hanno per lo più lasciato la cornice dello schermo del computer, entro cui hanno preso forma e dimorato dal 1999 a oggi, a significare la mutata prospettiva del nostro sguardo sul mondo. Permane tuttavia il presupposto poetico di quella scelta, visto che le problematiche del vedere rimangono centrali alla ricerca dell'artista, ma viene espressa sul piano formale in maniera meno vincolante o esplicita.

Come nel più tipico dei casi, l'avvento di questa nuova stagione è stato segnato da una crisi creativa,⁴ che ha portato de Marco a mettere in discussione e poi interrompere il percorso avviato dopo l'ultima grande mostra del 2014.⁵ In quel momento, il suo lavoro sul paesaggio aveva iniziato a evolvere in un ambito astratto, dove il vocabolario di segni e il linguaggio maturato con il vasto progetto pittorico di *Stella*, aveva trovato una nuova e felice dimensione su un piano squisitamente lirico e formale, che tuttavia sembra aver consumato in fretta i margini di sperimentazione. Con l'esaurirsi di questa produzione, con i gruppi di dipinti dedicati ai paesaggi immaginari di Mercurio, Marte, Giove e Venere (Fig. 2), sono emerse necessità del tutto nuove che hanno indirizzato la ricerca verso ambiti e modi della rappresentazione – ad esempio il ricorso alla pittura ad olio o la presa diretta sulla realtà con le vedute di atelier – meno controllati e controllabili a monte dell'atto creativo. Queste scelte hanno dato luogo non solo a un'arte più libera e accidentale sul piano formale, ma anche a un approccio più personale, che coinvolge l'artista e il suo essere nel mondo – istanza, quest'ultima, inequivocabilmente espressa in un gruppo di spavaldi autoritratti a olio (Fig. 3).

Ma una tale apertura di campo non segna l'avvento di una spensierata fase naïf. La pittura rimane uno spazio d'indagine in cui portare avanti e verificare un discorso critico sul cui svolgimento de Marco mantiene saldo il controllo. A testimoniarlo è il dipinto inaugurale di questa nuova stagione, il primo realizzato dopo la serie dei paesaggi astratti. *Atelier I* è un monocromo giocato sulle note della trasparenza e tuttavia ben ancorato al mondo delle cose. Distolta l'attenzione dagli spazi infiniti del cosmo, l'artista appunta il proprio sguardo su quanto ha di più prossimo, l'universo raccolto e familiare del proprio studio e, in particolare, lo schermo del laptop, quello schermo che all'inizio della sua ricerca era stato assunto come finestra sul mondo e che in

quest'opera, spogliandosi del suo carattere concettuale e metaforico, viene ricondotto ad una dimensione empirica e temporale (Fig. 4).

Se si guarda l'arte di de Marco in prospettiva ci si rende conto che la dinamica che lo vede oscillare tra linguaggio astratto – come impossibilità di vedere il mondo, prima ancora che di rappresentarlo – e figurativo, è uno dei motori che spinge in avanti la sua ricerca. Si può inoltre constatare come per l'artista la tradizione pittorica occidentale costituisca una risorsa inesauribile a cui attingere per andare oltre il problematico silenzio delle immagini, attraverso un corpo a corpo con i modelli della tradizione condotto sempre più convintamente entro i confini stretti del linguaggio pittorico. Ciò è accaduto per la prima volta nel 2007, in occasione della mostra al PAC di Ferrara dedicata al ciclo di affreschi quattrocenteschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia; poi, con *Portrait of a Collection*, rassegna tenutasi alla Estorick Collection di Londra nel 2009 (Fig. 5), per cui de Marco ha creato un gruppo di opere in dialogo con quelle degli artisti italiani della prima metà del Novecento, e infine ha costituito uno degli strumenti d'indagine fondamentali della ricerca sviluppata nei due grandi progetti dedicati all'esperienza del paesaggio nella nostra contemporaneità: la mostra *Vedute*, presentata alla Collezione Maramotti nel 2010,⁶ e *Stella*, un libro e una mostra, ospitata alla Galleria nazionale d'arte moderna a Roma e in altre sedi ad Amsterdam e a Berlino nel corso del 2013 e 2014 (Fig. 6).

Voltandosi indietro a guardare le fasi di questo rapporto con l'eredità dei maestri, la mostra dedicata agli affreschi di Palazzo Schifanoia, in cui de Marco si è per la prima volta affacciato al figurativo, assume un significato fondante per quanto riguarda l'atteggiamento dell'artista nei confronti della tradizione che l'ha preceduto (Fig. 7). La sostanza di questo discorso era stata già allora colta e sviluppata da Federico Ferrari nel contributo per il catalogo della mostra.⁷ In quel testo Ferrari approfondisce il concetto di souvenir, un tema cruciale per l'arte di de Marco, e non a caso da lui scelto per il titolo della mostra, che nel corso degli anni successivi si salda strettamente con l'indagine sul paesaggio come esperienza eminentemente turistica.

Si tratta di un concetto capace di rappresentare sia la disposizione di de Marco di fronte a un documento visivo proveniente da un altro tempo, rispetto al quale entra in campo una memoria discontinua, a tratti puntuale, a tratti imprecisa, e necessariamente condita di fattori culturali e sentimentali, sia l'affiorare in superficie delle immagini (*sou-venir*), con un movimento che suggerisce un *continuum* ideale con il gesto della mano dell'artista del passato: «Gesto invisibile» scrive Ferrari «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.»⁸ La riflessione di Ferrari prende le mosse da un altro aspetto significativo di quell'esperienza, ovvero il confronto, ineludibile per un artista come de Marco in un tale contesto, con il metodo d'indagine critica che Aby Warburg aveva testato e messo a punto all'inizio del XX secolo proprio in relazione a questo stesso ciclo pittorico. Si tratta di un pensiero sovversivo rispetto alla disciplina della storia dell'arte, che ne ribalta la prospettiva trovando «la possibilità di accedere alla propria verità attraverso la potenza stessa delle immagini», e che non poteva non esercitare

una suggestione forte e duratura. Così come nel metodo warburghiano la teoria si fonda sull'immagine, così la ricerca di de Marco passa per i modelli e cerca la propria sintesi nello spazio del dipinto, attraverso una sperimentazione linguistica che, in definitiva, s'interroga sulle possibilità di questo linguaggio espressivo alla fine della sua funzione storica e quindi, più in generale, sul significato del nostro vedere.

A proposito della funzione storica della pittura, resta da affrontare il tema di come questo progetto espositivo dedicato ai generi tradizionali si colleghi al nostro presente.

Nel corso di un intervento a Radio3 Suite, sulle cui frequenze è stata ospitata l'inaugurazione virtuale della mostra, il 4 aprile scorso, de Marco ha illustrato, come aveva già fatto altre volte, i presupposti del proprio lavoro. Nella sostanza, la ricerca dell'artista muove dalla constatazione che siamo in un tempo in cui la pittura si deve misurare con un'accessibilità praticamente illimitata alle immagini e si trova inoltre a competere con modalità del vedere che incidono non solo sui valori intrinseci delle immagini, ma anche sulla dinamica generale del guardare, per cui la conoscenza di un oggetto, comprese le opere d'arte, avviene perlopiù nell'ambiente freddo digitale, piuttosto che attraverso un incontro ravvicinato con la cosa in sé e tramite quindi una percezione poli-sensoriale. La vista, e unicamente quella, viene così iper sollecitata. In un tale orizzonte di riferimento, l'aver presentato le opere nei musei, in prossimità degli "originali", risponde a una scelta ben precisa. La promozione di una fruizione dal vivo, che da una parte riporta l'attenzione sulle problematiche dello sguardo e dall'altra ha il potere di enfatizzare i caratteri materiali e specifici del mezzo, proprio quelli che si perdono lungo la strada della visione digitale, va di pari passo con la scommessa fatta dall'artista nel relazionarsi ai modelli. È in questa direzione che s'inscrive, nel confronto con Velázquez ad esempio, la decisione di puntare sulle qualità della pittura, provando a recuperare attraverso una mimesi profonda, la pennellata del maestro quando dipinge la fascia rossa che avvolge il duca d'Este, piuttosto che il soggetto del dipinto. Un discorso analogo vale per il paesaggio di Van Eyck, in cui de Marco sembra voler restituire il tocco del miniaturista, ma rarefatto in una diversa scansione, per poi introdurre uno scarto e recuperare l'aspetto lirico della visione originaria con l'inserimento della Torino di Bellotto. Alla Galleria Corsini la collocazione del quadro gioca un ruolo ancora più significativo (Fig. 8).

L'opera è stata allestita nella sala più importante dell'abitazione dell'illustre famiglia romana, un ambiente Settecentesco prezioso ed elegante, in cui sono esposti a quadroni i capolavori della collezione. L'opera di de Marco è incastonata sulla parete riservata alla natura morta e si trova immediatamente sotto la tela che l'ha ispirata – un giovane, nel dipinto di Caravaggio appeso nella parete di fianco, sembra guardare proprio in quella direzione (si vedano pp. 36-37). Questa felice soluzione espositiva crea una speciale risonanza tra i dipinti, che accentua il mistero racchiuso in questo genere pittorico capace di proiettare lo spettatore in una DIMENSIONE metafisica, che lo collega al proprio qui ed ora, nella sua funzione di *memento mori*. Alla Corsini, la natura morta di de Marco si allinea fisicamente quanto idealmente a questa tradizione per reitarne l'incanto e, così facendo, si fa testimone della capacità della pittura di parlare al presente.

1. F. Ferrari, *Un solo gesto* in *Souvenir Schifanoia*, a cura di M.L. Pacelli, catalogo della mostra (Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, 18 novembre 2007 – 6 gennaio 2008), Ferrara 2007, p. 14.
2. S. Tarissi De Jacobis in *Il potere e la grazia*, a cura di A. Geretti e S. Castri, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 8 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), Milano 2009, p. 236.
3. *Flavio de Marco. Planetarium*, a cura di M. Buonomo, catalogo della mostra (Milano M77 Gallery, 28 marzo – 27 maggio 2017).
4. Sul tema: J. Costantino, *Il pittore che cadde nello spazio*, in *Planetarium*, a cura di M. Buonomo, catalogo della mostra (Milano, M77 Gallery, 28 marzo – 27 maggio 2017), Milano 2017.
5. *Flavio de Marco. Stella*, a cura di A. Rorro, (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 5 giugno – 5 ottobre 2014).
6. *Flavio de Marco. Vedute*, a cura di A. Polveroni, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 21 novembre 2010 – 27 febbraio 2011), Milano, 2010.
7. Ferrari, op. cit.
8. *Ibid.*, p. 14.