

**Luca Montanarini**

## **ASTRATTISMO**

**Luigi Montanarini e la pittura astratta**

Dedicato ai genitori

Editore/Copyright  
Fondazione Montanarini-Isler, CH-5610 Wohlen/AG  
2013

[www.montanarini-isler-stiftung.ch](http://www.montanarini-isler-stiftung.ch)  
[info@montanarini-isler-stiftung.ch](mailto:info@montanarini-isler-stiftung.ch)

## **INDICE**

Introduzione

Figurativo-Astratto

Sulla persona

Dionisiaco-Apollineo

L'aspetto spirituale

Indicazione delle fonti

Curriculum

Tavole

Benefiche, per l'esistenza, sono soltanto le conquiste interiori *Luigi Montanarini*

## INTRODUZIONE

Il presente testo è stato redatto in seguito ad una mostra di opere del pittore Luigi Montanarini, inaugurata il giorno 11 settembre 2010 presso la sede del Circolo A.C.L.I. (associazioni cristiane dei lavoratori italiani e internazionali) di Wohlen AG (Svizzera), nell'ambito di una serata culturale dedicata alla regione Lazio.

Luigi Montanarini era nativo di Firenze, ma nell'anno 1933, dopo aver terminato i suoi studi presso l'Accademia di Belle Arti della sua città e dopo essersi unito in matrimonio con la pittrice Heidy Isler di Wohlen AG, che aveva conosciuto all'Accademia, si trasferì a Roma, dove si sarebbe stabilito definitivamente. La sua vasta opera pittorica è quindi nata quasi interamente a Roma, per cui il direttivo delle A.C.L.I. ha ritenuto opportuno di arricchire la serata dedicata alla regione Lazio con la presentazione di alcune opere di questo Maestro fiorentino, romano d'adozione.

L'esposizione stessa era ideata come esperimento, in quanto allestita con l'obiettivo di offrire ai visitatori alcuni spunti per una maggiore comprensione dell'arte moderna ed in particolare di quella astratta.

A tale scopo erano state messe a confronto opere figurative e opere astratte, che avevano nell'uguale struttura compositiva la loro affinità, basata sul contrasto tra un primo piano policromo ed articolato ed un fondo più pacato e monocromo (vedi tavole I e II).

Segnalato esplicitamente al numeroso pubblico presente, questo comune denominatore, che a prima vista poteva anche sembrare di carattere puramente esteriore e formale, all'inaugurazione della mostra si rivelò invece come valida e neutrale chiave di accesso a tutte le opere esposte, e, per quanto riguarda quelle figurative, un mezzo per liberarsi dalla dominante fissazione sulla realtà oggettiva ivi riportata.

Senza pretesa di scientificità, ma con l'unico scopo di richiamare l'attenzione su alcune circostanze di essenziale importanza per una maggiore comprensione dell'arte di Luigi Montanarini, è stato quindi approfondito e messo per iscritto il breve discorso di presentazione tenuto a braccio dall'autore stesso all'apertura della summenzionata mostra.

C'è infine da rivelare che, salvo altre indicazioni specifiche, in questo testo, l'arte come termine, si riferisce esclusivamente alle arti plastiche, cioè alla pittura e alla scultura, legate alla cultura occidentale, ed in particolare a quella europea.

## FIGURATIVO-ASTRATTO

Nell'attuale dibattito artistico, l'astrazione rappresenta un tema ormai obsoleto. Ma messa a confronto ad un più vasto pubblico, riesce tuttora a suscitare forti incomprensioni e grandi irritazioni. Questo è forse dovuto al fatto, che le cosiddette arti plastiche, erano per secoli, se non per millenni se si pensa alle pitture rupestri di Lascaux in Francia, le uniche arti in grado di riprodurre in immagini la realtà oggettiva che ci circonda.

Per gli artisti questa peculiarità non solo rappresentava un'opportunità unica, ma comportava anche una funzione, quella cioè di narrare tramite immagini. E per adempiere a questo incarico, aspiravano alla creazione di immagini fortemente aderenti alla realtà oggettiva, che, determinate dal luogo, dal tempo e dalla cultura da cui scaturivano, possedevano un loro particolare linguaggio espressivo, ovvero un loro stile.

Non solo il grande pubblico ma anche e soprattutto gli esperti gridarono allo scandalo quando nella Francia di fine '800 entrarono in scena alcuni pittori, che pur restando figurativi, consideravano la forte aderenza alla realtà oggettiva non più una meta prioritaria. Volevano arrivare oltre e trasmettere impressioni, per cui in futuro sarebbero stati chiamati gli impressionisti. Furono loro che per primi ruppero con gli insegnamenti accademici, e sperimentando nuove tecniche, nuove tonalità e nuove applicazioni del colore riuscirono con inedite pennellate, a riprodurre motivi che spesso sembravano pressoché sfumare sulla tela dipinta.

Sebbene la critica dell'epoca, ancora di stampo tradizionale, qualificò di incapacità i pittori facenti parte di questo gruppo, quali Manet, Monet, Degas, Gauguin, l'olandese Van Gogh e Cézanne, per citarne solo alcuni tra i più rappresentativi, oggi giorno essi godono della massima popolarità per cui le mostre a loro dedicate sono ormai tra le più visitate.

Con la loro innovativa visione pittorica, gli impressionisti spianarono quella strada che avrebbe permesso ai futuri movimenti artistici del XX° secolo di incamminarsi verso una progressiva e sempre più marcata deformazione e decomposizione del figurativo fino a sopprimerlo del tutto. Con ciò le arti plastiche avevano raggiunto quella forma comunemente denominata 'astratta', e che, in quanto movimento, prese il nome di Astrattismo.

Per il dizionario Zingarelli l'Astrattismo è sinonimo di "assenza di qualsiasi riferimento alla realtà oggettiva in pittura e scultura" (1), mentre il Garzanti lo definisce un "movimento artistico moderno che rifiuta la rappresentazione diretta della realtà" (2). Entrambe le definizioni fanno un'implicita allusione ad un'altra realtà propria delle arti, di tutte le arti, ma che purtroppo è pressoché in traducibile. Ma avvalendoci degli aforismi di Luigi Montanarini (vedi indicazione delle fonti, app. 3), vorremmo ugualmente tentare di avvicinarci a questa realtà occulta.

Riferendosi al proprio lavoro Luigi Montanarini scrive:

"Ai pittori che dicono 'dipingo quello che vedo' bisogna dire che è da stabilire che cos'è che vedono e se quello che vedono lo vedono attraverso la pittura. La pittura ha una sua realtà tutt'altra della realtà oggettiva" (3, pag. 44).

E in riferimento all'arte:

"L'arte non è un concetto ma una realtà; perciò vale solo sperimentarla" (3, pag. 60).

Leggendo queste affermazioni, si può ben capire perché in arte il commento critico difficilmente riesce a cogliere appieno la verità di un'opera, a meno che, avvalendosi di un linguaggio adeguato, diventi esso stesso espressione di esperienza artistica, cioè un'opera letteraria.

La questione che a questo punto va ancora chiarita, riguarda le cause per cui dopo secoli di regno prettamente figurativo, le arti plastiche abbiano potuto, a partire dalla seconda metà

del XIX° secolo, avviarsi verso un cambiamento così radicale.

Per semplificare la risposta da dare a questa domanda certamente assai complessa, ci limiteremo a richiamare l'attenzione su due possibili cause solamente.

La prima è dovuta al fatto che l'atto creativo non può aver luogo al di fuori di una cultura necessariamente legata ad un 'luogo' e ad un 'tempo' determinati (3, pag. 40).

È quindi molto probabile, che il radicale cambiamento di rotta che le arti plastiche hanno intrapreso durante la seconda metà del '800, sia avvenuto in concomitanza con gli incombenti o già correnti sconvolgimenti socioeconomici e politici che assillavano il mondo occidentale durante quel periodo. E le sempre più deformate e decomposte rappresentazioni della realtà oggettiva nate all'inizio del XX° secolo sono forse da interpretare come segni premonitori degli eventi tragici che da lì a poco avrebbero colpito il mondo intero.

Ma prescindendo da tutto ciò, e toccando così la seconda delle possibili cause, questo periodo si distinse anche per le sue conquiste scientifiche e tecnologiche, da cui scaturirono, fra le altre cose, la fotografia, la cinematografia e più tardi anche la video-tecnica, che privarono le tradizionali arti plastiche di quel lato esclusivo fino allora posseduto grazie appunto alla loro prerogativa di arti capaci di narrare tramite immagini.

Con foto, film e video erano ormai a disposizione delle tecnologie in grado di riprodurre immagini di un'aderenza alla realtà oggettiva fino allora inimmaginabili, dispensando le arti plastiche tradizionali dal loro dovere narrativo, che da funzione divenne opzione. Le arti plastiche ottennero in tal modo la loro indipendenza estetica che gli permise di attingere a nuovi e quasi illimitati orizzonti creativi ed espressivi.



## SULLA PERSONA

Il percorso artistico di Luigi Montanarini corrisponde al già quasi classico cammino intrapreso da quella generazione di artisti europei, che, come lui, sono nati nei primi del '900. Lo rammentiamo per richiamare l'attenzione sulla differenza di età esistente fra questi artisti e quei Maestri di pittura, che oggi vengono considerati come i pionieri della pittura moderna e che sono tutti nati nella seconda metà del XIX° secolo. Wassily Kandisky per esempio, nacque nell'anno 1868, Henri Matisse nel 1869, Paul Klee nel 1879 e Pablo Picasso nel 1881, per citarne anche qui solo alcuni tra i più famosi. Questi appartengono quindi ad una precedente generazione di artisti.

Luigi Montanarini era del 1906, e quando nel 1931 terminò il suo studi, quei movimenti artistici, ormai definiti avanguardie classiche, erano già tutti costituiti. Prescindendo dall'impressionismo, che malgrado il suo ruolo di precursore resta pur sempre un movimento di fine '800, pensiamo al dadaismo, al cubismo, al surrealismo, all'espressionismo ed al fauvismo, sempre limitandoci ad alcuni esempi.

Questi movimenti erano nati in prevalenza nel centro e nel nord dell' Europa , particolarmente in Francia ed in Germania, ma anche nei Paesi Bassi ed in Russia.

Ma quello che tra i movimenti artistici nati all'inizio del XX° secolo si rivelò come il più radicale e risoluto fu il futurismo italiano. Con il Manifesto Futurista redatto e pubblicato nel 1909 dalla loro guida intellettuale, cioè dallo scrittore Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), in cui questi rivendicò il distacco netto dall'eredità culturale e sollecitò l'incondizionata opposizione al dominante ordine borghese, i futuristi confermarono la loro ferma volontà di rinnovamento, dichiarandosi intransigenti propugnatori di quel profondo cambiamento nel mondo delle arti che con un impeto senza precedenti si andava delineando all'inizio del secolo. Purtroppo però, nel suo Manifesto, Marinetti non glorificò solo degli ideali come la gioventù e la dinamica, ma anche l'uso della violenza, l'aggressività e la spregiudicatezza.

Con le loro serate futuriste, in cui tentarono di irritare il pubblico presente con controverse provocazioni affinché in sala si scatenassero dei tumulti, possibilmente accompagnati da violente risse in modo da assicurarsi anche l'interesse mediatico, i futuristi avevano forse ispirato i dadà, quel gruppo formatosi nel 1916 al Cabaret Voltaire di Zurigo, che proponeva anch'esso degli spettacoli provocatori, ma provocatori per la loro eccentricità e mai miranti a fomentare l'aggressività e la violenza.

Pur perdurando fino alla morte di Marinetti, che avvenne nel 1944, il movimento futurista perse già gran parte del suo slancio iniziale con l'avvento del primo conflitto mondiale, che i futuristi, ossessionati dal loro spirito di rinnovamento e desiderosi di poter essere partecipi ad ogni 'grande' evento, avevano comunque ardentemente atteso, ma che anche per loro finì in un'unica grande tragedia, in cui non potevano che lamentare morti e feriti. Con l'architetto Antonio Sant'Elia e lo scultore Umberto Boccioni avevano perso la vita anche due dei loro esponenti di maggior spicco. E benché il vuoto creatosi con la loro scomparsa era parzialmente stato colmato con l'adesione di giovani simpatizzanti di talento quali i pittori Ottone Rosai, Mario Sironi e Ardengo Soffici, bisognava ormai arrangiarsi con un nuovo regime, quello fascista. Un regime che alle tesi futuriste si era forse anche ispirato, ma che a livello culturale ne aveva tratto altre conclusioni.

A differenza del nazismo tedesco, il fascismo italiano concesse ampie libertà all'allora attuale mondo artistico-culturale, intervenendo solamente in caso di vera o presunta opposizione al regime, oppure semplicemente per profittarne a fini propagandistici. Ciononostante le simpatie del regime erano chiaramente rivolte più verso il classicheggiante e tradizionale che verso il moderno. Non a caso durante quel periodo, l'Italia diede i natali ad un altro movimento artistico, che, rifacendosi al secolo in corso, prese il nome di 'novecento', ed era molto ben visto dal regime, poiché, al contrario del futurismo e delle altre avanguardie europee, seguiva una linea artistica tradizionale e quindi figurativa.

La situazione politica vigente non favoriva certo la causa futurista. Risentendo infatti dell'isolamento artistico e culturale di cui l'Italia soffriva tra le due guerre, il futurismo fu gradatamente privato di quel ruolo di movimento trainante che un tempo deteneva al livello internazionale. Quegli artisti italiani che erano orientati verso le avanguardie, lasciarono la loro patria per stabilirsi all'estero, soprattutto a Parigi, come fecero i pittori Modigliani, Magnelli e De Chirico. Ma non mancavano le eccezioni. In architettura per esempio, accanto allo sfarzo fascista, poteva pur sempre nascere 'l'architettura razionale' di un Giuseppe Terragni (1904 -1943).

Dopo essersi definitivamente stabilito a Roma, Luigi Montanarini aderì ad un gruppo di giovani artisti, al gruppo della cosiddetta 'Scuola Romana', i cui membri, sentendo quell'isolamento artistico e culturale che l'Italia stava subendo, erano animati da un'unica volontà, quella di uscirne. Miravano ad uno stesso obiettivo, ma senza il sostegno di un programma comune o addirittura di un manifesto, ognuno imboccò la propria strada. La pittura figurativa di Luigi Montanarini era allora ancora fortemente ispirata dagli insegnamenti avuti all'Accademia, certamente più vicini al 'novecento' che ai movimenti d'avanguardia. Era un giovane di grande talento, per cui a Roma il successo non gli mancò. Da questo successo però non si fece affatto incantare. Anzi, il suo atteggiamento di fronte al proprio lavoro si fece sempre più critico, anche perché il suo interesse maggiore era ormai rivolto verso le avanguardie europee. Ben presto si convinse di dover rompere con tutto quello che fino ad allora aveva creato e di tentare un inizio completamente nuovo, il che si sarebbe verificato durante i primi anni del secondo dopoguerra ed avrebbe altresì provocato il suo distacco dalla 'Scuola Romana'.

L'orientamento verso orizzonti radicalmente nuovi, lo mise di fronte a dure prove. Con coraggio, ma sempre tormentato da forti dubbi, avanzò in più direzioni, come volesse rivivere, sperimentandoli di persona, i primi quaranta anni di storia della pittura del XX° secolo, creando opere spesso facenti riferimento a questo o a quel movimento moderno. Cionondimeno, queste opere restarono inconfondibilmente opere di Luigi Montanarini, che stava portando avanti il suo personale discorso pittorico seguendo un itinerario che gli permise di uscire da un ambiente misurato e provinciale per raggiungere una pittura che si potrebbe definire europea. A differenza dei suoi lavori nati negli anni trenta, le sue opere post belliche si distinguevano per il loro cromatismo nuovo, più acceso, e per il loro sempre maggiore accostamento all'astrazione, fino a diventare Astrattismo puro nel corso degli anni cinquanta.

Queste opere puramente astratte, Luigi Montanarini le poté presentare per la prima volta in occasione della Biennale di Venezia del 1958 in cui gli fu dedicata una sala personale. Quella astratta sarebbe rimasta la sua pittura per oltre quarant'anni. Solo in età molto avanzata, quando non fu più in grado di sostenere le fatiche che la pittura richiede, si riorientò

verso il figurativo creando disegni di contenuto biblico e mitologico in china, in inchiostro o con l'uso di semplici pennarelli.

Avvalendosi della contraddizione e della negazione come metodo di ricerca della propria verità (3, pag. 28), Luigi Montanarini non ha certo reso facile la lettura delle sue opere, per cui anche il tentativo di riunirle sotto un'unica etichetta non può che fallire, con grande dispiacere di certi storici, critici e galleristi. Ma l'opera di Luigi Montanarini è tutt'altro che inaccessibile se considerata nel suo insieme e approfondita con quella serietà, quell'intensità e quella perseveranza degne del Maestro. Un approfondimento non solo a livello intellettuale, ma anche e soprattutto attraverso gli organi sensuali.

“Per capire un dipinto”, scrive Luigi Montanarini, “propongo un paragone: come si può capire una rosa odorando la rosa, così si può capire un dipinto guardando il dipinto”. (3, pag. 40)

## DIONISIACO-APOLLINEO

Nell'anno 1872, l'allora ventisettenne filologo e filosofo tedesco Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) pubblicò la sua opera prima, un saggio dal titolo 'La nascita della tragedia dallo spirito della musica'. In una seconda edizione del 1886, questo titolo mutò in 'La nascita della tragedia, ovvero greicità e pessimismo' (4).

Il nesso fra questo saggio e il nostro tema è dato dal fatto che Luigi Montanarini, personalità di straordinaria erudizione e cultura, si era, tra le molte altre cose, anche intensamente dedicato allo studio del filosofo Friedrich Nietzsche, di cui aveva attentamente letto quest'opera prima, facendone spesso riferimento nei suoi colloqui e nelle sue conferenze per evidenziarne soprattutto gli aspetti correlativi al proprio lavoro.

Partendo dalla tragedia greca antica, in cui nella forma primordiale un coro cantante e danzante si confrontava con un unico attore, Nietzsche sostiene la tesi per cui in arte il sommo obiettivo è unicamente conseguibile tramite l'accoppiamento di due istinti primari contrapposti, che in riferimento alle due opposte divinità della mitologia greca, Dionisio e Apollo, denominò il Dionisiaco e l'Apollineo.

Al Dionisiaco corrisponde quindi l'istinto, l'esaltazione, la voglia, la delizia, la passione, la frenesia ed il vero, mentre che la consapevolezza, il sogno, la misura, l'opinione, la freddezza, il mentale e l'apparenza appartengono all'Apollineo.

Nietzsche ritiene inoltre appartenenti all'Apollineo le arti plastiche o figurative come anche l'arte concettuale della parola, cioè la letteratura. Le arti non figurative invece, come la musica, le attribuisce al Dionisiaco. E se a proposito di quest'ultima parla di "realtà universali" che essa solamente "è in grado di esprimere per vie dirette", pare evidente che egli attribuisca non solo alla musica, ma al fenomeno dionisiaco in generale un ruolo primordiale, reputandolo addirittura "la vera ed unica radice di tutta l'arte greca antica" (4, pag. 131 seg.). Confrontata alle altre arti, la musica si distingue effettivamente per la sua straordinaria immediatezza comunicativa, dovuta, secondo la spiegazione dettagliata data dall'otorinolaringoiatrico francese Professor Alfred A. Tomatis nel suo libro dal titolo 'L'oreille et la voix' (5), alla percezione tramite l'orecchio.

Il giovane Friedrich Nietzsche era un grande ammiratore di Richard Wagner (1813 - 1883) a cui aveva inizialmente dedicato la sua opera prima, rivolgendosi esplicitamente al grande compositore nell'introduzione alla prima edizione. Nella musica di Wagner credeva di aver scoperto la rinascita della tragedia. Non sorprende quindi, che a parte l'illustre storico basileese Jacob Burckhardt, erano solamente lo stesso Richard Wagner assieme alla sua seconda moglie Cosima, come anche il direttore d'orchestra Hans von Bülow e, pur se con qualche riserva, il pianista e compositore Franz Liszt, rispettivamente l'ex marito ed il padre di Cosima, ad entusiasinarsi per quest'opera giovanile di Nietzsche. I filologi tedeschi dell'epoca invece bocciarono la sua concezione all'unanimità perché ritenuta poco scientifica. Ma successivamente Nietzsche stesso mosse un'aspra critica al proprio testo. Nel suo 'Tentativo di autocritica' del 1886 lo definisce ripetutamente un saggio "discutibile e impossibile", a cui rimprovera l'errata trasposizione al presente di fenomeni del passato. In particolare ritenne illusoria la speranza di veder rinascere la tragedia dalla musica di Richard Wagner, distaccandosi così anche da Wagner stesso (6, pag. 155 seg.).

In quanto artista, Luigi Montanarini conosceva per esperienza il giuoco dei contrapposti istinti primari nell'arte, e poté quindi ben seguire le spiegazioni di Nietzsche.

Un certo fascino deve aver esercitato su di lui, illustre rappresentate dell'arte astratta italiana, il fatto che con 'La nascita della tragedia' ebbe sottomano un'opera letteraria nata in un periodo in cui pittura e scultura erano prettamente figurative ed un'astrazione nel senso dell'Astrattismo era ancora assolutamente impensabile. In effetti, c'è da chiedersi se con l'avvento dell'arte astratta nel XX° secolo, le arti plastiche, da Nietzsche definite come apollinee, avessero subito una spinta verso il Dionisiaco.

Se riferita all'astrazione espressiva e gestuale, la risposta da dare a questa domanda è senz'altro un 'sì' netto: astrazioni espressive e gestuali quali quelle di Jackson Pollock o di Willem de Kooning esprimono istintività e frenesia e sono quindi da reputare dionisiache. Ma nel XX° secolo sono nate anche altre espressioni di arte astratta, basate su principi geometrici e matematici e perciò denominate costruttiviste o concrete, che per il loro rigore, la loro misura e la loro razionalità sono certamente da attribuire all'Apollineo.

L'assenza di qualsiasi riferimento alla realtà oggettiva nelle arti plastiche, ha messo gli artisti in condizione di poter usufruire di una quasi illimitata libertà creativa e, volendo, di incamminarsi unilateralmente in una delle due direzioni, in quella dionisiaca e in quella apollinea, con l'intento di esaurire fino in fondo le loro peculiarità. Così facendo però si corre un grave rischio, poiché un'impostazione estremamente unilaterale neutralizza la polarità, con risultati, che a seconda della direzione intrapresa, sfociano o in un incontrollabile caos oppure nel totale irrigidimento.

Ben visibile è l'interazione fra il Dionisiaco e l'Apollineo nelle opere di Montanarini, soprattutto in quelle appartenenti al lungo periodo dedicato all'Astrattismo (vedi tavole III e IV). Non solo nella singola opera, ma mettendo a confronto intere fasi lavorative, si nota quali sono appartenenti più all'una o all'altra direzione. E se questi cambiamenti di rotta riscontrabili nella sua opera pittorica dovessero destare sorpresa, sarebbe opportuno attenersi a quello che lui stesso ci spiega a questo proposito: "Contraddirmi e negarmi non è per me un giuoco, né un vizio ma un metodo di ricerca della mia verità" (3, pag. 28).

Già da bambino Luigi Montanarini era al centro dei due poli contrapposti, il Dionisiaco e l'Apollineo, anche se allora ancora inconsciamente, poiché dai suoi stessi racconti si può dedurre, che sua madre deve essere stata una persona di indole piuttosto apollinea, al contrario del padre, che, a quanto pare, non era affatto refrattario a quel che di dionisiaco può offrire la vita.

L'uguale struttura compositiva descritta nell'introduzione a questo testo a proposito delle opere scelte per la citata esposizione allestita presso le A.C.L.I., è in fin dei conti fondata sulla interazione fra elementi dionisiaci e apollinei. Quel che dapprima poteva sembrare un'esteriorità si rivela ormai come vera espressione di contenuti concernenti Luigi Montanarini. Lui stesso ce lo conferma in un ulteriore aforisma che dice quanto segue:

"Due aspetti presenti al mio spirito, due aspirazioni innate, contrastanti ed inconciliabili vivono nel mio intimo: una necessità di abbandono e l'altra un bisogno di rigore. Queste due forze si alternano nella mia opera o tentano di riunirsi. Separati all'estremo o congiunti fino a scomparire uno nell'altro, hanno determinato da sempre la storia della mia pittura" (3, pag. 52; inoltre vedi tavole V e VI).

## L'ASPETTO SPIRITUALE

“A questo punto della mia lunga fatica mi è apparso con chiarezza che il movente della mia opera è spirituale e mistico” (3, pag. 86).

Questo pensiero Luigi Montanarini lo ha forse appuntato al termine di un intensa giornata lavorativa oppure alla conclusione di una fase di lavoro più prolungata, su uno dei suoi piccoli taccuini che portava sempre con sé.

In effetti, l'aspetto spirituale è di basilare importanza per una più profonda comprensione dell'opera di Montanarini. Soffermarsi su questo aspetto è quindi un atto doveroso, lasciando che anche qui sia soprattutto il Maestro stesso ad esprimersi attraverso i suoi aforismi.

“Della mia opera dicevo che era la mia ‘manifestazione’ ”, scrive Luigi Montanarini “adesso invece dico che è la mia ‘trasfigurazione’ ” (3, pag. 80).

Parlare di ‘trasfigurazione’ significa rievocare la trasfigurazione di Gesù come ce l'hanno tramandata i tre sinottici, Matteo, Marco e Luca nei loro rispettivi vangeli (7). Riconsultiamo dunque il dizionario Garzanti, che a questo proposito parla di “cambiamento dell'aspetto esteriore come riflesso di un mutamento interiore” (2).

Che l'essenza dell'atto creativo consista nella propria ‘manifestazione’, resta comunque tuttora l'opinione più diffusa, non solo tra il grande pubblico. E come abbiamo appena potuto apprendere, da giovane anche Luigi Montanarini era di questa opinione. Ma ben presto il suo lavoro gli fece vivere delle esperienze completamente nuove.

“Mi sono accorto” prosegue “che c'è ancora qualcosa di più importante della rappresentazione di se stesso, e cioè la rappresentazione del superamento di se stesso.

Superamento di se stesso vuol dire uscire da se stesso ed entrare nella pittura e solo nella pittura, in una condizione cioè superiore a se stesso” (3, pag. 76).

Entrare nella pittura e solo nella pittura significa che “non soltanto il pensiero, il sentimento e la volontà dell'artista determinano l'arte, ma che l'artista è nello stesso tempo lo strumento dell'arte, perciò egli determina l'arte ed è determinato dall'arte (3, pag. 22), e deve di conseguenza desistere “dalla follia di voler fare un'opera d'arte e lasciare invece che l'opera d'arte accada” (3, pag. 60).

Per Luigi Montanarini, l'arte, ovvero l'arte pittorica, non poteva quindi in nessun caso mirare a conseguire qualcosa d'esteriore con pennelli e colori, ma d'interno e con se stesso. Pennelli e colori erano per così dire solo un pretesto per qualcosa che poteva succedere anche senza di essi, solo la via verso una meta, non la meta stessa, solo supporti per il salto ultimo e decisivo (8, pag. 21).

“L'artista si inserisce nel soprannaturale attraverso il proprio lavoro manuale” (3, pag. 64), dice Luigi Montanarini.

E se inoltre aggiunge di non aver scoperto il suo lavoro studiando gli antichi, ma di aver al contrario scoperto gli antichi lavorando al suo lavoro (3, pag. 16), ne possiamo dedurre, che in virtù delle proprie esperienze artistiche, aveva riscontrato nelle opere degli antichi Maestri quei valori che reputava l'essenza di ogni opera vera. Valori atemporali quindi, come atemporale è il senso di quell'aforisma che definisce l'opera pittorica come “storia di una tela dipinta” (3, pag. 20), sebbene il modo di lavorare dei antichi Maestri si differenziasse radicalmente da quello di Montanarini e dei suoi contemporanei.

In effetti, il riporto pittorico di aspetti del mondo visibile, fortemente aderenti alla realtà oggettiva, su un qualsiasi supporto, esigeva dagli antichi Maestri dei lavori preliminari o preparativi in forma di schizzi e bozzetti, che erano, a loro volta, parte integrante della genesi dell'opera da realizzare al pari della successiva e definitiva esecuzione della stessa.

Solo nel XX° secolo, ma soprattutto con l'avvento dell'Astrattismo, i pittori iniziarono a lavorare in maniera diretta, cioè senza bozzetti, trasformando le superfici a loro disposizione in veri e propri campi sperimentali, su cui grattando e sovrapponendo colori, modificavano e ritoccavano. Ma così facendo spalancarono anche le porte a tutto quello che di casuale ne poteva scaturire, che però accettarono di buon grado per farne subito un ulteriore elemento compositivo.

A questo punto c'è da rilevare che proprio nel periodo in cui nelle arti plastiche, il ruolo del figurativo – cioè della palese narrazione – cominciò a perdere d'importanza a vantaggio di una sempre più marcata astrazione, anche quella realtà basilare, per cui ad ogni opera d'arte, degna di questa qualifica, appartiene una propria storia ed un proprio significato, si liberò piano piano dalla velatura che fino allora l'aveva occultata, per potersi finalmente mostrare per quel che effettivamente è: il vero contenuto di quelle arti, ovvero il 'come' di un'opera. Dice Montanarini: "La storia ed il significato di un dipinto sono contenuti tutti nel 'come' il dipinto è. Oltre questo non c'è altro significato" (3, pag. 44).

E aggiunge: "È inutile che ti faccia tante domande. C'è un unico 'come' e quello lo vedrai e saprai solo 'facendo' (3, pag. 82).

L'attività didattica di Luigi Montanarini presso l'Accademia di Belle Arti di Roma si era già conclusa da cinque anni, quando nel 1981 il religioso ed allora ancora studente della stessa Accademia, Marko Ivan Rupnik, stava redigendo la sua tesi di licenza dal titolo "Luigi Montanarini ed il problema dell'interpretazione" (9), in cui questi fa notare, che durante i decenni successivi al secondo conflitto mondiale, in Italia, ma anche altrove, prevalse una critica d'arte di orientamento marxista, spesso accompagnata da elementi psicoanalitici di stampo freudiano (9, pag. 65 seg.). Una critica dunque, che rifiutava ogni forma di trascendenza come anche il riconoscimento dello spirituale e del metafisico.

Su Montanarini è stato scritto molto ma si è detto poco, per lo meno poco d'essenziale. Quei critici le cui interpretazioni egli stesso riteneva le più vicine alla sua verità, si potevano contare sulle dita di una mano (9, pag. 79), ed uno di questi, Carmine Benincasa, era l'unico ad aver avuto il coraggio d'affrontare un'interpretazione che si potrebbe senz'altro definire metafisica se non addirittura teologica. Era lui infatti, che senza remore, riferendosi all'arte di Luigi Montanarini, parlò di "rivelazione dell'invisibile" (9, pag. 93).

Circondato da una critica che nella stragrande maggioranza non poteva né voleva cogliere la verità della sua opera, fu spinto pian piano in una sorta di esilio, l'esilio del combattente solo e solitario. Ma grazie all'elevato grado di consapevolezza in cui operava, non sviò mai dalla retta via alla ricerca della propria verità, nonostante la situazione di isolamento involontario in cui si trovava.

E oggi, a più di quindici anni dalla sua scomparsa, aprendo il sito di una galleria romana a lui legata (galleriavittoria.com) e cliccando sul suo nome, si legge che "... per il suo assoluto e totale desiderio di libertà (...), Montanarini poteva quasi essere considerato il pittore dimenticato, di una tematica profondamente colta e purtroppo ancora misconosciuta" (10).

Ma in tempi come quello odierno, in cui l'essenza viene troppo spesso soppiantata dall'apparenza, in cui la qualità viene confusa con la quantità ed il successo si è ridotto ad un fenomeno non più meritato ma perlopiù costruito, non c'è da aspettarsi un repentino riconoscimento di tutto quello che di lui è ancora misconosciuto.

Fino ad allora, ci vorrà ancora un bel pò.

## INDICAZIONE DELLE FONTI

- (1) *Zingarelli, Nicola:* Vocabolario della lingua italiana, Zanichelli Editore, Bologna, 2004
- (2) *Cusatelli, Giorgio:* Dizionario Garzanti della lingua italiana, Garzanti Editore, Milano, 1965
- (3) *Montanarini, Luigi:* Aforismi sull'Arte, Fondazione Montanarini-Isler, Wohlen, 2002
- (4) *Nietzsche, Friedrich:* La nascita della tragedia, Testo originale in lingua tedesca Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7131, Stuttgart, 2010
- (5) *Tomatis, Alfred A.:* L'oreille et la voix, Edition Robert Laffont, Paris, 1987
- (6) *Wohlfart, Günther:* Postfazione alla Nascita della tragedia di Nietzsche, Testo originale in lingua tedesca Reclam Universal Bibliothek Nr. 7131, Stuttgart, 2010
- (7) *I Sinottici:* Matteo (17, 1-9), Marco (9, 2-10), Luca (9, 28-36)
- (8) *Herrigel, Eugen:* Lo Zen e il tiro con l'arco, Piccola Biblioteca 25 Adelphi Edizioni s.p.a. Milano, 1975 Citazione adattata
- (9) *Rupnik, Ivan Marko:* Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione, Tesi di licenza, Roma, 1981
- (10) *Galleria Vittoria Roma:* [www.galleriavittoria.com](http://www.galleriavittoria.com)  
[www.galleriavittoria.com/amontanarini.html](http://www.galleriavittoria.com/amontanarini.html)



## CURRICULUM

*Luigi Montanarini* nasce a Firenze il 22 luglio 1906.

Dal 1927 al 1931 frequenta l'Accademia di Belle Arti della sua città.

Nel 1933 vince - assieme allo scultore Pericle Fazzini - il Pensionato Artistico Nazionale, per cui si trasferisce a Roma, che diventa la sua città d'adozione.

Espone in tutto il mondo e partecipa alle principali rassegne d'arte italiane ed internazionali fra cui più volte alla Biennale Internazionale di Venezia, che nel 1958 gli dedicò una sala personale.

Le sue opere si trovano in collezioni italiane ed estere e nelle Gallerie d'Arte Moderna di Roma e di Milano come anche nel Kunstmuseum di Berna e nel Kunsthaus di Aarau.

Esegue a Roma anche diversi lavori in edifici pubblici e, soprattutto negli anni '50, realizza alcune opere importanti nel campo dell'arte sacra in chiese romane nonché al Santuario di Santa Rita a Cascia.

Altrettanto intensa è la sua attività didattica: dal 1936 al 1938 è professore di materie estetiche all'Istituto d'Arte di Civita Castellana e nel 1939 viene nominato direttore della Scuola d'Arte di Velletri. L'anno successivo è nominato professore titolare di figura nel Liceo Artistico di Roma. Nel 1956 ottiene la nomina di professore titolare di pittura all'Accademia di Belle Arti di Roma, diventando il direttore di questa nel 1965, nonché membro del Consiglio Superiore delle Belle Arti un anno dopo.

Luigi Montanarini muore a Roma il 7 gennaio 1998.

*Luca Montanarini* nasce a Roma il 6 gennaio 1944 come quarto ed ultimo figlio della coppia di artisti Luigi Montanarini e Heidy Isler.

È architetto diplomato ETH (Politecnico Federale di Zurigo) e membro della Società Svizzera Ingegneri e Architetti SIA. Come artista è membro dell'Associazione artistica Visarte.

Nel anno 1998 crea assieme a sua sorella Silvia e ai suoi due fratelli Roberto e Marco la Fondazione Montanarini-Isler con sede a Wohlen/AG (Svizzera), della quale è tuttora il presidente.

Luca Montanarini vive e lavora a Wohlen/AG.

Se non ti liberi dal vizio per cui credi o immagini di vedere, nella pittura astratta, aspetti del mondo visibile, non riuscirai mai a cogliere la verità dell'opera che cerchi di comprendere.

*Luigi Montanarini*



TAVOLA I

Luigi Montanarini

Anemoni

ca 1932

Olio su tela

Un primo piano floreale, strutturato e policromo, contrasta con un fondo più pacato di tonalità grigiobruna



TAVOLA II  
Luigi Montanarini  
Olio su tela

Nuove  
Variazioni

1974

Un primo piano strutturato e policromo contrasta con un fondo pacato e monocromo



TAVOLA III  
Luigi Montanarini  
Olio su tela

Composizione n° 10

1958

Astrazione spiccatamente dionisiaca, libera ma nel contempo articolata



TAVOLA IV  
Luigi Montanarini  
Olio su tela

Composizione

1982

Astrazione spiccatamente apollinea, articolata ma nel contempo libera



TAVOLA V

Luigi Montanarini

Composizione

1983

Olio su tela

Il Dionisiaco e l'Apollineo si intrecciano



TAVOLA VI

Luigi Montanarini

Composizione

1982

Olio su tela

Frammenti apollinei, di cui alcuni tengono a bada il magma  
dionisiaco