





**MATTEO MONTANI**

**Abitare la pittura,  
dimorare nel paesaggio**

di Laura Cherubini

“La forza della bellezza esiste in misura non minore della forza magnetica e di quella di gravità”

“Come il rumore della lontana risacca, così risuona all’autore l’unità ritmica della sua opera”

Pavel Florenskij

### Una remota edenica premessa

La storia comincia a Sumer, anche per l’idea di *giardino*. Già nel terzo millennio avanti Cristo una grande civiltà sorgeva nella Mesopotamia meridionale: qui, tra le acque del Tigri e dell’Eufrate, secondo antiche scritture, era l’Eden, giardino delle delizie. Al centro dei miti sumeri la prima eroina della letteratura: la dea Inanna. L’albero di Huluppu, piantato all’inizio della creazione sulle rive dell’Eufrate, viene sradicato dal vento e trascinato nelle acque del fiume (acqua corrisponde a seme nella lingua dei sumeri), ma è una donna, Inanna, a prenderlo: “Porterò quest’albero ad Uruk/ Pianterò quest’albero nel mio giardino sacro”. La vita nasce dal desiderio di congiunzione tra acqua e terra. Il primo giardino è, nella sua forma più elementare, un albero in un recinto. Da allora si sviluppa la più variegata dialettica tra giardino e paesaggio, tra *hortus conclusus* e spazio naturale, tra *kepos*, il recinto, il grembo, là dove tutto

**MATTEO MONTANI**

**Inhabiting Painting,  
Dwelling in Landscape**

by Laura Cherubini

“Beauty is as powerful as magnetism and gravity”

“The rhythmic unity of an artwork echoes in its author’s mind like the distant sound of the undertow”

Pavel Florensky

### A Distant Heavenly Introduction

History begins in Sumer. So does the idea of the *garden*. As early as the III millennium BCE, a great civilization arose in southern Mesopotamia. There, between the rivers Tigris and Euphrates, according to ancient sources, was the Eden, garden of delights. At the heart of the Sumerian myths was the first heroine of literature: the goddess Inanna. The Huluppu Tree, planted at the beginning of creation on the banks of the Euphrates, is uprooted by the wind and dragged down into the river (in the language of the Sumerians the word for “water” is the same as the word for “semen”), but it is a woman, Inanna, who takes it: I shall bring it to Uruk/ I shall plant this tree in my holy garden pure Inanna’s fruitful garden. Life is born of the desire to join together water and earth. The first garden is, in its most basic form, a tree in a fence. Since then, the most varied dialectical relationship developed between garden and landscape, between *hortus conclusus* and natural space, between

ha avuto inizio, e un *pensiero senza bordi* (cfr. tutti gli studi di Massimo Venturi Ferriolo da *Nel grembo della vita*, 1989 a *Un pensiero senza bordi*, 1998). Un *hortus conclusus* appare sulla sommità del *Carro di fieno* di Bosch (cfr. Massimo Cacciari, *La mente inquieta*, 2019) mentre intorno, sfumato, a perdita d’occhio, si estende il paesaggio. “Il giardino, sentimento-pensiero (o pensiero-sentimento) in cui noi viviamo. Ma anche: il giardino come luogo che noi pensiamo nel sentimento o sentiamo nel pensiero. Il giardino, come luogo interiore, al modo stesso come è interiorità-luogo” ha scritto Rosario Assunto (*Ontologia e teleologia del giardino*, 1988) che prosegue: “Il giardino: natura fatta parola e parola fatta natura”.

Occorre tener presente la distinzione tra giardino e paesaggio, anche se l’Eden può costituire un comune archetipo. Il paesaggio naturale non è ancora un giardino, è solo attraverso procedimenti di selezione e composizione che questo si configura. “Il termine cinese per ‘paesaggio’ è scritto con due caratteri che identificano allo stesso tempo un’opposizione elementare e una complementarità: *shan* (‘monti’) e *shui* (‘acque’). Le forme rigide ed erette delle montagne sono *yang* rispetto al sottomesso, arrendevole *yin* delle acque “ scrivono Moore, Mitchell e Turnbull Jr. (cfr. *Poetica dei giardini*, 1991), ma dicono anche a proposito dei diversi modelli di giardino: “Il primo è un modello ben ordinato, ideato nel piatto deserto della Persia. È circondato da un

*kepos*, fence, womb, where everything began, and a thought without borders has developed (see all the studies by Massimo Venturi Ferriolo from *Nel grembo della vita* [1989] to *Un pensiero senza bordi* [1998]). A *hortus conclusus* appears on the top of Hieronymus Bosch’s *Hay Wagon* (cf. Massimo Cacciari, *La mente inquieta* [2019]), while a blurred landscape extends around it as far as the eye can see. “The garden, feeling-thought (or thought-feeling) in which we live. But also: the garden as a place to which we think about while we are experiencing feeling or feeling while we are thinking. The garden, as an interior place, in the same way as it is interiority-place”, writes Rosario Assunto (*Ontologia e teologia del giardino* [1988]), who adds: “The garden: nature made word and word made nature”.

The distinction between garden and landscape must be borne in mind, although they might both have Eden as their archetype. The natural landscape is not yet a garden, because a garden is the effect of selection and composition. “The Chinese word for ‘landscape’ is written with two characters that identify both an elementary opposition and a complementarity: *shan* (‘mountains’) and *shui* (‘water’). The rigid and erect forms of the mountains are yang to water’s yielding submissive *yin* of the waters,” write Moore, Mitchell, and Turnbull Jr. (cf. *Poetics of Gardens*, [1989]). They also discuss different models of gardens: “The first is a model of orderly paradise, devised in the flat desert of Persia. It

muro, per escludere da esso il disordinato mondo”. Le tipologie infatti sono fondamentalmente due: il *giardino formale* e il *giardino naturale*. Il secondo tipo di giardino si sviluppa in paesi in cui è più stretto il rapporto con la natura: singolare è da questo punto di vista la corrispondenza, almeno apparente, tra il Giappone e l’Inghilterra. C’è il precedente di André Le Notre che abbatte il recinto a Versailles (la reggia viene comunque definita da Saint Simon un caso di tirannia sulla natura), ma è il giardino inglese del Settecento a costituire un parallelo occidentale ai giardini cinesi e giapponesi. “Saltò lo steccato e vide che tutta la natura era un giardino” (Horace Walpole): è William Kent che salta la recinzione per adattare il giardino in espansione alla simulazione della natura. C’è un elemento simbolo di questa apertura del giardino nel paesaggio ed è il cosiddetto “ha! ha!”, termine inglese che indica (evocando la sorpresa reazione del visitatore) un fosso aperto utilizzato dai paesaggisti inglesi per sostituire palizzate e siepi e consentire una veduta a perdita d’occhio: desunto dal giardino francese del Seicento è una delle innovazioni introdotte da Charles Bridgeman, Royal Gardener al servizio di Giorgio II. Il tentativo è quello di riassorbire e irretire il paesaggio nel giardino. Venturi Ferriolo (sulla scorta di osservazioni di Martin Schwind) evidenzia la complessità del *paesaggio*: “un pittore dipinge un quadro, il poeta scrive una poesia, ma un intero popolo crea il paesaggio”.

has a wall around it, to exclude the messy world”. In fact, there are basically two types of gardens: the *formal garden* and the *natural* one. The latter has developed in countries where the relationship with nature is closer: in this regard, the similarity between Japan and England appears to be quite remarkable. There is the precedent of André Le Notre, who knocked down the fence surrounding Versailles (Saint-Simon, however, defined the palace an example of tyranny over nature), but it is the XVIII cent. English garden the western counterpart to Chinese and Japanese gardens. “He leaped the fence and saw that all nature was a garden” (Horace Walpole): these words refer to William Kent, who jumped over the fence to adapt the expanding garden to the simulation of nature. There is a symbolic element of this opening of the garden onto the landscape: it is the so-called “ha ha”, an English term that indicates (by recalling the visitor’s surprise reaction) an open ditch that English landscape architects used to replace palisades and hedges and allow a view as far as the eye can see: derived from XVII cent. French gardens, the “ha ha” is one of the innovations introduced by Charles Bridgeman, Royal Gardener to George II. The goal was that of incorporating the landscape into the garden. Venturi Ferriolo (in the wake of Martin Schwind’s observations) highlights the complexity of the landscape: “a painter paints a picture, the poet writes a poem, but an entire people creates the landscape”.

## Nel paesaggio

Il filosofo François Jullien, partendo dalla constatazione che nella Bibbia come nell’Islam è stato ignorato il pensiero del *paesaggio*, a vantaggio di quello del *giardino*, osserva che in Cina il pensiero del paesaggio si è sviluppato nella cultura dei letterati e ritiene che oggi possa contribuire a riconfigurare il nostro concetto di paesaggio. Il nostro termine paesaggio viene pensato in relazione alla pittura e dipende da un “punto di vista”. E mentre gli altri sensi sono sensi-ambiente, “la vista fa *uscire dall’ambiente*”. Jullien distingue comunque tra *paesaggio* e *veduta*: “C’è ‘veduta’ perché c’è focalizzazione... Ma, *perché ci sia paesaggio*, bisogna che non s’imponga più nient’altro di egemonico che possa monopolizzare lo sguardo... Di conseguenza, c’è paesaggio soltanto se c’è deconcentrazione – defissazione – dello sguardo, e se lo sguardo si mette a circolare”. Ricordiamoci di questo concetto di *deconcentrazione*, perché si rivelerà importante per Matteo Montani, uno che lo sguardo vuole farlo circolare nei meandri della pittura fino a configurare una sorta di *flânerie* dell’occhio... E ancor più: “C’è paesaggio, invece, quando il tipo comune di percezione, di misurazione e di osservazione... si lascia debordare dall’altro: quando lo sguardo non è più alla ricerca di identificazioni o di informazioni ma si lascia ‘assorbire’... permette che ci si introduca nella relazione tra le cose”. Jullien indica

## In the Landscape

Starting from the observation that in the Bible as well as in Islam the notion of *landscape* has been ignored in favor of that of *garden*, François Jullien has noticed that in China the discussion on landscape developed mostly among literati, and argues their thought may help contribute to shaping our own concept of landscape. We think about landscape by comparing it with painting, and its notion depends on a “point of view”. And while all the other senses are ambient, “*sight takes us out of the ambient*.” However, Jullien makes a distinction between *landscape* and *view*: “There is a ‘view’ because there is a focus... *For there to be landscape*, however, there must be nothing left to impose its hegemony; there must be nothing to hold the eye... There is thus no landscape unless there is deconcentration, or unfixing, of the. The eye must circulate”. We should bear in mind this notion of *de-concentration*, because it will prove to be very important for Matteo Montani, as he wants the eye to circulate in the recesses of painting, almost to the point of devising a sort of *flânerie* of the eye... Jullien adds: “There is landscape when the common type of perception, reconnaissance, and observation... allows itself to be overwhelmed by the other type, in which the eye no longer seeks for identification or information but allows itself to be ‘absorbed’... to pry into the relation of things”. Jullien

il paesaggio come un momento di tensione nel movimento continuo della natura. Di Montani scrive Marina Dacci: “Il suo lavoro nasce girovagando nella mente, in quella zona liminale che è l’attesa di un’apparizione... Nel suo procedimento di lavoro, Montani, come sempre, contempla e accoglie l’entropia della materia, gestita nel caso di una intensa performance fisica sull’opera e con l’opera, muovendo il supporto cosicché il colore se ne appropri e trovi una propria geografia. Il quadro ‘accade’ come sostiene l’artista”.

E a proposito del paesaggio cinese che, come abbiamo già visto, comprende i termini montagna e acqua, Jullien scrive che “non bisogna più percepire la montagna come una forma data, fissa, come un rilievo che si è irrigidito, ma come un soffio o un’energia investita che non cessa di rinnovarsi nelle sue infinite variazioni di piegamenti e concatenamenti... Si pensi soltanto al fatto che le linee di forza che attraversano e tendono il rilievo si dicono con la stessa parola cinese, *mo*, delle arterie che trasmettono il battito cardiaco all’interno del corpo umano”. E più avanti: “Mentre in una ‘cosa’, solitamente, una forma ne esclude altre (è tonda o quadrata), nella montagna tutte le forme possono coabitare senza più doversi pregiudicare l’un l’altra”. Definisce la montagna “ampia” perché non si priva di nessuna possibilità. Viene in mente Mario Schifano che a Maurizio Fagiolo dell’Arco che gli domandava come avrebbe definito il suo lavoro pittorico rispondeva: “Ampio, insoluto...”.

sees the landscape as a moment of tension in the continuous movement of nature. About Montani, Marina Dacci writes: “His work originates from the wandering of the mind, in that liminal place that consists of waiting for an epiphany... In his modus operandi, as usual, Montani contemplates and embraces the entropy of the matter, through an intensely physical performance on the artwork and with the artwork, moving the surfaces where he has applied the colors, so that they can appropriate that space and find their own geography. The painting ‘happens’, as the artist says”.

And concerning the Chinese landscape that, as we have seen earlier, comprises the word for mountain and that for water, Jullien writes that “we are no longer to perceive the mountain as a given, set shape, like a fixed relief, but as invested breath or energy, in ceaseless renewal through crinkles and links of endless variety... We need only consider that in Chinese language the lines of force that traverse the relief and hold it on tension go by the same Chinese name, *mo*, as the pulse-transmitting arteries of the human body”. And further in the text: “Ordinarily, the form of a ‘thing’ excludes other forms (it is either round or square), but in the mountain all things can coexist without conflict”. Jullien defines the mountain “broad” as it passes up no possibility. Similarly, when Maurizio Fagiolo dell’Arco asked Mario Schifano to define his own work, the answer was: “Broad, unsolved...”.

## Performare la pittura

Alla base del lavoro di Matteo Montani c’è la ricerca dell’identità di un *segno espressivo forte*. Ogni ciclo pittorico si fonda su segni che sembrano zampillare dalla forza della natura. I segni sono tantissimi e l’artista accelera la loro proliferazione. Secondo Rainer Maria Rilke siamo circondati da segni. Per Montani il segno è salvifico e attraverso segni costruisce una parete di dettagli, una messa a fuoco del particolare. Ma c’è un altro aspetto che emerge con evidenza: l’*aspetto performativo della pittura*. Nell’arte italiana non è raro che l’aspetto pittorico sia coniugato con la performance. Pensiamo alla ballerina che danza davanti al quadro rosa con lo spartito alla Documenta di Kassel nel 1972, sintesi straordinaria di Jannis Kounellis (*Da inventare sul posto*). Pensiamo al *Mangiafuoco* che sputa fiammate sulle fiamme di pittura del quadro di Pier Paolo Calzolari (1979). Per Matteo Montani l’aspetto performativo è legato alla *processualità* del farsi dell’opera. Ne risulta un quadro che cambia in continuazione, una pittura portata sempre più al limite anche grazie alla presenza di polveri metalliche. Si tratta di metallo in polvere emulsionato che a volte si miscchia anche con l’oro. Marco Tonelli ha citato il riferimento di Giulio Turcato agli inediti colori che gli astronauti videro per la prima volta nello spazio. Di sedimentazione della pittura scrive Alberto Zanchetta.

## Performing Painting

At the base of Matteo Montani’s work, there is the search for identifying a *powerfully expressive sign*. Each of his pictorial cycles is made of signs that seem to spring out of the might of nature. There are several of these signs, and the artist accelerates their proliferation. According to Rainer Maria Rilke, we are surrounded by signs. For Montani, the sign is salvific, and through signs he builds a wall of details, focusing on the particular. But another aspect of his art emerges clearly: the *performative quality of painting*. In Italian art, the combination of painting and performance is not uncommon. Think of the ballerina dancing in front of a pink painting that features a music score in *Da inventare sul posto*, an extraordinary synthesis presented by Jannis Kounellis at Documenta in Kassel in 1972. Or take *Mangiafuoco*, with a fire-eater that spits flames on the pictured flames of Pier Paolo Calzolari’s painting (1979). For Matteo Montani, the performative aspect is linked to the *process* of making the artwork. The result is a painting that changes constantly and is increasingly pushed to the limit also due to the presence of metallic powders, emulsified powdered metals that Montani sometimes also mixes with gold. Marco Tonelli has cited Giulio Turcato’s reference to the unique colors that astronauts saw for the first time as they reached the outer space. Alberto Zanchetta has written about the sedimentation of painting. The paint is

Il supporto è la carta abrasiva (quella che invece Ettore Spalletti usava per rompere il colore). Eugenio Viola parla di una contrapposizione cromatica binaria: “il fondo della carta abrasiva e l’epifania del colore puro, dato come in una danza, in cui si avverte sempre un movimento ascensionale”. La superficie scabra della carta abrasiva scrive Viola è l’ “elemento scelto come supporto-sudario dell’opera”. Qui, sulla superficie abrasa nasce la dimensione del paesaggio, totalmente identificata con quella della pittura. Una pittura che va alla deriva. *Benvenuta deriva...*

#### La cura da cavalli

“Quando il sole invernale, che si stende basso sull’orizzonte, brillò attraverso la finestra – la stanza si infiammò di rosso e giallo, le gialle pareti di legno si trasformarono in fuoco e il soffitto marrone divenne sangue – la luce e i colori penetrarono la mia anima e il mio corpo, nel quale scorreva il mio sangue malato. Melanconia... Io corsi fuori per sfuggire all’inquietante creatura” (Edvard Munch). È un esempio di come la trasformazione melanconica (forse la metamorfosi psico-fisica per eccellenza) si dia come l’*emanazione atmosferica* di cui parla Hubertus Tellenbach, in questo caso attraverso la *luce*, la più immateriale delle sostanze (che agisce sull’ “orologio biologico” e influenza la ciclicità e i bioritmi). Non posso fare a

applied to abrasive paper (the one Ettore Spalletti also used to break the color). Eugenio Viola has spoken of a binary chromatic contrast produced by “the bottom of the sandpaper and the epiphany of pure color, as in a dance, where one can always discern an upward movement”. The rough surface of the abrasive paper, Viola writes, is the “element chosen to function as support-shroud of the artwork”. On the abraded surface the dimension of landscape is born, which identifies completely with that of painting. Painting that drifts away. *Welcome drift...*

#### The Horse Cure

“When the winter sun that hung low on the horizon shone in through the Window – the room became inflamed in red and yellow – The yellow wooden walls turned to fire and the brownish-red tablecloth to blood. The light and the colors cut like daggers and arrows into my soul and my body where the blood moved sickly – Melancholy [...] I ran out in order to flee from the terrifying creature” (Edvard Munch). This is an example of how melancholic transformation (perhaps the psycho-physical metamorphosis par excellence) is given as that *atmospheric emanation* of which Hubertus Tellenbach speaks – which, in this case, occurs through *light*, the most immaterial of substances (which affects the “biological clock” and influences cyclicity and biorhythms).

meno di notare come questa esperienza di immersione nell’*aura* melanconica di cui parla Munch stesso, abbia una certa analogia con il trattamento al quale l’artista sottoponeva i suoi quadri, la *cura da cavalli* che è stata riconosciuta come parte integrante del suo stesso processo creativo (cfr. le *Note sulla tecnica pittorica di Edvard Munch* di J. Thurmann-Moe, 1986). La “cura” consisteva nel fatto di abbandonare volutamente i quadri all’azione degli agenti atmosferici, quasi a voler evidenziare i valori auratici della pittura, quasi a voler indicare che la pittura deve essere intrisa dell’antico pneuma, di quel *ki* che nella lingua giapponese vuol dire contemporaneamente “aria” e “anima” (cfr. *Sulla relazione con l’altro in psichiatria* di Bin Kimura, 1970).

Per Matteo Montani Munch allude a un luogo che non è veramente fisico, ma neanche spirituale... si situa in un punto ai limiti dell’impercettibilità... lo individua nel rovescio della palpebra... “E proprio in quel luogo sta il mio lavoro”.

#### Il canto degli uccelli

La prima volta in cui abbiamo parlato della mostra Matteo mi ha citato un musicista francese, Olivier Messiaen. Era professore di armonia e di composizione, molto interessato ai rapporti tra l’udito e gli altri sensi e aveva indagato in particolare la relazione tra musica e colore per pervenire a una sorta di *musica sinestetica*.

I cannot help but notice how this experience of immersion in the melancholic aura of which Munch himself speaks, is somewhat similar to the treatment to which the artist subjected his paintings, that horse cure that has been recognized as an integral part of his own creative process (see *Notes on Edvard Munch’s Pictorial Technique* by J. Thurmann-Moe, [1986]). This “cure” consisted in deliberately exposing his paintings to the action of atmospheric agents, almost as if to highlight the auratic values of painting, almost as if to express that painting must be imbued with the ancient pneuma, that *ki* that in the Japanese language means both “air” and “soul” (cf. *On the Relationship with the Other in Psychiatry* by Kimura Bin, 1970).

For Matteo Montani, Munch alludes to a place that is not really physical, but not even spiritual... a place located in at some point at the borders of imperceptibility... he identifies it in the reverse of the eyelid... “And it is precisely in that place that my work lies”.

#### Birdsong

The first time we talked about the exhibition with Matteo, he mentioned to me a French musician, Olivier Messiaen. He was a professor of Harmony and Composition, keenly interested in the relationship between hearing and the other senses, investigating in particular the relationship between music and color in order to achieve



Ma il fatto più peculiare (e che mi ha stupito molto) è che Messiaen era anche *ornitologo* e per raggiungere questi risultati musicali si serviva anche di questa esperienza. In un certo senso trascriveva sul pentagramma le sue ricerche. Considerava gli uccelli i più grandi musicisti sulla terra e molte sue composizioni sono ispirate al loro canto realizzando una fusione tra la natura e la più astratta delle arti, la musica. Un'arte nella quale, secondo Valéry, si può essere immersi *come pesci nell'onda* (cfr. Paul Valéry, *Eupalino*). Tra il 1956 e il 1958 compone il *Catalogue d'oiseaux*, ma anche in molte altre sue composizioni c'è il frutto delle sue esperienze sul canto degli uccelli: "L'uccello, essendo molto più piccolo di noi, con un cuore che batte più rapidamente e delle reazioni nervose assai più rapide, canta a tempi estremamente veloci che sono assolutamente impossibili per i nostri strumenti; dunque sono obbligato a trascriverli ad un tempo più lento". Matteo Montani in una sua opera si è ispirato al *Quartetto per la fine dei tempi* di Messiaen: per descrivermi il senso del sostare sulla *soglia* del suo lavoro, aveva fatto riferimento all'ultimo movimento del *Quatuor – Louange à l'immortalité de Jésus* – dicendo: "Alla fine c'è una nota di violino che a un certo punto viene lasciato solo, poi la nota finisce, ma tu hai l'impressione che stia continuando da qualche parte..." là dove si situa la sua pittura... là, su una incerta e labile soglia... là, tra palpebra e occhio...

a kind of *synaesthetic music*. But the most unusual fact (which I found astonishing) is that Messiaen was also an *ornithologist*, which helped him achieve his goals as musician. In a way, he wrote his research on the music score. He considered birds as the greatest musicians on earth, and many of his compositions are inspired by their singing, blending nature with the most abstract of the arts, music. An art in which, according to Valéry, one can be immersed "like fishes in the sea" (cf. Paul Valéry, *Eupalinos*). Between 1956 and 1958, Messiaen composed the *Catalogue d'oiseaux*, but the fruit of his experience with birdsong is reflected in many of his other compositions: "The bird, being much smaller than us, with a heart that beats faster and nervous reactions that are much quicker, sings in extremely brisk *tempi*, absolutely impossible for our instruments, therefore, I am obliged to transcribe them at a slower *tempo*". For one of his works, Matteo Montani was inspired by Messiaen's *Quartet for the End of Time* (aka *Quatuor*). To describe what he meant when he spoke of standing at the *threshold* of his work, referring to the *Quatuor* last movement, entitled *Louange à l'immortalité de Jésus*, Matteo said: "At the end, there is a note of a violin that at some point is left alone, then the note dies, but you have the impression that it is being played somewhere...", there, where his painting lies... there, on an uncertain and ephemeral threshold... there, between the eyelid and the eye...

## A scomparsa

Ma per Matteo Montani tra apparizione e scomparsa stanno anche altri elementi. La scultura in cera, che l'artista definisce *performativa*, dura solo un giorno, lo spazio dell'inaugurazione... L'opera, riscaldata dalla base, nasconde dentro i colori e quando la cera si scioglie la scultura non esiste più come tale e si trasforma in un quadro astratto. I bozzetti di "*Monumento al limite*" sono fatti fuori di cera bianca e dentro di cera celeste. Sciogliendosi, il blu si rivela, come la polvere dorata nascosta nelle punte dell'opera. Alla conclusione del ciclo di scioglimento puoi vedere qualcosa: un quadro astratto sì, ma anche un cielo stellato. Dopo puoi anche appenderla e farla diventare un'opera bidimensionale. È la materia a operare la performance. Materia pittorica performante. Ma anche la pittura scompare. "Volevo poi introdurre un'altra modalità". E così nasce un'altra opera da esterni, scompare se si asciuga, ma può riapparire se la pioggia la bagna. È la liquidità che crea le immagini. Come nel processo della *memoria* l'immagine emerge, affonda e riaffiora, ma è l'acqua, l'elemento liquido a produrre questo fenomeno. Proprio come nella *cura da cavalli* di Munch la pittura viene abbandonata agli agenti atmosferici e sottoposta a un duro e radicale trattamento che la lega organicamente ai bioritmi della natura e al respiro del mondo. Ma quello che interessa all'artista è il momento della scomparsa. Franco Rella, in un libro

## Disappearance

But for Matteo Montani there are also other elements in-between apparition and disappearance. The wax sculpture, which he defines as *performative*, lasts only for one day, the time of the opening... The artwork encloses some colors so that when it is heated from the base, the wax melts and the sculpture no longer exists as such, being transformed into an abstract painting. The wax models for *Monumento al limite* are in light blue wax coated in white wax. As the latter melts, the blue wax is revealed, as does the golden dust concealed in the tips of the artwork. At the end of the melting process, you can see something: an abstract painting, yes, but also a starry sky. Later, you can also hang it up and make it a two-dimensional work. What delivers the performance is the matter. Performing pictorial matter. But also painting disappears. "I wanted to introduce another modality". And so another outdoor artwork is created: it disappears when it dries out, but can reappear when the rain wets it. It is the liquidity that creates the images. As in the process of *memory*, the image emerges, sinks and resurfaces, but it is water, the liquid element, that produces this phenomenon. Just as in Munch's horse cure, where painting is exposed to the atmospheric agents and subjected to a harsh and radical treatment that organically binds it to the biorhythms of nature and the breath of the world. But what interests the artist is

intitolato a una parola che potrebbe definire tutta l'opera di Matteo Montani, *Metamorfosi*, scrive a proposito dell'origine orfica del mito di Narciso: "L'uomo conosce sé come parte del vertiginoso apparire e sparire delle cose nel nulla". Narciso appare nell'acqua a se stesso e nell'evanescenza dell'acqua sparisce senza che ne resti nemmeno la spoglia mortale. Narciso, innamorato dello stesso, sopravvive nell'*altro*. "Volere la metamorfosi" esclama Rella con Rilke. Era stato Tiresia, cieco indovino, ad annunciare il destino a Narciso. E chissà che i suoi "occhi opachi", l' "oscuro nulla del suo sguardo", le sue orbite spente, non abbiano qualcosa in comune con quel rovescio della palpebra di cui parlano Munch e Montani... Per Montani è importante cogliere quel momento tra il sonno e la veglia, in cui non sei mente e non sei corpo e il pensiero è *disormeggiato*, come nel titolo della mostra da Valentina Bonomo.

## Dissolvenze

Con la pittura non si può mai sapere come va a finire, dove si va a finire. *Forget-me-not* (Non-ti-scordar-di me, 2019) è un quadro che non accetta i propri confini, è fatto di filamenti che zampillano luminescenti. *Neverland* (L'isola che non c'è, 2020: il quadro porta sempre la data dell'anno successivo) è una vera e propria esplosione di verde che trascina l'occhio nei propri abissi. *Unmooring* (Disormeggio,

the moment of disappearance. Franco Rella, in a book whose title, *Metamorfosi*, could be suitable to define Matteo Montani's entire corpus, has written about the Orphic origin of the myth of Narcissus: "Man recognizes himself as part of the daunting appearance and disappearance of things in nothingness". Narcissus appears in the water to himself and disappears in evanescent waters with his whole body. Narcissus, in love with the *identical*, survives in the *other*. "Desire metamorphosis!" exclaims Rella along with Rilke. It was Tiresias, the blind soothsayer, who announced to Narcissus his fate. And who knows if his "opaque eyes", the "dark nothing of his gaze", his dull orbits, have something in common with the reverse side of the eyelid of which Munch and Montani have spoken... For Montani, it is essential to seize the moment between sleep and wakefulness, when you are not mind nor body, and your thoughts are *unmoored*, as in the title of the exhibition by Valentina Bonomo.

## Fading

With painting you can never know how things will end up, where things will lead to. *Forget-me-not* (2019) is a painting that rejects its own boundaries, as it is made of gushing, luminescent filaments. *Neverland* (2020: a painting always dated to the next year) is a veritable explosion of green color

2019) è fatto di bagliori dorati che offuscano la vista che ne viene abbacinata. Montani lascia andare una pittura liquidissima in un movimento accentuato di caduta e ridefinisce "orizzonte degli eventi" il fondale della carta su cui lavora fatto di silicio e ossido di carbonio, citando la definizione che gli scienziati danno di quella zona del buco nero oltre la quale ad oggi non sappiamo nulla di ciò che accade. La pittura è un'operazione trascendente che determina accadimenti imprevisi, fino a pervenire a un momento di mezzo in cui la frattura tra il mondo sensibile e quello ultrasensibile si dissolve. "Nella mia pittura cerco quel punto là. Per Munch la pittura è la cristallizzazione della natura nel rovescio della palpebra". Pavel Florenskij ha scritto: "Esistono due mondi e questo nostro mondo si cruccia nelle contraddizioni se non vive delle energie dell'altro mondo".

I lavori di Montani sono *in fieri* e prendono le mosse da precedenti esperienze pittoriche. Si tratta di scoprire le cose facendole. Ideare facendo indica una particolare forma del sapere, dove i momenti dell'ideazione e dell'esecuzione non sono disgiunti. Come ha notato Martin Heidegger nel magistrale saggio su *L'origine dell'opera d'arte* nell'antica Grecia una sola parola, *téchne*, indicava il lavoro dell'artigiano e quello dell'artista. *Téchne* è la modalità dove il pensare e il fare coincidono. Montani non ha un progetto rigido. Tecnicamente cerca di trovare un segno. Cerca di inseguire un movimento guidato da un forte sentimento della natura. "A volte mi sembra

that drags the eye down into its abyss. *Unmooring* (2019) is made up of dazzling golden flashes that blind the eye. Montani lets the very liquid painting drop at an accelerated rate, and redefines the backdrop of the paper on which he works, a backdrop made of silicon and carbon monoxide, as a "horizon of events", citing the definition that scientists give of that area of the black hole beyond which, to date, we know nothing of what happens. Painting is a transcendent operation that determines unexpected events until it reaches a middle moment in which the break between the sensitive and the ultra-sensitive world heals: "That's precisely the point I'm looking for when I'm painting. For Munch, the crystallization of nature in the eyelid's other side". Pavel Florenskij wrote: "There are two worlds and this world of ours is cruel in its contradictions if it does not live off the energies of the other world".

Montani's works are in progress, taking their cue from previous pictorial experiences. It is about discovering things by doing them. Conceiving by doing defines a specific form of knowledge, where conception and execution are not separated. As Martin Heidegger noted in his masterly essay on *The Origin of the Work of Art*, in Ancient Greece, a single word, *téchne*, indicated both the activity of the craftsman and that of the artist's. *Téchne* is the modality where thinking and doing coincide. Montani's research is not rigid. Technically, he is trying to find a sign, to accompany a movement



che si possa parlare del naturale” dice Matteo Montani. “È una pittura che nel suo farsi è *naturans*. Cerco di lavorare come se fossi una forza della natura”. Alla base di tutto c’è sempre lo sguardo, ma anche il *respiro*, il profondo e universale respiro della natura. Dice ancora l’artista: “Ho un sistema di regole al quale mi riferisco e poi cerco di lasciar andare le cose. L’alba e il tramonto sono i momenti in cui appare e scompare la luce diretta”. Ecco, questi sono quadri che evocano aurore *albe* e *tramonti*. Tutto il lavoro di Matteo Montani si situa *in between*, in quel “tra” dove si sprigionano i vapori della pittura cinese, in quel *paesaggio/passaggio*. “Il momento è quello della transizione, del passaggio, semplice, ma assolutamente misterioso”.

guided by a strong feeling of nature. “Sometimes it seems to me that we can talk about the natural”, says Matteo Montani. “It’s a painting that is *naturans* in its making. I try to work as if I were a force of nature”. At the base of everything there is always the gaze, but also the *breath*, the deep and universal breath of nature. The artist also affirms: “I refer to a system of rules, but then I try to let things go. Sunrise and sunset are the moments when direct light appears and disappears”. His paintings conjure dawn, *sunrise*, and *sunset*. His whole opus is located *in-between*, in that “between” where the vapors of Chinese painting are released, in that *landscape/passage* (“*paysage/passage*” in French). “The moment is that of the transition, of the passage, simple, but absolutely mysterious”.

#### LAURA CHERUBINI

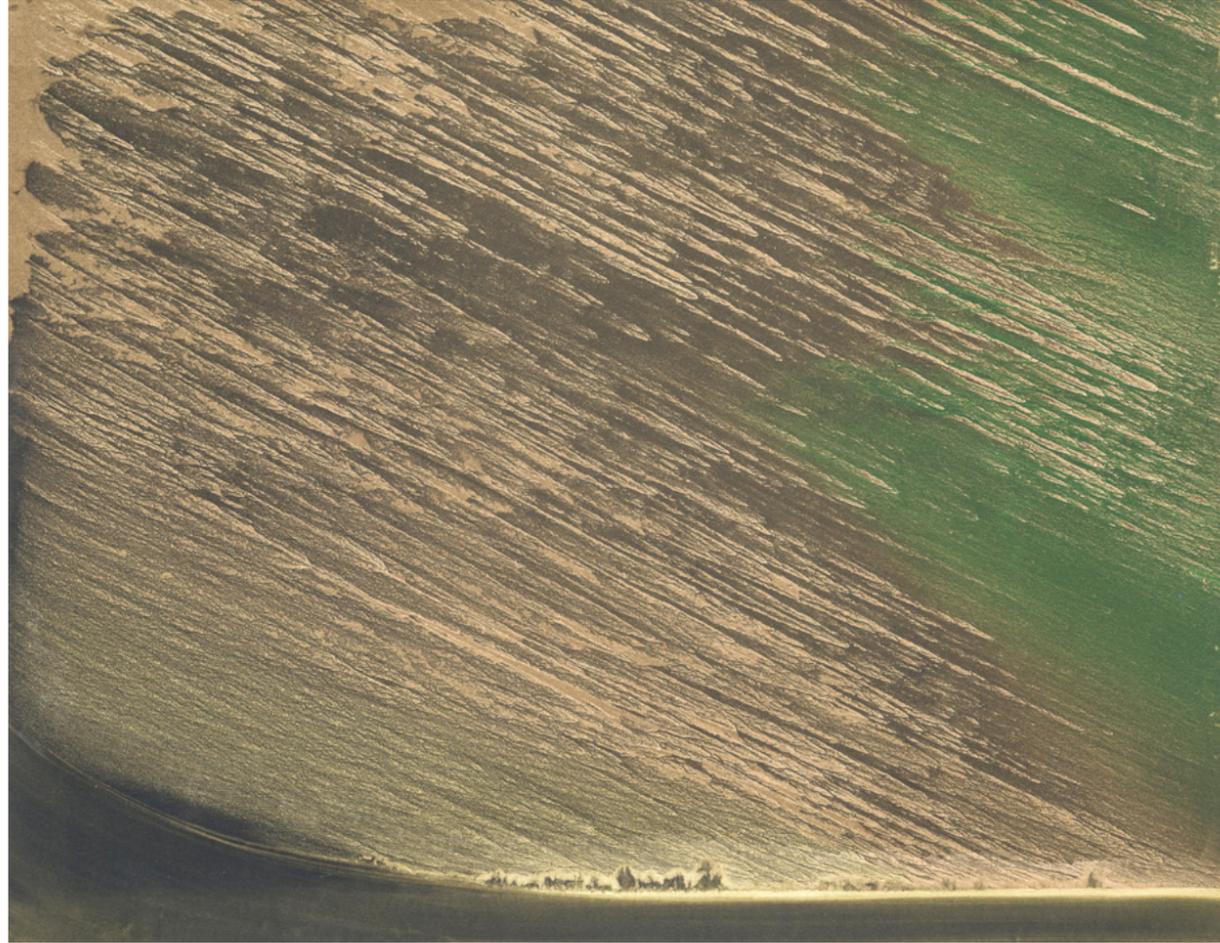
Dal '92 docente titolare di cattedra di Storia dell'Arte all'Accademia di Brera, Milano. Collaboratrice di “Flash Art” Italia e International. Dal 2011 al 2017 Vicepresidente del museo MADRE, Napoli. Ha curato il Padiglione Italiano alla Biennale di Venezia del '90 e numerose mostre presso istituzioni italiane e internazionali: Villa Arson, Nizza; Fondazione Merz, Torino; PS1-MoMA, New York; museo di Torun; museo Vasarely, Budapest; museo Alex Milona, Salonicco e Atene; MAXXI, Roma; MACRO, Roma; GNAM, Roma; Museo Carrillo Gil, Città del Messico; Desarrollo des Artes, Cuba; GAM, Torino. Ha pubblicato monografie su De Dominicis, Spalletti, Toderi, Bartolini, Pisani, Boetti, Mauri, Pivi. Fa parte degli Archivi Boetti, Schifano, Angeli, Mauri, Pisani, Catalano (Direttore artistico). Dirige la collana “Le chiavi dell’arte”. Ha ricevuto i Premi Luigi Carluccio per la giovane critica (1990) e Arte Sostantivo Donna (2017).

#### LAURA CHERUBINI

Dal '92 docente titolare di cattedra di Storia dell'Arte all'Accademia di Brera, Milano. Collaboratrice di “Flash Art” Italia e International. Dal 2011 al 2017 Vicepresidente del museo MADRE, Napoli. Ha curato il Padiglione Italiano alla Biennale di Venezia del '90 e numerose mostre presso istituzioni italiane e internazionali: Villa Arson, Nizza; Fondazione Merz, Torino; PS1-MoMA, New York; museo di Torun; museo Vasarely, Budapest; museo Alex Milona, Salonicco e Atene; MAXXI, Roma; MACRO, Roma; GNAM, Roma; Museo Carrillo Gil, Città del Messico; Desarrollo des Artes, Cuba; GAM, Torino. Ha pubblicato monografie su De Dominicis, Spalletti, Toderi, Bartolini, Pisani, Boetti, Mauri, Pivi. Fa parte degli Archivi Boetti, Schifano, Angeli, Mauri, Pisani, Catalano (Direttore artistico). Dirige la collana “Le chiavi dell’arte”. Ha ricevuto i Premi Luigi Carluccio per la giovane critica (1990) e Arte Sostantivo Donna (2017).



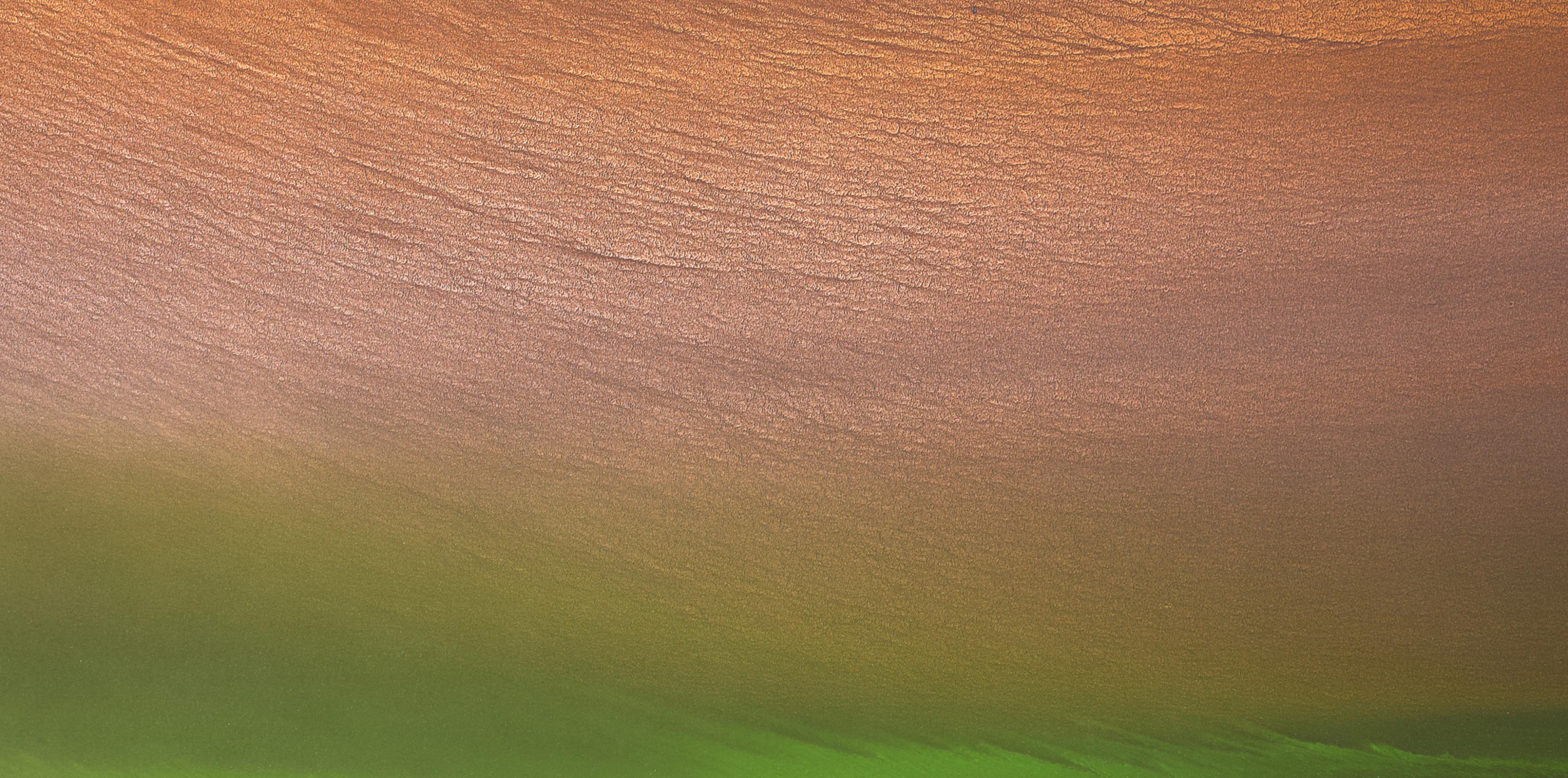








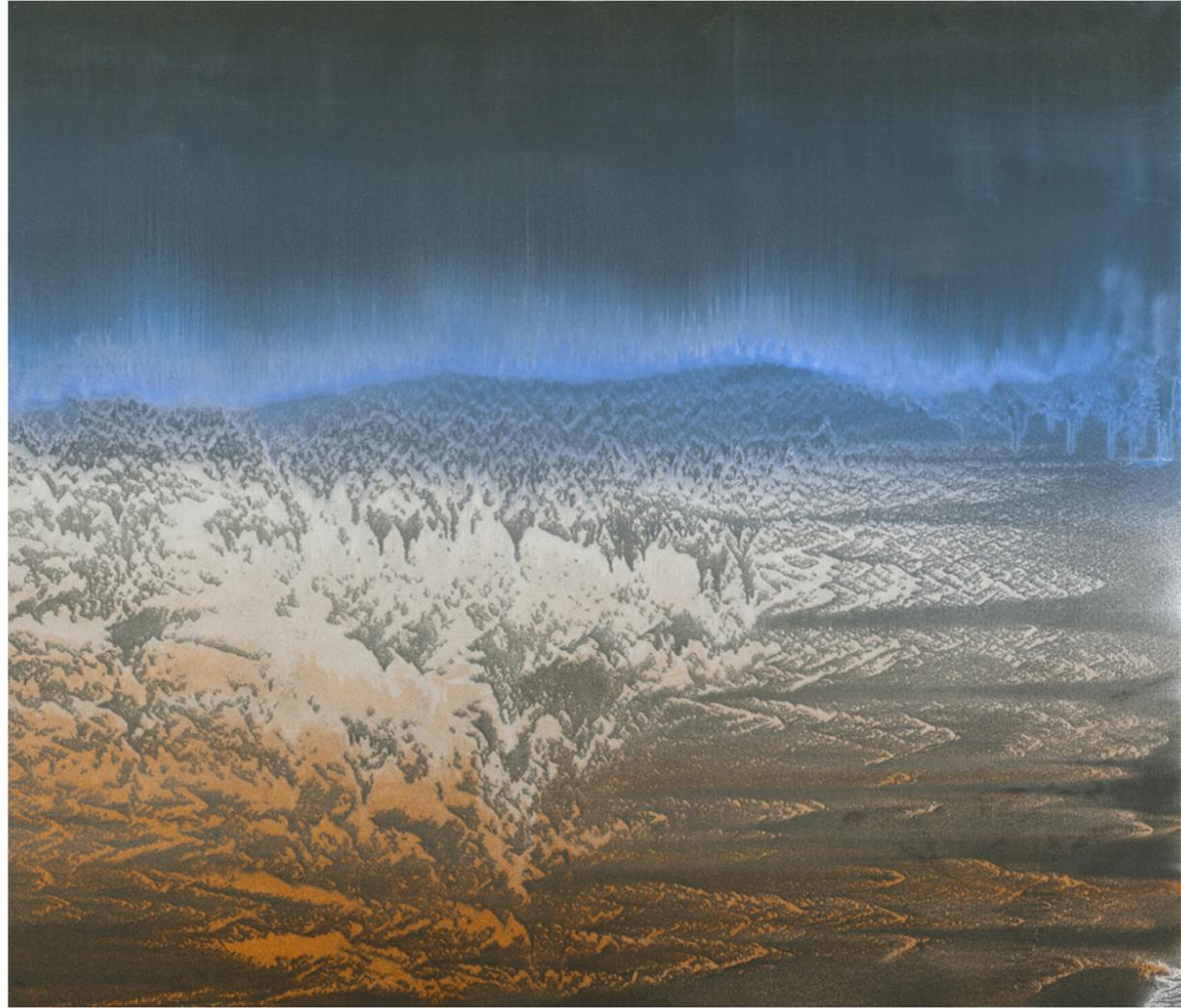






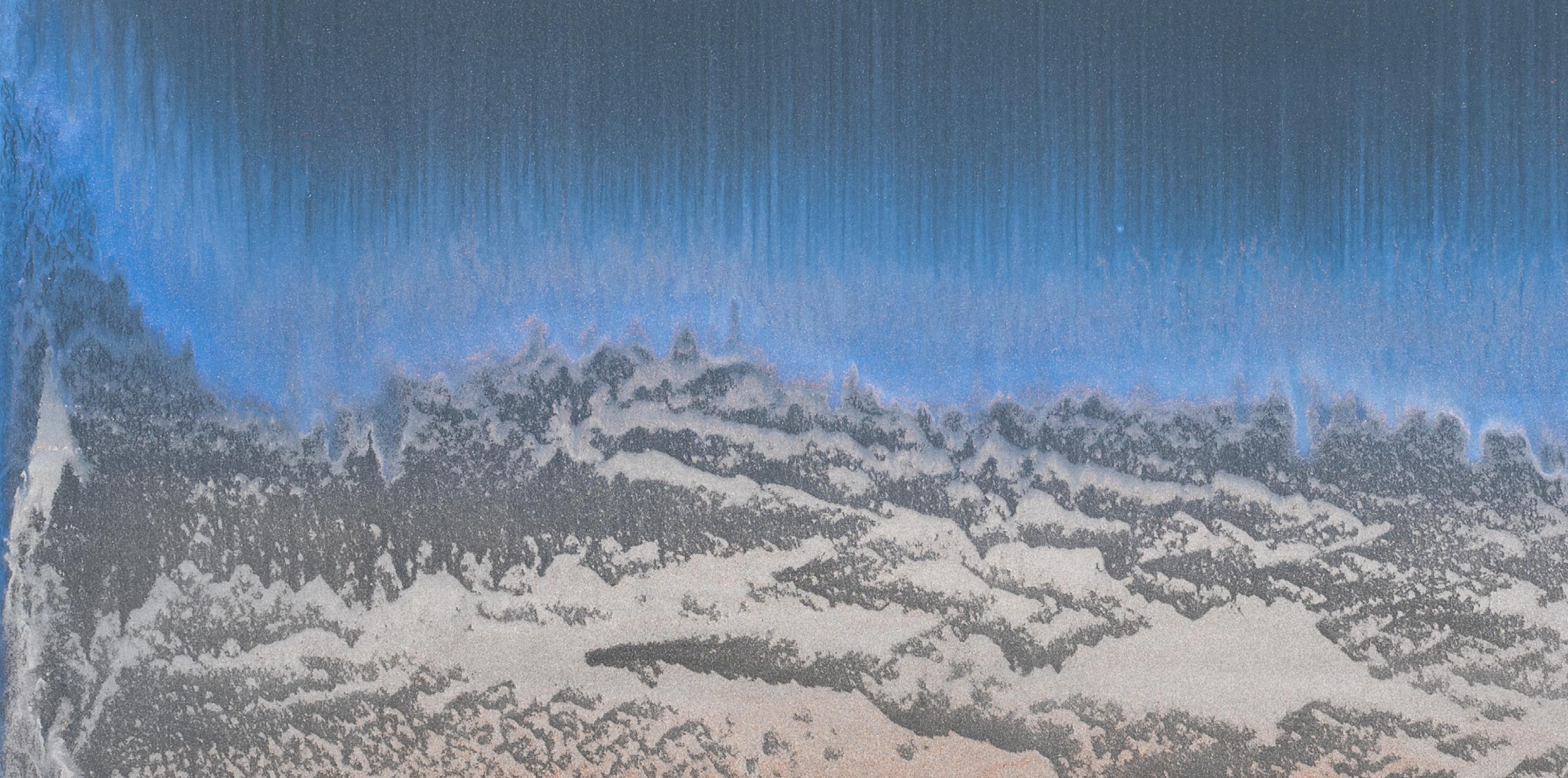


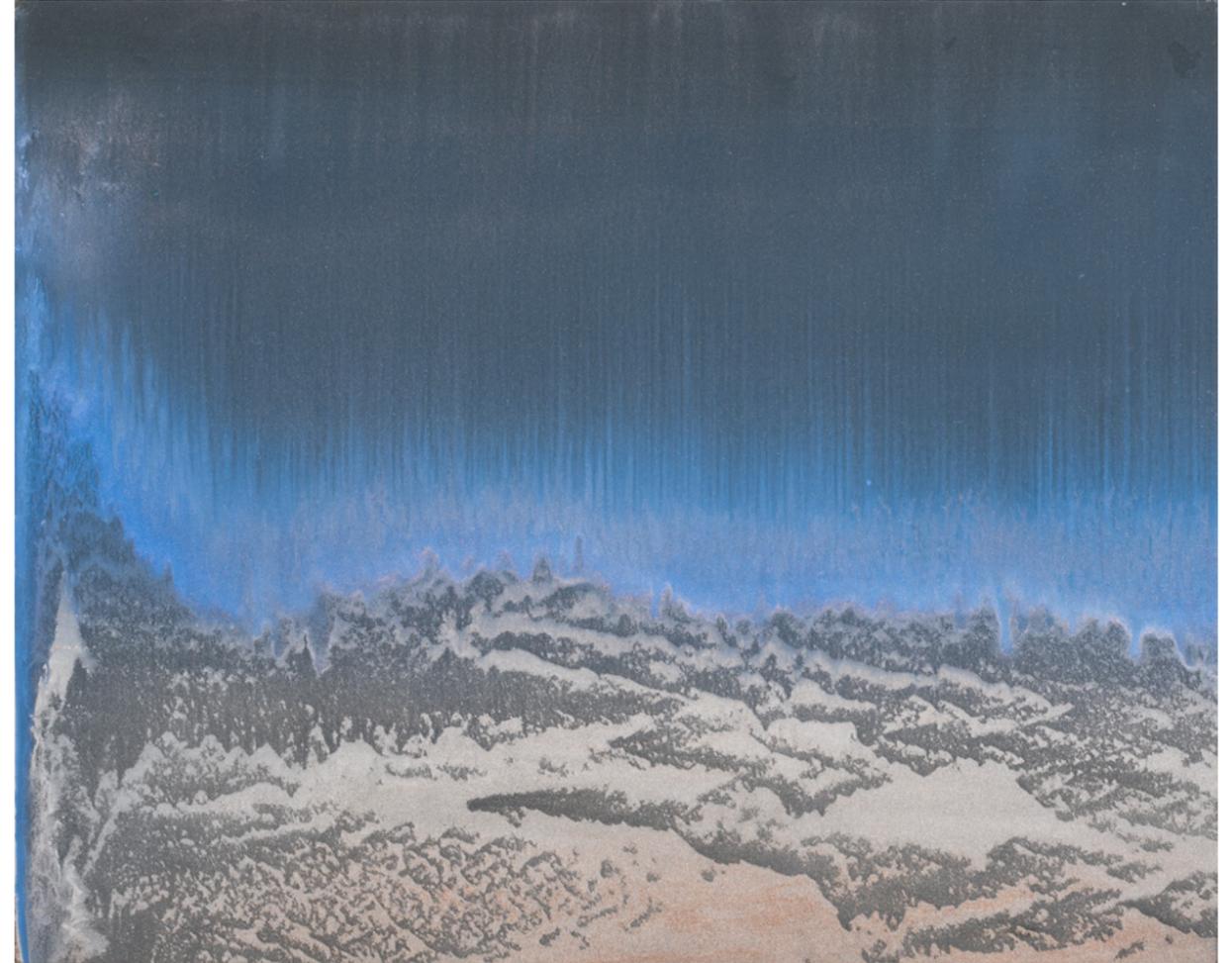


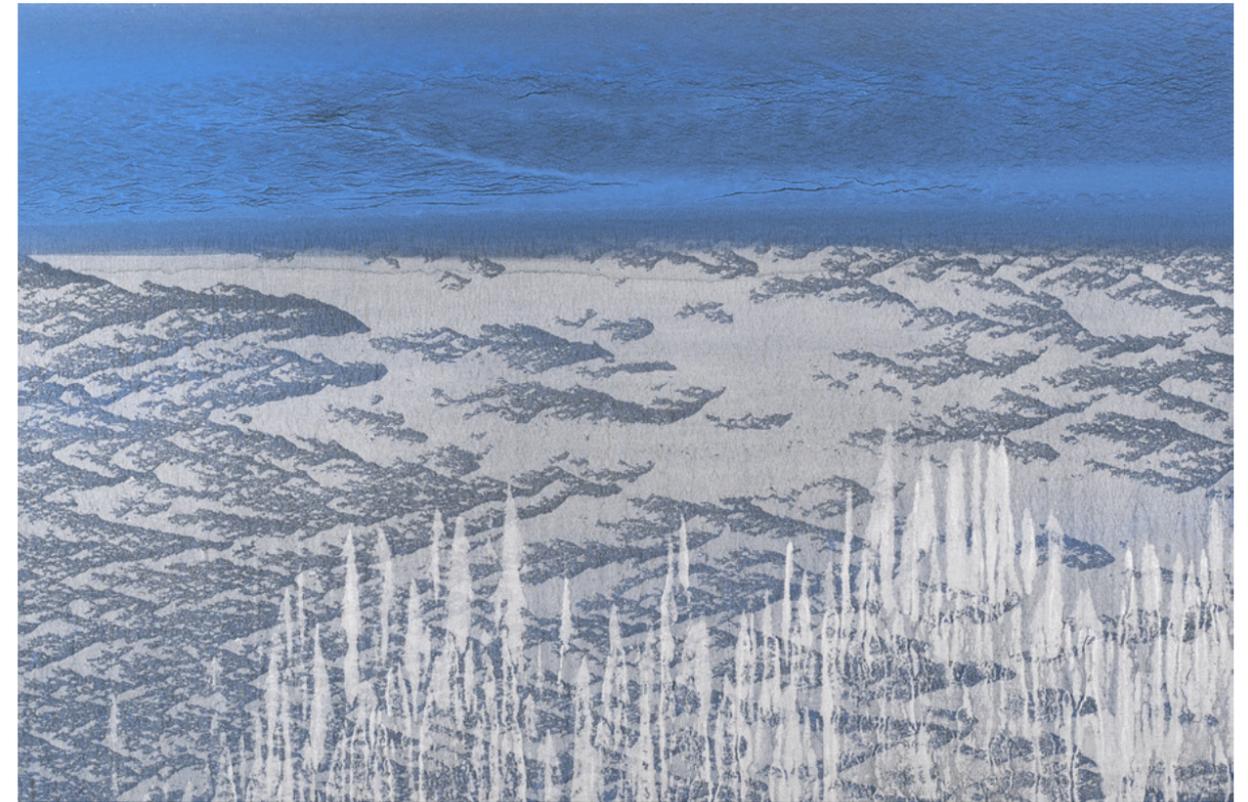




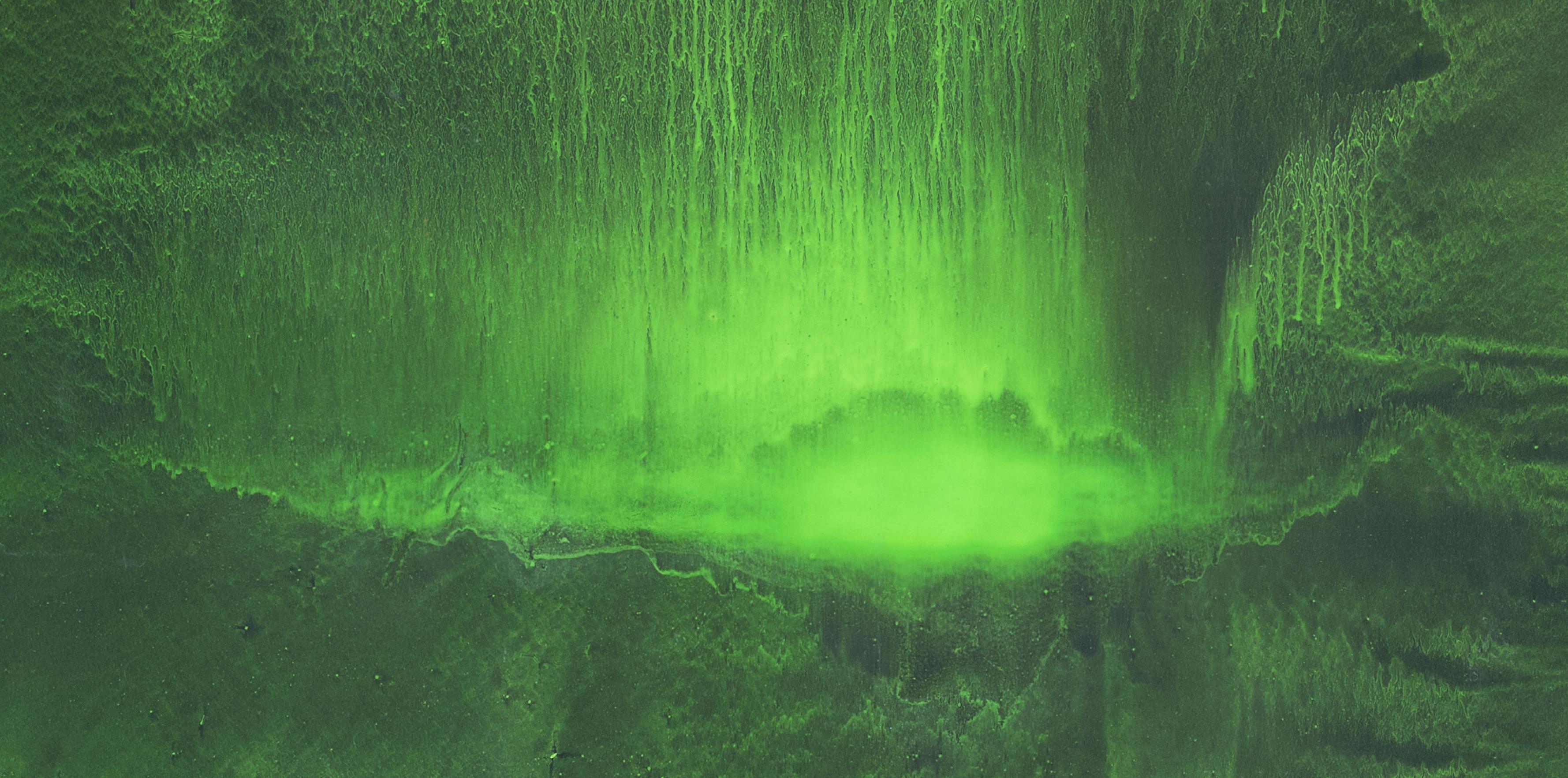


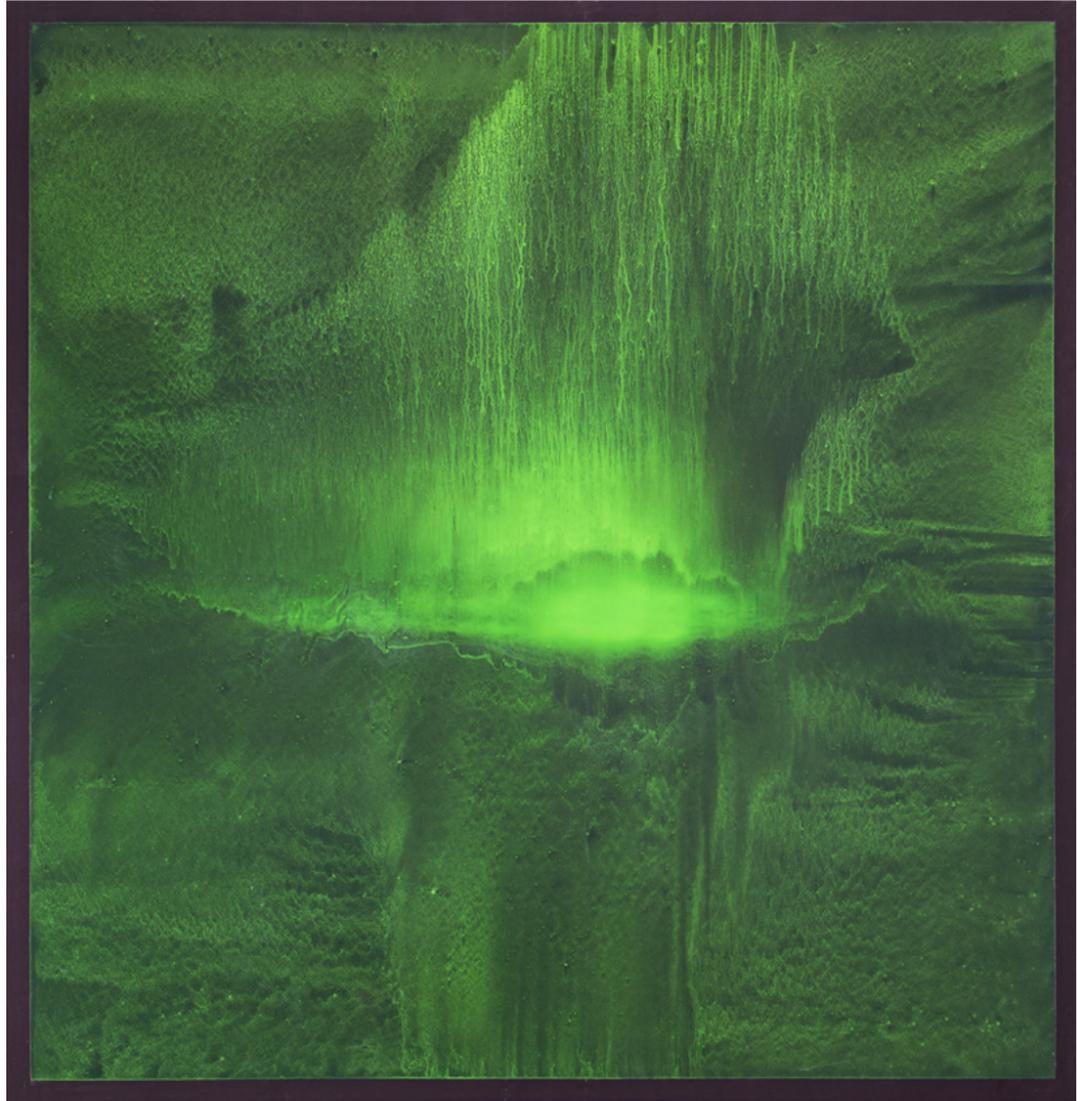






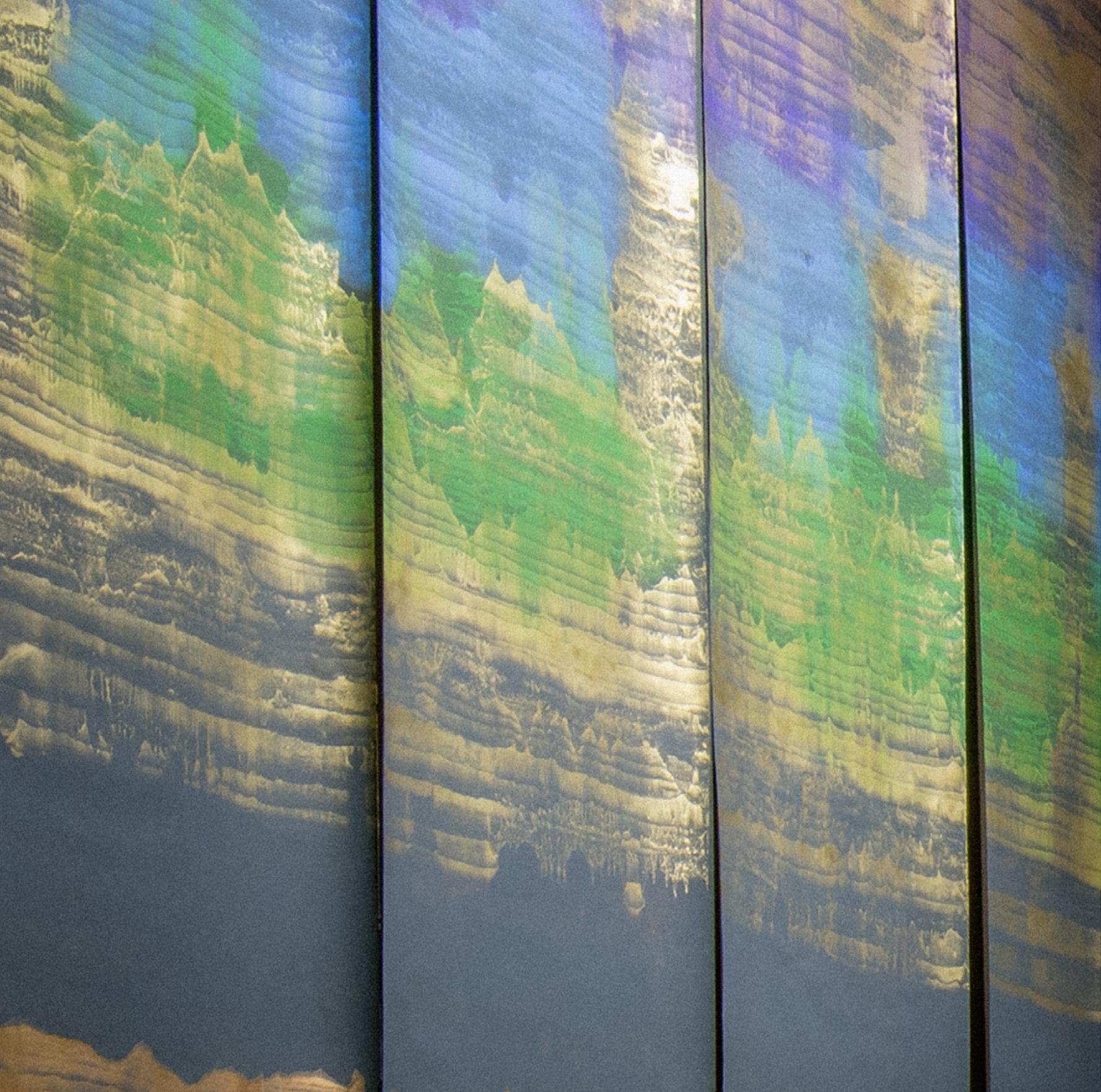




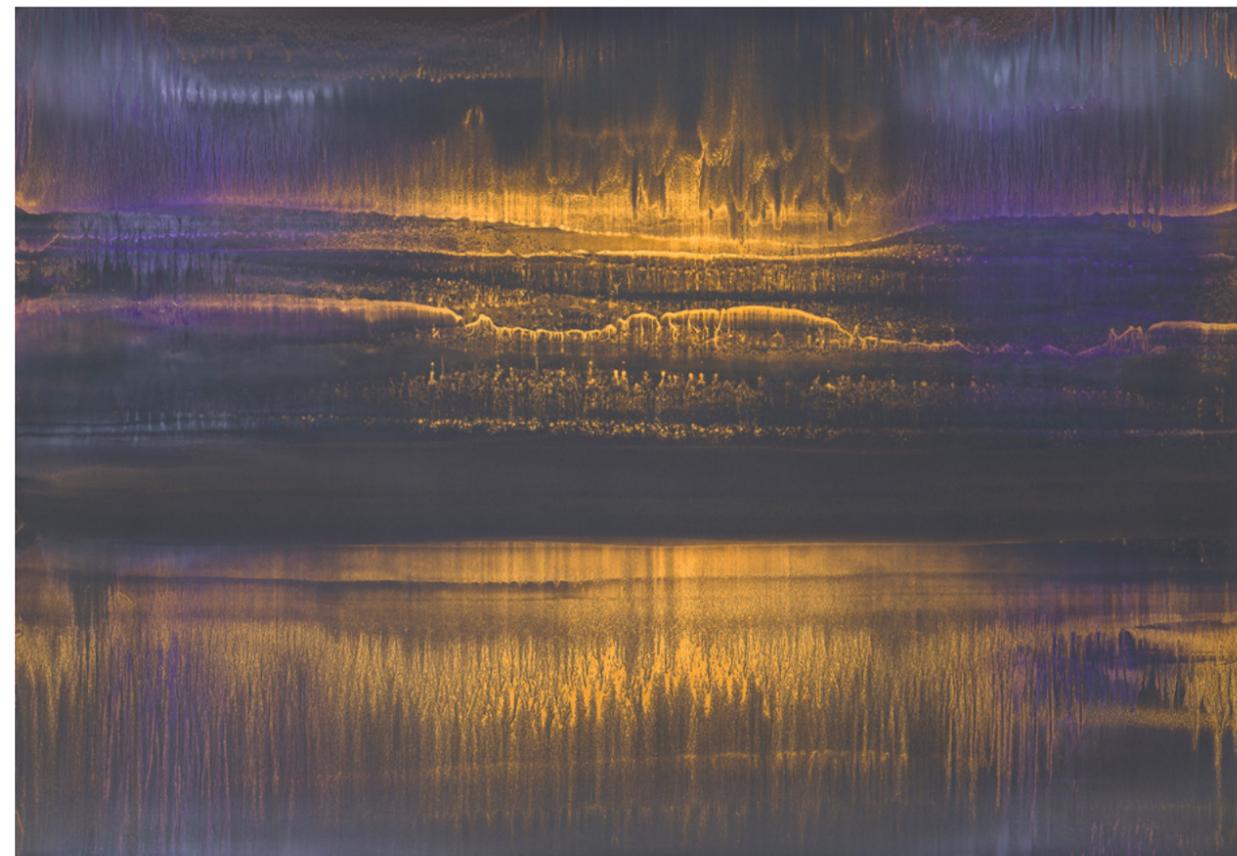
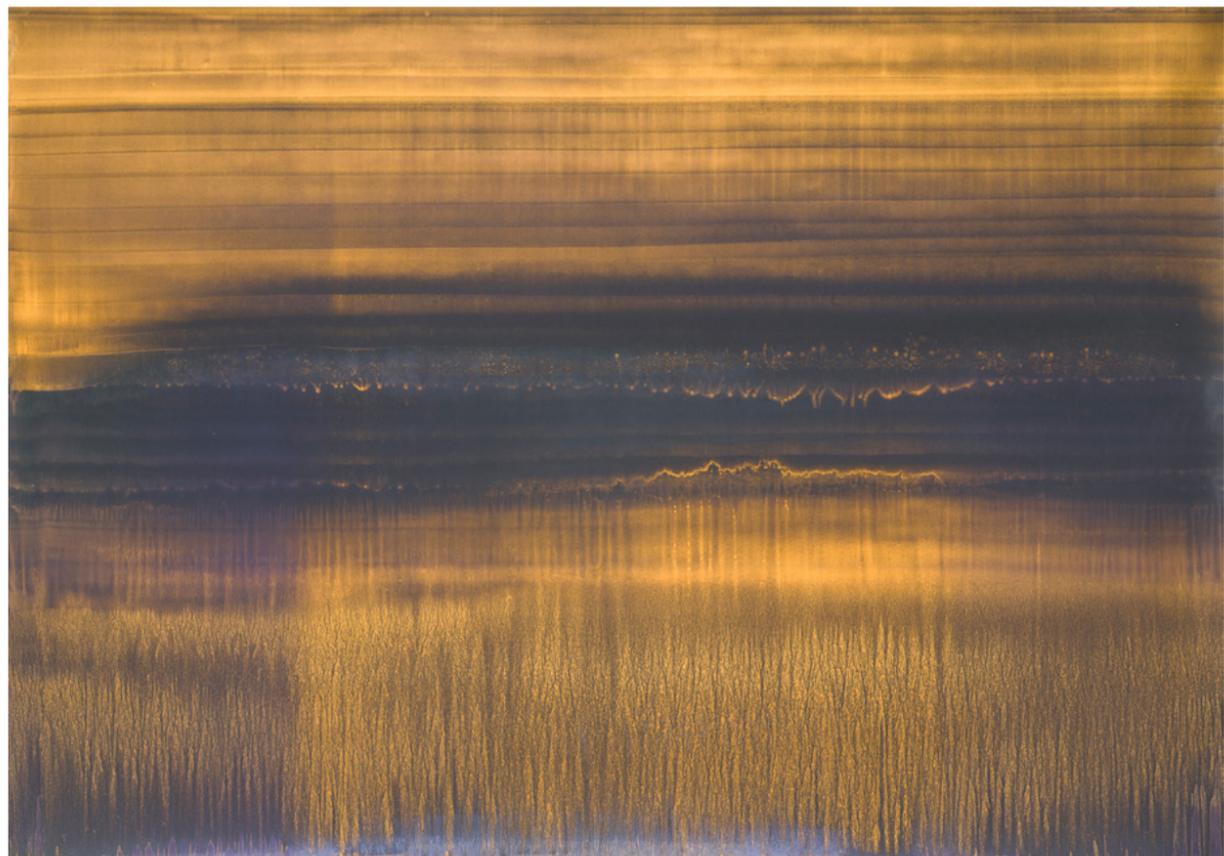


- P15 *Nontiscordardimè*, olio e polveri di bronzo emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 142x200, 2019
- P16 *Notte alata*, olio e polveri di bronzo emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 90x114.5, 2019
- P19 *Unmooring*, olio e polveri di bronzo emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 142x200, 2019
- P20 Allestimento della mostra presso Galleria Valentina Bonomo, Roma, 2019
- P22 *Benvenuta deriva*, olio e polveri di rame, bronzo e alluminio emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 71.5x229.5, 2019
- P27 *Alungoandare*, olio e polveri di bronzo e alluminio emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 142x200, 2019
- P28 Allestimento della mostra presso Galleria Valentina Bonomo, Roma, 2019
- P31 *Piccolo miracolo*, olio e polvere di bronzo emulsionata su carta abrasiva montata su tela, cm 75.5x72, 2019
- P32 *Con i consueti addensamenti*, olio e polveri di bronzo e alluminio emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 76.5x89
- P35 *Tornando a noi*, polvere di bronzo su carta abrasiva montata su tela, cm 142x124, 2019
- P36 Allestimento della mostra presso Galleria Valentina Bonomo, Roma, 2019
- P41 *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, olio e polveri di bronzo e alluminio emulsionate su carta abrasiva montata su tela, cm 42x52, 2019
- P43 *E come portati via si rimane*, olio e polvere di alluminio su carta abrasiva montata su tela, cm 42x60, 2019
- P44 Allestimento della mostra presso Galleria Valentina Bonomo, Roma, 2019
- P49 *L'isola che non c'è*, olio su carta abrasiva montata su tela, cm 150x140, 2021

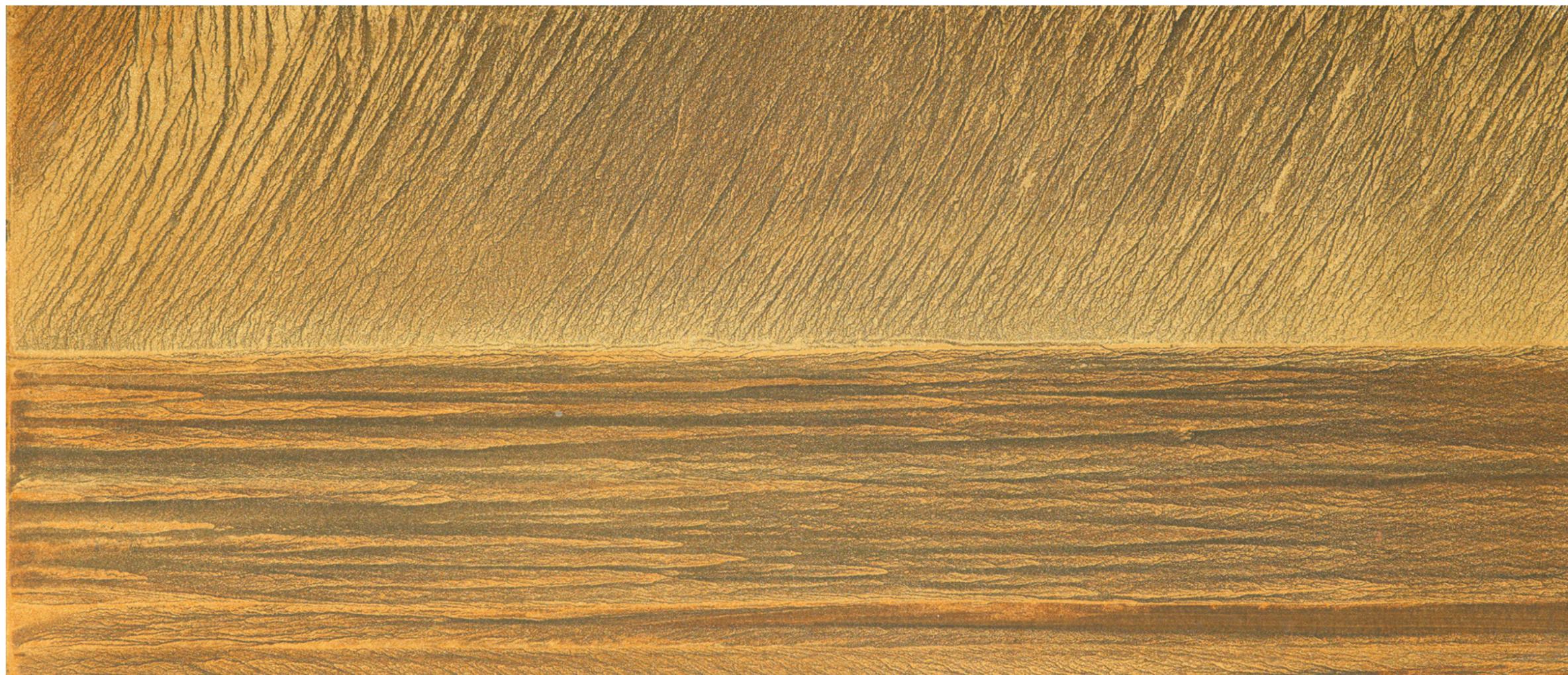
NEL ROVESCIO  
DELLA PALPEBRA  
tredici quadri

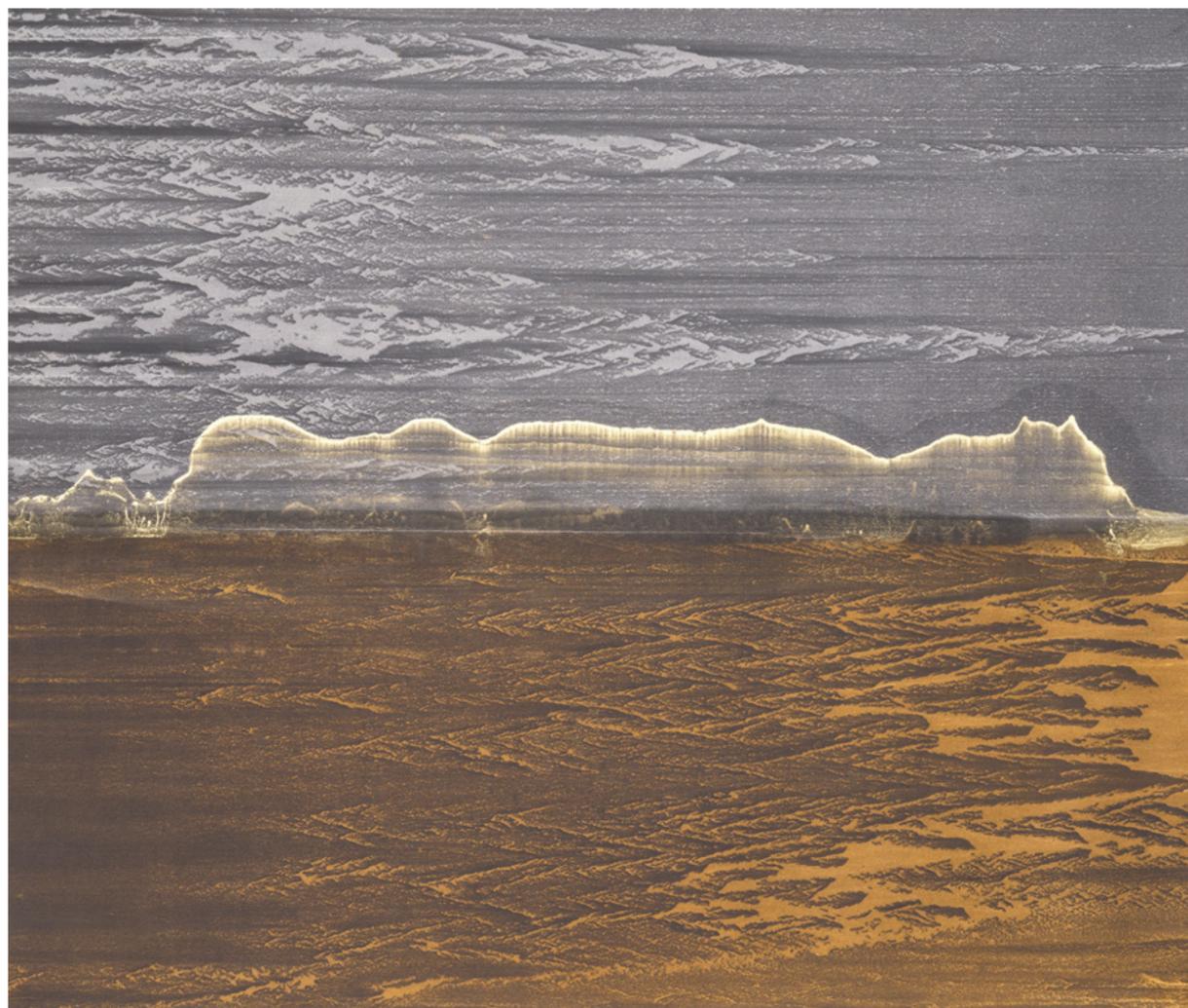


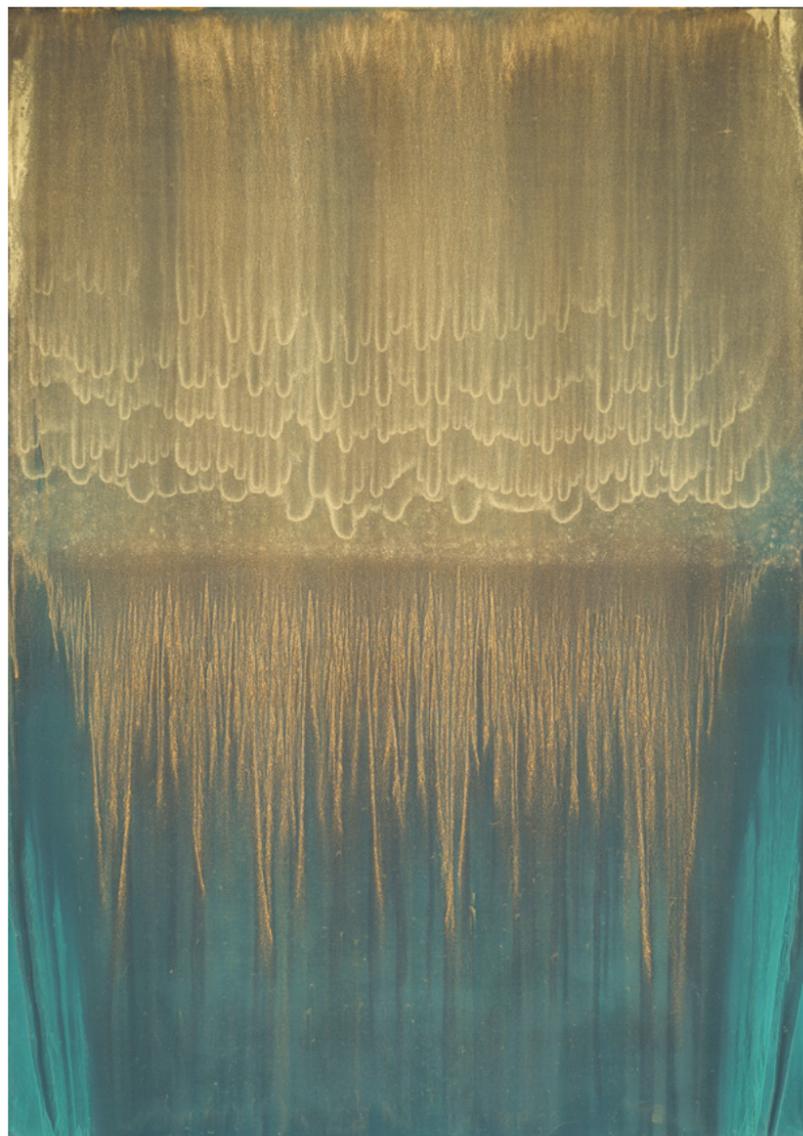




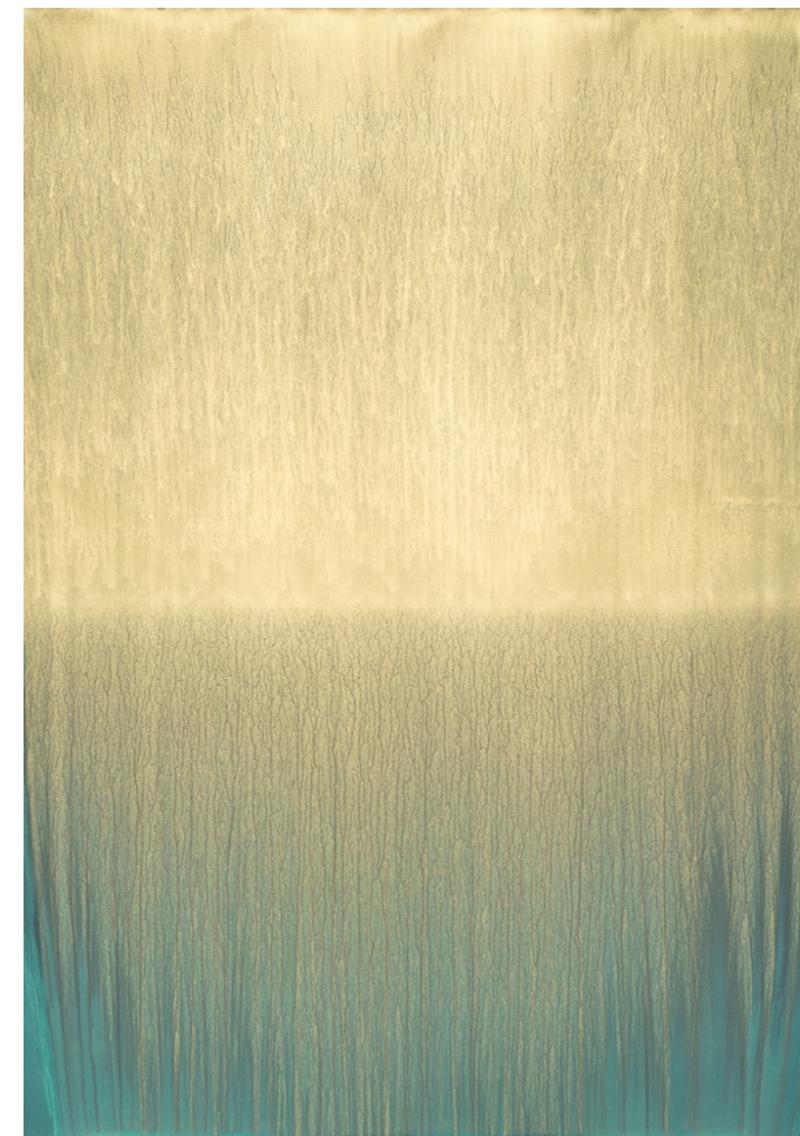




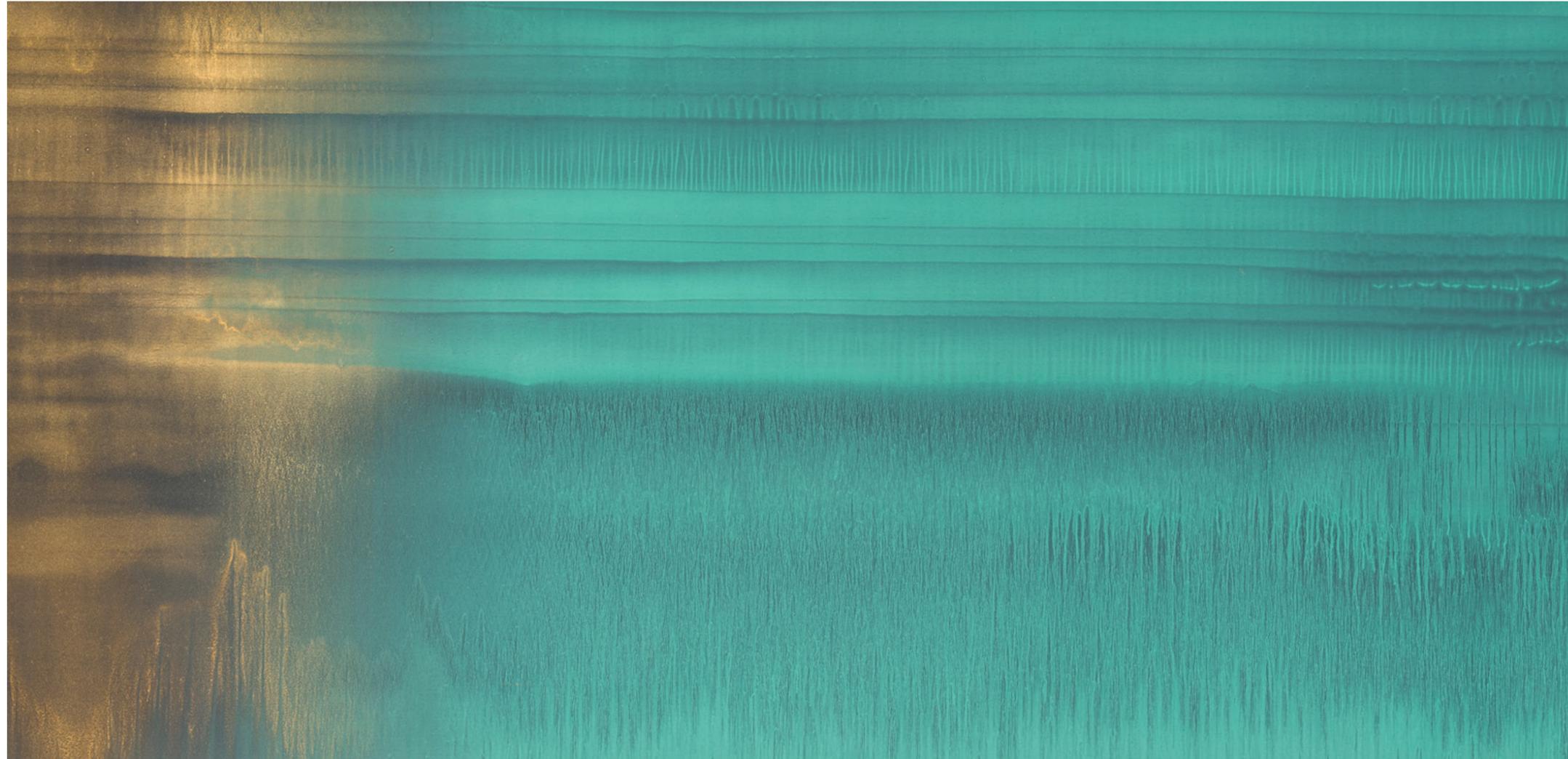




*Sipario*, olio e polvere di bronzo emulsionata su carta abrasiva montata su tela, cm 142x100, 2019



*La luce domani*, olio e polvere di bronzo emulsionata su carta abrasiva montata su tela, cm 142x100, 2019



## A LUNGO ANDARE dalla Pittura alla Natura e Ritorno

Conversazione  
con Matteo Montani  
di Marina Valensise

## IN THE LONG RUN from Painting to Nature and Back

A coversation  
with Matteo Montani  
by Marina Valensise

### D. Quali sono i riferimenti della tua pittura?

R. Guardo con attenzione agli artisti che lavorano sulla fenomenologia della luce, e che lo fanno attraverso la tecnologia, dunque con un occhio più contemporaneo, come James Turrel o Olafur Eliasson. Ma da pittore, guardo anche all’opera di grandi classici dell’arte moderna come Turner o a Edward Munch con la sua famosa cura dei cavalli. È lì, nella luce del nord, che trovo un’affinità percettiva di sguardo, di impatto visivo, di percezioni emotive.

### D. Cosa intendi per percezioni emotive?

R. Non è l’emozione ad essere direttamente coinvolta, ma l’emotività dello sguardo. Perché è lo sguardo a subire il mutamento sensoriale, prima di arrivare più in profondità. Penso a qualcosa che avviene nell’occhio, qualcosa di più “superficiale”, e il riferimento che sento più calzante è una citazione al diario di Munch che scriveva “la pittura è la cristallizzazione della natura nel rovescio della palpebra”. L’occhio che cattura l’immagine mi fa pensare alla carta abrasiva che cattura qualcosa. Poi però, c’è il rovesciamento.

### D. Entra in gioco l’ottica?

R. L’immagine si deposita sul rovescio della palpebra e si cristallizza. Se pensiamo che già fisiologicamente nell’occhio si produce un rovesciamento della visione, allora si innesca tutto un movimento di rovesciamenti...A me interessa il passaggio nella visione in cui si produce un momento di mezzo, quando cioè la visione non è stata ancora interiorizzata: non è più mondo ma non è ancora spirito, astrazione. È una soglia sottile che rimane come sospesa tra un prima e un dopo. E questo per me è diventato un riferimento cruciale,

### Q. As a painter, what are your artistic references?

A. I pay attention primarily to those artists who work with the phenomenology of light and do it through technology, with a contemporary eye, that is, artists such as James Turrel or Olafur Eliasson. However, being a painter, I also examine the great classics of modern art, like Turner or Edward Munch, famously caring for his horses. It’s in the northern light that I find a perceptive affinity of gaze, of visual impact, of emotional perceptions.

### Q. What do you mean with “emotional perceptions”?

A. Emotions are not directly involved here, whereas the emotional nature of the gaze is. In fact, perceptual changes affect the eye, before they affect you deeper. I’m thinking of something that happens in the eye, at a more “superficial” level. The most apt reference is a passage from Munch’s journals saying where he wrote: “painting is the crystallization of nature in the eyelid’s other side”. The eye that captures an image makes me think of sandpaper that catches something. But then a reversal occurs.

### Q. Do optics come into play?

A. The image is captured on the reverse side of the eyelid and crystallizes. When we think that a reversal of vision usually occurs in the physiology of the eye, then a whole movement of reversals triggers off... I’m interested in that halfway point where vision has not yet been internalized, when it’s no longer world, but it’s not yet spirit, abstraction. It’s a thin threshold that remains as if suspended between a before and an after. And this has become a crucial reference for me, especially for the cycle of works I entitled *Désammarage, Unmooring,*

specie per il ciclo di opere che ho voluto intitolare *Désammarage, Unmooring, Disancoraggio*. Quando mi rendo conto di ciò che ho fatto, scopro di aver lavorato anch’io su quella linea sottile che corre nel mezzo, tra il materiale e l’immateriale, come se ci fosse un luogo in cui la famosa frattura tra mondo sensibile e mondo spirituale si dissolve, e un momento unico e assolutamente singolare in cui questi due mondi vengono a contatto.

### D. Dipende da questo che i tuoi dipinti su carta abrasiva, per quanto astratti, scivolino verso il paesaggismo?

R. Dopo l’inaugurazione della mostra alla Galleria Valentina Bonomo, ho raccolto fra il pubblico una sorta di entusiasmo generale, una presa di atto nel vedere che c’era una dimensione paesaggistica più pronunciata. Il pubblico mi ha restituito l’immagine di un andare verso il paesaggio senza perdere la componente più astratta, anche se questo non è il termine esatto. Il fatto è che il paesaggio è un luogo in cui il continuo cambiamento, dunque l’atmosfera e il dato temporale che muta nella giornata comportano variazioni continue e infinite sfumature, che evidentemente innescano anche dei moti interiori. È per questo che noi cerchiamo sempre di fotografare il tramonto dal nostro smartphone, anche se restiamo sempre delusi perché non è mai come lo percepiamo in quel momento.

### D. È per questo che nell’ultimo ciclo in mostra a Roma insisti molto sul riflesso luminoso usando le polveri metalliche?

R. Sì. La relazione che si crea tra l’opera, l’osservatore e la luce non è mai statica. Usando le polveri metalliche si ricrea la condizione

*Disancoraggio*. When I look at what I’ve done, I realize that I too have worked on that thin line that runs in the middle, between the material and the immaterial, as if there were a place where the famous divide between the sensitive and the spiritual world dissolves: the moment when those two worlds come into contact is absolutely unique.

### Q. Is this why your paintings on abrasive paper, however abstract, drift into landscapism?

A. After the opening of the exhibition at Galleria Valentina Bonomo, I got the feeling that the audience was enthusiastic. They realized that there was a more distinct landscape quality to my paintings, and made me understand that they were going towards landscape without losing the most abstract component – although abstract is not the exact term here. The thing is that landscape is a place where the temporal and atmospheric changes that occur through the day cause continuous variations and infinite nuances, which apparently trigger inner motions. This is why we always try to photograph the sunset with our smartphone, although in the end we are always disappointed because the picture is never identical to what we were watching at that moment.

### Q. Is this also why in the last cycle of paintings now on show in Rome you have increased the reflection of light using metallic powder?

A. Yes, indeed. The dynamic that is created between the work, the observer, and the light is never static. Using metallic powders, we recreate the conditions that allow the gaze to renew itself continuously, to be experienced “as” a landscape or to live “off” landscape, to

che permette allo sguardo di rinnovarsi in continuazione e di rivivere “come” un paesaggio o “di” paesaggio, per citare il titolo di un bellissimo saggio del filosofo francese François Jullien, che mi ha accompagnato in quest’ultimo anno di lavoro, fungendo ora da cassa di risonanza ora da eco del pensare in pittura.

### D. Ma cosa significa per te “pensare in pittura”?

R. Seguire lo sguardo, che sempre precede il pensiero, quando prende una strada per la quale non ha bisogno di essere elaborato intellettualmente, perché si affida a una sfera immaginifica, dove l’immagine concorre insieme con il desiderio per formare connessioni, e finisce per trovare consonanze e sovrapposizioni inattese...

### D. Questa soglia dello sguardo in sospeso tra il mondo della percezione sensibile e quello dell’astrazione fa parte della tradizione della pittura occidentale, o appartiene in esclusiva alla modernità? La pittura è cosa mentale, scriveva Leonardo, e questa in fondo è una costante nella rappresentazione della realtà che obbedisce a criteri oggettivi. Nella pittura moderna prevale invece una dimensione soggettiva, che libera la pittura dai vincoli della rappresentazione... pensa a Malevic o al de-costruttivismo cubista...

R. La coscienza della soglia credo sia sempre stata avvertita. In particolare la nostra tradizione ha dovuto fare i conti con l’immagine del divino, che nel bene e nel male ha avuto il monopolio del sensibile. Ma già Giotto dipingeva una campitura blu di lapislazzuli mettendoci sotto dei personaggi urlanti...Leonardo è stato un po’ un’eccezione: aveva sicuramente intuito il carattere di possibilità,

quote the title of a wonderful essay by French philosopher François Jullien, which has been with me during this last year of work. This book has been acting now as a sounding board, now as an echo of my thinking in painting.

### Q. What does “thinking by painting” mean to you?

A. It means to follow the gaze, which always precedes thought, when it does not need intellectual re-elaboration. This happens when it relies on the imagination, that is, when images, together with desire, contribute to establishing connections, and end up finding unexpected consonances and similar features among things... “thinking by painting” is like “painting like if nothing had happened”. Here, once again, a reversal has occurred.

### Q. Is this threshold of the suspended gaze between the world of sensitive perception and that of abstraction part of the tradition of Western painting, or does it belong exclusively to modernity? Leonardo wrote that painting is a “mental” thing, and this is basically a constant in the representation of reality according to objective criteria. In modern painting, instead, a subjective dimension prevails, which frees painting from the constraints of representation... think of Malevich or Cubist deconstructivism...

A. I think that artists have always been aware of the existence of that threshold. In particular, our tradition has had to deal with the image of the divine, which for better or for worse, has had the monopoly of the sensitive. Giotto, however, was already painting a blue field of lapis lazuli with screaming characters beneath it... Leonardo was a bit of an exception: he had certainly sensed the character of possibility,

ma ha aperto una strada che non è stata immediatamente accolta dai suoi contemporanei. L'umanesimo con la sua vocazione alla conoscenza del reale, in questo senso, nelle migliori delle ipotesi, ha perso un'occasione. Leonardo, in realtà, non se ne discosta, ma tanto ampio era il suo percepire che coglieva anche la presenza di una natura sottile con le sue fatidiche forze...

**D. E i moderni?**

R. Io penso che nella modernità, quanto meno occidentale, visto che l'oriente ha fatto un percorso diverso, si sia effettivamente aperta la porta della soggettività che dici tu quando citi Malevic e il cubismo. A me viene anche in mente il percorso inaugurato da Klee quando sostiene "io non rendo il visibile, rendo visibile", il che equivale a indagare la possibilità di una presenza nel nostro vissuto percettivo che non sia solo oggettiva. Per questo noi oggi di fronte a un'opera di Munch consumata dalla neve, o di fronte a un affresco di Giotto non restaurato, riusciamo a cogliere l'influsso delle forze sui corpi, che Francis Bacon ha messo al centro della sua opera, rendendo visibili le forze che circondano la figura umana, come scrive Gilles Deleuze. Nei quadri di Bacon la figura umana non è deformata in quanto "vittima" di una distorsione esistenziale, ma perché è esposta ai campi di forza che la circondano e che il pittore inizia a rendere visibili.

Dal mio punto di vista, dunque, è possibile parlare di paesaggio e di pittura che si riferisce al mondo, o ritorna al mondo trasfigurata, introducendo l'idea di forza, di cambiamenti, di presenze percettive che possono essere tradotte attraverso la forma, il colore, la luce e il movimento. Insomma, per rispondere alla tua domanda, mi sembra

but he opened up a path that was not immediately understood by his contemporaries. In this regard, Humanism, with its aspiration to know reality, wasted an opportunity. Leonardo, in fact, didn't drift away from that calling, but sensed reality so strongly that he also grasped the presence of a subtle nature with its fateful forces...

**Q. And what about modern artists?**

A. I think that modernity, at least in the West, since the East has taken a different path, has embraced that subjectivity to which you referred when you mentioned Malevich and Cubism. I'm also reminded of the path inaugurated by Klee, when he affirmed: "Art doesn't reproduce the visible; rather, it makes visible", which is tantamount to investigating the possibility that in the sum of our perceptual experiences there are non-objective elements. This is why today, when we're faced with a work by Munch ruined by the snow, or with an unrestored fresco by Giotto, we can grasp the influence that forces exert on the bodies that Francis Bacon placed in the middle of his artwork, making visible the forces that surround the human figure, as Gilles Deleuze writes. In Bacon's paintings, the human figure is not deformed because it's the "victim" of existential tribulations, but because it's exposed to the force fields that surround it, and that the painter begins to make visible. Of course, those force fields can also be the existence.

From my point of view, therefore, it's possible to speak of landscape and painting that refer to the world, or that, transfigured, returns to the world, if we introduce the idea of force, of changes, of perceptive presences that can be translated through form, color, light, and movement. In short, to answer your question, what I've

una dimensione assolutamente moderna, nata dal fatto che con l'avvento della fotografia gli artisti in pittura si sono potuti permettere di concentrarsi su altre cose, visto che la fotografia cominciava a toglier spazio alla rappresentazione tout court. In oriente di contro, la linea di demarcazione tra i due mondi, fin dall'antichità, non è mai stata segnata.

**D. Tu parli di forze esterne alla figura umana e interne al paesaggio, forze che l'occhio umano percepisce. Ma in fondo per rappresentare queste forze sembri affidarti al caso oltreché allo sguardo soggettivo.**

R. No, io prima di affidarmi allo spettatore devo affidarmi a una componente fondamentale, che è quella dell'*accadimento*, come la chiamo io. A quel punto, affido l'accadimento al soggetto percipiente, sperando che anche esso percepisca quello che succede nel quadro. Nel quadro infatti deve succedere qualcosa che, pur essendo al di fuori del controllo totale dell'autore, l'autore asseconda portando l'opera a coincidere con quell'accadimento, provocando l'accadimento che prima o dopo arriva... se arriva subito e il quadro non è finito, bisogna mantenere la freschezza dell'accadimento e finire il quadro. Se l'accadimento accade dopo, vuol dire che c'è stato una sorta di corpo a corpo, un'impresa faticosissima che alla fine ha salvato l'accadimento, o ne ha prodotti degli altri.

**D. Ma questo accadimento in che cosa consiste?**

R. È l'elemento che crea nell'opera una messa in tensione imprevedibile, qualcosa che non puoi stabilire in anticipo e non sai da dove arrivi. Durante la preparazione di un ciclo di opere, cominci a

just described seems to me an absolutely modern dimension, originated from the fact that with the advent of photography, which began to take away from painters the monopoly of representation, they could afford to focus on other things. In the East, on the other hand, since ancient times, the line of demarcation between the two worlds has never been crossed.

**Q. You speak of forces that are external to the human figure, but internal to landscape, powers that the eye can perceive. But, after all, to represent those forces, you seem to rely on chance as well on the subjective gaze.**

A. No. Before entrusting myself to the observer, I must entrust myself to a fundamental component, which is that of the *event*, as I call it. At that point, I entrust the event to the perceptive agents, hoping that they will also perceive what is happening in the painting. In fact, there's something that must occur in the painting. Something that, albeit escaping his or her complete control, the author encourages, bringing the work to coincide with that event, provoking the event that, sooner or later, occurs... If the event occurs right away and the painting has not yet been finished, then you need to maintain the freshness of the event and complete the painting. If the event occurs at a later time, then it means that there has been a sort of hand-to-hand combat, an exhausting undertaking that has eventually "saved" the event, or produced other events.

**Q. But what exactly is this event?**

A. It's the element that creates an unpredictable tension in the artwork, something you can't predict, and that you don't know where it's

distillare, a produrre una serie di segni che caratterizzeranno una serie di dipinti. Durante il lavoro che sto producendo a me piace capire e rendermi conto di una serie di segni nuovi rispetto a quelli del linguaggio che già conosco. E soprattutto mi piace affidare a questi segni la possibilità di creare il famoso accadimento. È ovvio che io non resto totalmente passivo: devo avere gli strumenti per creare l'accadimento e questi strumenti sono dei segni e innanzitutto le strategie per produrre i nuovi segni. Che poi un dato segno sia veramente efficace e in grado di produrre l'accadimento è un'altra fase. Ma la prima fase del mio lavoro consiste nel riuscire a generare dei segni che sento forti, pregnanti, che sento appartenere a me, ma che possono anche condividere, come un alfabeto che si impara subito a leggere.

**D. Puoi dare un esempio di questi segni?**

R. Nel mio ultimo ciclo di opere, c'è una sorta di estenuazione del colore, un trascinare alla deriva, un portare alle estreme conseguenze una diluizione che lascia solo alcune tracce. Nel mio caso - nella migliore delle ipotesi - si tratta di residui così forti da perdere la dimensione di residuo per assumere la natura di qualcosa che riprende corpo per diventare il corpo steso dell'opera. Ci sono segni come smagliature che creano tracce sottilissime, micro arborescenze, una testura che sembra quella di un tessuto vascolare o fa pensare a un campo di grano battuto dal vento visto dall'alto. È un segno che ho cercato molto in questa ultima fase, lavorando a questo ciclo, e che non sento ancora esaurito... Poi ci sono altri segni che, sempre col senno di poi, ho riconosciuto guardando il cielo quando soffia un forte vento e le nuvole si allungano, si sfilacciano

coming from. During the preparation of a cycle of works, you begin to distill, to produce a series of signs that will characterize a series of paintings. While I'm creating an artwork, I like to realize when a series of signs that are new compared to those of the language I already know is taking shape. Above all, I like to entrust these signs with the possibility of bringing about that famous event. Obviously, I do not remain totally passive: I need to have the tools to create the event, and these tools are the signs and, especially, the strategies necessary to produce new signs. Of course, that a given sign is genuinely effective and capable of generating the event, concerns another stage of my work. The first stage consists in being able to recognize signs that I find strong, dense with meaning, signs that I feel belong to me, but can also be promptly shared, like an alphabet that you immediately learn to read.

**Q. Can you give an example of these signs?**

A. In my last cycle of works color is almost worn out, drifted away, extremely diluted, so that it has left only a few traces. In my case - at best - these residues are so substantial to the point of losing their dimension as residue and taking on a new nature, namely, the nature of something that materializes as the extended body of the artwork. There are signs looking like stretch marks that create very thin traces, micro-arborescences, and display vascular tissue-like texture, reminding of a field of wheat beaten by the wind and seen from above. It's a sign that I've been actively searching while working on this cycle, a sign that I don't think has yet exhausted all its possibilities... Again with the privilege of hindsight, I can say that there are signs that I recognize as I'm looking at the sky,

come una stoffa a brandelli. E infatti, tornando al discorso della natura, la cosa che più mi sorprende in questi casi è riconoscere nella natura, a posteriori, i segni che io stesso avevo prodotto.

**D. Un processo inverso a quello classico della mimesis?**

R. Sì. In realtà a me accade di riconoscere in natura segni che io ho prodotto in pittura senza averne un riferimento immediato. Magari era un riferimento inconscio, perché quando assecondi un segno e decidi di dargli una certa direzione e una piega invece di un'altra, probabilmente lo fai seguendo un movimento inconscio. Il risultato sono le striature che si vedono spesso nelle mie opere... Sai un giorno mi piacerebbe dipingere una bandiera, una vera bandiera, perché nell'idea di una bandiera fissata su un'asta altissima, che si sbrindella sferzata dal vento ma resta sempre lì in cima a prendersi il vento, c'è una dimensione che riconosco...

**D. Quale dimensione?**

R. Non so se sia la condizione umana o la condizione dell'artista: l'essere sempre in alto, restando senza tregua sotto il vento che batte... Sì penso che questa sia proprio la condizione dell'artista. E infatti nelle mie opere ho sempre cercato di mettere una componente ventosa, a costo di sessioni estenuanti.

**D. In concreto come nascono i tuoi dipinti?**

R. Resto in piedi con le braccia aperte per tenere in verticali dei fogli lunghi due o tre metri, per girarli, voltarli, dare loro una certa piega, senza mai poggiarli su una superficie rigida... Salgo su un tavolo a un metro di altezza, i fogli sono a tre metri da terra, e

when a strong wind blows and the clouds stretch out fraying off like shredded fabric. In fact, going back to what we were saying about nature, what surprises me the most in these cases is to identify in nature, in retrospect, the signs that I myself had created.

**Q. A reverse process to that of classical mimesis?**

A. Yes. Actually, what happens is that I identify in nature signs that I have created in painting, but without an immediate reference. Perhaps it was an unconscious reference because when you follow a sign and decide to give it a particular direction and turn rather than another, you're likely doing it following an unconscious movement. The result is that striated pattern that you can often see in my works... You know, one day I'd like to paint a flag, an actual flag, because I'm familiar with the idea of a flag hoisted up on a very high pole, which frays tattered by the wind but resilient against it...

**Q. What dimension are you referring to?**

A. I don't know if that of being high up ceaselessly exposed to the beating wind is the human condition or that of the artist's... Yes, I do believe this is precisely the condition of the artist. And, as a matter of fact, I've always tried to put in my work a windy component, even if at the cost of exhausting work sessions.

**Q. In concrete terms, how do your paintings come about?**

A. To create my last cycle of paintings, after applying tye color two- or three-meter-long sheets of paper, I stand with my arms wide open holding these long sheets vertically, turning them around, rotating them around, folding them in a certain way, without ever resting

io scuoto le masse di colore per farle disperdere e mantenerne solo i residui. Sono movimenti relativamente lenti che implicano un notevole sforzo fisico, perché bisogna stare per oltre mezz'ora con le braccia levate e orientare le superfici e lasciar cadere il colore per trovare il giusto accordo finale.

**D. Una specie di action painting rivisitata?**

R. Per tornare alla mimesi, ho spesso pensato che i movimenti che compio per disperdere il colore molto liquido, tutti getti abbastanza semplici da destra a sinistra, o dall'alto verso il basso, sono in effetti mimetici rispetto ai movimenti della natura. Pensa per esempio al vapore che sale, alla condensazione che diventa nuvola, al vento che muove le nuvole, alle nuvole che riscendono giù per trasformarsi in pioggia... Movimenti ascensionali, laterali e discendenti, e per me fondamentali nel gioco della pittura in cui cerco di entrare anch'io come se fossi una forza, silenziosa, della natura stessa.

**D. È la stessa dimensione performativa che inseguì nelle sculture in cera?**

R. Direi di sì. Sono almeno due gli elementi chiave dell'opera in cera che ho fatto sciogliere durante il vernissage romano. Il primo consiste in un'altra possibilità di messa in tensione, e l'ho capito in modo cosciente solo quel giorno. Il fatto che nel cortile della galleria di Valentina Bonomo stesse succedendo qualcosa, dunque un vero e proprio accadimento, metteva in tensione tutta la mostra. Molto di più che la mostra, era un gesto che riusciva a creava una tensione nel pubblico. Ed è stato molto forte e devo dire, bello. Bello, per tornare alle forze, sentire che si fosse creato

them on a rigid surface... Then I get on a table, which is about one meter high, so the sheets are about three meters high above the ground, and then I begin "directing" the clumps of color so that they disperse across the sheets and I can keep only their residue. These are relatively slow movements requiring considerable physical effort, because you have to stay for more than half an hour with your arms raised, maneuvering the surfaces and letting the color drop until you find the desired final tone.

**Q. A sort of action painting revisited?**

A. To go back to mimesis, I have often thought that the movements I make to accompany the very fluid colors, all simple gestures from right to left, or from top to bottom, in fact, imitate natural movements. Think, for example, of the steam that rises, of vaporized moisture, of the wind that pushes the clouds, of the clouds that descend down and turn into rain... These ascending, lateral, and descending movements are crucial in the game of painting, where I also try to take part as if I were a silent force of nature itself.

**Q. Is that the same performative dimension you pursue in wax sculptures?**

A. I'd say so. Two key elements concern the wax work that I melted during the vernissage in Rome. The first consists of another way of causing excitement, something of which I became aware only that same day. The fact that in the courtyard of the Valentina Bonomo Gallery something was happening, that is, that a real event was taking place, put the whole exhibition in a state of excitement. Much more than the show, it was a gesture that created that excitement in the audience.

un campo di tensione tra l'interno della galleria coi quadri appesi alle pareti, e il cortile di fuori, con l'isola della performance fatta di guglie di cera in liquefazione, e noi tutti intorno che entravamo e uscivamo con una cognizione diversa.

**D. E il secondo elemento?**

R. È legato all'aspetto geologico e se vuoi anche a un tema di attualità. In effetti, io non ci avevo pensato a priori. Avevo pensato solo a tradurre tridimensionalmente dei segni caratteristici del mio lavoro, quegli zampilli che possono sembrare delle guglie. La mia idea era quella di una montagna che si trasformasse in mare e in cielo. Avevo nascosto un po' di polvere d'oro sulle punte e ricoperto tutta la cera blu con della cera bianca, così che sciogliendosi dalla base il blu si potesse rivelare lentamente... e tutti quanti, ed io per primo, davanti al fatto compiuto abbiamo pensato allo scioglimento dei ghiacciai e al problema del surriscaldamento globale...ancora una volta l'idea è tornata nel mondo ed ha attivato un dialogo inatteso. Ma era stata prima pensata in pittura.

**D. Non per niente, hai scelto come titolo di una tua opera *Con i consueti addensamenti*...**

R. Tutto torna infatti... In questi mesi, ascoltando la radio in macchina o mentre lavoro nel mio studio, mi è spesso capitato di seguire lo stacco della meteorologia con particolare attenzione. I termini tecnici che vengono usati mi piacciono immensamente e un'espressione come "con i consueti addensamenti" mi emoziona come se leggessi una poesia. In effetti, anch'io lavoro per addensamenti, in certi casi, e per dilatazioni, in altri. C'è un aspetto meteorologico nella

And it was very intense, and, I must say, quite beautiful. To go back to our force fields, I'd say that it was beautiful to feel the excitement that could be felt in the gallery, with the paintings hanging on the walls, and in the courtyard outside, where during the performance spire-shaped wax forms were melting, while we were standing all around and going in and out harboring a different understanding of what was going on.

**Q. And what was the second element?**

A. That is linked to the geological aspect and, if you will, to current events as well. In fact, it's something I hadn't previously thought about. I had only thought of a three-dimensional rendering of those signs that are distinctive to my work, those gushes that may look like spires. My idea was that of a mountain that would turn into sea and sky. I had hidden a little gold dust on the gush tips and covered all the blue wax with white wax, so that, when the gushes were melting from the base, the blue could slowly reveal itself... and the mind of all of us, and mine first, when presented with the fait accompli, went to the melting of the glaciers and the issue of global warming... once again, the idea had made its way back in the world and opened to an unexpected dialogue. However, it was first thought of in painting.

**Q. It is for a good reason, then, that one of your works bears the title *Con i consueti addensamenti* [With the usual thickenings]...**

A. It all adds up indeed... During these months, while I was listening to the radio in the car or working in my studio, I have often paid particular attention to weather forecasts. I absolutely love the technical terms they use, and an expression like "with the usual thickenings" makes me very excited as if I were reading a poem. As a matter of fact, at

mia pittura, come se fosse una natura in movimento, con fenomeni naturali che si ripetono ciclicamente.

Per anni, durante le previsioni del tempo sono rimasto colpito da un'altra espressione: *vento forte tra San Vittore e Caianello* ...E ho sempre fantasticato su un pittore che come il personaggio di un film sentisse sempre *vento forte...*, *coi consueti addensamenti...mari molto mossi e agitati*... Forse sono espressioni che ci si rovesciano addosso, sulla soglia dell'anima, come la natura di Edward Munch, per indicare degli stati d'animo interiori e dei fenomeni meteorologici che accadono dentro di noi... Situazioni atmosferiche e al tempo stesso metafisiche, dimensioni di un possibile rovescio codificate in espressioni e formule precise come quella che dà il titolo alla mia mostra. "A lungo andare" per noi è un'espressione che si è ridotta a una formula. Ma "a lungo andare" in realtà prelude sempre a qualcosa altro. Se la pronunci le tre parole lentamente, se le sfilacci come le nuvole che vengono stirate dal vento sferzante, ti accorgi infatti che è un'espressione che basta a se stessa: a l u n g o a n d a r e.

times I work with thickenings myself, and at other times, with clearings. There is a meteorological aspect to my painting, as if it were a nature in motion, with natural phenomena that repeat themselves cyclically. For years, while listening to the weather forecast, I was struck by another phrase: "strong wind between San Vittore and Caianello..." And I've always dreamed of a painter who, like the character in a film, always felt "a strong wind...", with the usual thickening... very rough and high seas..." Maybe they are expressions that flood over us, beyond the threshold of our soul, like with Edward Munch's nature, and describe the inner states of the mind and the weather phenomena that happen within us... Atmospheric, and at the same time, metaphysical occurrences, dimensions of a possible reversal coded in exact phrases and formulas like the one that gives the title to my exhibition. For us, "in the long run" is a phrase that nowadays has been reduced to a formula. But "in the long run", it actually always preludes to something else. If you pronounce these four words slowly, if you fray them like clouds beaten by the wind, you realize that it is a self-sufficient phrase: i n t h e l o n g r u n.

MARINA VALENSINSE

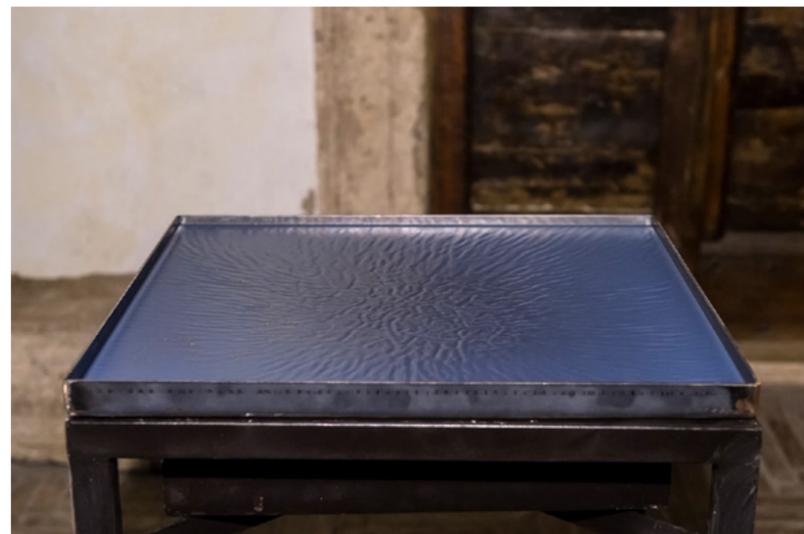
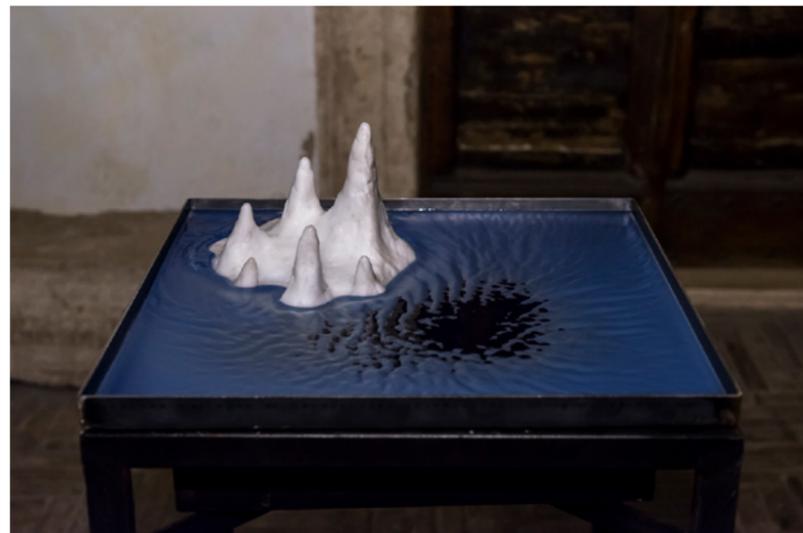
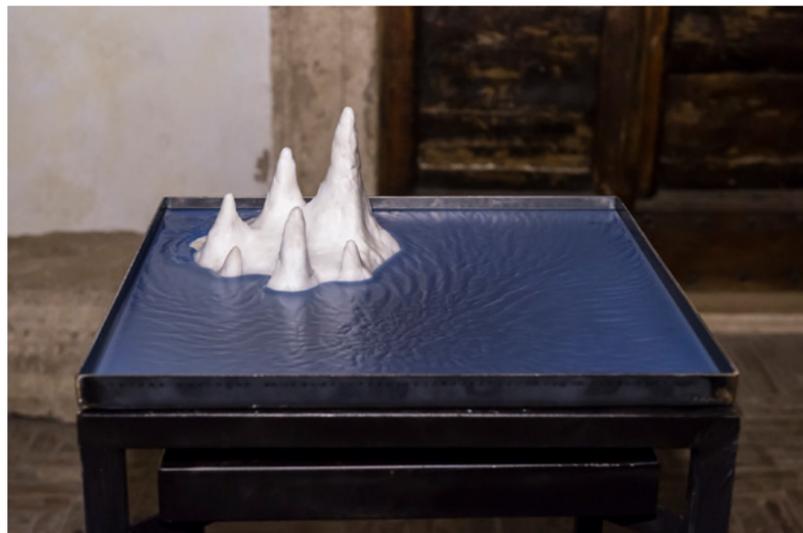
Giornalista e scrittrice, ha fondato *la vale*, un'agenzia per la promozione della cultura. Dal 2012 al 2016 ha diretto a Parigi l'Istituto Italiano di Cultura. Editorialista del *Messaggero*, collabora col *Foglio*. Fra i suoi ultimi libri, pubblicati da Marsilio, *Il sole sorge a Sud. Viaggio contromano da Palermo a Napoli via Salento* (Premio Mondello per la narrativa di viaggio 2012), *La cultura è come la marmellata. Promuovere il patrimonio con le imprese* (2016), e *La temeraria. Luciana Frassati Gawronska, un romanzo del Novecento* (2019).

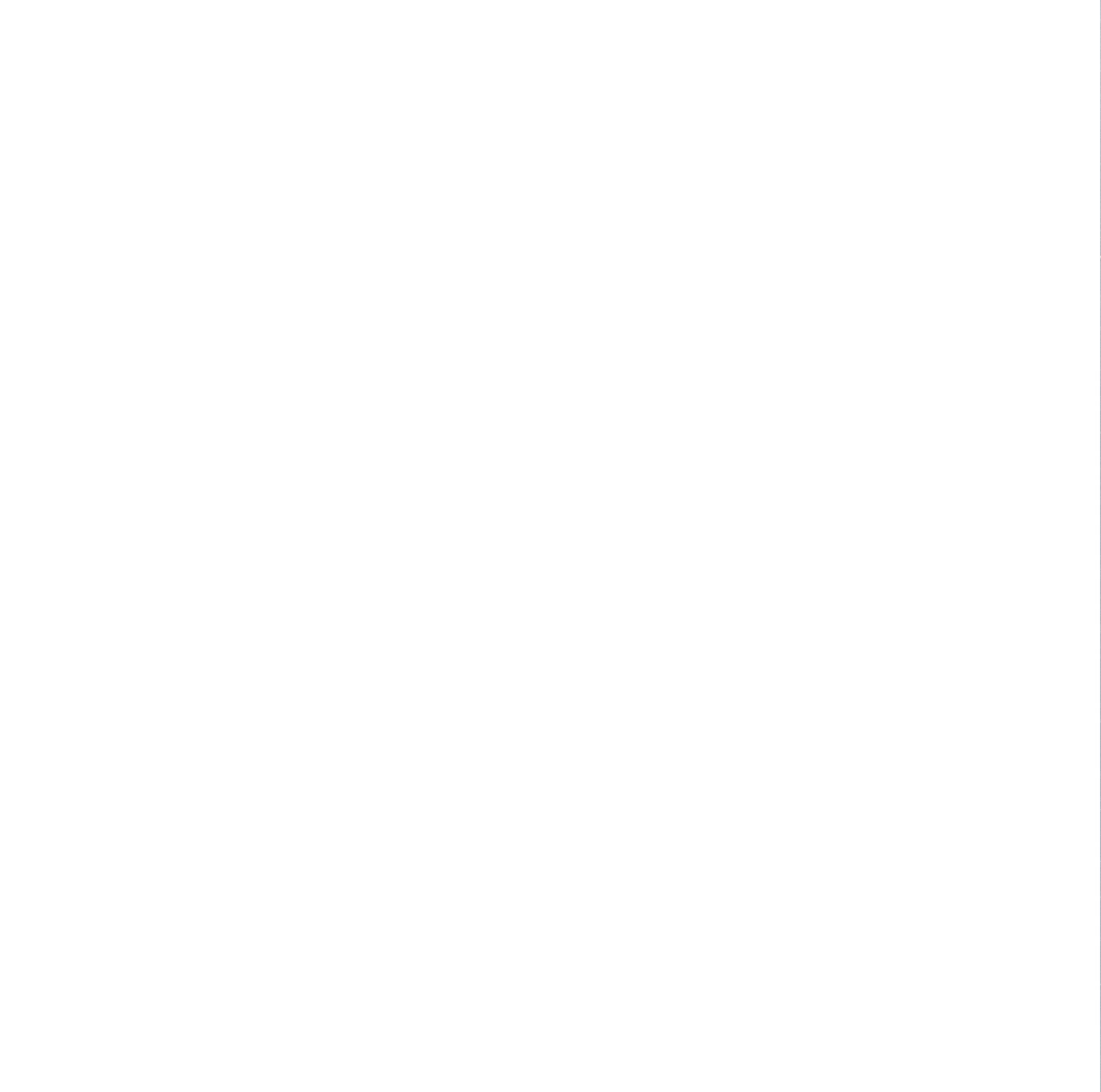
MARINA VALENSINSE

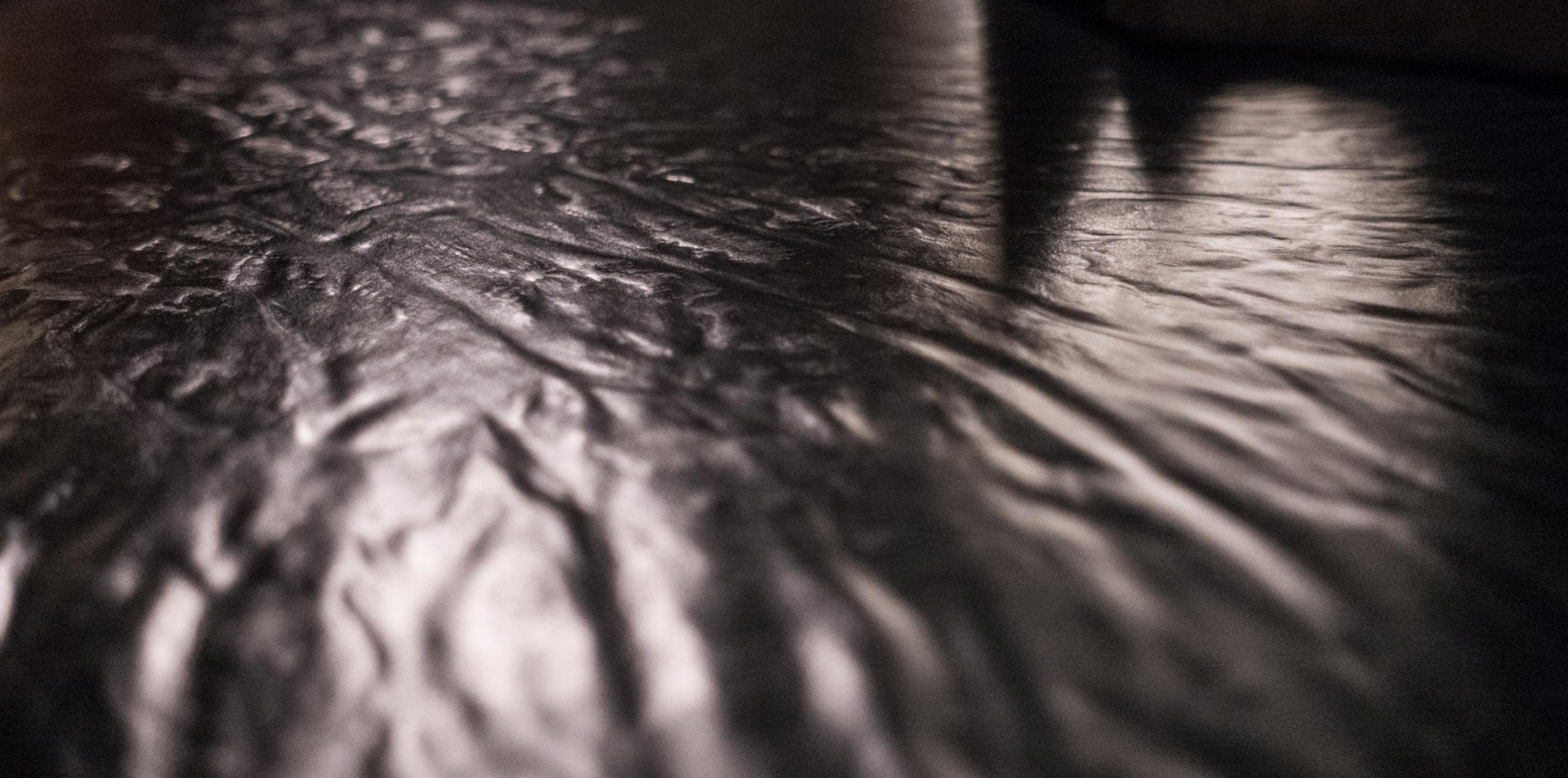
Journalist and writer, founded *la vale*, an agency for the promotion of culture. From 2012 to 2016 she directed the Italian Cultural Institute in Paris. Editor of the *Messaggero*, she collaborates with *Foglio*. Among her latest books, published by Marsilio, *Il sole sorge a Sud. Viaggio contromano da Palermo a Napoli via Salento* (Mondello Prize for 2012 travel narrative), *La cultura è come la marmellata. Promuovere il patrimonio con le imprese* (2016), and *La temeraria. Luciana Frassati Gawronska, un romanzo del Novecento* (2019).

STUDIO PER  
UN MONUMENTO  
AL LIMITE

















*Autoritratto a scomparsa*, tempera mista alla calce su tavola, tempo, cm 120x70  
Galleria Valentina Bonomo, Roma 11 ottobre 2019



MATTEO MONTANI  
Biografia

Matteo Montani (Roma,1972), ha collaborato con alcune delle maggiori gallerie italiane come: Studio Casoli, Galleria Bonomo, L'Attico di Fabio Sargentini, OTTO Gallery e Galleria Valentina Bonomo. Ha partecipato alla Quadriennale di Roma e una sua opera fa parte della collezione de La Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Diverse sono le sue personali

museali: Mar - Ravenna, Museo Andersen - Roma, MAC - Lissone, Museo Carichiati, Museum am Dom - Würzburg, (città nella quale il Duomo ospita una sua grande opera permanente), Serlachius Museum - Finlandia. Negli ultimi dieci anni ha esposto regolarmente il suo lavoro in spazi espositivi pubblici e privati sia in Europa che negli Stati uniti. Ha vinto il Premio Suzzara e il Premio Michetti.

MATTEO MONTANI  
Biography

Matteo Montani (Roma,1972), ha collaborato con alcune delle maggiori gallerie italiane tra le quali, lo Studio Casoli, la Galleria Bonomo e L'Attico di Fabio Sargentini. Ha partecipato alla Quadriennale di Roma e una sua opera fa parte della collezione de La Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Diverse sono le sue personali museali: Mar- Ravenna, Museo

Andersen-Roma, MAC - Lissone, Museo Carichiati, Museum am Dom - Wuerzburg, (città nella quale il Duomo ospita una sua grande opera permanente), Serlachius Museum - Finlandia. Negli ultimi dieci anni ha esposto regolarmente il suo lavoro in spazi espositivi pubblici e privati sia in Europa che negli Stati uniti. Ha vinto il Premio Suzzara e il Premio Michetti

A LUNGO ANDARE  
U N M O O R I N G

di Matteo Montani

Artista / **Artist** Matteo Montani

Testi / **Texts** Laura Cherubini

Conversazione / **Interview** Marina Valensise

Redazione / **Editorial staff** Manfredi Nicolò Maretti

Progetto grafico / **Graphic design** Lorenzo Feliciani

Traduzioni / **Translations** Francesco Caruso

Fotografie / **Photos** Sampo Linkoneva, Sebastiano Luciano,

Fotografie / **Photos** Matteo Piacenti, Christian Rizzo

© Manfredi Edizioni 2020

© Matteo Montani 2020

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means: electronic means, mechanical or other, without the written permission of the owners of the rights and the publisher.

ISBN 978-8899519933

Ringraziamento speciale / **Special thanks**

GALLERIA VALENTINA **BONOMO**

Ringraziamenti / **Thanks**

Rosenfeld Porcini Gallery, Londra

Serlachius Museum, Mänttä – Finlandia

CaMusAC - Museo d'Arte Contemporanea di Cassino

Nastroflex Spa, Treviso – Milano

Romana Telai di Fausto Cantagalli, Roma

Alessandro Gori restauro, Roma

M'Arte Scultura – Zagarolo, Roma

Romano Cialimbruschi

Antonio Zito

Realizzato e prodotto in Italia

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020

Made and produced in Italy

Printing closed in January 2020

**nastroflex** 

 **ROMANA  
TELA I**  
faustocantagalli.it

[www.manfrediedizioni.com](http://www.manfrediedizioni.com)