



# RAMI

VERONICA MONTANINO





**RAMI – Veronica Montanino**  
Musei di Villa Torlonia, Casino Nobile  
14 ottobre 2020 – 28 marzo 2021

**ROMA CAPITALE**

**SOVRINTENDENZA CAPITOLINA  
AI BENI CULTURALI**

Maria Vittoria Marini Clarelli  
Sovrintendente Capitolina  
ai Beni Culturali

**Servizio di Staff-Comunicazione  
e Relazioni Esterne**

Isabella Toffoletti, *Responsabile*

*Comunicazione e Relazioni Esterne*

Teresa Franco  
Filomena La Manna  
con Luca D'Orazio

**Servizio Mostre e Attività Espositive  
e Culturali**

Federica Pirani, *Responsabile*

*Coordinamento Tecnico-Scientifico*

Gloria Raimondi

*Coordinamento Amministrativo*

Sabrina Putzu  
Paola Amici

**Musei di Villa Torlonia, Casino Nobile**

Direzione Ville, Parchi Storici  
e Musei Scientifici  
Giancarlo Babusci, *Direttore*

Servizio Ville e Parchi Storici  
*Museo, Mostre ed Eventi culturali*  
Annapaola Agati, *Responsabile*  
Maria Regina Cascone

*Coordinamento didattica ed eventi  
della Direzione Ville e Parchi Storici*  
Daniela di Chiappari

**ORGANIZZAZIONE DELLA MOSTRA**

*Mostra a cura di*  
Maria Grazia Tolomeo

*Testi di*

Annapaola Agati, Maria Grazia Tolomeo  
Anna Maria Panzera, Anna Simone  
Emma Ercoli

*Organizzazione*

Studio d' Arte Campaiola, Roma

*Allestimento*

Sauro Radicchi, Roma

*Progetto Grafico*

Maurizio Lepore, Sheldon.studio

*Fotografie*

M3 Studio, Roma  
Andrea Romagnoli, Roma  
Studio Boys, Roma

*Riprese video*

Nicolas Vanegas Sanchez

*A vario titolo si ringraziano*

Sauro Radicchi, Savina Ciprigno,  
Giorgio de Finis, Simona Fabrizi,  
Giovanna Vasari, Maria Villirillo

Organizzazione



Servizi di vigilanza



Servizi museali



RAMI  
VERONICA MONTANINO





Annapaola Agati

## I "Rami" di Veronica Montanino al Casino Nobile di Villa Torlonia

La proposta di accogliere una mostra con le opere di Veronica Montanino all'interno del Museo di cui sono responsabile da molti anni, è arrivata dalla collega storica dell'arte Maria Grazia Tolomeo che stimo e apprezzo, e che mi invita a guardare con attenzione questo progetto, anche se ogni inserimento in questo spazio, già così ricco di elementi decorativi da ricordare l'horror vacui di vittoriana memoria, sembra impossibile. Decido quindi di conoscere l'artista e di verificare anche con lei la compatibilità della proposta; l'accompagno per una visita nel Museo e leggo l'entusiasmo in ogni suo sguardo, vedo le "mie" stanze trasformarsi in fondali che dialogano con i suoi sogni, le decorazioni floreali dipinte modificarsi in oggetti reali, la natura che circonda il Museo entrare negli ambienti riservati del palazzo.

Il progetto parte, e pian piano prende forma; ogni opera viene studiata ed associata ad una delle tante suggestioni della casa museo.

Al centro della Sala da Ballo, un groviglio di rami di alberi tutti diversi e colorati, accatastati come per un falò, si elevano verso la cupola con le Storie di Amore dipinte da Leonardo Massabò e da Domenico Tojetti; lo sguardo è guidato a percorrere il nervoso andamento degli arbusti per concludersi tra i giochi del nume tutelare bambino.

Ancora al gioco riconduce l'opera "Senza mai toccare terra" un ramo appeso al soffitto che dondola sulla testa degli spettatori evoca una altalena in dialogo con il parco che circonda il Museo, luogo di svago e di gioco per grandi e piccini.

Una infilata di rami colorati tornano a dare significato alle fioriere in ghisa appese alle vetrate del portico serra, visibili anche dall'esterno, che ci ricordano con la loro festosità, la funzione

originaria di questo luogo: una villa per gli svaghi e per le feste dei Principi Torlonia.

La statua di marmo di "Diana con il cane" della Collezione Torlonia si staglia contro una parete di arabeschi fluttuanti, un groviglio boschivo vicino al mondo forestale della Dea in marmo, mentre la frase riscritta che dà il titolo all'opera, ripropone un passo della storia di Psiche dipinta nella volta da Pietro Paoletti. La Sala di Alessandro, con la sua decorazione esuberante, ci racconta la storia del grande condottiero macedone, allusione encomiastica al committente dei lavori Alessandro Torlonia; la sala era stata adibita a sala da pranzo del Principe ed ancora si conservano le consolle di appoggio per le pietanze in arrivo dalle cucine nel piano seminterrato del palazzo. Su queste consolle che riportano all'uso ordinario questo spazio così fortemente aulico, Veronica Montanino costruisce un puzzle di piccoli oggetti recuperati nel vivere quotidiano e torna a far dialogare il passato con il presente.

L'anticamera che affaccia sul maestoso portico ospita invece due totem che contengono oggetti parlanti, una proiezione tridimensionale delle candelabre dipinte sulle pareti. Ed infine, nella Camera Gotica, tra le pareti dipinte da Giovan Battista Caretti ad imitare vetrate aperte sul cielo, un vaso di rami colorati sottolinea e giustifica la funzione del bellissimo tavolo in porfido intorno al quale gira tutta la stanza.

La provocazione del decorativo attuale trova quindi luoghi e consonanze virtuose con le antiche decorazioni di Villa Torlonia, tanto che questo incessante dialogo fra presente e passato trova l'artista sempre capace ad adattare ed adottare i linguaggi dell'800 in una dimensione altrettanto vivace, ma contemporanea.







Habitat 1#  
tecnica mista





Maria Grazia Tolomeo

Veronica Montanino | RAMI

Al centro della Sala da Ballo del Casino Nobile di Villa Torlonia, Veronica Montanino ha realizzato una sorprendente installazione di "rami" che fluttuano con grande leggerezza nello spazio. Dal centro, una forte energia li libera, lateralmente e verso l'alto, mantenendoli solidamente connessi tra loro. Ci appaiono colorati, avvolti da tessuti o da leggeri filamenti, arricchiti da escrescenze naturali e artificiali, intersecati tra loro e librati in volo per accostarsi magicamente alle decorazioni delle lunette e del soffitto. Per parlare del mondo, della vita, della natura, del continuo divenire, l'artista ha creato un suo linguaggio, un suo personale, poetico, alfabeto. L'inserimento, nel contesto di un edificio immerso in un parco naturale, caratterizzato da grandiose decorazioni, alcune sul tema del cambiamento, della trasformazione, è l'occasione per sottolineare la consonanza con il suo lavoro dovuto a una lunga pratica artigianale che piega, modifica, assembla i materiali utilizzati. Legno, plastica, piccoli oggetti di uso quotidiano, carte, foglie, bottoni sono connessi tra loro da pennellate potenti e vivaci. Un pensiero, un lavoro che fin dalle prove iniziali, muove dal preciso intento di allontanarsi dai linguaggi minimalisti per riappropriarsi della vitalità delle immagini.

La *Metamorfosi* che è il tema della decorazione della sala attigua a quella del Ballo, detta Camera di Psiche, così chiamata per i sette riquadri della volta che narrano la storia di Psiche<sup>1</sup> e il rapporto tra artificio e realtà che caratterizza l'edificio e il parco circostante, sono il motivo principale con cui si è voluta misurare l'artista. Il confronto è con l'intero impianto decorativo dovuto a esperte maestranze, tipico dell'eclettismo di fine Ottocento, dal quale tuttavia prende le distanze allontanandosi anche da alcune pratiche di citazione molto in voga in un Paese come il nostro che ha una grande tradizione figurativa, per abbracciare un rapporto con l'immagine diverso, più innovativo, più legato al contemporaneo. Il confronto con la cultura visiva che l'ha preceduta si discosta dalla pratica di riprendere motivi, tradizioni letterarie, per proporre una reale vicinanza all'ambiente e alla natura, vera protagonista del suo operare. Il suo rapporto con la storia dell'arte antica e contemporanea è estraneo anche ai processi di rivisitazione del post-moderno e alle tesi di postproduzione espresse nel libro di Nicolas Bourriaud<sup>2</sup> che parte dalle combinazioni o remixing delle pratiche della tecnologia musicale fatte proprie nel concetto di appropriazione delle immagini dell'arte utilizzate dagli artisti contemporanei. La Montanino se ne discosta per quella sua personale genuina aderenza alla vita pur condividendo la tesi dell'autore che l'arte ci restituisce il mondo come esperienza. Per raccontare la natura e il divenire, l'artista ha voluto costruire un vero e proprio originale alfabeto. Le lettere, le parole, i verbi, le congiunzioni sono le foglie, i fiori, gli animali, le figurine umane che si trasformano in immagini e si fanno racconto poetico. Servendosi di questo alfabeto è riuscita a evidenziare un pensiero labirintico ma anche radicale che riesce a contrastare le illusioni della razionalità moderna.

Dal Portico aperto in direzione del Parco di Villa Torlonia, dovuto all'intervento di Giuseppe Jappelli, chiamato al rinnovamento della Villa dal principe Alessandro Torlonia assieme all'architetto Giovan Battista Caretti per rendere più monumentale e scenografico il primo progetto di Giuseppe Valadier<sup>3</sup>, filtra la luce che penetra le verdi ramificazioni della installazione centrale e rende preziose quelle dei mutevoli, vibranti lavori inseriti nelle fioriere metalliche lungo le finestre. In una sala del piano superiore esplodono i rami trattenuti da un vaso impreziosito, decorato da foglie, da piccoli preziosi elementi di stoffa. I rami, di sala in sala, più liberi o incastonati dentro le teche si dispongono ad esaltare la sontuosa decorazione delle pareti, delle lunette, a sottolineare la classicità dei colonnati e la composizione geometrica dei pavimenti, a far vibrare la finta architettura delle pareti.

Come la stessa Montanino sostiene in una recente conversazione con Alan Jones<sup>4</sup>, i materiali che utilizza, i suoi "rami" non sono un ready made o un omaggio all'Arte Povera, sono materie vive, sottratte al loro uso quotidiano che denunciano una ambiguità di forme e di significato: le foglie, i legni, le plastiche duttili e informi che subiscono i suoi interventi artigianali appaiono come "invenzioni". Un lavoro che non è frutto di un progetto, non nasce dall'idea, non ha vicinanza con il Concettuale, vuole invece raccontare per immagini<sup>5</sup>. Il modo per farlo è un linguaggio che non è più quello della parola ma quello di un suo personale alfabeto visivo. Una grande tela ad acrilico inserita a coprire la porta del Vestibolo A del Casino Nobile mostra la mobilità del suo operare all'interno di una superficie ben definita: un dripping festoso si sparge mobilissimo accompagnato da una scia di brillanti gocce e da una riflessione sull'operare artistico.

Tutto sembra fortemente improntato all'instabilità, al cambiamento, alla trasformazione ma allo stesso tempo ad una compattezza, ad una unitarietà di visione. Il lavoro rimanda alle prime prove esposte a cominciare dal 2012, lavori a parete, ricchi di straordinaria vitalità e soprattutto di grande potenza visiva. Il senso di mobilità che trasmettono deriva dal passaggio da una forma all'altra, dall'incrocio e dalla mescolanza dei materiali, dal sovrapporsi degli elementi.

Questo è l'alfabeto della Montanino: lettere che si incontrano, come polvere di una clessidra, come parole che si dispongono a innumerevoli diverse narrazioni. Sulle superfici sono stesi densi strati di colore materico e corposo. All'interno di geometrie ovali o rettangolari sono disposti cerchi, trine, coriandoli, perle, piume, stelle filanti, animali, figurine umane, alcune preziosità e tutte diventano lettere, frasi, con cui è più facile avvicinarsi al flusso continuo del divenire. C'è l'ambizione di mostrare i segreti del mondo e l'assemblaggio di tutte le forme è la chiave per non perdere nulla di quello che c'è: un mondo libero ma controllato come il ritmo della natura. Ha trovato il modo per esprimere la vivace sensualità delle immagini riscoprendo la potenza del colore senza tuttavia

inseguire le leggi della pubblicità ma, come sostiene in una recente intervista<sup>6</sup>, ponendosi accanto alla natura, con tutti i suoi sensi, con la “superficialità” del tatto, della pelle.

Nella mostra “Complementari” del 2019 a Milano <sup>7</sup> aveva presentato alcuni pezzi unici, opere esposte in successione che rivelavano il loro potenziale moltiplicatore tendendo all’infinito. Le cornici che trattengono le miriadi di forme e di preziosità sono unite insieme da un vivace colore. I lavori si estendono sulle pareti come opera unica, come le frasi di una narrazione.

Il senso dello spazio infinito, così evocato, la spinge a cimentarsi con l’architettura, con le pareti. Le installazioni ambientali, che inizia a realizzare da questo momento, hanno trasformato palazzi storici e gallerie in un mondo onirico e fiabesco, i cui elementi fluttuanti, germinatori, rivelano il segreto dell’universo.

La pratica di offrire questo mondo prezioso e vitale sulla superficie fa pensare ai lavori di Takashi Murakami che dall’89 aveva inondato le sue mostre con tele piene di colori, di fioriture, di decorazioni dichiaratamente vicine alla estetica della cultura giapponese <sup>8</sup> e, nei suoi lavori, alla bidimensionalità uniformata dalle superfici levigate e colorate, aveva unito il riferimento all’immaginario feticista e consumistico degli otaku giapponesi, tipici della cultura degli anni Settanta. Le tele di Veronica sono colme anche esse di fiori, di foglie, di rami, di perle o gocce coperte da macchie, da polveri e da materie che aggettano dalla superficie, ma esse raccontano il mondo con le sue sorprese, le sue bellezze e le sue trasformazioni: sono elementi che si aggregano a formare parole per descrivere la vita. I suoi interventi “site specific” si confrontano con l’architettura, con le decorazioni degli ambienti, con la cultura dei luoghi dove opera. Alcuni di essi, generalmente in sale dedicate alle attività dei bambini, alla decorazione ambientale aggiunge mobili, sedie, giocattoli, palloni di ceramica e legno che rimandano ancora al lavoro di Murakami nel considerare la totalità dell’arte, nel confondere linguaggi alti e bassi ma la Montanino ha l’ambizione di non inseguire la cultura pop, ma di afferrare il divenire delle cose e, mescolando le tradizioni antiche agli aspetti della vita quotidiana, rivela un metodo che è visionario oltre che rigoroso. In questo lavoro odierno, in una delle sale, quella di Alessandro, al primo piano del Casino Nobile, tra l’altro dedicato ad Apollo e le Muse, l’artista inserisce sulle mensole, presenti sulle pareti, vari piccoli oggetti dipinti con colori tenui, vere “nature morte”, che si amalgamano con le sfumature dei marmi e con le figure in nero del mosaico pavimentale cercando una fusione con l’ambiente. In una installazione a parete del 2008, dal titolo “Psyco”<sup>9</sup>, aveva realizzato una serie di silhouettes nere: figure maschili e femminili,

fanciulli, amorini, cervi, sirene, animali fantastici scorrevano sulle pareti, rincorrendosi. Lasciata la felicità, la grandiosità e la brillantezza del colore scopre il nero che parla di ombre, di fantasmi. Le parole, le frasi che definivano il suo racconto hanno subito un cambiamento, una retrocessione. Qualsiasi narrazione può essere cancellata e presentarsi solo con il ricordo. Aveva ripreso questo motivo nella installazione realizzata nel 2011 per il Padiglione Italia della 54° Esposizione Internazionale della Biennale di Venezia<sup>10</sup>, presentando oggetti diversi tra cui ombrelli, bicchieri, dadi, interamente ricoperti di nero arrivando alla cancellazione delle loro qualità, del loro uso. Il discorso si era fatto ambiguo, incomunicabile. Si trattava di lettere, parole, frasi che nascondevano il loro significato, che avevano abbandonato ogni pensiero razionale. Tutto cancellato, tutto tornato nel buio, perduto per sempre il rigoglioso fluire delle opere precedenti. Non si è trattato di morte dell’arte, di riflusso minimalista. Viene invece raccontato l’inverno della natura che copre i suoi semi per ripresentarsi in seguito più gioiosa e fertile. Le figure nere rimandano a Kara Walker, artista afroamericana che utilizza, rifacendosi alla tradizione della ritrattistica e dell’illustrazione, sagome di carta ritagliata nera, silhouettes disposte sulle pareti dei musei in cui è invitata a lavorare. Un genere che si trasforma in strumento di denuncia utile a raccontare episodi cruenti di schiavitù, tortura e omicidi razzisti. La Montanino, diversamente, si allontana dal genere della denuncia per inseguire anche qui, con rigore, i suoi temi.

L’ossessione di raccontare l’ambiguità della rappresentazione trova, nella mostra odierna, la sua conclusione nel lavoro “Senza mai toccare terra”. Una prima versione era già stata presentata nel 2019 al MACRO Asilo<sup>11</sup>, realizzata con la collaborazione di Michela Pasquali: un’altalena, immagine per antonomasia dell’oscillazione, simbolo inquietante e bellissimo di tutto il pensiero dell’artista e del suo sogno di reinterpretare il mondo. Nell’altalena convivono simbolo e realtà, in questa anche la dicotomia artificialità e naturalità. Il suo moto oscillatorio è il divenire. Ci accompagna, sospesa alle volte di una sala, con i suoi lunghi rami su cui poggiano fioriture che il colore assembla e rende uniforme: qua e là piccole e preziose accensioni colorate di fiori, di funghi, forse di farfalle, la rendono perfetta metafora di un pensiero poetico, di un percorso di conoscenza che subisce sorprese e mutamenti.

Il ciclo continuo della natura trova la sua espressione nei sorprendenti lavori che la Montanino ci offre tra luce e buio, vita e morte, forza e fragilità. Un processo alchemico che ne riallaccia il linguaggio alla storia dell’arte di tutti i tempi.

Ottobre 2020

1. La Camera di Psiche è uno degli ambienti del Casino Nobile di Villa Torlonia. E’ così denominata per i sette riquadri inseriti nella volta a padiglione che narrano la “Storia di Psiche” dipinti a tempera da Pietro Paoletti in una elaborata decorazione a grottesche ad opera di Giovan Battista Caretti, Vedi “Villa Torlonia Guida”, Roma 2007 a cura di Alberta Campitelli.

2. Nicolas Bourriaud, “Postproduction. Come l’arte riprogramma il mondo” Postmedia, 2004

3. op.cit. Roma, 2007, p.49 e ss.

4. Conversazione con Alan Jones in “Il gioco delle nove domande. Un dialogo (non platonico) con Veronica Montanino” in cat. “Veronica Montanino It’s a wonderful world” in MARCA Museo delle Arti di Catanzaro, mar/mag 2016 pp. 41/46.

5. vedi cat. “Veronica Montanino. Works” Andreaingenito Contemporary Art, Milano sett./nov 2019 pp.73/77, presentazione di G. de Finis.

6. op.cit. Catanzaro 2016 ,p. 46

7. op.cit. Milano, 2019.

8. cat. mostra Murakami. The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 2008.

9. “Psyco. Il laboratorio dell’imperfetto” Gambettola (FC) a cura di V.Deho, 2008.

10. Lavoro presentato al Padiglione Italia della 54° Esposizione Internazionale della Biennale di Venezia, 2011 a cura di V. Sgarbi, presentata da V. Cerami e in cat. Milano 2016 con il titolo “Self Portrait” , p. 129.

11. Circus Naturae (Trapezio), in collaborazione con Michela Pasquali e Mediterra-nea. Macro Asilo, MACRO, museo di arte contemporanea di Roma, 2018.

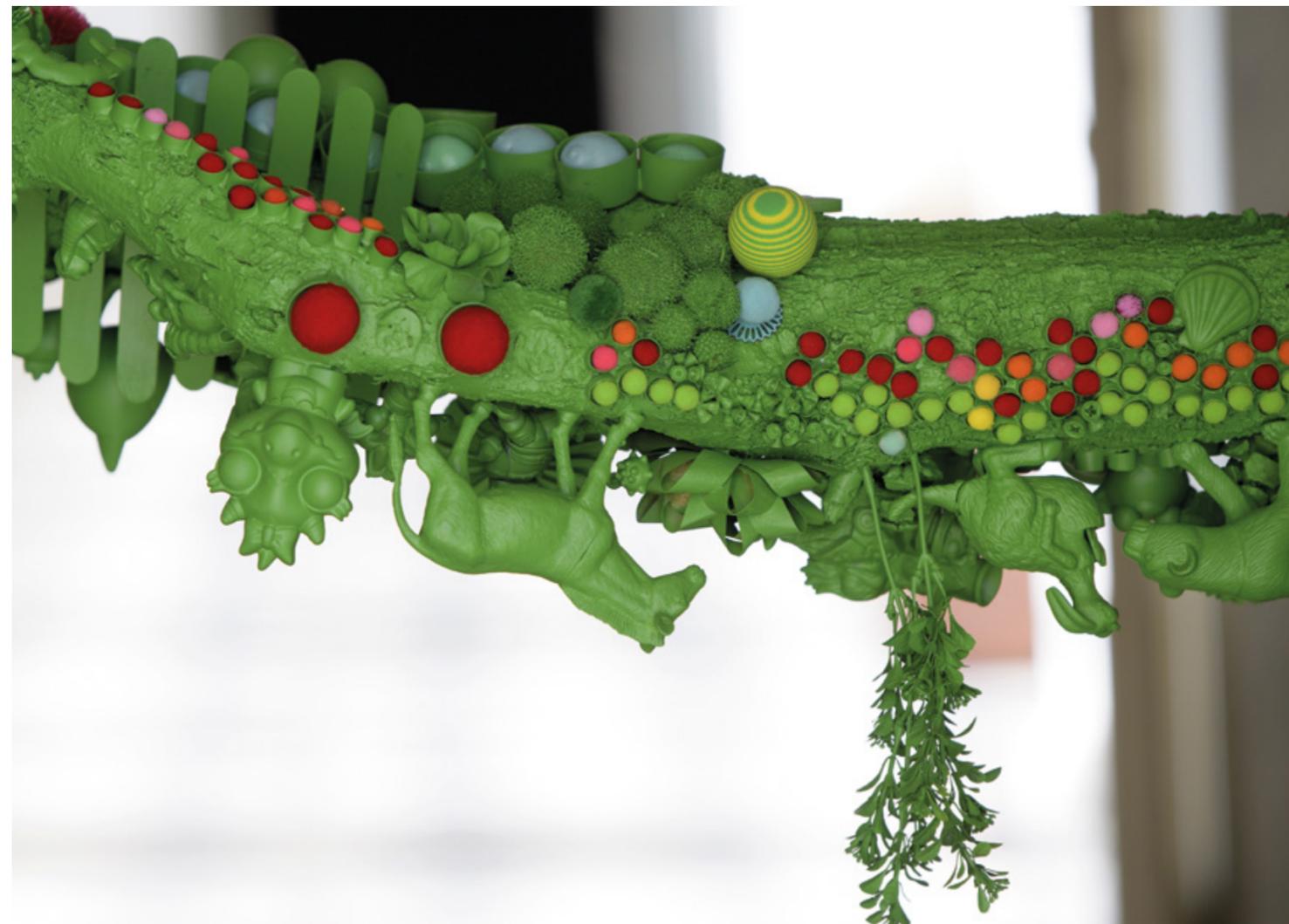






Museo de la Torre 19'5-1943





Senza mai toccare terra  
ramo, acrilico, tecnica mista



Maria Grazia Tolomeo

## Conversazione con Veronica Montanino

1. Qual è la motivazione che ti ha fatto decidere di misurarti con un luogo così connotato dal punto di vista decorativo come il Casino Nobile di Villa Torlonia?

Vorrei risponderti l'incoscienza, l'istinto o la casualità, e passare direttamente alla domanda successiva. Oppure potrei dire che è per la mia propensione nei confronti dello spazio e affrettarmi ad aggiungere che oggi dobbiamo tradurre "decorazione" - che è un termine antico - con "arte ambientale" - suo corrispettivo contemporaneo -, e cercare di liberarmi il più velocemente possibile da questa parola che scotta: "decorativo".

Invece come un kamikaze voglio lanciarmi proprio in questo spinosissimo argomento, un vero e proprio campo minato, prendendo di petto la questione e la complessità della tua domanda, non una questione da poco, visto che apre talmente tanti discorsi da rendere difficile capire da dove convenga cominciare per fare un po' di chiarezza su questo tema. Giuliana Altea ha scritto un bellissimo libro sull'argomento nel quale ci dice, già a partire dal titolo, che il decorativo è un "fantasma", con cui forse ci conviene fare i conti. Perciò approfitterò dell'occasione della mostra, di questo luogo, di questo catalogo e della tua domanda. Tutti sappiamo che il termine "decorativo" implica un pregiudizio e nessun artista che conosco vorrebbe mai questo aggettivo associato al proprio lavoro. Ma, d'altra parte, la Cappella Sistina è una decorazione e non solo Roma, ma tutta l'Italia, che detiene la parte più cospicua del patrimonio storico artistico mondiale, è costellata di opere che potremmo chiamare "decorative". Gli artisti contemporanei più affermati a livello mondiale oggi possono rientrare a pieno titolo in questa definizione, eppure guai ad usare questa parola che è diventata, da un certo momento in poi, quasi una parolaccia e un insulto! Allora, come la mettiamo? È un problema di linguaggio? Di pensiero? Di sicuro non sembra un problema degli artisti. Credo che, al di là del termine, bisogna interrogarsi su cosa è successo al modo di concepire e definire l'arte, e forse anche alla nostra visione del mondo. Ma è talmente complicato che è più facile cominciare con l'indicare quando è successo: senza dubbio con il Modernismo. Possiamo dire che in verità a partire dalle pitture rupestri, tutta l'arte che precede e segue il Modernismo, è apertamente e dichiaratamente decorativa? Probabilmente sì, se per decorativa intendiamo fusa allo spazio, diffusa nell'ambiente e indistinguibile da esso, abitabile e immersiva: dunque compromessa con la vita e con i viventi. E anche seduttiva: capace di generare fascino e attrazione in chi guarda, di investirlo e coinvolgerlo integralmente, dal punto di vista sia fisico che mentale. Quando parliamo di decorazione parliamo

di questo: non di un mero superficiale abbellimento, o peggio ancora di un "addobbo a scopo ornamentale" (sic!), non di una dimensione accessoria e secondaria, ma della diffusione e dello sconfinamento dell'immagine nell'ambiente. Di qualcosa che rigetta l'argine, qualcosa di incontenibile, che non sta al posto suo. Il divieto dello sconfinamento viene proprio dal Modernismo, che esalta invece l'idea di un nuovo totalmente autonomo e separato. Cos'è questo spazio caotico, anarchico, privo di centro e gerarchie, strabordante di segni concatenati l'uno all'altro senza soluzione di continuità? Eccessivo, superfluo, eliminabile e da eliminare, ci dice quell'istanza modernista che concepisce lo spazio nuovo proprio per eliminazione del precedente, per alienazione dal contesto, credendo nella creazione del nuovo assoluto, tra l'"alieno" e il sacro! Mi dirai che il Modernismo è stato superato dal Postmodernismo che lo smentisce, e in questo momento siamo ancora oltre, ed è vero ma non del tutto. Dal punto di vista dell'arte infatti penso che possiamo affermare che il Modernismo ha in un certo senso perso la sua battaglia, perché le pratiche artistiche hanno continuato imperterrite a disubbidire e a debordare, in ragione della loro stessa natura. Il decorativo - che non si chiama più così - è tornato alla ribalta più potente, dilagante e vitale che mai, tuttavia certe istanze moderniste sono ancora attive a livello della cultura generale. Questa idea di un'unicità inquietante dell'uomo, della sua autoreferenzialità e onnipotenza, della sua irriducibile differenza e separatezza, sono talmente presenti da farci sembrare *normale* concepire l'essere umano come colui che elimina tutto ciò che non è se stesso: la natura, la vita, l'altro. Forse però, in questo preciso momento, la pandemia sta dimostrando che non siamo poi così separati dalla natura, in questo caso dal virus, che per altro sta smentendo anche il nostro primato in termini di distruttività, pericolosità, supremazia, controllo ecc. ci sta mostrando che siamo estremamente fragili, e forse questi deliri alla fine saranno rimpiazzati dalla visione di una realtà più integrata. Per tornare alla questione del decorativo e dell'arte: se, abbiamo detto, la decorazione è ciò che non è distinguibile dall'ambiente ed è dunque l'essenza della compromissione con la vita, cosa succede all'arte quando questo decorativo viene "epurato"? Cosa è questa idea di arte totalmente autonoma e separata dall'umano, in fin dei conti? Cos'è questo spirito assoluto del modernismo identificato con l'arte? Lo racconta benissimo il film di Ruben Östlund *The square*: questa idea dello spazio vuoto, in attesa di essere riempito, viene raffigurata con un rigorosissimo quadrato definito "un santuario" al cui interno l'opera non può che diventare fatto culturale, fideistico, e qualcosa di

incommensurabilmente “altro” rispetto all’umano.

Quindi il fascino immenso di un luogo come il Casino Nobile di Villa Torlonia, e come tanti altri luoghi antichi nella nostra città, è il fascino del patrimonio pre-moderno, che ci parla di questo spazio materiale e insieme immateriale, in cui ciò che è direttamente leggibile è la “magia” di uno spazio che ci coinvolge, che non è né alieno né ultraterreno.

## 2. Qual è l'attualità del tuo lavoro in un confronto con decorazioni, racconti letterari, sculture che connotano l'intero edificio, mirabile esempio di eclettismo?

Pur utilizzando materiali e tecniche completamente diverse, i miei interventi funzionano in un certo senso in maniera simile, in termini di commistioni e fusioni di elementi eterogenei. Nel Casino Nobile osserviamo un affastellamento di stili, generi, citazioni, che rispecchia il gusto eclettico dell'epoca. Ci troviamo di fronte alla mescolanza di antichità reali e fittizie, di originali e copie, nel parco abbiamo addirittura delle false rovine. È molto interessante questo rapporto tra finzione e realtà, tra artificiale e naturale, passando per l'antico e per la rielaborazione di modelli. L'edificio valaderiano fino a un certo punto è semplice e rigoroso, poi viene trasformato, ed è proprio attraverso le decorazioni interne - estremamente varie e diversificate - che viene ridefinito il senso dello spazio.

Io considero tutto ciò che ho intorno, dalla natura all'arte antica agli oggetti quotidiani, un repertorio inesauribile di forme e materie cui attingere per costruire altro, ed è un po' lo stesso approccio. Condivido appieno l'eclettismo come atteggiamento che non segue rigorosamente un indirizzo o metodo singolo, ma che fonde indirizzi e metodi diversi. Mi è congeniale la composizione e la fusione di fonti e materiali, nella concretizzazione di uno spazio brulicante di segni. Il processo del superamento di limiti e confini, che fa dell'immagine un ambiente, è ciò che cerco sempre nel mio lavoro e che nel Casino Nobile di Villa Torlonia è perfettamente visibile come procedimento: come fa l'immagine ad espandersi? Attraverso la proliferazione di elementi visivi e la moltiplicazione di dettagli, questo è ciò che vediamo nell'edificio, ed ecco un primo tratto del decorativo che fa rabbrivire il rigore modernista che vorrebbe ridurre tutto all'essenza. Nel caso specifico dell'ornamento, sembra funzionare come un processo di crescita, di germinazione, germogliazione e sviluppo, che nell'eccesso evoca il “fuori controllo”, come se si trattasse di un organismo, di una pianta infestante.

La cosa interessante è che in generale la dilatazione dell'immagine - e questo indipendentemente dall'ornamento -, conduce alla perdita di centro e al disfaccimento delle gerarchie, corrispondendo in un certo senso ad una forma di anarchia, perché non sappiamo più cosa guardare e cosa è più importante di cosa: il pavimento? Il soffitto? È un unicum, un flusso, una dimensione “liquida” che occupa tutto lo spazio disponibile, di cui noi siamo il centro perché tutto dipende dal nostro orientamento. Nell'arte ambientale c'è molto corpo, molta fisicità e la sensibilità ad essa collegata, e, dunque, anche molta libertà

del fruitore. La propagazione dell'immagine implica infatti il libero movimento dell'occhio, del corpo e della mente di chi guarda. L'opera ambientale si rivolge direttamente a noi, non si limita a mettere in campo il suo esserci, ma indica l'esserci degli altri, richiedendone il movimento nello spazio necessario alla visione. Sono gli altri il centro dell'opera ambientale. A questi altri è richiesta una attività motoria, percettiva ed interpretativa (creativa?) legata alla sensibilità. La diffusione dell'immagine interferisce con la stabilità dello spazio, che diventa un fatto esplorativo ad opera di chi lo percorre. Lo spazio diventa incerto, sorprendente, che sono tutte emozioni di chi lo spazio lo percorre, siamo noi che guardiamo a sorprenderci, è nostra l'incertezza, nostra l'emozione. Ciò che viene depotenziata è l'interpretazione dell'opera d'arte come “feticcio”, epifania, simulacro da contemplare immobili, ammirati, attoniti. La partecipazione dello spettatore, consiste nel *creare da sé* quel valore immateriale di cui egli stesso investe lo spazio attraverso la propria capacità sensibile. Non c'è in questo alcuna misterica intuizione di un “oltre” non ben identificato, ma, al contrario, conoscenza di sé. La partecipazione è un atto di emancipazione, per dirla con Rancière<sup>2</sup>. È un passaggio dal sacro all'umano? Dal cielo alla terra? Che prevede il contagio dell'immaginazione e una comunicazione profonda tra esseri umani? Io credo di sì. Giustamente tu mi chiedi qual è l'attualità di tutto questo, e forse non sono io a doverlo dire, però penso che potrebbe essere il ricondurre alla natura ambientale il patrimonio incredibile di cui disponiamo. Condurlo verso una nuova *abitabilità*, una nuova percezione, che è una nuova vita, simultaneamente dello spazio e nostra, passando per la ricreazione dello spazio stesso ad opera di ciascuno.

L'antico è uno spazio dato, ma lo spazio va sempre ricreato per essere attualizzato e reso significativo nel presente. Altrimenti rischia di diventare una tomba (la nostra!), uno spazio morto ancorché prezioso, ma senza senso. Il senso è un atto creativo e di fantasia, ed è legato alla capacità di guardare le cose come se non le conoscessimo. Quanto è importante rendere meno familiare e scontato lo spazio antico nel quale siamo immersi, che per altro rappresenta il cuore e la radice della dimensione urbana e del nostro abitare? Che ruolo può giocare l'arte contemporanea in questo? Io credo che noi artisti italiani abbiamo una responsabilità molto speciale nei confronti del patrimonio, perché continuiamo naturalmente a guardare gli affreschi di Raffaello come fossero contemporanei, in un dialogo continuo e inestinguibile. Non ce la facciamo a guardarli come una santa reliquia. Quindi probabilmente la nostra responsabilità è quella di stimolare anche gli altri a guardare con meraviglia e senza abitudine o in modo devozionale, a quelle stesse immagini che ci emozionano e ci parlano ancora. Non possiamo, credo, non occuparci di comprendere che nesso c'è tra la sacralizzazione dell'arte, la capitalizzazione-commercializzazione del nostro patrimonio e lo spingerci verso i margini della città, affinché il centro, come ogni museo che si rispetti, rimanga vuoto se non per il tempo delle visite turistiche, cosa che la pandemia ha reso molto evidente.

## 3. Quanto e come il dibattito odierno sulla natura, sulla ricerca di un nuovo rapporto con i suoi fenomeni e con la loro complessità ha influenzato il tuo lavoro, a cominciare dagli inizi fino alle prove più recenti?

Seguo con grandissimo interesse il dibattito odierno sulla natura, perché mi sembra la cosa più interessante che ci sia attualmente come produzione di pensiero. Un'opportunità straordinaria di ripensare l'umano proprio attraverso una riconsiderazione della natura. Gli stimoli sono davvero numerosi in particolare quelli forniti da questa disciplina nuova che è la Neurobiologia Vegetale e da Stefano Mancuso<sup>3</sup> che apre prospettive, orizzonti e capacità di visione. Sì, perché quando parliamo della parte vegetale della natura, pare che ci sia un vero e proprio difetto della visione<sup>4</sup>. E' come se non vedessimo la realtà delle piante, e infatti ci riferiamo essenzialmente agli animali quando parliamo di natura, perché li riteniamo più simili a noi strutturalmente, e non pensiamo il verde come propriamente vivente ma più come un fondale, una scenografia, qualcosa di inessenziale.

La verità, probabilmente frustrante, è che invece le piante potrebbero vivere senza di noi e senza gli animali, ma né gli animali né noi potremmo vivere senza di loro. Sono capaci di trasformare l'energia solare diffusa in materia, e creare da se stesse il proprio corpo vivente: questa è la matrice della loro totale indipendenza. Noi invece senza di loro siamo impossibilitati non solo a nutrirci, ma anche a respirare. Da un punto di vista spazio-temporale sono vive da 500 milioni di anni e occupano l'85,5% del pianeta (noi da 300 mila anni e facciamo parte, insieme agli animali, solo dello 0,3%) come mai non l'abbiamo ancora vista questa abnorme bio massa? Come mai non la conosciamo e non la capiamo? Crediamo di conoscerla avendo stabilito che è inferiore, e ci sentiamo in dovere di sottometterla e predarla. La distruggiamo e distruggendola sembriamo non renderci conto di distruggere noi stessi e le nostre possibilità di sopravvivenza. Non abbiamo evidentemente capito la natura e il nostro posto nel mondo. Mancuso dice che è in ragione della loro differenza che stentiamo a mettere a fuoco la realtà delle piante. Sono per noi degli alieni. Ma sarebbe fuorviante ridurre la questione ad un approccio ecologico, come giustamente ci fa notare il filosofo Emanuele Coccia<sup>5</sup>: non basta riconoscere il valore della natura e valutarla come un bene da preservare, perché considerarla un fatto patrimoniale non incide per nulla sulla nostra visione del mondo. La natura non è una risorsa da sfruttare in modo estrattivo o da tutelare in modo conservativo, che sono due facce della stessa medaglia. La prospettiva deve proprio radicalmente cambiare e contemplare l'idea – nuova - che l'uomo non dispone della natura, ma ne fa parte. Questa è una rivoluzione della visione. La natura non è il nostro giardino e noi non siamo giardinieri: è un salto conoscitivo e un cambio di paradigma, ed implica il superamento definitivo di un limite intrinseco al sistema di pensiero binario, perché dovremmo riuscire a concettualizzare di essere allo stesso tempo differenti ma simili, separati ma anche interconnessi

e dipendenti dalla natura. La radicalizzazione di questa separazione si consuma anch'essa durante il Modernismo di cui sopra. Quindi il problema è ancora quello di come si concepisce l'uomo in relazione a tutto il resto, in primis la natura: ovvero radicalmente diverso. Ma come succede che questa innegabile diversità si traduce in estraneità e in una dichiarazione di guerra? E non sono discorsi astratti e questioni speculative queste, perché riguardano direttamente il nostro modo di abitare. Questi studiosi ci dicono molto anche sulla città, habitat artificiale che ci siamo costruiti, totalmente mineralizzato e reso impermeabile alla natura circostante. Le città sono i luoghi più efficienti per far vivere un gran numero di persone, ma sono anche la prima causa del riscaldamento globale. Occupano una porzione minuscola del pianeta ma ci vive più del 50% della popolazione, e nonostante occupino così poco spazio, sono capaci di generare un danno apocalittico. Il modello città deve essere ripensato, l'idea della città deve mutare e la città nuova può nascere solo dal ripensamento della separazione tra naturale e artificiale. Naturalizzando l'ambiente artificiale della città, risolviamo problemi tecnologici: come abbassare la temperatura, ripulire l'aria, ecc. Si tratta di salute, economia, welfare, e non è un tornare indietro nostalgico, regredire a un idillio premoderno con la natura ma, al contrario, trovare la sinergia tra uomo e pianta è un passo evolutivo che implica la creazione di un nuovo metabolismo urbano. In Italia, a Prato, stanno facendo molte sperimentazioni in questo senso<sup>6</sup>.

La questione a monte non è proteggere la natura, ma riconoscere in noi qualcosa di naturale, e quindi anche accordargli cittadinanza, senza disconoscere la nostra differenza. Differenza e appartenenza devono coesistere in una rinnovata visione del mondo. D'altra parte siamo nel bel mezzo di una mostruosa crisi culturale e l'unica possibilità per accedere a un nuovo umanesimo sembra questa strada della revisione della natura in rapporto alla cultura. La cultura è una costruzione e una narrazione che, a un certo livello di sedimentazione, sembra naturale perché stratificata e stabilizzata. Si “naturalizza”, appare naturale ma non lo è. Oggi è urgente ridefinire - e queste scienze lo stanno facendo - cosa è naturale e cosa non lo è. Per farlo immagino che dobbiamo dimenticarci alcune delle cose che abbiamo appreso e assorbito dalla cultura, allora si può guardare con occhi nuovi e scoprire altro: come il fatto che la vita è rappresentata in massima parte dalle piante e il segreto della loro longevità, resistenza e propagazione è la simbiosi, la relazione e cooperazione, la struttura diffusa, decentralizzata e non gerarchica, la differenziazione e la capacità di mutare. Queste sono le prerogative della vita, e la predazione ha a che fare con la sopravvivenza infinitamente meno di tutto ciò. E la storia della lotta per la sopravvivenza quindi? *Vita mea mors tua*, la legge del più forte, la sopraffazione? Non è questo che condividiamo con la natura? No, forse questa è cultura: antropizzazione di una minuscola parte di natura che sono gli animali (abbiamo detto lo 0,3% noi compresi), che effettivamente hanno una struttura verticistica e piramidale, la



quale però risulta totalmente in armonia con un sistema di cui fa parte, e non produce distruzione alcuna. La nostra è violenza ed evidentemente non ha nulla a che vedere con la natura. E se siamo atei, e non crediamo neanche nel peccato originale, e in una cattiveria originaria, potremo chiederci cos'è questa violenza e distruttività, di cui l'essere umano è capace e il resto della natura no. Quindi è chiaro che si tratta della nostra visione del mondo! E la questione diventa evidentemente politica e sociale.

Come c'entra l'arte? Io da artista visiva faccio alcune considerazioni generali: innanzitutto che quando si parla di visione del mondo si intende pensiero sul mondo, ma il pensiero è connesso al vedere. Conoscere, vedere, scoprire e pensare sono un tutt'uno, quindi le visioni degli artisti lavorano in questo senso. E d'altra parte coloro che hanno sempre avuto una relazione con la natura sono proprio loro, dal Paleolitico fino al contemporaneo l'arte non ha mai smesso di ricreare la natura, offrendosi come strumento della visione.

Ora, entrando nello specifico del mondo vegetale, che è uno dei soggetti e delle fonti d'ispirazione del mio lavoro, e su cui ci dicono esserci questo vuoto di conoscenza, mi sono chiesta cos'è che crea problemi alla visione? Io, soffermandomi proprio sulla dimensione visiva, ragionavo sul fatto che effettivamente una parte del regno vegetale è invisibile perché sotterranea - la dimensione radicale -, dopodiché ci sono una serie di attività ancora invisibili all'occhio umano anche se riguardano la superficie (come l'emissione di sostanze microscopiche, ecc.), ma poi c'è una parte forse invisibile per noi che leghiamo la visibilità solo a quel movimento che riusciamo a cogliere e ad identificare: lo spostamento di un corpo nello spazio. Invece il movimento come processo, la metamorfosi lenta e continua di tutto il mondo vegetale, non lo vediamo ed è molto curioso non vederlo, perché è visibile! È visibile il passaggio delle stagioni, il cambiamento continuo dei colori in infinite sfumature e variazioni, lo spuntare di quegli organi sessuali che sono i fiori, il cambiamento della forma è costante: quindi in che senso sono "ferme" le piante? Non dobbiamo definire movimento tutto questo? Allora le piante sono ferme, ma non sono ferme. Sembrano ferme e in un certo senso lo sono: questo assunto è vero e allo stesso tempo non è vero. E di nuovo va in tilt il caro principio aristotelico di non contraddizione. Evidentemente è un movimento molto più misterioso e difficile da concettualizzare. Un continuum fatto di perenni transizioni (non dimentichiamo che c'è anche l'inarrestabile crescita, espansione, ramificazione, rigenerazione)<sup>7</sup>. Le piante per altro sono divisibili tra loro solo attraverso la classificazione artificiale, l'estrapolazione dall'ambiente, altrimenti risultano concatenate le une alle altre, sono una rete appunto, non oggetti definiti, chiusi e scollegati. Io sin dall'inizio del mio lavoro ho sempre usato moltissimo il colore, e parallelamente ho riflettuto sulla sua origine

biologica. Il luogo di appartenenza del colore è la natura, dove rappresenta la vita stessa, la sopravvivenza, la propagazione, la diffusione delle specie (attraente per la riproduzione, respingente per i predatori, ecc.). Plotino diceva che il colore è privo di parti, indivisibile e dunque non analizzabile col metodo razionale. Non ci sono neanche i nomi per tutti i colori, in natura sono un flusso vivo di modificazioni impercettibili e incessanti. I colori sono indicibili. Per un sistema di pensiero che mette il linguaggio al primo posto e fa originare tutto a partire da lì, rappresenta un grosso problema<sup>8</sup>.

Insomma nella percezione, del regno vegetale in particolare, sotto il profilo visivo, ci sono varie complicazioni, perché si tratta di uno spazio mutante sia cromaticamente che al livello della forma. Un organismo unico a dimensione reticolare all'interno del quale avvengono continue trasformazioni, una rete di mutamenti praticamente indistinguibili gli uni dagli altri: questo è ciò che mi affascina enormemente e che provo a ricreare nel mio lavoro. Non per imitare la natura, ma per parlare della metamorfosi, che deve essere il segreto anche di come funziona la nostra mente, visto che siamo capaci di trasformare ogni cosa intorno a noi (e non solo in senso distruttivo fortunatamente). E se le immagini fossero una nostra metamorfosi interiore come reazione all'ambiente? Vediamo solo quelle fatte dall'artista, che si specializza nel porle all'esterno e renderle materialmente visibili, ma se non fosse altro che il nostro modo, biologicamente determinato, di rispondere al mondo circostante trasformando gli stimoli, il percepito e il vissuto? Ricreare la natura con l'arte, attraverso l'elaborazione del rapporto tra apparenza, realtà e illusione, significa mostrare il movimento del pensiero, credo. L'esistenza di un altro pensiero oltre a quello logico.

Io uso il riferimento alla natura per sottolineare la processualità dell'immagine e dell'immaginazione, che è un qualcosa di vivo. Poi certo l'oggetto prodotto, lo spazio creato, non sono vivi, sono statici, il movimento è invisibile, ciò che è visibile è solo lo stato, uno stadio della metamorfosi. Ma il movimento è interno, contenuto, perciò si può dedurre e ricreare attraverso l'opera. L'opera non è evidentemente l'immaginazione, ma il risultato, l'esito dell'immaginazione, la concrezione di un processo avvenuto. E la vita ce la può mettere, a sua volta, solo chi guarda, chi esperisce, chi entra in relazione con quell'oggetto e con quello spazio, animandolo di nuovo. Penso sia la nostra biologia che prevede questo sofisticatissimo sistema di comunicazione profonda tra umani.

4. Ci fai capire il tuo rapporto con l'Arte Povera e l'uso dei materiali naturali e quello con il ready made di Duchamp e con il suo profondo legame tra alchimia e creatività? Credo che sia molto distante il mio modo di utilizzare i materiali naturali rispetto ai maestri poveristi, per una serie di ragioni. Tra l'altro, bisognerebbe fare delle distinzioni

perché il modo di riferirsi alla natura di Kounellis non è lo stesso di Mario Merz o di Penone. Io vedo anche tra di loro delle profonde differenze. Però c'è in tutti l'idea della riduzione, di "impoverire" i segni per ridurli ai minimi termini ed arrivare all'archetipo, che è diametralmente opposto a quello che faccio io che i segni li moltiplico e ne faccio una concatenazione. Il legame è rotto e l'elemento naturale diventa a-sistemico. È il contrario della mia idea di crescita come continuum. Loro alludono al destino del deperimento, al ciclo vitale, c'è un richiamo alla morte proprio attraverso quel frammento di natura isolato dal processo, e ovviamente in quegli anni la cultura è intrisa di esistenzialismo e filosofia heideggeriana. Il nesso è tra natura e morte, non tra natura e vita. Infatti le opere di alcuni protagonisti dell'Arte Povera diventano apertamente "memoriali", alludendo a un'umanità scomparsa; così le opere di Kounellis ma anche molte opere di Pistoletto. Il primo Kounellis, quello del pappagallo è diverso ed effettivamente i colori, incarnati dall'animale vivo, dopo non figureranno più nelle sue opere successive. Mario Merz, che sconfinava nella matematica e nella biologia, è tutt'altra cosa, e nella natura lui cerca le leggi che regolano l'universo. Piero Gilardi la natura la artificializza completamente. Il Pistoletto del Terzo Paradiso parla della composizione di natura e cultura, ma la natura non c'è più, né l'immagine né la materia, e rimane il segno dell'infinito o al massimo la mela ricomposta, il simbolo. C'è un'opera di Penone che si intitola "Continuerà a crescere tranne in quel punto" e c'è l'idea di trattenere la crescita dell'albero con la propria mano, l'idea dell'arresto dell'accrescimento vegetale. Chiaramente sto banalizzando, perché c'è molto altro, ma insomma è un modo per dire che di sicuro ho tenuto conto del loro lavoro, ma le mie sono istanze diverse.

Di Duchamp si è sempre sottolineata troppo la rottura e poco la continuità con molte realtà a lui contemporanee, ed anche i rapporti di filiazione e la fascinazione, direi nostalgica, che nutriva per il mondo antico, quel mondo magico e alchemico di cui parli tu, appunto. Così come lo descrive buona parte della critica, Duchamp incarna un'idea di artista "nuovo" ancora una volta conforme all'ideologia modernista, ma penso che sia proprio un errore di lettura. Concordo pienamente con l'impostazione di Calvesi, che sottolinea invece proprio questo aspetto alchemico dell'opera duchampiana. Alla trasmutabilità dei materiali è legata la magia dell'arte, è qualcosa di intrinseco alle pratiche artistiche, ineliminabile, e indipendentemente da come si realizza - in modo più o meno oggettivo, più o meno concettuale -, è probabilmente il fondamento dell'arte stessa. È una questione che ha a che fare principalmente con la visione e Duchamp ce lo mostra più e meglio di altri: ci mette di fronte a un orinatoio e ci sfida a vedere altro: *fountain*. Questo si collega a quanto stavo dicendo prima, ovvero che l'immagine di per sé non è visibile, è un movimento della mente, di cui l'opera d'arte è il frame finale, diciamo. Chi guarda deve produrre il suo movimento

per dare un senso soggettivo, personale a ciò che sta guardando. Se non compie questa operazione, se non produce una fantasia, non può vedere altro che un orinatoio. Quello che l'artista fa è cancellare, far sparire qualcosa dell'oggetto rispetto alla percezione, per far comparire qualcos'altro, e altrettanto deve fare l'osservatore, perché gli occhi sono "stupidi", la percezione retinica è tirannica in quanto definita, fredda, impone l'obiettività ed esclude la nebulosità dell'immagine. A questo mi riferisco con l'opera nella Camera di Psiche: OGNI DIRITTO È NEGATO AGLI OCCHI, che è una frase estrapolata dalla favola di Amore e Psiche contenuta ne *Le Metamorfosi* di Apuleio. Il divieto della vista era la condizione della relazione amorosa e, da artista visiva, la cosa mi sembra particolarmente interessante. Per accedere alla complessità e all'ambiguità dell'immagine, per "vedere" (che è diverso da guardare!) ci vuole questa attività trasmutativa che è evidentemente una dimensione psichica. Questo tipo di trasformazione, nella pratica artistica è materiale e insieme immateriale. Agire sugli oggetti già esistenti, per di più ordinari e persino banali, significa rendere obbligatorio questo processo, questa strana forma di animismo che investe ciò che abbiamo intorno. È un atto primitivo in un certo senso, ma anche molto sofisticato, come ci mostra Duchamp. Non so se i miei possano definirsi ready made, visto che uso gli oggetti trovati come un materiale costruttivo per creare una sorta di organismo, un flusso, e li manipolo in tutti i modi: cromaticamente, attraverso innesti, assemblaggi, e modificazioni varie.

##### 5. Veniamo alla tua personale e alle opere esposte. Quanto c'è di "site specific" nella mostra?

Molto. Come ho già detto questo luogo è stato l'occasione e il contesto ideale per lavorare a cavallo tra natura e cultura, tra natura e storia, tra interno ed esterno, in un rapporto di reciprocità e continua sfocatura tra l'uno e l'altro. I Rami sono una parte di Parco che entra dentro all'architettura. Studiando la storia della Villa ho scoperto che nel progetto di Jappelli, che subentra al rigore del precedente assetto del Parco concepito da Valadier, succede qualcosa di molto interessante nel rapporto tra natura e architettura: sono gli edifici ad essere messi in relazione al Parco e soprattutto al suo attraversamento che, tra le altre cose, era liberamente consentito al popolo. L'intento dell'architetto paesaggista era quello di creare meraviglia in colui che, sperando quello spazio attraverso percorsi serpentinati, nascondimenti e svelamenti improvvisi, si sarebbe trovato di fronte a scenari sorprendenti e inaspettati per la mescolanza di stili architettonici, piante ed alberi esotici accostati in modo anomalo e fuori dall'ordinario. Quello che si doveva attraversare era un mondo "fantastico" abitato da fantastiche presenze: la Capanna Svizzera (l'odierna Casina delle Civette), la Torre Moresca, la Grotta artificiale sono chiari esempi di una ricercata eterogeneità

che arriva fino alla totale incongruenza, finalizzata a creare fondali sempre diversi. All'interno di questa commistione l'ambiguità tra naturale e artificiale e tra realtà e finzione, a tutti i livelli, era già nello spirito del luogo, ed è su questo che io ho lavorato.

La prima opera che incontriamo nella mostra è una sorta di *wunderkammer*, una teca con all'interno, immersa in un'atmosfera verde, una collezione di oggetti da esplorare: alcuni sono pezzi etnografici originali che provengono dalla collezione di un amico antropologo, preziosità mescolate a banalissimi souvenir per turisti del mondo globalizzato; oggetti d'uso quotidiano immortalati come fossero rarità. Il filo conduttore è il colore verde che li uniforma cancellando una parte della loro realtà di partenza, riducendo informazioni. Rendendoli, più che compatibili, in un rapporto di continuità gli uni con gli altri. "Habitat" è il titolo di questo lavoro e di altre teche dello stesso tipo collocate al piano superiore. Sono sistemi di classificazione non classificatori, perché metamorfici. Qualunque cosa può diventare esotica e c'è una chiara allusione al tema del viaggio all'origine della meraviglia. L'opera che incontriamo subito dopo è l'altalena, che ho intitolato "Senza mai toccare terra". Un ramo sospeso al soffitto su cui ho innestato una quantità di forme e materiali disomogenei, ma fusi in un unico blocco ecosistemico. È una natura naturale e al tempo stesso artificiale, in cui l'artificiale viene naturalizzato e il naturale artificializzato. È un oggetto mutante e una frontiera mobile, l'oscillazione è fisica e interna al suo stesso senso.

Nel porticato mi sono lasciata guidare dalle fioriere vuote, le ho animate dei rami. Le vetrate su cui si stagliano sono una membrana trasparente tra il dentro e il fuori, e i rami, assimilati all'interno, si aggiungono visivamente al paesaggio e si mescolano di nuovo con l'esterno. Porzione di giardino che entra e diventa una parte di palazzo che esce. Il titolo "S/Comparve alla mia vista" allude alla dinamica dell'immaginazione, in cui simultaneamente qualcosa della realtà scompare per lasciar comparire qualcos'altro. Nell'installazione della Sala da Ballo i rami diventano tronchi e acquisiscono corpo. Ho usato molte stoffe africane e inondato il tutto di diversi tipi di verdi, a cavallo tra il marino e il vegetale, tra l'acquoreo e l'arboreo, cercando anche nella dimensione cromatica una percezione cangiante e indefinibile. Il centro di quest'opera è il movimento. Nello

scegliere i rami pensavo ad *Apollo e Dafne*, a componenti più "muscolari" e ancorate a terra, forme un pò animali, torsioni, ed altre componenti invece più esili e frondose, come se fosse un incontro. Nella composizione cercavo abbracci naturali tra un pezzo e un altro. Mentre la costruivamo nel mio studio non ho mai smesso di pensare agli affreschi con le Storie di Amore, e una volta montata all'interno è stato molto emozionante vedere come tutto si armonizzasse, e come la struttura conducesse l'occhio al soffitto affrescato scivolando dall'una all'altro e viceversa.

Nella Sala di Alessandro, al piano superiore, tutto era diverso e non sapevo perché, ma avevo la sensazione di non poter portare i rami lì e di non poter usare i verdi che caratterizzavano l'intera mostra. D'istinto ho pensato ad un'opera mimetica rispetto all'ambiente circostante: lo spazio non poteva che essere quello delle consolle lungo le pareti, e i colori non potevano che essere in scala di grigio, come i marmi, con piccoli punti di rosa che richiamassero appena gli incarnati delle figure dipinte. Ho costruito una installazione di oggetti di varia natura, che costringono, anche qui, l'occhio ad errare, a cercare un proprio centro e orientamento nel decifrare la moltitudine che sta osservando. Molti sono giocattoli che incarnano un mondo miniaturizzato e ci ricordano che la prima pratica animista è quella del bambino, capace attraverso la propria fantasia di conferire magia ad ogni cosa, anche se la vivezza delle altre opere in questa stanza si attenua, ovviamente per motivi formali e cromatici. Solo mentre la montavo ho capito che era stata la presenza delle Muse a comandare. È impressionante come il colore influisca sulla forma e sulla sensazione della materia: un giocattolo di plastica colorata, una volta dipinto di grigio, cessa di essere un giocattolo e viene assimilato dalla forma scultorea, e la plastica sembra mineralizzarsi, sembra trasformarsi in pietra o gesso. E allora ho capito che nelle altre opere c'erano le Ninfe e che in questo passaggio da Ninfe a Muse qualcosa cambiava.

Nell'intera mostra ho cercato un rapporto di fusione con lo spazio museale, un rapporto non competitivo. Ho cercato di invaderlo in modo gentile, senza rivendicare nulla e allo stesso tempo senza rinunciare a niente del mio linguaggio. Senza credere alla sacralità del museo e all'impermeabilità, all'intangibilità dell'antico, ma con la convinzione che un rapporto vitale è possibile e necessario.

---

1. Altea G. *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano, 2012.  
2. Rancière J. *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma, 2018.  
3. Mancuso S. *La pianta del mondo*, Laterza, Roma-Bari, 2020; Mancuso S. *Plant Revolution. Le piante hanno già inventato il nostro futuro*, Giunti, Milano, 2017; Mancuso S. Viola A. *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Firenze, 2015.  
4. *Plant blindness* o "cecità alle piante" è un fenomeno studiato dalla scienza.

5. Coccia E. *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna, 2018.  
6. *Urban Jungle* è un progetto di Stefano Mancuso e Stefano Boeri per la città di Prato in corso di realizzazione.  
7. Emanuele Coccia afferma che non esiste la stasi, perchè non esiste la terra ferma e viviamo di movimento perpetuo.  
8. Batchelor D. *Cromofobia. Storia della paura del colore*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.





S/Comparve alla mia vista  
installazione site specific per il Portico  
rami, tessuto, acrilico, tecnica mista







Ogni diritto negato agli occhi  
acrilico su tela

---





Anna Maria Panzera

## Immagini di altalene in un mondo cangiante<sup>1</sup>

La prima parte di questo testo rappresenta fedelmente il frammento di un percorso di ricerca più ampio, ondivago ma rigoroso, ricco ma non finito, su cui Veronica Montanino ed io ci ritroviamo da un po' di tempo a intrecciare i rispettivi lavori, incontrandoci a tappe, verificando e confrontando riflessioni e risultati. Iniziato con la lavorazione e i tanti ragionamenti intorno a *Tritonia*, installazione realizzata nel 2018 per Palazzo Sforza Cesarini di Genzano<sup>2</sup>, proseguito grazie al progetto *Circus Naturae (Trapezio)*, intrapreso dall'artista con Michela Pasquali e presentato al MACRO Asilo dall'1 al 5 maggio 2019, arriva oggi ad accompagnare *Rami*, nel tentativo di definire ancora meglio le componenti e le suggestioni che sgorgano dalle immagini di un'artista che ha fatto della dinamica generativa della vita naturale la sua cifra operativa. Indole sistemica ed espansiva, simile a quella della fioritura, quella di Veronica Montanino, immediatamente tradotta in immagini concrete, nelle quali natura e cultura sembrano in conflitto.

In realtà, è bene chiarirlo subito, esse creano un nuovo dialogo e accostamenti inediti, sulla scorta – riconosciuta solo a posteriori – delle scienze diagonali regalateci da Roger Callois<sup>3</sup>, che mettono fortemente in discussione (o almeno, sospendono per un attimo) i criteri di classificazione delle conoscenze tradizionali. Allora, se una "tassonomia" ci farà entrare nel vivo dell'opera e dell'allestimento di *Rami*, da essa ci discosteremo poi; prendendo a spunto una delle realizzazioni di Montanino, *Trapezio*, tracciamo una storia delle altalene nell'arte, per farla divenire occasione di esercizio ermeneutico e semantico, utile a penetrare il senso della creazione appartenente all'artista *tout-court*.

Una letteratura complessa e una vastissima iconografia sostengono l'argomento; altrettante sono le interpretazioni che si possono dare dell'altalena, attrezzo amato da tutti, per quella sensazione che ci apparterrà sempre: il picco che si raggiunge poco prima del precipizio, la spinta che ci toglie il respiro, il cuore che va in gola. Fosse tardi per andare in altalena, ci pensano gli artisti a restituirci un po' d'infanzia.

In *The event of a Thread* (2012), opera relazionale e inter-attiva creata da Ann Hamilton su commissione dell'Associazione Park Avenue Armory di New York<sup>4</sup>, l'artista riesce a creare una situazione ambientale dinamica di vaste dimensioni, satura di moti e presenze diverse, corporee e sonore, materiche o impalpabili, vicine e raccolte, oppure lontane e risonanti; paradigma di tutto, come la stessa autrice racconta<sup>5</sup>, è l'attraversamento di uno spazio plurale e pluri-dimensionale, che lega e richiama "eventi" inizialmente non correlati: in un angolo, lunghi papiri sono attraversati da scritture continue; dai fogli scaturiscono letture a voce alta; queste interagiscono con versi animali provenienti da una zona diversa, e con altre voci umane diffuse. Tutto è messo in moto quando, salendo sulle altalene e facendole dondolare, i visitatori spostano un enorme drappo di seta, che si fa

superficie isolante ma anche ricettiva e riflessiva di tutte le onde che s'intersecano nell'azione collettiva. La filodiffusione amplifica e stratifica i suoni, che sembrano responsi oracolari. «Se sull'altalena siamo soli – dice l'artista – rimaniamo legati agli altri nel campo di forze così creato»<sup>6</sup>. Tale condizione collettiva è *The event of a thread*. Il modo in cui s'intessono i movimenti è azione sociale.

Modernissima e digitale è *Summer* dell'artista russa Olia Lialina; pioniera nel campo della *net-art*, realizza nel 2013 una GIF di se stessa mentre si libra in altalena in un cielo azzurro e sgombro di nubi. La composizione è semplice, il movimento si ripete ipnoticamente; poiché l'immagine occupa tutto lo schermo ad apertura del *browser*, sembra che le corde dell'altalena siano agganciate alla sommità della barra degli indirizzi. Partita l'animazione, ci si accorge che essa procede a velocità diverse o diventa *frozen*: dipende dal fatto che ogni *frame* è inviato da *server* e postazioni diverse, appartenenti ad altri ventuno artisti, che lo reindirizzano di continuo; l'oscillazione dell'altalena dipende dalla continuità dei *server* attivi. L'opera di Lialina, dunque, non esiste come intero, bensì solo suddivisa, condivisa e restituita dalla struttura di rete, diventando occasione per ripensare il *web*, le sue connessioni non casuali, la sua potenza di relazione ma anche la libertà apparente di quest'era digitale. Interessante appare *Suspended* (2011), di Mona Hatoum: in una grande stanza, 35 altalene in legno laminato appaiono come «un arcipelago galleggiante di isole incatenate al soffitto»<sup>7</sup> colorate di sangue fresco. Ogni altalena è orientata diversamente, isolata da quelle vicine, con le quali pure crea una trama comune e sospesa; tutte sono in costante movimento ma inutilizzabili; ne risulta un'atmosfera caratterizzata da una "assenza" perenne. Su ciascuna seduta è scolpita la mappa stradale di una fra le capitali dei sei continenti del mondo: si disegna così una cartografia in movimento, allusione metonimica ai flussi migranti in tutto il mondo, ancora insufficienti a farne un territorio coeso. Una variante della classica altalena, ossia l'asse basculante, è stata scelta dall'artista svizzero Zimoun per una delle sue famose installazioni sonore (2011): un semplice congegno fa oscillare ripetutamente un braccio di legno, che colpisce il pavimento. Essendo uno studio del modo in cui il suono analogico qualifica lo spazio, l'opera si pone sul crinale tra arte e scienza, quasi spoglia di una veste estetica; tuttavia, l'apparente semplicità dell'allestimento non sfugge alle regole progettuali ed espositive, tanto da richiamare precedenti illustri come le esperienze del costruttivismo, quelle dell'arte programmata e i nomi di Munari o Tinguely. A detta dell'artista stesso, ne sono matrici «La bellezza e la complessità della natura, con i suoi sistemi e le sue funzioni, il caos e l'ordine. Ma anche la meccanica, gli strumenti, gli esseri umani, la scienza, le fabbriche, l'individualità, gli insetti (...)» e aggiunge: «È come

esplorare l’infinito: lo si può fare ingrandendo sempre più le aree di interesse, ma anche diminuendole altrettanto. In entrambi i casi non si arriva mai alla fine. Esplorare la complessità basandosi su sistemi semplici, in qualche modo mi aiuta ad avvicinarmi a esse (...)»<sup>8</sup>. Le installazioni di Zimoun stimolano visioni empiriche e sperimentali, che ricordano – con tutte le differenze del caso – quelle di Leonardo da Vinci. Un curioso disegno del codice Leicester, unico che presenti figure umane, descrive proprio il funzionamento di una bilancia, usata per studiare i rapporti fra il peso, le leve, le spinte; scrive Leonardo: «Quando due omini sono innelli stremi opposti d’un pancone posto in bilancia insieme coll’equal peso delli omini, e che l’un di loro voglia spiccare un salto in alto, allora esso salto sarà fatto in giù dal suo stremo di pancone, e l’omo non si leverà mai in alto, ma resterà nel suo sito insino che lo opposto omo li ribatte il pancone ne’ piedi»<sup>9</sup>.

Le agili figurine mostrano tutto lo slancio dei moti contrapposti e sorge la domanda se il discorso sia puramente fisico o assuma aspetti filosofici.

Poeticamente la Street Art dondola con Banksy (Los Angeles 2010), i suoi imitatori (Bristol 2013) e competitori (Christian Guémy, alias C215, Vitry-sur-Seine 2010).

In Italia l’altalena più famosa è probabilmente *Altalena per Bea* di Marisa Merz (1968), un triangolo in legno, sospeso al soffitto per mezzo di cinghie, di cui Merz realizza anche una versione rettangolare (1969). Presentata per la prima volta nel 1976 nello studio dell’artista, poi alla collettiva *Op Losse Schröven Situaties en Cryptostructuren* allo Stedelijk Museum di Amsterdam, la ritroviamo nel 2012 nell’antologica *Disegnare, disegnare, ridisegnare il pensiero immagine che cammina* presso la Fondazione Merz di Torino, quindi nel 2015 al Palazzo Reale di Milano, in occasione della mostra *Dell’Origine delle cose: la Grande Madre*, a cura di Massimiliano Gioni. L’opera, forse un’apertura alle dimensioni del gioco e dell’infanzia, ma soprattutto alla possibilità di lasciarsi andare alle suggestioni e alle sorprese dello spazio, non ha ricevuto particolare attenzione all’interno dell’Arte Povera<sup>10</sup>; nell’allestimento di Gioni essa è stata riconnessa al senso più ampio della mostra da lui curata, «[...] riflessione sulla maternità come luogo simbolico nel quale si sono combattute molte lotte tra emancipazione e tradizione nel corso del Novecento [...]»<sup>11</sup>. A me piace pensare che l’*Altalena* di Merz – come tutte le sue opere - sia la risposta critica di una donna all’ambiente culturale che le apparteneva e rispetto al quale lei si collocava parlando poeticamente, spesso ponendo il suo mondo affettivo al centro dell’azione artistica (chiamava il rapporto con la figlia «il posto delle rose»). La diversa misura data al tempo, il suo essere in costante divenire e la volontà di lavorare in perpetuo mutamento, la portavano a rifiutare sostanzialmente la dimensione espositiva, che, a suo parere, cristallizzava le sue creazioni<sup>12</sup>.

Italo Calvino le definì *Effimeri*<sup>13</sup>. L’aggettivo, accostato alle sculture delicate e sospese di Fausto Melotti, come *Balançoire aux violettes* (1963) o come *Lazzaro* (1980), potrebbe essere esteso anche ad altre opere che indagano la sospensione, la perdi-

ta di peso, l’instabilità, la leggerezza e il movimento. Mi riferisco in particolare ai *Mobile* di Alexander Calder e alla preziosa precarietà del suo *Circus* (1926-1931), oppure a *L’Heure des traces* di Alberto Giacometti (1932) e al suo *Le Nez* (1947). Forme e figure enigmatiche, in cui il gioco dei contrappesi, i moti alterni, gli attraversamenti atmosferici dicono che ciò che vive è sempre in sospensione e in movimento. E dondolare, rovesciarsi, diventa metafora di approccio alla vita e interpretazione del mondo. Procedendo a ritroso nel tempo, le altalene continuano a raccontare momenti decisivi dell’arte. Klee ne fa uno dei passaggi necessari a liberare la propria linea dalle ristrettezze accademiche del classicismo, nella polarità tra Realismo e Astrazione, lungo la strada che passa dal disegno. Tra il 1903 e il 1905 egli realizza *Intenzioni*, da esporre nel 1906 alla mostra annuale della Secessione; si tratta di una serie d’incisioni successive a un viaggio in Italia, prima auto-legittimazione da artista. Nel *Nudo in altalena* (1906), la figura maschile resta sospesa e oscillante ai bordi del foglio<sup>14</sup>, allusione al proprio perenne transitare dalla realtà all’immaginazione, dal vero al fantastico, dal sogno alla veglia.

*La Balançoire* di August Renoir (1876), è una prova di luminismo impressionista che anticipa il più famoso *Moulin de la galette*. Luci e gioco di sguardi creano un’atmosfera coinvolgente, complice e calda. Si possono riconoscere i personaggi e l’ambientazione<sup>15</sup>: nel giardino dello studio del pittore a *rue Cortot*, Jeanne Samary (modella a Montmartre), Edmond (fratello di August), e Norbert Goeneutte sono in pausa dopo una seduta di posa. Tuttavia, i colori immersivi trasfigurano la scena, che tra leggerezza e seduzione pone Renoir sulle tracce di Jean Antoine Watteau e del suo allievo Jean Honoré Fragonard, esponenti di una particolarissima stagione dell’arte, il *rococo*, in cui la proposizione reiterata di un soggetto amatissimo – appunto, l’altalena – avviene all’interno di una poetica più complessa della leziosità di primo acchito. Come nella tela di Renoir la luminosità onirica e la materia cromatica vibratile creano forme che splendono in un istante di felicità, così nelle feste galanti di Watteau e nelle altre scene campestri dedicate all’amore, fronde, boschi, acque e verzure palpitano di un’esistenza segreta ed entusiasta, che reclama i propri diritti.

Un secolo prima della luce impressionista, un’intera stagione di slanci gioiosi, traducono laicamente e voluttuosamente i voli estatici, le ascensioni, le adorazioni prima riservate esclusivamente alle scene sacre. Oltre agli autori prima citati, sono da ricordare Pierre-Jacques Cazes (1732), Nicolas Lancret (1735), ma soprattutto Francois Boucher, dalla cui opera sono state tratte numerose stampe. Nella tiratura dell’incisore Gabriel Huquier (1740 ca.), ad esempio, cinque putti usano un ramo spezzato come dondolo; l’ambiente è selvatico e impervio ma contraddetto nella sua naturalezza da un’atmosfera irreale, apparentemente incomprensibile alla logica della composizione: un vento impetuoso, dopo aver divelto il tronco e scompigliato il paesaggio, continua a soffiare solo sulle figure, investendole da direzioni opposte; non disturba la scena, anzi ne

diviene il commento, ne coglie lo spirito bacchico, anarchico e irriverente, libertino e liberatorio, forse allusivo al gioco di forze che caratterizza l’amore, forse alla vita che si riprende prepotente il proprio spazio, rappresentata dagli amorini che giocano, vivaci e noncuranti. Una scena saffica, invece, è ne *La balançoire mystérieuse* (1784), famosa acquaforte di Geraud Vidal su disegno di Nicolas Lavreince, che ritroviamo citata un secolo dopo in un passo della *Renée Mauperin* dei fratelli De Goncourt, quale emblema di emancipazione femminile. In Italia, l’erede della moda francese è Giuseppe Zais (1765-70). Tuttavia, le versioni più note del soggetto appartengono al pennello di Honoré Fragonard: in particolare la più nota, *I fortunati casi dell’altalena* (1767), vero e proprio manifesto della mentalità e del gusto *rococo*. La scena rappresenta un galante triangolo amoroso pieno di sottintesi erotici e di sensuale complicità; mentre un uomo tira la corda di un’altalena che fa scivolare nell’aria una giovane donna, un terzo personaggio, sdraiato tra i cespugli nella medesima posa dell’*Adamo* di Michelangelo nella cappella Sistina, spia sotto le gonne svolazzanti, tendendo la mano verso il piedino vezzoso, da cui vola una scarpetta. Un amorino alato consiglia silenzio e segretezza, e segreta è la natura che accoglie e circonda le figure, protagonista alla pari e forse più di esse. È un bosco; s’intravedono cascate e corsi d’acqua e la stessa materia/colore degli alberi è acquorea, umida e splendente. Il rosa, colore simbolo del *rococo*, fa da giusto complementare, in un fitto gioco di rimandi. L’oscillazione dell’altalena accompagna il passaggio costante e metamorfico dagli esseri umani alla natura, da un regno all’altro, dalle pietre alle carni, dal fogliame al cielo. Sembra proprio che Fragonard abbia conservato lo spirito panteistico del barocco, sviluppandolo nella sua attitudine più interessante: non forma del gusto o dello stile, appartenente a un’epoca precipua ma visione del mondo trasversale e sovra-storica, perché più volte ricorrente e sempre intesa a dare battaglia allo spirito razionalistico che si annida nei tempi<sup>16</sup>. C’è nel barocco, e scivola nel *rococo*, un «principio di fluidificazione»<sup>17</sup>, che lo allontana dal classicismo e lo fa diventare più simile alla preistoria: «(il barocco) rinnega due tendenze caratteristiche della ragione classica: la ricerca dell’unità e la produzione di discontinuità formale. Il barocco tende alla multipolarità e alla continuità. Ciò che lo interessa è la melodia infinita, il multidimensionale, i flussi d’acqua e di luce. Insomma: lo scorrere stesso della vita. Ai “processi della mente che imita la mente” (forme geometriche, strutture semplici, contrappunto, colonne immutabili e così via) bisogna contrapporre i processi della mente che imita la natura: metamorfosi, ellisse a doppio fuoco, fughe, albero che cresce etc. Nessuna giustapposizione di oggetti solidificati, ma un infinito susseguirsi di elementi evanescenti»<sup>18</sup>. «Sogno vegetante», chiamava Bachelard le incrostazioni visibili nelle architetture del barocco mediterraneo<sup>19</sup>.

Se qualcuno ha inteso tutto ciò come disintegrazione dello psichismo, disgregazione interiore<sup>20</sup>, a me pare invece che da questo “stile” e dai suoi presupposti creativi emerga un principio artistico (e non solo) incrollabile e vitale, quello della matri-

ce, della fecondità. Un principio “marino”, che ci riporta immediatamente all’opera di Veronica Montanino e su cui vale la pena soffermarsi; un principio presente anche nel suo *Trapezio* e nelle altre composizioni che occupano le sale del Casino Nobile di Villa Torlonia. Se di per sé l’altalena è un non-luogo sognante - in Fragonard avvolto da una flora prepotente e allusiva - le infiorescenze, i sedimenti, i depositi “innaturali”, le ramificazioni coralline che invadono *Trapezio* ne mutano l’iniziale stato naturale senza alterarlo ma impedendo ogni residuo funzionale; prodigiosamente, la forma sensibile è riqualficata nella miriade delle possibilità percettive; l’oggetto diventa la soglia di un transito. Il mascheramento è la chiave dell’ultra-significato, l’alternativa al principio di non contraddizione, la possibilità che qualcosa sia e non sia nel medesimo tempo. È toccato qui all’altalena, ma potrebbe essere un punto di non ritorno più ampiamente inteso e generalmente umano; è ciò che appartiene alla dimensione del gioco - come bene ha evidenziato Roger Caillois - che con l’arte condivide l’aleatorietà, la gratuità, la condizione incandescente dell’azzardo<sup>21</sup>; in *Trapezio* si presenta come *mimicry*, fenomeno mimetico che supera e “confonde” la tassonomia degli organismi, a favore di esistenze sorprendenti e deduzioni bizzarre. Sono rami, sono oggetti multiformi su cui una potenza liquida ha lasciato impronte cromatiche, scie e pellicole luminescenti. Il suo potere è de-oggettivare forme e funzioni, innescando un rimando di sensi continuo. La tentazione di riconoscere ogni singola parte sarà forte almeno quanto il desiderio di lasciarsi andare alla nuova realtà delle cose.

Si rende necessaria, a questo punto, una digressione. La mostra, infatti, approfondisce e moltiplica questa chiave di lettura, attraverso altre opere e altre suggestioni. Le grandi teche a muro intitolate *Habitat*, create sulla scia di *Tritonia* e di altre installazioni “sotto vetro”, sono forse ancora più consapevolmente aderenti alla poetica che pone in gioco l’oggetto de-oggettivato, la superficie trasparente, l’assemblaggio visto sia come fabbricazione di un mondo magico naturale/artificiale, sia come “tassonomia alternativa”. Se nel caso dei *rami* e delle *altalene*, le metamorfosi barocche, i mimetismi e i mascheramenti proposti da Montanino entrano in relazione e modificano lo spazio delle grandi sale, i microcosmi contenuti entro il confine dell’elemento trasparente che li isola, li racchiude ma anche li precisa e li sottolinea, invitano lo sguardo ad una prospettiva ridotta (anch’essa un espediente barocco, d’altronde), e si pongono sulla scia di un’interessante tradizione, all’interno della quale mantengono tuttavia la propria originalità<sup>22</sup>.

La membrana costituita dalla superficie trasparente e riflettente di una vetrina, infatti, pur esaudendo le funzioni fondamentali del contenere, proteggere e persino rendere vendibili gli oggetti ivi conservati, si rende tramite e confine di azioni che coinvolgono lo spettatore con dinamiche analoghe a quelle giocate su uno schermo cinematografico, dove si crea un mondo penetrabile emotivamente ma irraggiungibile fisicamente, pertanto appartenente all’alea del sogno o presente sul limine che esiste fra esteriorità e interiorità; un mondo ricreato se-



condo leggi che riconosciamo e sentiamo, ma non sempre seguiamo, tanto perturbante quanto ambito.

Il perturbante e il meraviglioso spesso giacciono insieme. Era cognizione specifica sia dei Surrealisti nel XX secolo, sia dei collezionisti che nel XVI e nel XVII secolo accumulavano nei gabinetti di meraviglie (le *wunderkammern*) oggetti disparati provenienti dal mondo vegetale, animale e minerale, secondo criteri che oggi sfuggono alle classificazioni scientifiche accreditate. Nella mentalità surrealista, unire l'organico e l'inorganico, porre sullo stesso piano cose e parole apparentemente sconnesse, significava sottrarsi alla logica positivista, al trionfo dell'utilitarismo e del determinismo. Con questo estro Breton allestiva vetrine, dove sfilavano insetti e coralli, fossili e tassidermie, legni contorti e bottoni, porcellane e metalli; fissate al muro della sua casa, esse indicavano un intento narratologico segreto, non lontano da quello che si poteva percepire nelle stanze-museo di personaggi come Rodolfo II d'Asburgo (1552-1612), Athanasius Kircher (1602-1680), Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) e tanti altri. Attraverso il vetro egli creava effetti di "sospensione", sfruttando la superficie traslucida per creare interazioni tra opere e ambiente<sup>23</sup>.

Nel castello di Ambras a Innsbruck, l'arciduca Ferdinando II (1529-1595) aveva allestito una Camera dell'Arte e delle Curiosità in cui conservava una *Schuttelkasten* (il termine si potrebbe tradurre con *scatola da agitare*)<sup>24</sup> in cui riproduzioni in cartapesta d'insetti e serpenti si confondevano perfettamente con il fondo terroso, salvo brulicare e animare la scena appena la scatola era scossa. Una chicca artificiale, un cofanetto segreto che suggeriva all'osservatore meravigliato l'incessante moto della natura viva, in un luogo dove reperti *still-life* erano disseminati dal soffitto alle pareti, forse a contrastare un incipiente *horror vacui*, ma più per sollecitare intensamente vista e tatto dei visitatori, tra sovrabbondanza di oggetti, varietà incommensurabile di combinazioni, ricchezza estetica e passione per l'incognito. Niente a che vedere, pertanto, con l'attitudine alla visione e all'osservazione distaccata che vetrine e contenitori d'esposizione sancivano dal 1700 e per tutto il corso del XIX secolo. Nel caso di Montanino, questi richiami si fondono a una sensibilità di stampo "leonardesco", se mi si concede l'azzardo. A proposito del genio toscano Fritjof Capra afferma: «Per Leonardo, descrivere "tutte le forme della natura" con grande accuratezza e riprodurle in disegni e dipinti magnifici non era sufficiente. Doveva andare più a fondo e comprendere la natura e le radici dei processi che sottostanno alle forme viventi plasmandole di continuo. (...) Nel campo della botanica (...) questo approccio lo portò a collegare le discipline della morfologia e della fisiologia delle piante»<sup>25</sup>.

Nel caso di Montanino è rimosso l'intento conoscitivo, ma resta essenziale la fusione di morfologia e fisiologia, per ripresentare il processo sistemico del mondo vegetale, che diventa quello stesso della composizione artistica. Non interessa la mimesi della forma: dopo aver elaborato per anni il processo moltiplicatore che, appartenente alla natura, è entrato innanzi tutto nelle opere astratte dell'artista, in queste ultime elaborazioni

forme vegetali e artificiali dichiarano congiuntamente la medesima funzione: affermare l'unità del tutto, la fluttuazione del senso, il parallelismo dei mondi e delle strutture, la necessità della fusione, invece della divisione. Ovviamente, l'appello è rivolto all'universo umano. Una maschera occhieggia da una delle teche. Metaforismo e metamorfismo vanno a braccetto, processo mentale-creativo e fenomeno naturale appartengono a un medesimo ambito e il *plus* umano arricchisce la fatalità implacabile della natura di libertà e eversione.

Mentre impariamo che c'è molto più Leonardo nel Barocco, di quanto si voglia credere, i colori disruttivi<sup>26</sup> di Montanino ci avvertono che il mascheramento, l'occultamento non è sempre e solo funzionale neanche tra le altre specie viventi e che spesso, più che nascondere, rivela.

Dopo questa piccola parentesi, foriera di ricerche che ora si possono solo accennare, torniamo al *rococo* e proseguiamo il viaggio tra rami e altalene. Si rende doveroso citare il parallelismo tra l'altalena di Fragonard e la rielaborazione in chiave post-colonialista che ne fa Yinka Shonibare, con un'installazione alla Tate Modern di Londra (2011): un manichino decapitato, la cui superficie simula una pelle scura, ripresenta la protagonista femminile de *I fortunati casi dell'altalena*; assenti i personaggi maschili. L'utilizzo di tessuti originariamente provenienti da fabbriche olandesi d'epoca coloniale è utile ad analizzare i tanti stereotipi della rappresentazione modernista e i concetti di autenticità e falsità.

Proseguendo nel nostro percorso a *rebours* ci accostiamo ad un altro grande autore del periodo settecentesco, il quale del tema fa emergere aspetti inquieti e oscuri: Francisco Goya. Il cartone che doveva servire alla realizzazione di un arazzo per l'anticamera della stanza da letto del principe e della principessa delle Asturie, nel Palazzo del Pardo (1779), per esempio, presenta una scena pacata, interrotta da alcuni indizi di precarietà: la legatura dell'altalena all'estremità di un ramo sottile e spezzato, o il dialogo muto tra la donna col corpetto nero che ci volge le spalle e i pastori sullo sfondo, che allontana il nostro sguardo dal soggetto principale. *El columpio*, invece, è un dipinto a olio di poco successivo (1787), ancora facente parte della serie delle "dolcezze della campagna": una ragazza in altalena viene spinta da due uomini in abiti da *majos*, mentre un'altra giovane suona un liuto; anche qui si percepisce una certa "insicurezza": la fune alla nostra destra è interrotta da un nodo, un groviglio che potrebbe sciogliersi all'improvviso. All'inizio del 1800, le altalene di Goya interpretano la cupezza dei tempi; il loro volo diventa dondolio ossessivo ed ebete, lo slancio dell'artista si proietta su un mondo ormai insensato e triste, sugli incubi della sua epoca.

Riavvolgendo il filo fino all'epoca rinascimentale, una soluzione di continuità interrompe le raffigurazioni di altalene, salvo poche eccezioni. È necessario spingersi fino al Quattrocento, a Roma, nella Casina del Cardinal Bessarione, situata lungo via di Porta S. Sebastiano, dove un putto in bilico su un trapezio costituito da un ramo fiorito ci fa ritrovare la strada: è il superstito di una decorazione quasi del tutto scomparsa, che ricopriva il

salone, la loggia ed altri ambienti, le cui pareti erano completamente ricoperte da spirali e melograni, traccia del gusto ellenico-bizantino del coltissimo proprietario. Ancora più antico è il bellissimo *Santo in altalena*, appartenente al ciclo di affreschi che rivestono la piccola chiesa di S. Procolo a Naturno, in Val Venosta, fondata tra il 630 ed il 650 d.C.; la parte più interessante è dedicata alla narrazione della fuga di S. Paolo da Damasco (o S. Procolo da Verona): il personaggio è rappresentato nel momento in cui viene calato dalle mura mediante una corda. Le mura della città sono immerse in uno spazio indefinito,

dove non esiste confine tra cielo e terra. Lo stile fresco e spontaneo, dallo spiccato gusto decorativo, è lontano sia dalla tradizione classica della pittura, sia da quella romanica. Ma il Rinascimento è sprovvisto di altalene solo figurativamente parlando; la letteratura ne scrive e l'altalena compare nelle opere burlesche del Berni e dei poeti del suo circolo, come Lodovico Martelli, probabile autore di un’*Ode all’Altalena*, che viene chiamata «gioco antico» ricordato nei testi arabi, la cui origine si perde nel mito e nelle prime nozioni astronomiche:

[…]

*E ci è chi dice, ch’Altalena è nome*

*D’una Dea grande, e vuol che questo giuoco,*

*Come fatto per lei, da lei si nome.*

*E che là sotto l’Orse è posto un loco,*

*Ove il vento, perch’uom non vi si scaldi,*

*Porta volando via le legne, e’l fuoco.*

*Gli uomini, ch’ivi stanno punto saldi,*

*Giungon tanto all’estremo dell’agghiado,*

*Ch’ei non san più s’e’ si son freddi, o caldi,*

*Nelle caverne è sempre lì acqua, e’l ghiado,*

*Ogni muraglia se ne porta il vento,*

*Talchè in pensarlo pur tremando agghiado.*

*Ivi pende dal Ciel libero al vento*

*Mobile seggio, e’n qua, e’n là s’invia,*

*Come lo spinge il gran furor del vento.*

*Ivi siede la Dea, ch’io dissi pria,*

*Che signoreggia l’agghiadate genti,*

*Che all’Altalena fanno tuttavia.*

[…]<sup>28</sup>.

Il grande seggio che pende al nord, di cui Martelli narra, coincide con le Orse, le costellazioni incardinate sulla Stella Polare, i piatti della Bilancia di Giada nell’astrologia cinese; il continente di cui si favoleggia è l’ultima Tule dei Greci, il regno degli Iperborei da cui si diparte l’asse della Terra, che collega questa al cielo. I versi ci catapultano in un mondo arcaico, nel quale l’altalena è gioco sacro, seggio divino legato a miti femminili, da cui si sviluppano storie crudeli come quella di Erigone e di Fedra, a loro volta connesse ai cicli vegetativi della natura e ai riti di passaggio delle giovinette puberi. Il suicidio di Erigone per impiccagione, dopo l’uccisione del padre, dà luogo al simbolismo delle *aiôresis*, ulteriormente trasformato nella produzione di statuette e nell’uso degli *oscilla* dal valore apotropaico<sup>29</sup>. A partire dal 1500 queste leggende diventano forme d’espressione, poi elaborate dalla cultura popolare, che Eugenio Battisti mise sotto il nome di *Antirinascimento*<sup>30</sup>, capaci di riportare alla luce la componente magica, fantastica e irrazionale dell’epoca che tutti conosciamo per la sua essenza metafisica e razionale, classica ed armonica; tali produzioni sono state spesso ignorate dalla storiografia e dalla critica, almeno fino a epoche relativamente recenti, quando l’antropologia e l’attitudine contemporanea hanno provveduto all’abbattimento delle gerarchie fra materiali, soggetti, composizioni. Sono “oggetti” eterogenei e di natura prevalentemente culturale: trattati, bestiari, documenti figurativi, studi e reperti naturalistici, opere d’artigianato, tradizioni folcloristiche, nozioni e icone astrologiche, magiche e alchemiche, elementi esoterici testimoniati sia da semplici fiabe, sia da allegorie complesse e straordinarie come l’*Hypnerotomachia Poliphili* (*La battaglia d’amore in sogno di Polifilo*), pubblicata nel 1499 da Aldo Manuzio, il cui autore, fra’ Francesco Colonna, fornisce un interessante esempio di sincretismo fra elementi neoplatonici, ermetici ed epicurei. Nel 1600, uno dei più famosi conservatori di tali ambienti fantasmagorici è il già citato Athanasius Kircher. Singolare figura di poligrafo dedito agli studi più disparati, egli nutre un profondo interesse per la musica; ne coglie il potere terapeutico e perciò manda suoi emissari a osservare sistematicamente i riti del tarantismo, che su esso si fondano. Convinto che l’ordine del mondo abbia carattere sostanzialmente musicale, dedica all’argomento due opere monumentali, la *Musurgia Universalis* (1650) e la *Phonurgia nova* (1673). Del tarantismo in particolare parla nel *Magnes sive de arte magnetica* (1641); descrive l’azione terapeutica del ritmo e del movimento ondulatorio, scaturente per esempio dai suonatori di tamburelli, che percuotono gli strumenti agitando le braccia e tutto il corpo, in avanti e indietro, accostandosi e allontanandosi alternativamente da chi ha ricevuto il morso del ragno, in un estatico moto perpetuo. Kircher riferisce (e tutti gli studiosi successivi del tarantismo lo riportano), che i “pizzicati” amano oscillare, sospesi agli alberi tramite funi, simulando il comportamento del ragno: un rito praticato all’aperto, da reiterare a casa tramite corde legate al soffitto, spesso usate anche per danzare<sup>31</sup>. Unendo la cultura popolare a quella religiosa, la gestualità basculante passa nelle ninne nanne, nelle processioni, nelle lamentazioni rituali per i defunti.

Insomma, la ricerca figurale sull’altalena, utile a riappropriarci della sua storia ma soprattutto della sua immagine, ci pone di fronte a continuità e discontinuità di senso, che aderiscono perfettamente all’oggetto considerato. Metamorfosi e permanenze, che rilevano non solo quanto più debba contare l’estetica nella scienza, ma anche quanto la storia sia nemica dello storicismo, quanto la sua materia sia plastica, «qui fluente e là fragile, qui serpentina e là minerale»<sup>32</sup>. L’arte, tra i tanti “oggetti” dello storico e del sapiente, può far valere la sua pluralità “inattuale”, avendo il privilegio dell’estraneità temporale, pur ponendosi in essere nel tempo. Così, anche l’altalena diviene una forma del *pathos*, per citare la fortunata formula di Aby Warburg. Di lui ormai tutti conoscono gli studi sulla sopravvivenza dell’antico, l’interesse per le immagini nelle loro multiformi espressioni, non solo peculiarmente artistiche ma estesamente antropologiche. Tutti sanno del concetto di *Pathosformel*, con cui egli indica i codici gestuali dell’arte classica ma anche quelli della ritualità primitiva, che ritornano e sopravvivono nell’arte occidentale e nella cultura contemporanea. Convinto della “resistenza” dell’uomo primitivo in tutte le epoche, ossessionato dai motivi decorativi ricorrenti nel tempo storico-artistico (in particolare la linea serpentina-ta, che – originata nella scultura arcaica - fa avanzare la ninfa canefora nell’affresco del Ghirlandaio a S. Maria Novella, fa svolazzare i drappi e i panneggi delle figure rinascimentali con lo stesso guizzo usato dalle mostruose serpi marine che afferano braccia e gambe del *Laocoonte* vaticano, poi torna nelle inquietudini manieriste e barocche), egli se n’era andato fra gli indiani Hopi, per vedere se nella loro danza dei serpenti e nelle decorazioni dei loro manufatti potessero emergere le radici di quello stesso movimento.

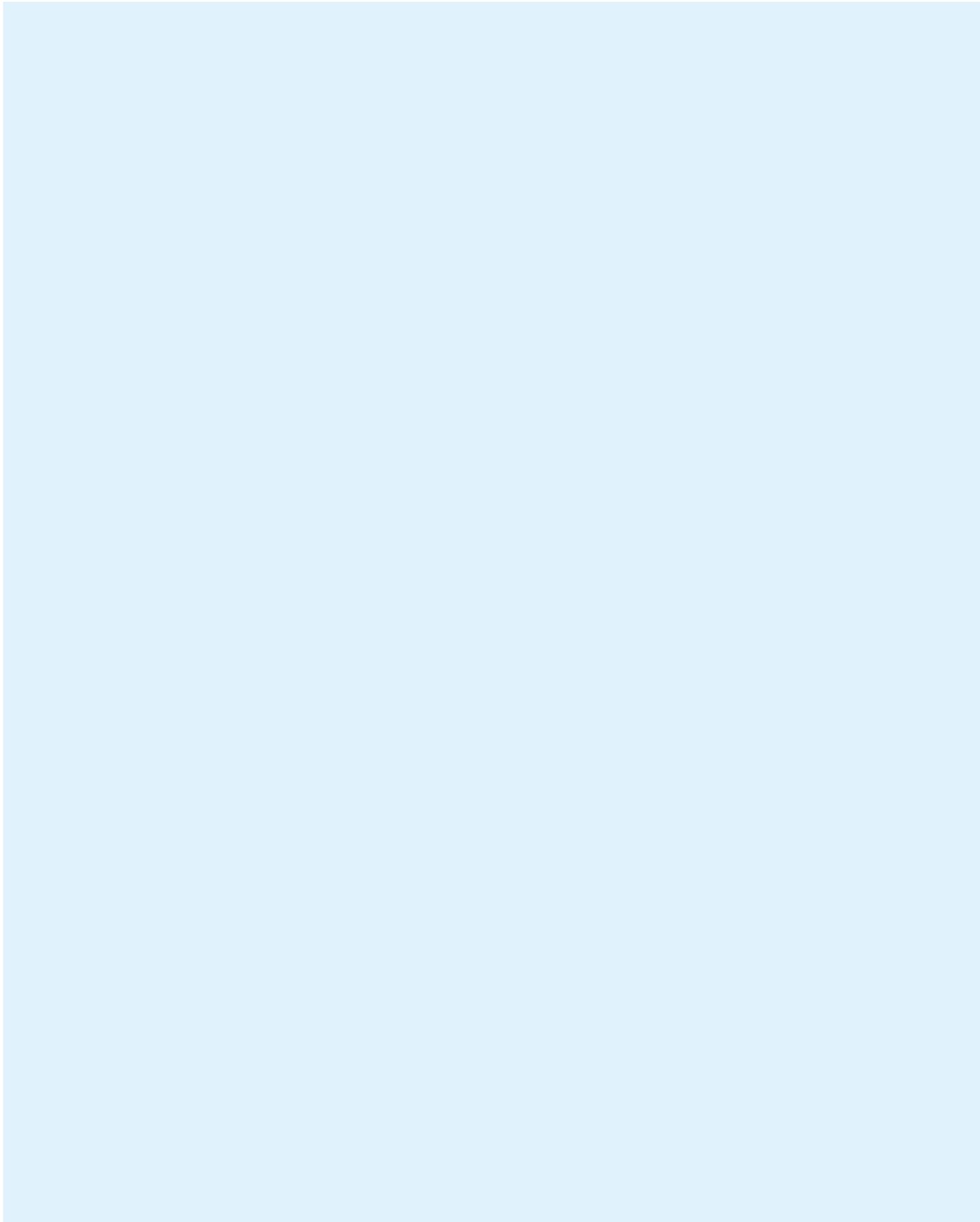
L’elemento della “polarità” lo affascinava sopra ogni cosa: tra realtà e finzione, natura e artificio, struttura e ornato, dinamismo e staticità, verticalità e orizzontalità, figura e astrazione, colore e monocromia, ecc. La schematizzano alcuni schizzi autografi privati – messi in evidenza già da Didi-Hubermann<sup>33</sup> - eseguiti a penna proprio durante quel viaggio o poco dopo. Nell’*Altalena perpetua*, l’omino in bilico al centro è contrassegnato dalla lettera K: sta per *kunstler*, artista, colui che si distraica nel dinamismo perpetuo delle sparizioni e dei ritorni di “formule” e forme del tempo e nel tempo. L’attenzione dello studioso non è rivolta tanto alle significazioni simboliche in senso figurale, ma a quelle che egli chiama «impronte di movimento», ossia l’energia creativa che massimamente si rende visibile nelle dinamiche dei motivi decorativi, memorie di una sensibilità reattiva trasformatrice di forme, causa del movimento ma anche morfologia del movimento stesso. Questo si esprime nell’intero percorso esistente tra polarità, appunto, come nel moto oscillatorio dell’altalena. Che, a questo punto, è sì rappresentazione di stadi del divenire e della plasticità dell’essere, ma diviene soprattutto uno schema per ipotesi ritmiche entro le quali le forme trovano la propria etimologia, che – diversamente dall’essere un limite – dà modo di scoprirne permanenze, sospensioni, disseminazioni. Warburg lo chiama-

va Dinamogramma. Per noi diventa il carattere sostanzialmente anacronico del fare artistico, bene interpretato dall'ornamento, cui è impossibile assegnare un tempo narrativo, cui si deve riconoscere assoluta libertà, privo com'è di catene semantiche.

Il suo ritmo è «la temporalità esteriore e spazializzata di una tecnologia processuale che coincide con lo stesso scorrere del flusso vitale impegnato nell'attività febbrile dell'arte»<sup>34</sup>. Di essa in fin dei conti, l'altalena è la metafora.

1. Si ripresenta per l'occasione il testo, riveduto, ampliato e corretto, pubblicato per l'installazione *Circus Naturae (Trapezio)*, MACRO, 1-5 maggio 2019: in *MacroAsilo Diario*, Black Room, “Veronica Montanino e Michela Pasquali [Mediterranea], Circus Naturae. Trapezio”, 1-5/5/2019. Una versione ridotta del testo è presente anche in Veronica Montanino, *Works*, Andrea Ingenito Contemporary Art, Milano 2019.
2. A cura di chi scrive. Si veda presentazione e comunicato stampa per Veronica Montanino, *Tritonia*, istallazione in Palazzo Sforza-Cesarini di Genzano di Roma, 10 giugno-30 agosto 2018.
3. Cfr. R. Callois (1960), *L'occhio di Medusa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
4. A cura di Kristy Edmunds, *project manager* Jason Mulhausen
5. [https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/AHamilton\\_armory\\_pkg\\_final\\_full\\_res\\_public.pdf](https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/AHamilton_armory_pkg_final_full_res_public.pdf).
6. Ivi, p. 8.
7. Dalla scheda descrittiva in <https://www.zamyn.org/current/mona-hatoum2.html>.
8. Marco Mancuso, *Zimoun & Leerraum [ ]*. *Organismi Sonori In Evoluzione*, in “Digicult”, 61, febbraio 2011, p. 26.
9. Leonardo da Vinci, Della natura, peso e moto delle acque. *Il codice Leicester*, a cura di F. Zeri e S. Zuffi, Mondadori Electa, Milano 1995, p. 94.
10. Cfr. Elena Lazzarini, Pier Paolo Pancotto, *A.i.20: artiste in Italia nel ventesimo secolo*, Gli Ori, Pistoia 2004, p. 48.
11. Ginevra Bria, *Massimiliano Gioni e la Grande Madre a Milano*. L'intervista, in “Artribune”, 26 agosto 2015.
12. Cfr. Luigia Lonardelli, *Della ripetizione e della differenza in Marisa Merz*, in A. Mattiolo- C. G. Bennett- L. Lonardelli, *A proposito di Marisa Merz*, Mousse Publishing, Milano 2012, p. XXVIII.
13. Italo Calvino, *Gli effimeri*, testo scritto per l'opera omonima di Fausto Melotti, presentata al Forte Belvedere di Firenze nel 1981. Vale la pena di soffermarsi un momento su Calvino, lettore di Ariosto e dell'*Orlando Furioso*, affascinato dalla capacità dello scrittore antico di costruire vicende che si diramavano in ogni direzione, intersecandosi e biforcandosi di continuo; si cimenta con analogo *entrelacement* nel suo *Castello dei destini incrociati*, luogo d'incontro di personaggi erranti, privati delle parole per incantesimo e costretti a raccontarsi solo attraverso le combinazioni dei tarocchi; tra loro Orlando, pazzo per d'amore. Quando il paladino rovescia le proprie carte sul tavolo, compaiono le figure della giustizia e dell'impiccato: lei sovrastata da un cavaliere armato, lui dondolante, appeso per un piede a testa in giù. Così esordisce il narratore: «Era dunque l'immagine della Ragione quella bionda giustiziera con spada e bilancia con cui lui doveva in ogni caso finire per fare i conti? Era la Ragione del racconto che cova sotto il Caso combinatorio dei tarocchi sparpagliati? Voleva dire che comunque giri poi viene il momento che lo acchiappano e lo legano, Orlando, e gli ricacciano in gola l'intelletto rifiutato? Nell'ultima carta si contempla il paladino legato a testa in giù come L'Appeso. E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro» (I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973, p. 34).
14. Cfr. Giovanni Volpe, Klee.live – *L'infinito sistema di relazioni nell'opera ad Paul Klee*, <https://www.klee.live/opere/2019/1/9/nudo-sullaltalena>.
15. Cfr. Maryvonne Pellay, *La balançoire* d'Auguste Renoir, in *Secrets d'Orsay*, cd-rom La Forêt Productions, Hachette, Paris 2002. Il testo è presente anche su *Se connaître. De l'introspection à la culture*, <http://mieux-se-connaître.com/>, tradotto in <http://www.compagniadivalfre.it/Pagine/Renoir.html>.
16. Cfr. Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, a cura di Luciano Anceschi, Abscondita, Milano 2011.
17. Heinrich Wölfflin (1915), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr. it. R. Paoli, Abscondita, Milano 2012 p. 97.

18. Baldine Saint Girons, *Il principio marino del barocco. Sensualità, onirismo, provocazione*, in “Rivista di Estetica”, 58, 2015, pp. 46-62.
19. In Baldine Saint Girons, *Il principio marino del barocco...*, cit.; Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, tr. it. M. Cohen Hemsj, Red Edizioni, Como 1987, pp. 91-92.
20. Molte delle pretese teoretico-speculative di tradizione occidentale seguono tale impostazione.
21. Cfr. Pier Aldo Rovatti, prefazione a Roger Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 2010.
22. L'uso e le riflessioni su cornici e vetrine sono da sempre un elemento fondante l'oggetto artistico almeno quanto gli altri materiali che lo compongono. In quest'occasione è stata importante la lettura della raccolta di saggi intitolata *Sculpture and the Vitrine*, a cura di John C. Welchman (2013, Ashgate Publishing), Routledge, New York 2016. In particolare, Marion Endt-Jones, *Between wunderkammer and shop window: surrealist naturalia cabinets*.
23. Si pensi in particolare al cosiddetto *Breton Wall*, una parete costellata di oggetti di varia provenienza, alcuni dei quali erano a loro volta contenitori di altri oggetti, sistemati in una *mise en abyme*, in ripetizione di sequenze e rimandi (la parete è stata ricostruita al Centre Pompidou ed è ora... protetta da un vetro!); oppure a composizioni come *Pan-(hoplie) pour Elisa* (1953), vero poema oggettuale a metà strada tra arte e natura, tra poesia e pensiero scientifico, tra entomologia e fantasia, in grado di riconfigurare la realtà.
24. Ora conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna.
25. F. Capra, *L'anima di Leonardo. Un genio alla ricerca del segreto della vita*, tr. C. Capararo e S. Galli, Rizzoli, Milano 2012, pos. 2129-30 dell'ebook kindle.
26. Della qualità di tali colori parla con chiarezza R. Callois, *L'occhio di Medusa*, cit., p. 80. Sono stati studiati da Hugh B. Cott, *Adaptive Coloration in Animals*, Methuen, London 1940. Esempiare in questo senso *Disallineamenti*, opera ambientale presso il MARCA – Museo delle Arti di Catanzaro.
27. Originariamente decorate con motivi indonesiani e dirette al mercato locale, tali stoffe furono reindirizzate al mercato africano, diventando un apparato decorativo oggi erroneamente ritenuto autoctono.
28. L. Martelli, *Ode all'Altalena*, in *Opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli, di Mattio Francesi, dell'Aretino, e di diversi autori*, II, Firenze 1555, p. 57.
29. Cfr. Raffaele Salinari, *L'altalena*. Il gioco e il sacro dalla grande dea a Dioniso, Edizioni Punto Rosso, Milano 2014.
- Una di tali figurine fittili, datata nel periodo tra il 1500 e il 1450 a.C. è stata rinvenuta in un sarcofago affrescato con scene di cerimonie funebri ad Agia Triàda (Creta), non distante dal sito archeologico di Festo. Alcuni archeologi e antropologi, tuttavia, leggono queste opere in senso opposto al mito tragico, ossia come allusioni alla zoe (su alcune ceramiche compare un albero simbolico tra le figure in bilico), al principio femminile e metamorfico dell'universo, che anima ogni vita particolare: l'altalena (come afferma Callois) risponderebbe al principio dell'ilinx, della vertigine che, seppur per un solo momento, ci fa affacciare sull'orlo dell'imponderabile. Sempre a Creta, ne è immagine il sospendersi in equilibrio e saltare fra le corna del toro sacro.
30. Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, Nino Aragno Editore, Torino 2005.
31. Impossibile citare tutti gli autori che si sono occupati dei riti del tarantismo nel sud Italia. Basti ricordare alcuni nomi, oltre lo stesso Kircher: Ferdinando Epifanio (1621), *Centum Historiae*; Giorgio Baglivi (1695), *De tarantula*. In epoca moderna Ernesto De Martino (1961), *La terra del rimorso*.
32. Georges Didi-Hubermann, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 158.
33. Ivi, pp. 158-177; *l'altalena perpetua* (1890) e due *Schemi oscillatori* (1892,1900), riproduzioni pp. 168-169.
34. Massimo Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano 2000, p. 16.







Correre in un mondo  
installazione site specific  
per la Sala da Ballo  
rami, tessuto, acrilico, tecnica mista

---









Habitat #3  
tecnica mista



## Anna Simone – Il linguaggio dei corpi indocili

L'arte non è la mia materia, ma senza l'arte Carla Lonzi non avrebbe mai potuto tracciare le basi del pensiero della differenza sessuale che trovò in Italia la sua massima espansione a partire dagli anni '70, travolgendo la vita di moltissime donne. Carla era una critica d'arte, amica di Carla Accardi, ma attraverso la sua esperienza di femminista comprese quanto, di fatto, è la vita stessa, la nostra vita, a divenire un'opera qualora si sia in grado di dare forma, dunque linguaggio -non importa se verbale o no- all'esperienza; qualora si sia in grado di superare la scissione tra l'essere e il "dover essere" del soggetto perché è proprio in quella prigione divisiva che risiede la rappresentazione dell'inautentico ovvero l'astrazione teorica tipicamente maschile.

E io, che sono lonziana, intellettuale ma non artista, non posso che leggere attraverso questo filtro le opere di Veronica Montanino. Innanzitutto, occorre precisare che il suo lavoro risignifica il mondo ma mai, per nessuna ragione, può essere etichettato come una forma d'arte "al femminile". Non perché le sue opere non siano tali, ma per un'altra ragione, persino più semplice: l'arte, in quanto linguaggio fecondo, generativo, creativo è in sé femminile. In quanto tale essa non è mai sganciata dal sapere dell'esperienza e della relazione, ma al contrario ne è l'eco emotivo, esattamente come accade con la letteratura. Si può costruire il canovaccio di un romanzo perfetto completamente scevro dalla propria esperienza, così come si può scrivere un romanzo partendo da sé. Tutti i romanzi che hanno fatto la storia della letteratura, però, sono quelli che partono dall'esperienza e dal sé perché è solo così che si può generare una relazione con le lettrici e i lettori, è solo così che l'arte vibra, attraversa altri corpi, parla, resta. L'epica, infatti, è un genere che appassiona soprattutto gli uomini proprio perché non ha quasi mai un ancoraggio nella realtà e nella materialità della vita. Essa è solo astrazione, né mito, né realtà. Una fantasia disancorata dall'esperienza, rimuovibile come qualsiasi altra forma di rappresentazione inautentica. E così, con questo bagaglio di sapere, un sabato d'autunno mi sono recata al Casino Nobile di Villa Torlonia per vedere la mostra di Veronica.

Il titolo in sé è già un "significante". Cosa vuol dire oggi lavorare, colorare, avvolgere in stoffe provenienti dal continente africano, tantissimi rami, piccoli, grandi, medi, enormi? Non solo un richiamo alle storie di Apuleio o un continuo tessere e ritessere, fare e disfare rami al fine di evocare ordine e metamorfosi insieme, ma una vera e propria risignificazione di concetti che determinano fortemente il presente dal punto di vista storico, sociologico, filosofico, antropologico e politico. Le opere di Veronica, infatti, mi hanno dato la possibilità di riflettere sull'innesto tra tre parole: natura, naturalizzazione e pri-

mitivismo. Il paziente lavoro dell'artista sembra volerci restituire una idea di natura che è già artificio perché già dentro le sue trasformazioni, perché natura già antropizzata, al punto da rendere queste opere una sorta di "cosa" muta, eppure iper-parlante, perennemente in movimento contro ogni processo di "naturalizzazione". Con questo termine, infatti, possiamo intendere tutti quei tentativi reazionari del nostro presente che mirano a fare della natura qualcosa di cristallizzato ed immutabile, una sorta di neo determinismo biologico di ritorno che le donne hanno già sperimentato per secoli perché inchiodate al solo ruolo riproduttivo attribuito loro "per destino".

Eppure le donne, come l'arte, sono sempre state dei corpi indocili in grado di generare altre vite, così come la storia, il proprio desiderio, il pensiero, il mondo intero. Persino l'isteria, insulto e malattia psichica primigenia attribuita al sesso femminile, non è una sfasatura del linguaggio uterino - come ha preteso di dirci la "scienza" - ma molto di più: è infatti un dire la verità contro il potere, uno sparigliare le carte di un ordine del mondo pensato, progettato e realizzato solo dal maschile. Una natura che si ribella alla sua naturalizzazione, appunto.

E così, questa natura senza naturalizzazione, riesce anche ad andare al di là di se stessa ritrovando, in alcune delle opere presenti in questa mostra, le forme dell'umano. Un'umanità riprodotta attraverso gli echi antropologici dei primi innesti tra forme di vita e natura che mi piace chiamare "primitivismo". Ma attenzione, perché anche qui le opere di Veronica Montanino non rimandano a tribalismi naturalizzati, ad esotismi divenuti tali a causa di una visione etnocentrica e coloniale del mito del "buon selvaggio", tutt'altro. Il primitivismo qui è solo eco di un recupero dell'autenticità, di quel "primum vivere" che sgancia totalmente l'esperienza umana dalla sua dimensione performante e rappresentativa per tornare a vestire i panni di una relazione tragica e insieme felice tra forme di vita e natura intesa come ambiente. D'altronde è solo così che non si genera la scissione del soggetto, sia al proprio interno, che nella sua relazione con il mondo che ci circonda. Un mondo malato, distratto, alienato, prestazionale e performante in cui l'arte diventa necessaria. Una pietra d'inciampo fondamentale per resistere al tempo presente.

Questa mostra di Veronica Montanino è dunque un'opera che racchiude tante opere liberando sguardo e pensiero. Una forma di vita che racchiude tante vite che diventano espressione, linguaggio, atto creativo, come accade ad ogni pensiero dell'esperienza, ad ogni sapienza del partire da sé. Un bel modo, insomma, di fare della propria vita un'opera d'arte restando "tutta intera", come diceva Carla Lonzi.





I giochi delle muse bambine  
installazione site specific  
per la Sala di Alessandro  
oggetti, acrilico, tecnica mista







I giochi delle muse bambine  
installazione site specific  
per la Sala di Alessandro  
oggetti, acrilico, tecnica mista





A big, vast forest  
installazione site specific  
per la Camera Gotica  
rami, vaso, tressuto, acrilico,  
tecnica mista

---





Habitat #4  
tecnica mista



Habitat #5  
tecnica mista



Habitat #6  
tecnica mista

---



Habitat #7  
tecnica mista

---



Emma Ercoli

## Il Giardino delle Esperidi

Nell'opera-giardino pensata per l'Isola Tiberina Veronica Montanino ricorre al mito, attinge alla potenza dell'immaginario e del sogno, per inventare un nuovo modo di abitare il tessuto urbano partendo da un'inedita configurazione di un'area centrale della capitale romana.

Il lavoro si presenta come una coloratissima forma di vita capace di rigenerarsi attraverso l'inclusione di elementi naturali e artificiali messi in relazione tra loro e in continua metamorfosi in uno spazio percorribile e "abitabile".

A differenza di molti artisti che in passato hanno affrontato il tema del rapporto con la città focalizzando soprattutto il motivo della dicotomia tra naturale e artificiale, o di una possibile continuità uomo-natura, Veronica Montanino ha un approccio completamente nuovo, che esce dal punto di vista di tipo categoriale e analitico per adottarne uno dinamico. Abbandona infatti il quadro di riferimento che presuppone una distinzione stabilita, un'identità posta in principio, prendendo il rischio di procedere in modo inconsueto, esplorando oltre le note sponde classificatorie.

L'isola è luogo del mito per eccellenza. Da Calipso a Circe molte sono le divinità femminili che abitano un giardino circondato dal mare, ma come il mito ha sempre bisogno di un miracolo, anche l'Isola Tiberina, per diventare un Giardino delle Esperidi, ha bisogno di passare attraverso l'orizzonte creativo dell'artista e di lasciarsi trasformare in un universo di forme fitomorfe, di oggetti misteriosi, di elementi artificiali che germogliano e fioriscono tra piante vere.

Il giardino dell'antica leggenda era situato alle pendici del Monte Atlante, al di là delle colonne che segnavano i confini del mondo conosciuto, oltre il regno della razionalità. In quel luogo incantato i cavalli del sole terminavano la loro corsa e vivevano le figlie della notte. Anche il giardino progettato dall'artista è tutto al femminile, spazio di accoglienza e di inclusione, come un grembo. Il lavoro ci attrae quasi magicamente in un regno animato dalla forza del meraviglioso e ci fa smarrire in una dimensione onirica, avvolgendoci in un'effervescenza di verde e di fiori.

Chi passa su Ponte Garibaldi ha una sorta di choc visivo, come di fronte a un'apparizione. Chi poi si lascia attrarre all'interno di quest'oasi senza recinti può immergersi in un bagno di colore. L'opera dunque è un luogo del desiderio realizzato nel cuore della città. Si tratta di un'area di indeterminabilità dove niente viene definito una volta per tutte, dove l'instabilità si rivela in tutta la sua valenza positiva di energia dinamica che anima il continuo slittamento tra elementi i più disparati. Lungo i sentieri che attraversano l'isola sembra aprirsi una faglia all'interno del sensibile che improvvisamente appare non più limitato.

Da sempre il lavoro di Veronica Montanino si svolge come un'interrogazione dello spazio, declinandosi attraverso un processo che conserva in sé una riserva di sorprese. Anche in questo caso si realizza in un dispiegarsi di energie e di forme che germinano senza sosta, mettendo in relazione interno ed esterno, usuale e straordinario, quotidiano e imprevedibile. La sua opera è un reticolo di sollecitazioni dove tutto si mescola, si sovrappone, si contagia: l'erba e le piante che crescono sul terreno, ma anche gli elementi floreali stampati che entrano in un processo di inesauribile trasformazione e di interazione con tutto il resto. Avvengono ciclicamente dei cambiamenti in una società, in un'epoca, una città, a volte sono delle transizioni impercettibili, come generate da una sorta di legge di smussamento, altre volte sono impennate brusche provocate da meccanismi di saturazione, dal crollo di valori che perdono la loro energia. Il lavoro di Veronica sembra seguire senza sosta i segni di questi mutamenti, attraverso un processo fluido di apertura e di inclusione di realtà multiple, ciascuna altrettanto reale e artificiale quanto le altre.

In una città come Roma, che ha vissuto fasi di sviluppo contraddittorie e convive con una presenza forte del passato, la sua opera indica nuovi cammini da percorrere, apre al pensiero del fuori, a ciò che è ancora sconosciuto, o lasciato in ombra, rendendo possibile la presenza dell'alterità, che sempre presuppone la messa in tensione di campi separati e forze ancora inesplorate.

## Nota biografica

Veronica Montanino nasce a Roma il 10 febbraio 1973. I suoi lavori, caratterizzati da un uso esuberante e originalissimo del colore, figurano in numerose mostre personali e collettive. Sempre pronta ad abbandonare lo spazio angusto della tela, realizza decine di installazioni site-specific, in palazzi storici, come quello dei Capitani ad Ascoli Piceno (2006). Nel 2010 per il Caffè di Palazzo Collicola interviene su mobili, soffitto e pareti perimetrali, creando una stanza che entra a far parte della collezione permanente del Museo Carandente. Altri interventi permanenti sono realizzati dall'artista per la Casa dell'Architettura di Roma, ex Acquario Romano (2013) e per il MARCA Museo delle arti di Catanzaro (2018). Nel 2011 partecipa alla 54 Esposizione internazionale d'Arte di Venezia, presso il Padiglione Italia all'Arsenale. Per il MAAM Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoli realizza tra il 2012 e il 2014 lo spazio della ludoteca e altri due grandi interventi ambientali. Nel 2016 il MARCA, Museo delle Arti di Catanzaro le dedica una mostra personale dal titolo *It's a wonderful world* con oltre sessanta opere tra quadri di grande formato, assemblaggi e installazioni site specific.

Dal 2019 è docente di Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Catanzaro.

### DIREZIONE ARTISTICA

2016 (dal)

*Femm[e]*, Per una ricerca sulla specificità [eventuale] dell'arte al femminile con la storica dell'arte Anna Maria Panzera.

### BIENNALI

2017

- *Biennale. Le latitudini dell'arte*, Palazzo Ducale, Genova. A cura di Virginia Monteverde.

2011

- 54. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Arsenale, Venezia. A cura di Vittorio Sgarbi.

### RESIDENZE

2019

- *Atelier*, nell'ambito del progetto Macro Asilo, MACRO, museo di arte contemporanea di Roma. 15 gennaio - 20 gennaio 2019.

### RESIDENZE INTERNAZIONALI

2015

- *Handle With Care*, Ostrale '015, 9. Internationale Ausstellung Zeitgenössischer Künste, Dresda, Germania. A cura di Andrea Hilger.

2008

- TINA B. 3° edition of The Prague Contemporary Art Festival, Istituto di Cultura Italiano, Praga, Repubblica Ceca. Direttrice artistica Monika Burian.

### MOSTRE PERSONALI IN SPAZI ISTITUZIONALI E MUSEI

2019

- *Isola Cromia*, Stanza d'artista per il Macro Asilo #AMBIENTE 1, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, Macro Asilo, MACRO, museo di arte contemporanea di Roma. 22 ottobre - 27 ottobre 2019.

- *Circus Naturae (trapezio)*, in collaborazione con Michela Pasquali e Mediterranea. Macro Asilo, MACRO, museo di arte contemporanea di Roma, Black room. 1-5 maggio 2018.

2018

- *Tritonia*, Palazzo Sforza Cesarini, Genzano. A cura di Anna Maria Panzera. 10 giugno 2018 - 31 dicembre 2018.

2016

- *It's a wonderful world*, MARCA Museo delle Arti di Catanzaro. A cura di Giorgio de Finis e Simona Gavioli. 18 marzo al 22 maggio 2016.

- *Scarabocchi*, Sala Orsini di Palazzo Chigi (Formello). DIF Museo Diffuso di Formello, a cura di Giorgio de Finis. 8 luglio - 22 luglio 2016.

2015

- *Plat du jour*, pezzo da altare per "storia di un anno", chiesa di Santa Lucia in Gonfalone, Roma. A cura di Vincenzo Mazzarella e Paolo Bielli 30 novembre - 3 dicembre 2015.

- *Pangea. Geografie dell'Altrove*. Casa dell'Architettura, Ex Acquario Romano, Roma. A cura di Giorgio de Finis. 26 settembre - 28 settembre 2015.

- *Pangea. Geografie dell'Altrove*. Preview. Palazzo Chigi, Formello (RM). A cura di Giorgio de Finis. 12 settembre - 16 settembre 2015.

2010

- *Collicola Ring*, Palazzo Collicola Arti Visive, Spoleto (PG). A cura di Gianluca Marziani. 9 ottobre - 9 novembre 2010.

2009

- *Al filòs*, Chiesa Monumentale S. Francesco, Guastalla (RE). A cura di Gianluca Marziani. 10 ottobre - 31 ottobre 2009.

### MOSTRE PERSONALI IN GALLERIE

2019

- *Complementari*, Galleria Andrea Ingenito, Milano. A cura di Simona Caramia. 25 settembre - 9 novembre 2019.

2018

- *Mutamenti*, a cura di Emma Ercoli, nella rassegna *Permesso?* una serie di mostre sul tema dell'abitare a cura di Emma Ercoli e Franco Speroni, Galleria Gallerati, Roma. 22 ottobre 2018 - 30 novembre 2018 (prorogata fino al 10 gennaio 2019).

- *Dream time*, Arionte arte contemporanea, Catania. A cura di Giuseppe Stagnitta. 17 maggio - 16 giugno 2018.

- *Interno domestico*, opera ambiente per la mostra "Nuove Ricerche", Galleria Russo, Roma. 21 settembre - 30 settembre 2018.

**2016**

- *Pangea*, Miro Gallery, Bologna. Percorso in città di Contemporary SetUp Art Fair. A cura di Olivia Spatola e Manuela Valentini. 27 gennaio - 28 febbraio 2016.

**2015**

- *Action/reaction*, personale nell'ambito della rassegna Macrocosmi, Ordnungen anderer Art, dialogo tra Bologna e Berlino, a cura di Martina Cavallarin e Pascual Jordan. Contemporary Concept art Gallery, Bologna. 21 gennaio – 21 febbraio 2015.

**2014**

- *Mutatis Mutandis*. Dorothy Circus Gallery, Roma. A cura di Giorgio de Finis. 3 ottobre – 28 ottobre 2014.

**2008**

- *Overlook*, Galleria Artsinergy - Ingresso Pericoloso, Roma. A cura di Gianluca Marziani. 4 ottobre – 6 dicembre 2008.

**2007**

- *CameraConVista* VolumeSei Veronica Montanino, Romberg artecontemporanea, Roma. A cura di Italo Bergantini e Gianluca Marziani. 5 maggio – 9 giugno 2007.

**2006**

- *Utopia* Galleria 091, Palermo. A cura di Nazzareno Trevisani. 30 settembre – 20 ottobre 2006.

**2006**

- *Sottrazioni strategiche*, intervento di arte pubblica in tre tempi, Galleria Insieme - Palazzo Petrucci - Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno. A cura di Gloria Gradassi. 20 aprile – 11 giugno 2006.

**MOSTRE PERSONALI IN SPAZI ALTERNATIVI**

**2017**

- *Gift*, Spazio Sugar, Arezzo, A Cura di Fabio Migliorati. 24 dicembre 2017 – 25 febbraio 2018.

**2008**

- *Psyco*, Il Laboratorio dell'Imperfetto –Gambettola (FC). A cura di Valerio Dehò. 14 giugno - 4 luglio 2008.

**PUBBLICAZIONI MONOGRAFICHE**

**2009**

Marziani, G. (a cura di), *Veronica Montanino*. Artsinergy, Roma, 2009.

**CATALOGHI MONOGRAFICI**

**2020**

- *Circus Naturae (trapezio)*. *Veronica Montanino e Michela Pasquali [Mediterranea]*, in de Finis, G. (a cura di), *Macro Asilo Diario*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2020.

**2019**

- Galleria Andrea Ingenito Contemporary Art (a cura di), *Veronica Montanino, Works*, Milano, 2019.

**2018**

- Stagnitta, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Dream time*, Edizioni Dietro le Quinte, Catania, 2018.

**2016**

- de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Veronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca- Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

**2015**

- de Finis, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Pangea. Geografie dell'altrove*, Roma, 2015.

**2009**

- Marziani G. (a cura di), *Veronica Montanino, Al filòs*, 2009.

**2006**

- Gradassi, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Sottrazioni strategiche*, Ascoli Piceno, 2006.

**TESTI CRITICI**

**2019**

- Caramia, S., *Complementari: la non contraddittorietà del molteplice*, in Galleria Andrea Ingenito Contemporary Art (a cura di), *Veronica Montanino, Works*, Milano, 2019.

- Panzera, A.M., *Magenta (CMYK)*, in Galleria Andrea Ingenito Contemporary Art (a cura di), *Veronica Montanino, Works*, Milano, 2019.

- Panzera, A.M., *Sotto l'orse pende un seggio. Immagini di altalene in un mondo cangiante*, in Galleria Andrea Ingenito Contemporary Art (a cura di), *Veronica Montanino, Works*, Milano, 2019.

- de Finis, G., *Circus Naturae (Trapezio)*, in Galleria Andrea Ingenito Contemporary Art (a cura di), *Veronica Montanino, Works*, Milano, 2019.

- Ercoli, E., *Mutamenti*, in Galleria Andrea Ingenito Contemporary Art (a cura di), *Veronica Montanino, Works*, Milano, 2019.

**2018**

- Ercoli, E. (a cura di) *Veronica Montanino. Mutamenti* pieghevole.

- Stagnitta, G. *Continuum di consapevolezza* in Stagnitta, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Dream time*, Edizioni Dietro le Quinte, Catania, 2018.

-Stagnitta, G. *Conversazione con Veronica Montanino*, in Stagnitta, G. (a cura di) *Veronica Montanino. Dream time*, Edizioni Dietro le Quinte, Catania, 2018.

- de Finis, G. *La via della mosca e la via della formica. Per una (fanta)antropologia dello scarabocchio*, in Stagnitta, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Dream time*, Edizioni Dietro le Quinte, Catania, 2018.

**2016**

- de Finis, G. *Le ragioni di fare cose senza ragione* in de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Veronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca- Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

- Gavioli, S. *It's a wonderful world* in de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Veronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca-Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

- Jones, A. *Il gioco delle nove domande. Un dialogo (non platonico) con Veronica Montanino*, in de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Veronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca-Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

- Pasquali, M. *Tutti giù Parterre*, in de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Veronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca-Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

- Guglielmo, R. *Tutti i grandi prima sono stati bambini (ma pochi se ne ricordano)*, in de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Ve-*

*ronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca- Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

- Piraina, D. (senza titolo), in de Finis, G. e Gavioli, S. (a cura di), *Veronica Montanino. It's a wonderful world*, Marca- Museo delle Arti di Catanzaro, Milano, 2016.

**2015**

- de Finis, G. *Atlante VM* in de Finis, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Pangea. Geografie dell'altrove*, Roma, 2015.

- Giancotti, A. *Il luogo della mente: spazi altri e altre derive*, in de Finis, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Pangea. Geografie dell'altrove*, Roma, 2015.

- Guglielmo, R. *L'uniformità primordiale* in de Finis, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Pangea. Geografie dell'altrove*, Roma, 2015.

- Celestino, S. *Che il mondo smetta di essere straniero* in de Finis, G. (a cura di), *Veronica Montanino. Pangea. Geografie dell'altrove*, Roma, 2015.

**2009**

- Marziani, G. *Overlook*, in Marziani, G. (a cura di), *Veronica Montanino*. Artsinergy, Roma, 2009.

- Leone, E. *Veronica Montanino* in Marziani, G. (a cura di), *Veronica Montanino*. Artsinergy Roma, 2009.

- Marziani G., *Filòs*, in Marziani G. (a cura di), *Veronica Montanino, Al filòs*, 2009.

**2006**

- Gradassi, G. *Sottrazioni strategiche* in Gradassi, G. (a cura di) *Veronica Montanino. Sottrazioni strategiche*, Ascoli Piceno, 2006.

**PUBBLICAZIONI A CURA DELL'ARTISTA**

- Montanino, V., Panzera, A. M. (a cura di), *Femm[e] Arte [eventualmente] femminile*, Bordeaux Edizioni, Roma, 2019.

**SAGGI DELL'ARTISTA IN PUBBLICAZIONI**

**2020**

- Montanino, V., *Un luogo della socialità*, in de Finis, G., Di Noto, I. (a cura di), *Senza Metropoliz non è la mia città*, Bordeaux Edizioni, Roma, 2020.

- Montanino, V., *Il diritto di esistere e immaginare*, in de Finis, G. (a cura di), *Macro Asilo Diario*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2020.

- Montanino, V., *La sana contaminazione dello spazio urbano*, in Guglielmo R. (a cura di), *Arte e città*, Silvana Editoriale, Milano, 2020.

**2019**

- Montanino, V., *Oltre il genere. Il femminile dell'arte*, in Montanino, V., Panzera, A. M. (a cura di), *Femm[e] Arte [eventualmente] femminile*, Bordeaux Edizioni, Roma, 2019.

**2018**

- Montanino, V., *La certezza del disubbidiente*, in de Finis, G. e Irene Di Noto (a cura di), *R/home*, Bordeaux Edizioni, Roma, 2018, pp. 163-169.

**2017**

- Montanino, V., *La seduzione visiva dell'alterità dell'arte*, in MAAM, *museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz \_città meticcica*, de Finis G. (a cura di), Bordeaux Edizioni, Roma 2017, pp. 610-621.

- Montanino, V., *Perchè l'arte è sempre femminile?* In de Finis, G. (a cura di) *Face to face. The maiutic machine*, Montefiascone, pp. 282-85, 426.

- Montanino, V., in de Finis, G., *Vox popoli*, nel volume Viola, S. (a cura di), *Gian Maria Tosatti. Sette stagioni dello spirito*, Mondadori Electa, Milano, 2017.

**2016**

- Montanino, V. *Il MAAM, una grande misteriosa e controversa opera d'arte*, in de Finis, G. (a cura di) *Luna al popolo. L'arte, l'altro e l'altrove*, Torre dei Lombardi, Magione (PG), 2016, pp18-21.

**2015**

- Montanino, V., *La seduzione visiva dell'alterità e dell'arte*, in de Finis, G. (a cura di) *Esuli profughi raminghi. La vita e l'esperienza artistica altrove*, Fineterra, Editrice Salentina – Galatina (LE), 2015, pp.14-15.

- Montanino, V., *La seduzione visiva dell'alterità e dell'arte*, in de Finis, G. (a cura di) *Forza tutt\* La Barricata dell'arte*, Bordeaux Edizioni, Roma, 2015 pp. 26-27.

**2004**

- Barzel, A., in collaborazione con Montanino, V., *Hans Hartung*, in *Hans Hartung. Lo spazio e il gesto. Pittura, Fotografia ed Architettura ad Antibes (1973-1989)*, catalogo della mostra, Ex Chiesa di Santo Stefano, Mondovì, 15 maggio - 18 luglio 2004.



