



GIAN MARCO MONTESANO

Alberto Mugnaini

IL PARADISO DEI FIORI

Divagazione in due atti sulla pittura di Gian Marco Montesano

I. ISTORIARE LA STORIA

I dipinti di Gian Marco Montesano, fin dal loro primo apparire, si rivelarono incongrui e spiazzanti. Non si sapeva dove potessero essere situati, e chi riteneva di saperlo finì per attribuire loro una topografia posticcia. Uno scherzo della storia culturale ha fatto sì che i suoi quadri, la cui incubazione affonda fin dentro gli anni sessanta, venissero recepiti in un'epoca di riabilitazione forzata della pittura. La sincronicità della sua parabola espositiva con quella della Transavanguardia e dei vari citazionismi postmoderni non ha facilitato la comprensione della sua opera, che è stata a più riprese sottovalutata o fraintesa.

Laddove la Transavanguardia proponeva un appassionato vitalismo sulla scorta di gelide autopatie museali, Montesano, al contrario, concepiva la pittura come uno strumento preventivamente neutralizzato, per registrare una passione e un'ingenuità dello sguardo, per rimemorare la presa di contatto del sentimento con il mistero della vita, per fare i conti con i buchi neri della storia. I soggetti della sua pittura saranno sempre e solo immagini: cartoline, fotografie, rotocalchi ingialliti, fotogrammi di film, iconografie di devozione popolare e di propaganda politica. Nel suo caso si parte dal presupposto di una pittura-documento, di una pittura-riflessione, estranea al clima di quegli anni, a quell'esplosione di citazioni colte e di esibizionismi combinatori. Montesano si ritirava in una sorta di esilio, stava acquattato tra il quadro e il suo supporto

di vita, non faceva prelievi e non operava tra-pianti dalla storia dell'arte: si spostava di lato, recuperava una tradizione marginale, frequentava una *imagerie* scolorita, coltivava l'Inattuale. Si impegnava nella sfida di far coesistere la propria tensione morale con il vuoto del procedimento, operando una ininterrotta riflessione sulla storia personale e collettiva, e sul suo affondare dentro le immagini. E sull'affondamento di queste immagini le une nelle altre, fino all'insignificanza, fino all'amnesia. Per lui la pittura, come ha spiegato in scritti e interviste di straordinaria lucidità, era una lingua già morta. E proprio per questo ha deciso di farla sua, e di usarla in modo improprio, come un veicolo di natura filosofica e conoscitiva.

A Montesano non preme la specificità di linguaggio della pittura, le sue possibili declinazioni, i suoi raccordi retrospettivi; non gli interessa fare i conti con l'"angoscia dell'influenza", la sintassi figurativa, l'eredità colta. La pittura è un semplice commutatore, una sorta di acchiappafulmini da scaricare nel terra-terra della documentazione, essa non aggiunge nulla di se stessa a ciò che tocca. Sono le immagini ad essere cariche di energia, un'energia filtrata attraverso l'uomo Montesano, con le sue memorie, le sue idee, le sue credenze religiose, la sua cultura filosofica, il suo inconscio, la sua capacità di elaborazione: e che il pittore Montesano, alter ego macchinico-angelico, registra, come puro meccanismo dissociato. Arriverà a dipingere, come vedremo meglio, una sorta di auscultazione interna dell'immagine, ripercorsa con filosofico

distacco, rivissuta come fantasma di fantasma, tra cronaca e autobiografia.

In questo percorso si troverà a fronteggiare la polarità di bene e male: monete simboliche contrapposte che trovano nelle immagini un terreno di circolazione comune, per cui può accadere che si scambino le parti, che l'innocenza si amanti di capziosità e che lo stucchevole prenda i connotati del sublime. Una storia fatta di immagini, amate o detestate, suscitatrici di dolcezza o di timore, tutte empaticamente fuse nel ricordo, nella memoria conscia e inconscia, che riprendono corpo e luce, si reilluminano nella loro differenza, e nel momento in cui trovano il loro terreno comune nella pittura, cessano di essere eteroclitiche le une alle altre.

Come immaginare un terreno comune in cui microstoria e macrostoria, foro interno e sguardo sul mondo, visione terrena e rappresentazione del divino marciano insieme? E' in questo terreno fantasmatico che si fa spazio la pittura: spazio oltretombale, ma anche ultraterreno, che essa, in quanto pratica defunta, è in grado di ritagliarsi. Sarebbe stato possibile, per realizzare lo stesso intento, utilizzare altri strumenti, altri media, altre risorse comunicative. La pittura sola però offriva sia uno spazio comune d'accogliimento che un tempo costante di elaborazione. Consentiva all'artista di depositare un sapere, ma non prima di aver passato al vaglio l'oggetto studiato. Non prima di aver, per dir così, incorporato queste immagini, non prima di averle fatte passare attraverso i ritmi pulsionali della propria mano, di averle intrise di tic motori, di arbitri inconsci: in una parola, prima di essersele riconquistate, prima di essersi ritagliato una sorta di controvalore corporeo a una materia volatile fatta di sentimenti e impressioni, di sorprese e inquietudini. Stando alle premesse, dovrebbe trattarsi di un'incorporazione più eucaristica che digestiva, o, più laicamente, di un'assunzione di carburante, o di elettricità.

Il corpo macchina, nonostante tutta la buona volontà per spersonalizzarsi, per adempiere alla lettera il dettato di Andy Warhol¹, scopre in se

stesso un elemento residuale il quale, in qualche misura, lo minaccia dall'interno, come un guasto, una ruggine, un cortocircuito; lo minaccia da un interno non localizzabile, da una dimensione che sfugge al suo lavoro, alla sua implacabile meccanicità.

La pittura è morta. Bene, sperimentiamone la morte, sfruttiamo la piattezza del suo encefalogramma come un antidoto ai veleni dell'estetica: facciamo in modo che del pittore resti la sua reincarnazione meccanica, guardiamo al pittore come robot di se stesso, come energia impersonale, come impassibile divenire. Eppure, è sempre in agguato un *pathein* sepolto in un non luogo del corpo, una memoria che lavora inavvertita, un pulsare di flussi e umori...

Che dipingere, per Montesano, sia forse un modo per vedere se stesso che vede, un tentativo di ripercorrere i modi del suo sguardo, ma anche i moti del suo animo, l'anamnesi di un'affezione dello sguardo, una registrazione, sia pure impassibile, delle sue passioni? Un dipingersi la strada alle spalle per ribaltarla verso il futuro, farsi strada inseguendo a ritroso una traccia?

La pittura, strumento morto a se stesso, dalla sua zona limbica rimanda voci e sembianze di fantasmi, indugia sulle "morte stagioni", si impegna a redigere un catalogo di sparizioni, di sconfitte, di addii. Lenta compilatrice di *annales*, essa acquista vieppiù significato col passare del tempo.

Machine à peindre, il pittore si trova a fronteggiare un residuo di stupore, come se risuonasse ancora in lontananza l'innocenza di un bambino che si affaccia sull'adolescenza e sul mondo. Si ha il dubbio che egli rimetta continuamente in scena questa situazione centrale, il momento dell'affacciarsi sulla vita, sulla complessità dei rapporti con gli uomini, gli animali, le cose. La finestra attraverso cui questa apertura poté attuarsi furono, come accadde a Rimbaud, giornali illustrati e album di ricordi, ritagli di un mondo fluttuante in quel pulviscolo temporale che può essere la storia filtrata attraverso la sensibilità di un giovinetto.



Chi va in scena, vien da pensare, non sono i personaggi storici o gli atleti olimpici o gli attori cinematografici, o le creature della montagna o gli esemplari botanici oggetto dei suoi dipinti, ma il senso di *imprinting* liberatorio che la loro iconografia esercitò sul quel bambino di nome Gian Marco. Che, diventato uomo, cerchi di ricreare il senso delle aperture sul mondo che queste immagini, tutte localizzabili cronologicamente fra gli anni trenta e sessanta, furono per lui? Che poi il campionario di immagini si estenda a soggetti contemporanei, non ne muta le caratteristiche, non attenua il bisogno di ripercorrerle per frapporre un raffreddamento euristico all'empatia che le lega all'artista, come in una replica, una ripetizione di apprendimenti e stupori.

Egli ci racconta che nella sua infanzia fu incline a una sorta di autismo. E' allora che nasce il suo modo di guardare profondamente la superficie illustrata delle cose. L'uso del pennello, o della matita, all'epoca in cui era convittore presso i salesiani a Torino, diventa un mezzo di raffinamento delle sensazioni, un procedimento conoscitivo. Un metodo, una disciplina: non per esprimere alcunché, ma per allacciare un contatto, come attraverso un occhio tattile, un



radar manuale, uno strumento di riorientamento sulla realtà. Quando deciderà di fare della pittura un mestiere avrà ben chiaro che essa è uno strumento preso in prestito, per ripercorrere consapevolmente, con macchinale distacco, questa strategia di apprendimento e di ricerca, facendone un metodo per comprendere anche le vicende e le cronache più recenti, per apprendere nell'invischiarsi e nell'indurirsi delle paste pittoriche lo scorrimento dei suoi affetti, delle sue indignazioni, delle sue idiosincrasie. Umano, troppo umano, sarebbe appassionarsi a questa pratica obsoleta, prendere sul serio la pittura come ancella della mente e scimmia del cuore... Da questo punto di vista, anzi, per Montesano la pittura ha una funzione disumanizzante, che gli consente di fare filosofia a colpi di pennello. Il mestiere di pittore è un costume preso a nolo, il dipingere una strada trasversale, una mossa di cavallo. Egli è un infiltrato nella storia dell'arte. Immaginiamo tutti i dipinti di Gian Marco Montesano inseriti in un atlante: accolita di spettri, sentimenti cristallizzati, effluvi affettivi coibentati dall'atto stesso di deporli sulla tela. Umano e divino, animale e vegetale, amici e carnefici, spirito del tempo e tempo dello spirito, un affresco che stinge sui ritmi della nostra stes-



sa vita e su quella dei nostri genitori, che si affilia ai nostri personali ricordi, che ci invita a un al di là. Questo al di là non è tanto un'incognita di salvezza, quanto uno spazio senza tempo e un tempo senza spazio fusi in un istante bifronte, il punto in cui la vita, avrebbe detto Dante, *s'in-futura*. Senza posa egli inoltra nelle rughe del mondo queste immagini di immagini, come navicelle perdute nello spazio mediatico, come fiaccole in un firmamento di immagini pirotecniche, come zattere in un mare di arrembaggi e naufragi.

Il compito di Montesano è assimilabile, da un certo punto di vista, con la *Mnemosyne* di Aby Warburg: egli crede nella fecondità delle immagini, sa che proliferano, si propagano, arrivano a farsi, appunto, *propaganda*, si seducono a vicenda, si incrociano, si capovolgono nei loro

significati, esprimono, a seconda dei casi e dei tempi, il bene e il male, l'autenticità e l'artificiosità, l'essenzialità o la stucchevolezza. Forse si potrebbe definire uno sciamano dell'immagine, fuori tempo, anche in questo, e fuori luogo.

La storia dell'arte si riflette infatti, trasfigurata, nell'ingenuità e nell'immediatezza delle sue microstorie, in quelle cartoline di preghiera o tarocchi edificanti o figurine Panini del sacro che erano i santini, nei manifesti politici, nei fotogrammi dei film neorealisti, nelle istantanee di un tempo perduto. Tutto è miscelato in una bolla infratemporale, in un vuoto a perdere, a un crocevia di significazioni stratificate e iconografie dormienti. Rannicchiate in immagini da dopolavoro e da parrocchia, da sala di periferia e da album di famiglia, si susseguono le scene di un *theatrum mundi*. Si ricrea un momento di-

menticato, inavvertito, impensato, di vertigine e smarrimento di fronte all'enigma del mondo, forse è questo il demone che l'artista cerca di tenere a bada tramite i suoi richiami all'oggettività, che cerca di dissimulare sotto la trama della superficie, dentro la grana del discorso. E' il non detto dell'immagine originale che, nella ripetizione della pittura, rivela la sua ombra nascosta; attraverso la sua rilettura pittorica, anzi, attraverso la sua lettura *lenta*, appare il simulacro di un fantasma, l'immagine di un'immagine, che si proietta nel futuro di un messaggio, ma che si ritrae, allo stesso tempo, nel passato, riattualizzando l'evento, la posa, la circostanza che dell'immagine furono occasione: come un eterno ritorno bloccato, o meglio, come vedremo, come la rimemorazione ossessiva di un ritornello. Epopea storica o elegia privata, commedia umana o dramma divino, tutto questo rivive nello spazio-tempo di un'evocazione, affidata alla trascrizione pittorica. La pittura è *ancilla historiae*, il suo plusvalore come trasfigurazione stilistica, come revisione estetica, è nullo. Il cambiamento di scala, la sgranatura o l'impastamento per cui le figure sembrano fondersi in se stesse, fanno sì che l'immagine si rapprenda o si diluisca in una stesura che la commuta in energia, che l'ovatta e l'indurisce, la liquefa e la inspessisce, la spazza e la spiazza, la differenzia e la differisce. La pittura è *agitazione di immagini*. Da questo punto di vista, e la cosa non sarebbe dispiaciuta a uno Jacob Burckhardt², *fa il quadro* della storia.

II. LO SPECCHIO DEL PARADISO

Che dire della germinazione cromatica e botanica celebrata da Montesano in questa sua più recente, soleggiata stagione? Non siamo qui alla magnificazione estrema del quadro di genere? Come si potrebbe, in questo caso, pensare di *inquadrare* la storia?

Nella *Canzone del Male*, un ciclo giunto a compimento contestualmente all'attuale divagazione floreale, avevamo assistito a una meditazione



sulla ineluttabilità del male nella storia umana, tramite un confronto - che si risolve in un rispecchiamento - tra propaganda nazista e propaganda bolscevica. Con la rilettura pittorica dei manifesti di quegli anni, Montesano si interrogava sull'ineluttabilità del male sulla terra, amplificando il senso di questa domanda in senso cosmico-teologico, attraverso la *messa in quadro* delle vuote declamazioni di aggressività militare comuni e speculari a entrambi i regimi: ed è tutta un'esibizione di armi, dai carri armati, giù giù, fino alle spade, i pugnali, le baionette. L'inferno seguito a queste premesse è stato a più riprese contemplato in altri cicli, e particolarmente in *Futuro anteriore*, epopea di rovine e città devastate dalla guerra. Ma in quadri più recenti, sul panorama di queste stesse devastazioni, ecco affacciarsi uno spiraglio di speranza e di rinnovata freschezza. Nei dipinti eseguiti per il Museo d'Arte Contemporanea di Isernia un'apparizione soprattutto ci sorprende e conquista. Una fanciulla radiosa, celestiale, che mostra uno stendardo dorato con su impresso un messaggio di fiducia, ottimismo ed amore: *Fides Spes Caritas*. E' come una luce che si allarga, una nuova limpidezza che si fa strada, una visione paradisiaca che forse prelude a una svolta: dopo



le spade e i fucili, largo ai gigli e alle rose. La consistenza simbolica di queste due cifre contrapposte è ben familiare alla pittura sacra. Pensiamo al *Giudizio Universale* dipinto da Rogier van der Weyden: il Cristo giudicante, da una parte, in direzione dell'inferno, ha una spada; dall'altra, indicando il dominio degli angeli, compare un giglio.

“I fiori - scrive Jean Delumeau - hanno trovato un posto d'onore nell'iconografia cristiana nella misura in cui sono stati associati all'evocazione di molteplici scene religiose, in particolare quelle che anticiparono la felicità ultraterrena.”³ Nel *Paradise Lost* di Milton, ciò che Eva soprattutto rimpiange è proprio la perdita dei fiori⁴.

I fiori, sorpresi nell'attimo del loro più intenso rigoglio (qui è l'atto stesso del dipingere, si direbbe, a essere rinfrescante!) mantengono la qualità paradisiaca dell'essere perpetuamente rigogliosi⁵. Visto lungo l'arco complessivo della sua vita, dal suo germogliare al suo appassire o imputridire, come non esitò a osservare Georges Bataille⁶, il fiore non mancherebbe di rivelare la sua controfigura cadaverica, fatta di decomposizione e rovina. Le rappresentazioni, al pari delle liturgie e delle canzoni, hanno il potere di nominare e di conservare la “fiorità”, quasi in senso

platonico, alla sua acme di significazione.

Fin dal tardo Medioevo la chiesa cattolica incoraggiò l'uso e la rappresentazione dei fiori, sviluppando un motivo già presente in Suger, secondo il quale i fiori lasciavano scoprire profonde verità religiose. L'associazione dei fiori con la Madonna fu elaborata poi nella Controriforma e si colorò di importanti significati teologici e politici, per arginare l'avanzata dell'iconoclastia protestante. Furono poi i gesuiti e Federigo Borromeo a consacrare definitivamente la bellezza della natura come un mezzo per comprendere la sapienza di Dio⁷.

Dentro le cavità cardiache della pittura di Montesano risuonano le corde del *cor catholicum*, nelle camere a scoppio dell'artista-macchina pulsano ancora sistole e diastole dell'ex-convittore dei salesiani? Montesano non ha mai rinnegato l'importanza che rivestirono, per la sua formazione, gli anni trascorsi nell'istituto ecclesiastico torinese. Come non pensare allora al *bouquet spirituel* di san Francesco di Sales? Questo non consisteva forse nella pratica mnemonica di raccogliere, da uno studio, discorso o meditazione, alcuni motivi, e ripercorrerli durante la giornata, al modo di chi raccolga un mazzolino di fiori? E la stessa dicitura del rosario non implicava forse un ritornare ripetutamente sulla stessa preghiera, come passando di rosa in rosa⁸?

Occorre precisare che ogni contemplazione di forme piacevoli e vaghe, ogni meraviglia della natura, di cui i fiori costituivano la quintessenza, per tutti coloro cui veniva impartita una educazione di tipo religioso e che venivano avviati al culto della devozione, non si esauriva in un appagamento della sfera sensoriale, ma doveva implicare una estensione concettuale a una realtà trascendente⁹. Lo stesso Marcel Proust non ci racconta forse di essere indotto dalla vista e dal profumo del biancospino a inginocchiarsi davanti alla Vergine¹⁰? “Il fiore rinvia talmente a Maria e Maria è talmente fiore che la devozione mariana si è sublimata nell'idea del fioretto”¹¹.

Ecco così, in questo ulteriore ciclo di Gian Marco Montesano, apparire questa flora di spessori

eteri, dai colori sublimati e distillati come in una visione angelica o delineata *en grisaille* come attraverso il ricordo di un evanescente bianco e nero. Riaffiora una sorta di *enfantillage* dell'anima, come nell'evocazione di quel fiore di purezza azzurra che Matisse, ci dicono, ebbe sempre presente come un fantasma infantile¹². Ognuno di questi esemplari raffigurati si porta dietro una selva fantasmatica di significati, una liturgia letteraria, una tradizione ecclesiastica, un coacervo di reticoli memoriali, di retoriche sacre, di enfasi domestiche, di immaginari mistici, di erotismi adolescenziali: fiori cantilenanti, melodie visive ai confini del colore di una quaresimale liturgia ultravioletta, fantasmi vegetali, essi fanno *teatro* di sé. Per inciso, fu nella trattatistica sei-settecentesca di ispirazione francese che l'espressione "teatro di fiori" apparve per la prima volta. "I fiori - si dice in uno di questi trattati - mediante la loro scambievole successione, apprestano all'uomo un pomposo teatro, composto di varie comparse"¹³.

L'immagine-fantasma, anche nella sua declinazione floreale, è impermeabile a qualsiasi interpretazione o declinazione pittorica; aspetta solo la sua stesura, viene sdipanata sulla tela, srotolata come una pellicola. L'artista, si è detto, vuole rivivere la vita delle immagini in una paradossale *trance* "macchinica". E', ripetiamolo, una sorta di sonar, di ricettore, è un medium, uno strato inerte tra corpo meccanico e corpo angelico, che parla i suoi colori e i suoi non colori, invece di parole: ripete la differenza, squarcia una stagnazione di significato, differisce la progressione del tempo. Il concetto di originalità viene anche qui, come sempre, disatteso. Ci troviamo davanti a una pittura piana, senza alcuna impennata di stile, senza compiacimento inventivo: l'immagine dell'immagine è spalmata senza scatti o nervosismi, l'autore cerca di restare fuori come congegno espressivo, come fardello umano. Forse deve solo registrare le voci che lo ossessionarono, raggelandole in un futuro anteriore già avvenuto e di là da venire, ci porge il quadro come un contenitore di memoria, come



un oggetto bastardo tra realtà e irrealtà, sta a noi saperlo ascoltare, il quadro che sta oltre la pittura, oltre la sua morta spoglia, nella sua sostanza di apologo morale.

I fiori erano già apparsi sporadicamente nel percorso di Montesano, e anche il titolo non è nuovo. Qui però si assiste a una svolta fondamentale. Le tele raggiungono dimensioni abnormi, questa flora edenica si dilata da una tela all'altra, tranci di una super-realtà, di una visione che diventa finestra iperuranica, proiezione di stupefazioni infantili, effigie di presentimenti e intuizioni. Non si sa esattamente ciò che dicono, ma il loro discorso è inarrestabile: fiori-bandiera, fiori-stendardo, alla stregua dell'insegna esibita dalla fanciulla angelica sullo sfondo di Isernia distrutta.

Il fiore, ingigantendosi, accresce il proprio potenziale scenico, acconsente a farsi leggere come attrattore di un immaginario più vasto, a *sentire figuramente* la rima con cuore e amore, ad accendersi di leziosità come iconografia accessoria di festival canoro o copertina di album di famiglia; ma anche ad ammantarsi di ardore e di devozione, nel suo sbocciare dalle mani dei santi, nel suo fulgore mariano, o di reclamare una sua nobiltà di emblema e di impresa.

Il fiore, simbolo di purezza, è un'immagine impura, nel senso che in essa si trovano addensati strati culturali di varia risonanza e di differente portata. Protagonista sulla scena di un *theatrum memoriae* e di un *theatrum mundi*, effigiato su scatole di cioccolatini ed evocato attraverso note



musicali, protocollo di santità e scenario di miracoli, *speculum virtutis* e complemento di civetteria, esso è detentore di una complessa eredità. “Grazie dei fiori”: a fornire il titolo a questa più recente raccolta, o meglio, *raccolto*, di Montesano, sono parole fuse in un ritornello di canzone, suoni fioriti e fiori risuonanti, mormorii, sussurri, melodie. Il quadro si fa scatola sonora, ricettacolo di allucinazioni uditive, metonimia di *kermesse* popolare e di cori liturgici.

Ma qual è il terriccio che ha dato origine a questi fiori? Dove affondano le radici di questa grazia vegetale? Di quale rugiada è concesso loro di bagnarsi?

Se continuiamo a leggere l'insieme dei cicli, che Montesano ci ha via via proposto, come un atlante warburghiano, apparirà chiaro come gli omaggi tributati dall'artista al tema del *Sacro Cuore*, e al “cuore cattolico dell'arte”, trovino qui il loro sviluppo e compimento.

Non è fuor di luogo, in questa sede, citare un curioso emblema devozionale seicentesco, in cui è raffigurato un cuore umano, bucherellato e dotato di una maniglia come un innaffiatore, che bagna dei fiori disposti in aiuole. Esso, come dice la relativa didascalia, “*Plorat ad Laeti-*

tiam”¹⁴. Ecco: le pene patite da un cuore esemplato su quello di Cristo producono lacrime capaci di mantenere irrorati e prosperi i fiori della gioia paradisiaca. L'ideatore di questa metafora figurata è il poligrafo Francesco Pona, autore, tra le altre cose, di un trattatello di giardinaggio, il cui invidiabile titolo è *Il Paradiso de' fiori*¹⁵.

Dietro al rigoglio vegetale dell'anima troviamo dunque le stille benefiche di un cuore plorante. Come non far riferimento ai ripetuti richiami di Montesano riguardo a valori oggi perduti e irrisi, *in primis* lo spirito di sacrificio? Che ne è, oggi, di quelle pratiche di temperanza, ma anche di affilamento della personalità, che andavano dalle grandi abnegazioni a quelle piccole astinenze della nostra infanzia, che, guarda caso, si chiamavano *fioretti*?

Il Cuore: sacro, deamicisiano o festivaliero, è anch'esso, oramai, un fantasma.

Attraverso il battito, ritmato e rimato, di cuori-fiori-amori, pur nella sdolcinatura della loro deriva più stucchevolmente populista e *kitsch*, filtrava pur sempre una concordia di sentimenti, una filastrocca di valori condivisi. In questa conversione dei valori “alti” in senso “triviale” (per usare un aggettivo la cui accezione Montesano ha, a modo suo, depurato e nobilitato) perduravano motivi di universalità, esempi di schiettezza, doti di umana sensibilità. Rispetto al cinismo esibizionista e narcisista degli ultimi anni, tutta un'altra *storia*.

Eccoci dunque di fronte a queste magnificenze di serra, a questa flora da *hortus conclusus*. Petali espansi come stole o pianete, pistilli che si sporgono come pissidi dal ciborio, colori liquefatti in riflessi di vetrate e profumi di incensi. Sembrano illuminati, questi fiori-attori, da una speciale grazia: luce liturgica, luce scenica, luce edenica; messa in scena della fragranza e della radianza, fior fiore di purezza e teatro di seduzioni. Fiori fusi nelle musiche e nelle voci, che sbocciano nell'immaginazione uditiva, espansi, incontrollabili, teatro di deliri e ricettacolo di allucinazioni infantili, diafano specchio di perfezione.

Eccoci in un teatro paradisiaco, in una scena di catalogazione botanica e di ostensione eucaristica, in una danza cattolica e dionisiaca sull'orlo di due abissi, tra il sublime e il corrivo, tra metafora teologica ed estetica popolare.

Non è raro che i titoli dei soggetti di Montesano riecheggino voci o titoli di canzoni. Si ha quasi la sensazione che nei suoi quadri si "sentano le voci". O forse, è che in qualche modo, la pittura, nel suo aderire alla ruggine umana della macchina, copia anche queste voci, questi titoli, questi monconi di strofe, questi ritornelli: che sia questo il suo plusvalore inavvertito? Che riesca, questa morta pratica, questa istituzione smilitarizzata, questa fantasma del vivere mediatico, a invischiare, nella collosità meccanica del suo procedimento, una qualche risultante di queste ossessioni sonore sedimentate, queste giacenze musicali, questi ritornelli, queste parole che ritornano? La pittura è essa stessa, come si è visto, un ritornare sul fatto, in quanto tramandato da un'immagine, in quanto sprofondato in essa.

Dentro le immagini sono rappresi racconti e suoni, echi ripetuti e ricorrenti. Quando, appena diciannovenne, dipinge *Lili Marlene*, un quadro raffigurante due soldati tedeschi di profilo nel cui sguardo il cipiglio militaresco sfuma in un traguardare estatico, Montesano ci prospetta già una scena sinestetica, nel cui contesto l'immagine imprigiona, in modo vago e indiretto, un mondo di note musicali e di struggimenti emotivi: un flusso e riflusso, forse, di ritornelli.

Il ritornello, secondo Deleuze e Guattari, è un dispositivo grazie al quale a tutti gli esseri viventi è concesso di orientarsi nel caos dell'esistenza, di costituirsi dei punti di riferimento, di esorcizzare limitazioni e paure¹⁶.

"Grazie dei fiori": compitare mentalmente questo sintagma comporta il *repêchage* di un andamento melodico che chiunque appartenga alla generazione di Montesano, o la preceda, porta scolpito, più o meno inconsciamente, nel ricordo: blocco di memoria o grumo di inconscio - alla stessa guisa di quelle "pietre che cantano" auscultate da Marius Schneider in un mirabile

saggio - esso diventa una sorta di filigrana di risonanze, un'innervatura di echi, un rosario sinestetico che percorre l'immagine nel suo divenire. Il susseguirsi dei fiori dipinti, la loro ripetizione di parete in parete, è essa stessa una sorta di scansione ritmica, un replicarsi ciclico, un rosario e un ritornello.

Note

¹ Cfr. Gian Marco Montesano, *Il senso della pittura oggi*, in "Verso l'Arte", anno XXVI, n. 1951, 3 / 2008, p. 3 (contributo a margine del convegno "Il senso della pittura oggi", tenutosi a Portogruaro (VE), il 19 aprile 2008).

² Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, Milano, 2006, p. 104.

³ Jean Delumeau, *Ciò che resta del Paradiso*, Milano, 2001, p. 147.

⁴ Cfr. John Milton, *Paradise Lost*, book XI.

⁵ Cfr. Jean Delumeau, *Storia del Paradiso*, Bologna, 1994, p. 26.

⁶ Cfr. Georges Bataille, *Il linguaggio dei fiori* (1929), in *Documents*, Bari, 1974.

⁷ Cfr. Jack Goody, *La cultura dei fiori*, Torino, 1993, pp. 220-224.

⁸ Cfr. Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, 1993, pp. 246-247.

⁹ Cfr. *ibidem*, p. 282.

¹⁰ Cfr. Goody, op. cit., p. 335.

¹¹ Pozzi, op. cit., p. 282.

¹² Cfr. Marcelin Pleynet, *L'insegnamento della pittura*, Milano, 1974.

¹³ Cfr. Maria Adriana Giusti, *Teatri di rocce, di rovine, di fiori*, in *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, a cura di M. Fagiolo, M. A. Giusti, V. Cazzato, Milano, 1998, pp. 138-169.

¹⁴ Cfr. Pozzi, op. cit., ill. 65.

¹⁵ Francesco Pona, *Il Paradiso de' fiori*, Milano, 2006 (ediz. orig. Verona, 1622).

¹⁶ Cfr. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, vol. 3: *Sul ritornello*, Roma, 2003.