

PAOLO DELLE MONACHE

Una casa sopra una casa e una testa sopra una testa e poi anche una mano sopra una mano sopra un'altra mano, a costruire figure che non ci sono, un po' come se la colonna infinita di Brancusi prendesse improvvisamente la vita dal disordine del quotidiano e della memoria, fuori dall'algida e mirabile sintesi dell'astrazione per andarsi a sporcare a confondere con tutto ciò che appartiene all'esperienza, al sogno (ancora, non quello di una testa ridotta ai suoi tratti essenziali, ma quello pieno di eventi incomprensibili, di narrazioni non consequenti, quel sogno a occhi chiusi ma aperti sul di dentro che già Rosenblum, citando Moreau, riconosceva come tra gli antenati nobili di Paolo Delle Monache, scultore inattuale se altri ve ne sono, e colto di una cultura non libresca ma di passione e di tatto, di stomaco e di testa).

Crescono su se stesse, in misterioso equilibrio, come un castello di carte (non casualmente citato con grande evidenza in alcune di queste opere, e d'altra parte non si può dimenticare che Melotti definiva la scultura "un gioco che, quando riesce, è poesia"¹), fragili ma non per questo precarie, intenzionate a rimanere lì ben più a lungo di quanto non direbbe l'evidenza; figlie, allora e subito, di una sapienza fabrile che non si scopre certo oggi, ma che oggi sembra in qualche modo prendersi il lusso di giocare con se stessa. Una sapienza libera anche dai timori generati dal rispetto per i maestri cui l'artista, da sempre, guarda con atteggiamento antico, vale a dire quello della *nourriture*, del nutrimento indispensabile per diventare compiutamente se stessi (che è un po' l'idea del rapporto con i classici evidenziata in tanti illuminanti scritti di Giuseppe Pontiggia, le cui riflessioni mancano ogni giorno di più, nel cicaleccio fastidioso di un pensiero sempre più debole, non per scelta ma per limitatezza). E crescono, queste immagini, fino al punto in cui si trasformano in qualcosa d'altro, in una forma riconoscibile come e più di quella delle singole facciate, dei particolari architettonici che costituiscono lo scheletro dell'opera, crescono fino a trasformarsi in una fantastica carta geografica tridimensionale, riconoscibile omaggio a un territorio dal quale Delle Monache attinge le fonti primarie del proprio nutrimento e a una cultura che ancora oggi segna, in maniera indelebile, il fare di un artista che di quella cultura si sente figlio e si prova ad essere continuatore, ben sapendo dei rischi connessi a questa scelta (ma è poi una scelta, o è una necessità non contrattabile, come sembra di intuire dalle parole e dalle opere in questione?).

Crescono, e si vede l'Italia, la forma dell'Italia che si costruisce come risultato, per l'appunto, di una sedimentazione di immagini, come memoria che prende corpo e si fa luogo. Luogo, memoria, sedimentazione: basterebbero forse questi termini a definire una poetica, ma a ben vedere essi non sembrano sufficienti a esaurire interamente la complessità che il dialogo tra le forme instaura all'interno di ogni singola opera, e tra un'opera e l'altra. Ovvero, agire su questa forma – già di per sé appartenente all'immaginario collettivo - , costruendo su di essa per via di addizione di ulteriori forme già note, quelle di edifici più o meno riconoscibili (e poco importa se essi siano tratti dalla realtà o siano frutto d'invenzione, ciò che conta è l'agire su una serie di canoni come la facciata, il portico, la torre, il frontone, il campanile, gli elementi, vale a dire, di una grammatica del costruire che si è costituita, nel tempo, come luogo condiviso), tale agire, si diceva, implica la coscienza della sfida di operare su un'iconografia già data, che potrebbe rivelarsi già esaurita prima ancora di

farsi forma. Invece, proprio partendo da questo assunto, Delle Monache crea un universo che si origina dalla sedimentazione, ne riconosce e ne rivendica l'esistenza (per dire, si potrebbe ipotizzare una genealogia che prende avvio dall'incunabolo iconografico di Cimabue per giungere alle diverse versioni di Fabro, divenute non a caso tra le rare icone riconosciute internazionalmente dell'arte italiana degli ultimi decenni) e, soprattutto, ne ricava un motivo che non è più solo iconografico o formale, ma investe le ragioni più intime dell'agire. Allora, il crescere dei singoli elementi si fa metafora di una concezione artistica fondata non solo su un principio culturale, ma su un principio naturale, la forma che cresce su se stessa come una pianta, che si sviluppa dalle radici (la sagoma della penisola) e si innalza sino al più alto punto possibile; tanto che, certo volutamente, il medesimo impianto viene ripetuto su altri soggetti, siano essi una testa o una mano, a ribadire una scelta espressiva prima ancora che a definire un pretesto figurativo.

Allo stesso modo, e per converso, la scelta di far convivere differenti immagini legate da un filo comune induce naturalmente a pensare a de Chirico e ai suoi manichini, al "Trovatore" (e Delle Monache, che poco ama la citazione esplicita, ma non rinuncia a disseminare indizi nelle sue opere, include porticati di sapore metafisico nell'apparente disordine di queste architetture immaginarie, e in altri lavori), e forse anche alla prassi disegnativa di Aldo Rossi, architetto profondamente legato a quel clima culturale; ancora una volta, allora, il moltiplicarsi delle forme corrisponde al moltiplicarsi delle suggestioni e, in definitiva, al moltiplicarsi delle interpretazioni possibili, in una sorta di *continuum* operativo e immaginativo, che infine prende corpo scultoreo, insieme antichissimo e contemporaneo (e, posti i riferimenti a De Chirico e Rossi, un pittore e un architetto, non sarà del tutto fuori luogo tornare a Melotti, e alla sua idea di scultura come disegno nello spazio, se non altro per tentare di seguire con le parole il filo delle immagini che le originano).

Altre domande, altre questioni, poi, si originano da queste, e dal corpus intero delle opere di ieri e di oggi: viene da domandarsi, ad esempio, quale sia il luogo privilegiato di visione dell'opera, se è vero che essa si sviluppa da un lato sul piano, dall'altro nelle tre dimensioni, in una ricercata assenza di un punto di vista unico; tanto che, per paradosso, non si può escludere che la visione ideale sia quella dall'alto, la stessa che, nella realtà, permetterebbe di vedere la sagoma italiana così come viene proposta dalla sua rappresentazione grafica. Sicché, vista dall'alto, l'opera apparirebbe come un'autentica proliferazione dalle viscere della forma, ancora in parallelo con un meccanismo di crescita naturale, mentre la stessa immagine costruita a partire dal muro si rivela come *tour de force* sull'idea del rincorrersi dei piani che costruiscono volume a partire dalla sua negazione (a parte talune forme semicircolari, pressoché tutti gli elementi sono fortemente e volutamente bidimensionali, il che risulta poi ancora più paradossale a fronte di una scultura originata da figure architettoniche...).

Eppure, soffermarsi su tali evidenze non sembra ancora fornire una risposta adeguata al processo di visualizzazione del pensiero messo in atto da Delle Monache; necessario è allora rifarsi anche ad altre sue opere, nate sia negli anni precedenti che in questi ultimi mesi, là dove, ad esempio, gli omaggi alla "Pisana" si caratterizzano, anche, per gli occhi chiusi e là dove alcune teste si ritrovano a guardare attraverso porticati o attraverso strutture che consentono solo un piccolo spiraglio alla vista. Come se la condizione del vedere fosse, sempre, una condizione differita, ostacolata, che si determina a partire da due condizioni all'apparenza opposte, in realtà convergenti verso un unico obiettivo. Da un lato, il vedere è il vedere cieco del sogno, dell'immaginazione, dell'assoluta libertà dalla contingenza oggettiva (il *voyant* di Rimbaud, insomma, per rimanere in un ambito culturale già ricordato e particolarmente caro all'artista; e merita forse una sottolineatura il fatto che, pur trovando tra i propri ispiratori una serie di personaggi che sono stati, a loro volta, punti di riferimento essenziali per Breton, Delle Monache non scivoli mai verso un climi e linguaggi surrealisti, se ne tenga anzi volutamente distante), dall'altro è la possibilità di vedere attraverso il pensiero, gli ostacoli posti alla vista dall'eccesso di immagini originato da quanto è stato pensato, dipinto, scolpito, costruito, in millenni di storia, senza il bisogno di scomodare l'attuale eccesso di informazione tanto caro alla vulgata di certa contemporaneità. In ogni caso, entrambe le ipotesi praticate da Delle Monache conducono alla considerazione che per l'artista non è immaginabile una

visione non filtrata del reale né, tanto meno, dell'opera d'arte; allo stesso tempo, entrambe le ipotesi trovano la loro soluzione nell'accentuazione del carattere visionario dell'esperienza artistica e delle immagini che da essa prendono vita. E se questo assunto è scontato nella pratica del vedere a occhi chiusi, meno lo è nella visione a occhi aperti; ma proprio quelle teste racchiuse dentro immaginarie gabbie architettoniche di questo dicono, di un rapporto con il mondo e con i suoi luoghi che si forma a partire da una figura geometrica, da un arco, da una serie di finestre. Detto altrimenti, è come se i personaggi di Delle Monache non potessero che vedere forme originate da quelle stesse forme che impediscono loro una visione aperta, completa, priva di ostacoli, del reale; ecco allora che si comprendono meglio gli omaggi all'architettura e, al contempo, si comprende meglio il perché della frammentazione delle forme, l'apparente mancanza di unità e compiutezza, il corpo dato sempre per via di particolari, e mai nell'intero².

Da qui, da queste premesse, nasce il mondo incantato (con accenti talvolta anche ironici, e autoironici) di Delle Monache, da una coscienza acuta del limite, e insieme dal desiderio di superarlo, dalla consapevolezza che solamente a partire dal limite può dispiegarsi una gioia del fare incarnata in un equilibrio miracolosamente ritrovato, in una patina memore di antichi intonaci, nelle pale di un mulino che potrebbe anche essere una girandola...

Walter Guadagnini