

## **Franco Monari**

### ***Amor loci***

Franco Monari ha tre ingredienti: il tempo, la memoria, il luogo. Non lo spazio, ma il luogo.

Lo spazio, dal greco *stadion*, indica la misura metrica lineare standard, eternamente riproducibile, utilizzabile a prescindere da ogni specificità di contesto. Certo, la parola è poi diventata metafora tra le più docili e adattabili, ma qui si tenta di stare alla sostanza stessa dell'espressività artistica di Monari, dove la soglia tra materiale e immateriale è attraversata in continuazione facendosi labile, fertile di scambi.

Il luogo, invece, è singolarità irripetibile, unica, caratterizzante. L'autore di questi scatti ha il dono di rendere luoghi anche gli spazi, o quelli che percepiremmo come tali con la nostra sensibilità estetica educata e viziata dal rigoglio delle forme, degli stili, dei paesaggi montani, marini, lacustri, urbani e campani che diversificano il Bel Paese.

Basta guardare il parallelepipedo - perché lo è - bianco gesso, muto di finestre e di porte, sguarnito di tende, di mascherine dei citofoni, di grondaie, afono e sigillato in un silenzio 'assoluto', sciolto e sbrigliato da ogni possibile inserzione nel mondo abitato. Ebbene, proprio questo solido geometrico, questa scatoletta su fondo mazzato di chiarismo, diventa casa non appena smettiamo di volerla descrivere, definire. Qui l'arte torna a essere il lasciato dal non detto, dal non squadernato e analizzato, torna a parlare per il non protagonista, per chi non ha voce o non ne ha più, e soprattutto per il non visibile, quale è ogni ricordo. Questa che non vediamo ma sentiamo come casa, anzi come casermone, è la traccia fantasmatica di una memoria, di una vita trascorsa dentro quelle mura, e fuori di esse nei beati anni dell'infanzia, quando il calcio a un pallone o una rincorsa, un grido sguaiato in un gioco di squadra muta lo squallore e l'anonimato in una gioia che ha il nome degli amici, della mamma, dei nonni, dei quaderni dei compiti che attendono il raccoglimento coatto dell'esecuzione.

Monari ha vissuto la sua infanzia e giovinezza in Polonia, che non è un'astrazione geopolitica, non è una porzione su una mappa, ma casa sua, luogo irripetibile anche nella sua serialità. Il candore niveo di quelle pareti impenetrabili sono aurea di purezza intangibile, non imbrattabile da alcun cliché che grava sui mastodonti prefabbricati di tante periferie, di tante aree urbane su cui le amministrazioni non investono perché irrilevanti rispetto al centro, e all'eleganza continuamente ritoccata dei quartieri cosiddetti residenziali. Attornati dalle seduzioni cittadine tendiamo a dimenticare, a non voler constatare, quanto proprio la personalizzazione oggi sia irreggimentata.

Questa Polonia evocata è la sua lingua madre, quella che ti insegna la mamma, appunto, per la cui parte l'autore è, e si sente, polacco. I colori scelti per questa rievocazione materica, per una sottrazione alla bulimia dell'oblio e di una percezione - quella sì - in serie, sono freddi, misurati e netti, ma così lucenti, così radiosì da accendere la presentificazione di un sogno ad occhi aperti, che ci è dato di condividere. Lo statuto paradossale che questi lavori incarnano, è dato dalla compresenza, dalla con-fusione, da quell'essere fusi insieme di respingenza e alterità

ectoplasmatica, aurorale, con una familiarità, un accoglimento aperto e arioso che altrove non potrebbero convivere.

Ne la camera chiara, opera sin troppo citata ma insuperata ad oggi e insatura di interpretazione, Roland Barthes ripensando a Sigmund Freud scriveva a proposito della fotografia di una casa assolata con la silhouette nera e affusolata di un albero mediterraneo sullo sfondo: "Dinanzi a questi paesaggi prediletti, è come se io fossi sicuro di esserci già stato, o di doverci andare. Ora, parlando del corpo materno, Freud dice che non c'è nessun altro luogo, in cui si possa dire con altrettanta certezza che ci siamo già stati. L'essenza del paesaggio (scelto dal desiderio), sarebbe allora questo: *heimlich*, che risveglia in me la Madre (niente affatto inquietante)".<sup>1</sup>

Tutti i soggetti di Monari sono i loro corpi, o ciò che ne resta, e sono posti al centro, come protagonisti in carne e ossa di una narrazione silente. Hanno un che di monumentale, nonostante il loro essere dimesso, per nulla sontuoso né compiaciuto.

Con lo stesso amore per l'intimità dei luoghi, Monari ne guarda i resti, osserva commosso quel che resta dopo il sisma che nel 2012 ha stratonato e ferito la sua seconda terra, quella italiana, quella emiliana. E di nuovo, si tratta di una parte di sé, che porta inscritta nel suo nome, nella lingua che parla senza che trapeli accento straniero e straniante.

Ci sono altre sagome, a sviluppo verticale, mutilate e instabili, accudite e trattenute dal rischio di crollo finale con assi di legno, o 'bende' di nastro adesivo. Non hanno l'orgoglio svettante del grattacielo solitario per vocazione competitiva, ma la desolazione struggente dell'abbandono, del danno patito da un tremore furibondo, sotterraneo.

Eppure, un altro parallelepipedo, questa volta aranciato, senza altri segni particolari, diremmo noi abituati alla burocrazia amministrativa delle carte di identità e delle foto segnaletiche, è stato riconosciuto con immediatezza da chi lo ha visto integro, e poi macilento, degente tra la sua ingessatura lignea. Inspiegabilmente conserva una sua maestosità, una dignità che probabilmente viene dalla risonanza tutta interiore che questa carcassa architettonica ha suscitato in chi ne aveva conosciuto la precedente quieta, immota serena abitabilità.

Adesso è inabitabile, ma solo adesso ci accorgiamo della vita che ospitava prima. Ne conserva il calore e la vivacità, trasfigurati in un inatteso colore vitaminico che non è più dell'oggetto, ma del fruitore, di chi rimette al centro di sé (questo significa etimologicamente ricordare) qualcosa di già incontrato e filtrato da sensazioni, in tempi ignari del proprio catastrofico futuro.

Il colore da attributo diventa struttura dell'opera stessa, cambiando di segno con la stessa determinazione che infligge un trauma: qui la tinta calda, quasi fulva, si fa mezzo espressivo non codificato di malinconia pervasiva, avvolgente. Quel che un colore suggerisce e induce ad associare, è legato ancora una volta al luogo, alla soglia tra interiorità ed exteriorità di chi percepisce, non alla tinta.

E così il grigioazzurro di un altro resto, di un'altra sopravvivenza all'impresa demolitrice del terremoto, si fa commemorativo, sontuario, e non pacificante e rasserenante. Lapideo, sospeso

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La camera chiara*, 2005 Einaudi, Torino, pag. 41

come un acrobata su una piccola base cubica messa a nudo quasi con imbarazzo, non lancia minacce di ulteriori cedimenti, non ha diritto al conforto della cura del corpo – edilizio – di impalcature e sostegni, avvolgimenti e paletti. Sta lì, a chiedere attenzione: ricevuta. Tutt'intorno, una sorta di polvere della sua stessa epidermide intonacata, si è sparsa tra le screpolature del suolo. Ha versato a terra il suo *secretum*, il suo segreto, il suo sgretolarsi insieme con il suo resistere in una verticalità ostinata. Un colore illividito, postumo, che altrove sarebbe convenzionalmente giudicato 'riposante'.

È simile a un turchese confuso di verde-acqua che intride un'altra costruzione, con accenno di tetto spiovente come le casine che disegnavamo tutti da bambini. Si protende su un molo appena rialzato da una distesa che senza esitazione riconosciamo come acqua. Una placenta densa, opaca, ferma e densa come è il mare cittadino e costretto di Venezia.

Questo scatto, perché si tratta di scatti e non di pittura, è l'unico a restituire un'ombra, una proiezione di corpi. Proprio l'acqua, e non la solidità degli altri suoli, la trattiene e ce la restituisce come un timido omaggio al realismo.

Probabilmente la ragione è che Venezia non è soltanto e squisitamente sua, dell'artista. Venezia appartiene innanzitutto a se stessa, ritagliata dalla tessitura urbanistica del mondo intero, assorta e difesa, inespugnabile anche quando violata dal fomicolio chiasoso, isterico di turisti avidi di souvenir e di selfie. Il silenzio ovattato che cala a saracinesca appena le orde si ritirano lascia parlare il sonnacchioso e mite sciabordio delle onde, al più.

L'acqua abita gli occhi di chi ci vive e di chi ci va in visita, se sta in ascolto, nella più surreale commistione di sensi. Tutto, anche l'aria, è una sua rarefazione o condensazione.

Un palazzo, una casetta, saranno ricordati come acqua rappresa, pronta a diluire se raffrontati con il documentarismo tautologico, curioso e sterile di emozioni. Antonio del Canal, detto il Canaletto, con la sua pioniera e rivoluzionaria macchina fotografica (che non poteva ancora stampare, ma catturare sì) ha cementificato la laguna, ne ha fatto terraferma edificata sontuosamente, l'ha cartolinizzata per pubblicizzarne palazzi messi in vendita da nobiltà in nuove angosce e angustie finanziarie, nella speranza di ingolosire acquirenti stranieri. Si fa presto, a essere stranieri a Venezia. Lo è anche un Veneto, se non è di Venezia.

Monari fa un restauro conservativo dell'atmosfera, del disorientamento, del mar di mare e del senso di bilico che si prova, che ci ammalia, che ci attira e ci respinge quando camminiamo sulle sue acque, attraverso ponti, banchine e battelli. Quel grumo di turchino sagomato e troppo vicino al limitare del molo sta per noi, incauti e sedotti, sporti dall'alto di qualche palafitta a cercare di indagare la sostanza del liquor cerebrale della città.

Si è accennato prima alla condivisione di sogni a occhi aperti. Nel linguaggio ordinario e frequentato da tutti, l'espressione 'ho fatto un sogno' è quanto mai opportuna. I sogni si fanno, appunto, e ognuno li fa, quasi materialmente, a modo suo, con i suoi propri componenti prelevati dalla realtà e trasfigurati dalla più visionaria delle scenografie, quella dell'inconscio.

L'artista, fuor di metafora, fa i suoi sogni fuori dall'inaccessibilità della sua mente. Per innamoramento dei luoghi che lo hanno visitato - come se la sua interiorità diventasse paesaggio per loro - dà loro materia, forma, colore, struttura e sfondo. Fa, allestisce, costruisce un set con tutto quello che gli occorre di volta in volta: sega, colla, trapano, polistirolo, legno, pennelli, tubetti di colore. Bricolage? Artigianato? Ferramenta, falegnameria? Anche. I sogni non disdegnano nulla, né si accontentano di ingredienti. Occorre ri-guardo, *re-gard* anche in francese, lingua con cui il filosofo contemporaneo Jean Luc Nancy svela che nello sguardo c'è un'insistenza dedicata, un rispetto autentico e paziente, un'attenzione devoluta e ribadita a qualcosa.

Ogni scatto, che si abbevera alla fonte dei paesaggisti pittorici, con una densità pastosa e satura di campiture che paiono esito delle pennellate più sapienti, veloci e decise, è il *deja-vu* di un luogo filtrato dalle emozioni di un vissuto, di un incontro o di una visita abituale, o ancora di un soggiorno, che si fa concreto e individuabile anche dal *regard* altrui. Si tratta di sogni da desto fatti a mano, fatti in casa, con la complicità dello strumento oggi più abusato dalla faciloneria disinvoltata di chiunque armeggi con un cellulare smart, brillante e sagace, quanto pretenzioso. Monari usa il dispositivo fotografico come un pennello, predispone con accuratezza sartoriale ogni pezzo del suo set di desiderio e di memorie calibrandone i cromatismi, inondando di luce il suo ritaglio di confessione per immagini.

Chiunque si imbatta in una di queste opere, sulle prime (con un'occhiata senza riguardo) crede di vedere un quadro, e di ravvisarne addirittura lo stile: un figurativo contemporaneo che lambisce l'Informale. Non è così.

Sono scatti stampati su lastre di alluminio. I rilievi e le concavità delle superfici, le pieghe e i graffi, le scalfitture, i coaguli e le diluizioni, le sfumature e le saturazioni, sono tutte private di emersione, tutte contenute nella più liscia delle bidimensionalità. In un paesaggio senza figure umane, tutto sembra parlare fitto dell'uomo che l'ha realizzato.

Anche Jannis Kounellis diceva senza tentennamenti di sé *lo sono un pittore*. Se lo ricordiamo per i dodici cavalli veri, e vivi, che hanno olezzato e sporcato, animato e stanziato nel 1969 nei locali immacolati di Sargentini a Roma, oppure per gli abiti incastrati fra le rotaie, per le scarpe o per i tranci di carne macellata appesa alle pareti di un ciclopico cubo metallico sovrastato da libri<sup>2</sup>, non ci raccapezziamo, ma di nuovo: non è questione definitoria o classificatoria qui ad essere in gioco. Kounellis, così come Monari, sono pittori non per la tecnica, ma per il loro modo di inquadrare il mondo, per una poetica della rievocazione palpitante che fa di un oggetto un soggetto, di cui l'artista, come fosse un viso, fa il ritratto. Dopo averne fatto il sogno, e visione per tutti noi.

Cristina Muccioli

---

<sup>2</sup> *Atto Unico*, Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma, 2002.