

DELLA VISIONE INQUIETA

(e di ciò che permette questo sguardo)

NOTE sulla fotografia di Paola Mongelli

Vedere le cose è vederle quali esse sono come accadimenti dell'anima. Nelle opere di Paola Mongelli esiste un intervallo vuoto, un frammezzo tra prossimità e distanza. E' la coscienza di chi osserva l'opera che viene chiamata a completare questo vuoto, questa suggestione di tracce, questo solco di grazia. Qui circola un'anima, e noi non riusciremo mai a localizzarla. I confini dell'anima, come ben vedeva Eraclito, "per quanto tu vada... non potrai trovare..." Ma i confini, nel cosmo immaginativo della Mongelli, non sono semplici limiti del finito, ma ciò a partire da cui un'immagine inizia la sua essenza, che è poi la verità di qualunque luce. Come un'invocazione. Luce d'allarme e luce di veggenza. E la veggenza, in fondo, è quasi l'inverso del guardare.

C'è sempre, costante, qui, un'idea di forma ove un senso lotta con il suo altrove, con la frana che tutto smentisce. Ogni evidenza diventa un enigma che tenta di squarciare la sua tenebra, o di *preservarne il desiderio*. Ogni pienezza sembra sbarrata. Tutto ciò si potrebbe chiamare: senso della notte, coscienza dell'ombra che si muove sotto le cose.

Tutto ciò richiama molto da vicino il senso vertiginoso racchiuso nel passo celeberrimo del Libro di Isaia: "Guardia, che cosa dici della notte? - Guardia, a che punto è la notte?". A questa domanda la Guardia sentinella risponde enigmaticamente che la notte rimane, quantunque venga il mattino, e che bisogna tornare a domandare, a domandare senza fine...

Nella stessa trama, nello stesso tessuto figurale di tutta la produzione di Paola Mongelli coesistono le categorie apparentemente lontane fra loro della "levitas" e della "gravitas". Levitas, leggerezza, innanzitutto come disposizione antiretorica a nascondere il peso, tutto il travaglio da partoriente, la macerazione di pensiero che ha preceduto e fecondato l'opera. L'opera, nella Mongelli, sotto le spoglie di una familiarità più o meno pacata, dà sempre la sensazione di replicare un'apparizione spontanea, di una folgorazione liberata dopo una lunga apnea (anche quando questa opera si rifrange e si sfarina moltiplicata in una serie). Ma la leggerezza qui è più profondamente definibile proprio come quel che resta (il resto non decorativo, non cosmetico) di un'emozione tutt'altro che superficiale, di un pathos che continua a bruciare e a sollevare lapilli. Leggerezza proprio come quintessenza, o residuo estremo del pathos. Certo, i resti si incontrano ogni giorno; e sono ubiqui. Ovunque accerchiano, e decisivo è come si trattano: reprimerli? coltivarli? A volte intossicano, a volte esaltano.

Sto pensando, adesso, per associazione coi "lapilli" al motivo del "fuoco", alla serie che ha per titolo *La flamme d'une chandelle*. Un'idea semplicissima. Il bianco delle candele e, sopra, più mosso, il bianco di svariate figure di fiamma. Nero, tutt'intorno. E tutto galleggia in superficie, certo, ma è quel tipo di superficie sotto la quale pulsano migliaia di colpi.

Nella galleria di Alberto Weber stavo guardando questa serie di fiammelle addomesticate in cornice quando ho sentito la domanda di Paola Mongelli: "quale preferisci?" Sul momento la domanda mi è parsa sconcertante, poiché, a un primo sguardo frettoloso, tutte queste fiamme

parevano somigliarsi. Ma ho capito d'un tratto la lezione. Bastava guardare bene. I fuochi (quei fuochi, in particolare, così trasfigurati dall'atto artistico) i fuochi noi li possiamo riconoscere: come persone, viventi del loro prestigio. Di più, il barbaglio che guizza davanti al nostro sguardo ipnotizzato ha la forma ideale di qualcosa che ci dirige e ci sopravanza. Ben altro, rispetto a una banale identificazione psicologica. Queste fiamme lasciano come segno in chi le osserva una piccola, invisibile ma decisiva ustione. Poiché le immagini di Paola Mongelli *non* nascono solari, devono prima morire al buio, che non è soltanto quello della camera oscura. Buio enigmatico. Grave, appunto.

Per "gravitas" intendo quella particolarissima forma di danza sapienziale, presente in tutte le opere, durante la quale la vita che si apre e la vita che si chiude continuano senza fine a far rimbalzare il loro intreccio. Intreccio di passi, di modulazioni, di cadenze in eco: la loro vera interrogazione di senso. La loro verità.

Si potrebbe anche riassumere tutto questo nella evidentissima dialettica figurale dei bianchi e dei neri. Quanta luce rubata alla notte!

Per dir meglio, è dato assistere, in alcune immagini dell'artista, al passaggio prodigioso di una strana luce che acceca la realtà delle cose. Il passaggio da realtà vedente a realtà veggente. Il dono di vedere ciò che non è concesso vedere. Qualcosa di più di un semplice vedere ottico. Vale allora per la Mongelli l'applicazione testuale del principio enunciato da Klee: "L'arte non ripete il visibile, ma rende visibile". Ma che cosa rende visibile? Non a caso manca l'oggetto. Occorre rendere visibile un'essenza che ha a che fare con l'intransitivo, con l'assenza, con l'irriducibile

(altrimenti si parlerebbe di un banale e realistico spostamento, di una traduzione da un linguaggio a un altro).

Mi tornano qui di riscontro e alla mente svariate immagini della memorabile serie "indiana", così gremita di accenti oracolanti, grazie a tutte quelle aree che vogliono restare allusive. Immagini trasognate, in bilico tra mille suggestioni, in bilico tra abbandono onirico e individuazione di atmosfera "altra".

La particolarità della serie "africana" pare invece essere quella di un raccogliersi, nel senso di una chiamata verso le radici, verso l'alfa degli archetipi. Penso alla solennità di certe figure femminili, di certe madri-totem. Tutto ciò avviene senza alcun segno di affettazione. Nessun debito, nessuna concessione alla retorica, al pezzo facile, al documento. Qui, come nel resto della produzione dell'artista, siamo agli antipodi rispetto al mito dell'istante decisivo (alla Cartier-Bresson). Qui ogni presente è sconfinato, ogni ora è l'ora: come cristallo conoscitivo dell'accadere, come ciò che è contemporaneamente sincrono al suo tempo ma anche fuori dal tempo: luce delle cose.

Sia il ciclo dell'India come quello dell'Africa sembrano rispondere, per via simbolica, all'esigenza di un "balzo". Un viaggio in luoghi dell'estremo, ricchi di forze primordiali e in qualche modo perturbanti. Quasi inutile ormai ricordare, con Heidegger, che anche per la Mongelli il balzo decisivo e rischioso è quello "con cui bisogna saltare sulla terra sulla quale già siamo".

Ho davanti agli occhi un'opera, centrale, vibrante, della serie dell'India.

Sospesa: come al limite dell'astratto. A prima vista, folate di buio. Un interno? Una scena di strada? Si rivelerà per gradi un esterno, diurno ma impregnato di notte. Misto di vita e di morte, riverbero di entrambe.

Gli occhi registrano adesso solo uno schema compositivo di masse, come quando in auto entriamo in una galleria. Ci vuole tempo. Ecco infatti una luce, isolata, posta quasi nella sezione aurea del rettangolo; luce esaltata dal nero intenso che la circonda. Ma (imprevedibilmente) non è questo fiotto di luce a mettere in rilievo le sagome dei personaggi, delle figure. Quest'ultime arrivano alla retina poco per volta, con il loro grigio argento srotolato per gradi. Sono due figure

femminili, due passanti colte da una diagonale dello sguardo. Ho qualche timore a dire: due donne, tanto queste figure sembrano misteriosamente avvolte da una nebbiosa mezzaluce, una penombra crepuscolare che non indaga, non stana. Inonda piuttosto di mistero il mistero. C'è tutta un'arte, qui, del lasciare sospesa l'immagine, come segreta ragione di fecondazione. Non lo svelamento immediato, la febbre del visibile esibito, ma l'occultamento meditato. E un minimo di tracce lasciate all'osservatore.

Davvero "orientale" qui la sensibilità della Mongelli, dove per orientale intendo quella disposizione della coscienza che consuona con una certa idea del vuoto. In questa fotografia è il vuoto profondo che illumina sottotraccia, che dispone in un grembo silenzioso, primordiale tutte le eventualità: il chiudersi o il dischiudersi dei profili del concreto, l'affiorare delle cose.

Variazioni sul silenzio e sulla sua forza. Un io estraneo chiama a risuonare l'estraneità del mondo, senza provare a decifrarla.

E ciò che è estraneo (fosse pure l'oggetto più prossimo o più intimo) deve continuare a rimanerci estraneo, se non si vuole banalizzare troppo, come invece è accaduto, ad esempio, nel modello e nella cifra stilistica dei surrealisti.

Danza di vita e di morte, dicevo, riassumendo. Dunque, continua metamorfosi. Un'altra serie recente dell'artista propone l'enigma di uomini e alberi fusi in forme ambigue, sguscianti, spettrali e nitide insieme, nelle quali diventa inutile distinguere ciò che è clorofilla da ciò che è sangue. Sembra qui di assistere all'esito pieno di azzardo di un rito oscuro, di cui abbiamo perduto il senso e il nome; quasi una sacra mischia di forme.

Ci sono figure, in queste e in altre immagini dell'artista, che si possono percepire come convesse o concave, piatte o profonde, con un istantaneo aggiustamento dello sguardo. Il pieno attinto dal vuoto, o viceversa. Ma la figura è la stessa. Più che l'opposizione, può l'affinità. Non sono forme nemiche.

Dello stesso periodo è la serie degli autoritratti in forma di falce di luna. E la luna, la silenziosa luna leopardiana, nella sua insistita pressione sugli umori di una sensibilità affinata, pare proprio indicare, sugli altri, il segno, lo stigma più evidente della configurazione psichica dell'artista. C'è nella Mongelli qualcosa di claustrale e di essenziale, come di chi pur amando il mondo, o forse per amarlo davvero, senta in certi momenti la necessità di ritirarsi in luoghi (interiori) e spazi

(materiali) indispensabili per vivere.

La grotta o la tana (ma vorrei dire: la cripta) che non sospende il brusio del mondo, sempre un po' doloroso, ma che permette alla coscienza di ricostituirsi un angolo visuale preferenziale. E' da questo luogo concreto e interiore, da questo spazio ritirato che la Mongelli trova la più adeguata calibratura sul mondo: messa a fuoco con profondità di campo.

Certo, nella grotta-tana-laboratorio alchemico, figurativamente rappresentata e visibile, forse per via subconscia, in alcune stupende immagini della serie "indiana", la coscienza artistica deve prima fare uno sforzo. Per venire a patti, per esorcizzare e in qualche modo invertire le tenebre: deve misurarsi con le ombre (nel senso anche puramente ottico del termine, se non proprio in quello mitico platonico) e misurarsi soprattutto con l'Ombra. In ogni grotta, in ogni meraviglia, sussiste un po' della "caverna".

Ma c'è ancora qualcosa da aggiungere rispetto a quel riverbero leopardiano, prima accennato, che sotterraneo anima le modalità del sentire, e forse anche del pensare, della Mongelli. Non ho usato per caso l'espressione "luna leopardiana".

Basta guardare la luna, che è puro domandare senza risposta. Questa luna è memoria, è silenzio

(parola-chiave per l'artista) esposto per noi, sguardo sul volto del nulla. Ma ciò che poi appare, fosse anche il nulla della realtà, ha un suo destino di coordinate e direzioni, sostenute, nelle opere dell'artista, da una possente nervatura architettonica e geometrica. Un innato e severo *esprit* geometrico; a volte celato, a volte esibito. Rette ideali che si distendono anche al di là del formato dell'immagine, linee che suggeriscono più di quel che separano, e lasciano così affiorare il lontano, *l'indefinibile*. Geometria crudele, nel senso che fa perno sul massimo del rigore e della lucidità, che dà complessivamente all'opera mongelliana quell'aria di perentorietà (e a sua volta questa perentorietà è figlia della riflessione e, ancora, del silenzio come momento alto del senso). Perentoria è davvero la forza con la quale le fotografie della Mongelli manifestano la rilevanza, il grembo di echi, l'energia di cui è composta ogni figura, ogni cosa singola, dalla più maestosa alla più umile. La geometria qui non tende a richiudere l'immagine, piuttosto vuole indicarne un possibile sviluppo, un arco di associazioni. Geometria che si fa avvertimento. Proprio lì, dentro al fondale geometrico si libera il posto per lo scompiglio, per il movimento dell'immagine, per il volo onirico.

Ogni figura della Mongelli si può definire: un'inaugurazione del senso. Di qui anche quell'effetto di un senso mai subito tutto presente, ma di un differimento continuo, traccia non solo ottica che permane, subliminale, affidata alla sensibilità di sguardo.

Succede così che la durezza possa diventare vibrazione, l'opacità trasparenza. Qualcosa accade, anche se non ha ancora un nome. Come l'ospite inatteso che spiazza l'impianto del consueto e le stesse categorie di percezione.

Perché ciò accada è richiesto del tempo. Il tempo di guardare, vorrei dire: di contemplare, il progressivo manifestarsi del nascosto.

Sul rapporto associativo fra tempo, morte e fotografia molto è stato scritto, sulla scia delle prime incisive esplorazioni di Roland Barthes. Sintetizzando all'eccesso, è stato detto che la parentela della morte con l'immagine fotografica deriverebbe, perlopiù, dalla fissità con cui entrambe bloccano, cristallizzano l'attimo, o l'aura vivente della figura. Il tempo finito. Annullato in quei venti per trenta centimetri di carta fotosensibile. Di fronte a quella specie di catastrofe mitica che per ognuno di noi è la scomparsa del nostro corpo, ogni figura, e in particolare la figura fotografica, avrebbe la funzione primaria di immobilizzare l'esistente e il tempo che lo consuma. Ma le immagini della Mongelli richiedono invece un dispiegarsi ulteriore del tempo. Tutto il tempo necessario a far vibrare lo sguardo in ogni fibra, in ogni grana impressionata. E' davvero tempo rubato alla morte. L'immaginazione attira il tempo sul terreno dove essa potrà vincerlo. Una riserva di eternità, da opporre al tempo che consuma. Qui entriamo nel tempo non ordinario di una percezione complessa, meditativa dell'opera. Un'"uscita dal mondo", direbbe Elèmire Zolla.

Il Tempo, mito dei miti, moltiplica se stesso nel dialogo con lo spazio e con le forme: dèmoni della possibilità.

Paola Mongelli fa propria, per via istintiva, la formula aristotelica della conoscenza secondo la teoria scolastica. *Nihil potest homo intelligere sine phantasmata*. E vede, e trascoglie nel vedere, con gli occhi di questo *phantasma*; visione dettata da un *dàimon*, dal potere di un demone della fantasia che guida lo sguardo. Ma forse il demone in questione più precisamente si potrebbe chiamare un *duende*, il folletto geniale e sgusciante, la serpentina imprevedibile che accende di senso nuovo le immagini di tutti i giorni. Certe immagini, certe fotografie hanno l'aria di essere convenute lì, previste e non previste, come a testimoniare la concretezza di ogni fantasma.

Viene da domandarsi allora se esista un nesso tra l'evocazione magica e l'evocazione estetica. La risposta non è facile.

Ho conosciuto l'artista in occasione di una delle sue prime esposizioni pubbliche. Era il ciclo degli interni domestici, dei pavimenti a scacchiera. Subito preso nel capogiro di quelle figure spigolose, di quel mondo in tensione. Una geometria esibita, quasi sfacciata, ma dolorosa. Bellezza restituita dalle ferite. Forse non esiste per la bellezza altra origine che la ferita. In queste immagini le rette davvero si incontrano a formare figure chiuse, quadrati, rombi, rettangoli. Tutto ciò porta l'accento simbolico a marcare i temi della difesa. Difesa dell'integrità interiore, del mondo intimo, del ricordo della ferita stessa.

Nello stesso tempo l'uso insistito della struttura geometrica mi portava a intravedere in quelle fotografie il germe, la cifra successiva di un percorso: la ricerca di una prospettiva simbolica, di una superficie e di un ordine elementare e archetipico dove su tutto prevale il mondo interiore: il mondo delle essenze, tout-court.

E già in quel ciclo si scorgeva chiarissima la dialettica drammatica (nucleo e mito personale della Mongelli): lo scontro tra luce e tenebra. Anche in opere successive, a volte più smorzate nella tensione del chiaroscuro, dove dominano le modulazioni dei grigi, ora mormorati, tremolanti, ora distesi in campiture distaccate, piatte, anche qui, dicevo, a ben vedere scorre sotterraneamente il magma, la lava, l'aria di battaglia della luce in lotta con l'oscuro.

Il caos (*chaos*), le tenebre e la luce (*phos*) sono termini gremiti di significato emotivo e intellettuale. Nelle opere della Mongelli il caos non è rappresentato nelle forme della vaghezza, o della retorica; si cristallizza piuttosto in una forza, in un dominio. E la luce contrapposta, anche quando appare per filamenti o per squarci, si appropria di un tono particolarissimo.

Per "tono" della luce intendo proprio qualcosa di musicale, ovvero di un qualcosa che non è esplicitamente e intellettualmente tutto formulabile. E' ciò che aleggia in questa luce.

Certo, tutta la produzione dell'artista nasce da quella condizione che alchemicamente si definisce "opera al nero". Tutto deve passare prima per questa notte, per questo incendio che carbonizza, questo rogo che è (ancora leopardianamente) strage delle illusioni. Il fondo della notte. Mancano un po' le parole per quel momento cruciale, per quello stadio della cottura alchemica, per dare una misura a quel vuoto. Si può solo banalmente ricordare che i contrasti tra la luce e il buio rinviano a mondi interiori e sfuggenti, dove luce e buio significano qualcosa di più rispetto all'illuminazione ambientale.

E l'opera isolata della Mongelli ispirata al *Processo* di Kafka diventa allora significativa di un limite, forse, in questa direzione.

Che è poi la direzione di chi decide di rinunciare al canone tradizionale di bellezza, in favore di una ricerca tormentata, scabra, ghiaiosa della verità. E' questa un'opera densa di inquietudine, un'opera davvero oscura, di quell'oscurità che entra nel fondo tragico dell'esistere. Nessuna lama scintillante luce, nessun abbaglio di luce.

Molta luce, molti piani chiari sono invece presenti, se non altro per necessità, nella serie di fotografie che hanno per oggetto la neve sulla città. Abbagliante. Simile a una pace. Stanno lì, queste immagini, ferme nella loro grazia di visione; stranamente luminose, non toccate (almeno così pare) dall'ansia, nate quasi dall'inevitabilità di ciò che non ha bisogno d'altro per esistere: bianche come la neve, ma forse, più sottilmente, lucide e dure come le tavole della Legge. Fatalità dello sguardo, oppure, contro questa fatalità. L'idea della nuda esistenza, anche se sconvolta, a tratti, al limite dell'astrazione, da una dialettica più complessa. L'eterna neve della vita è resa qui in un bianco e scavato sentire.

Questa idea di neve manifestata in immagini pulite, essenziali ma non rigide, può valere come un altro paradigma generale di tutta la produzione dell'artista.

Aprò ora una parentesi. La tecnica. E subito vorrei chiuderla, perché non voglio entrare più del dovuto nel laboratorio tecnico di ripresa, sviluppo e stampa di Paola Mongelli. Voglio solo suggerire l'idea, abbastanza ovvia, di una padronanza assoluta di questi procedimenti. I bianchi non sono "solo" bianchi, e così i grigi (spesso quasi virati nella cromia, raggiunti nell'attimo in cui pare stiano prendendo colore) e così i neri. Il linguaggio non ha molti mezzi per descrivere certe sfumature, certe sottigliezze nella grana, nel "timbro", nelle modulazioni ottiche graduate. Al più, ricorre alla metafora della "temperatura" cromatica: neri caldi, neri freddi, ecc.. Ma c'è un aneddoto che voglio riportare, e che illumina meglio di tanti discorsi...

Merezkovskij, il biografo ottocentesco di Leonardo da Vinci, sostiene che Leonardo abbia inventato un sistema, una scala graduata e meccanica di cucchiaini per dosare i vari colori. Un suo allievo, torturato da anni di insuccessi nello sperimentare il metodo, chiese a un collega come facesse il maestro. "Il Maestro non lo usa mai" fu la risposta.

L'ultimo ciclo della Mongelli che ho avuto modo di vedere è quello che ha per titolo *Mio padre (è un cuoco)*. Qui, in questa serie di cucine visionarie, giocano un ruolo non secondario anche i titoli destinati alle singole fotografie. Titoli volutamente elementari, quasi infantili, sottosposti rispetto alla ricchezza delle immagini, quasi a cercare un controcanto, un bilanciamento dei pesi. Proprio nella semplicità esibita questi titoli-didascalie richiamano per inerzia la magia ripetitiva, cantilenante dei mantra orientali.

Sovente, qui come altrove, la prospettiva è rigorosa e centrale (come volevano i toscani, cultori della geometria) e al tempo stesso, a guardar meglio, non lo è. Nel momento in cui l'occhio è invitato laggiù, nel punto di fuga, e sta per fermarsi, aggrappato a quel convergere di linee coerenti, ecco che una forza (la forza della Distanza?) lo chiama altrove, verso un altro centro, distante? vicinissimo?, comunque spiazzante. Simmetrie turbate.

Quel che adesso ho cercato di illustrare è comunque un procedimento – istintivo e tecnico insieme – sovente adottato dalla Mongelli.

In effetti, al di là della perizia formale con cui vengono prodotte le immagini, sempre a metà, quest'ultime, tra visione quotidiana e rivelazione, quel che è più evidente in questa serie è la figura dominante, concretissima e simbolica, del padre. Il totem silenzioso: ritrovato.

Scrutato e trasfigurato da un obiettivo che aderisce ai minimi dati fisici e psichici. Questa cucina reale e visionaria, assediata da luci e ombre più che da mestoli e pentole fa emergere una figura di luce metallica e morbida, dolce-severa. Quasi una Sfinge che non chiede più risposte all'enigma che pone. I padri ritornano, mascherati, ma ritornano; qui, nella veste di alchimisti e di guerrieri. Gli occhi trasognati. Ma le labbra volitivamente e amaramente chiuse, a definire una forza.

Sono scene possenti, pulsanti, dall'impianto compositivo complesso e sottile, gremite di richiami che alludono all'"antico", ben lontane insomma dal genere della ritrattistica usuale (e vorrei dire, ben lontane da ogni genere). Tutta una geometria delle passioni è in atto. Pathos e solennità, a ben vedere, sono categorie fondanti tutta l'opera della Mongelli.

Agosto 2007

Dario Capello