



**poltrone innamorate**

**tiziana monti**

**roma giugno mille novecentonovanta**

**Tiziana Monti vista da:**

**Giorgio Di Genova  
Umberto Mastroianni  
Vito Riviello**

**La realtà «altra» di Tiziana Monti.** Non si può confondere l'arte con la realtà di tutti i giorni.

L'arte è una realtà *altra*: ottica, a volte, psicologica, altre volte; ma sempre una realtà dell'altrove. Per questo in arte ogni segno, ogni colore, ogni forma è un simbolo. Simbolo di che cosa?

Del sentire e vedere, che è lo stesso che dire dell'immaginare di chi crea. È così che si esprime e nel contempo si confessa l'*io* dell'artista. E per intenderlo bisogna calarsi nel suo mondo, anche se è lontano e antitetico al nostro. Insomma bisogna far sì che la sua arte divenga una sorta di specchio in cui imparare a vedere le nostre sembianze psicologiche, siano esse condiscendenti o meno nei confronti delle nostre brame.

Quello che sto cercando di dire è che la chiave per entrare nel mondo di un artista è il *transfert*; ma anche che, una volta entrativi, è necessario fare come Alice attraverso lo specchio, cioè farsi coinvolgere da tutto quello che vi si trova, ma rimanere sempre se stessi, dipanando il filo del proprio discorso, tirandolo dal gomito messo assieme dall'artista.

Perché è chiaro che il mondo di un altro non è mai il nostro mondo; ma se si tratta del mondo di un artista, esso è sempre anche un po' il nostro, dato che l'arte fa vibrare quelle corde, e sempre le stesse, che sono perennemente in tensione nel più profondo di ciascun uomo.

Se così non fosse, ci sarebbe interdetta la comprensione dell'arte, soprattutto quella del passato, nonché quella di chi non abbiamo mai conosciuto.

Ma, si badi, il mondo di un artista spesso è differente da quello che l'artista stesso si configura e che vorrebbe esprimere. Infatti in genere egli non esprime ciò che sa e che conosce, bensì ciò che oscuramente si agita dentro di sé e che numinosamente anima di misteriose energie le opere che egli è costretto a fare; e dico «costretto», perché il fare arte è sempre una coazione a cui non si può sfuggire, né ci si può negare; è un impulso improvviso quanto dispotico che, a seconda dello specifico linguistico a cui ci si affida, impregna la mente di immagini, forme, suoni, parole, personaggi, rendendola ricolma come un ventre gravido già in preda alle prime doglie.

Gli antichi e i romantici chiamavano questo stato di tensione creativa ispirazione. E l'ispirazione assomiglia molto ad uno stato febbrile che ingraividì l'immaginazione in maniera talmente insostenibile da rendere l'*io* come sofferente di una sofferenza da cui ci si può liberare — né più né meno come un ventre pregno che si sgrava procreativamente in seguito alle doglie — col partorire l'opera. Pertanto ogni opera d'arte è il frutto di un parto simbolico, nell'ambito del quale

## G. Di Genova



Testa nido, 1989. Pietra composita, h. cm 130

l'artista è contemporaneamente padre e madre. E immancabilmente, come accade ad ogni figlio con i propri genitori, l'opera somiglierà all'artista, pur senza esserne l'esatta copia, dato che essa singolarmente è soltanto un momento, più o meno articolato, di quel sentire e vedere di cui si diceva all'inizio.

A nessun artista è concesso di affidare tutto il proprio universo simbolico ed espressivo ad una sola opera.

Ecco perché, finitane una, se ne attua un'altra, eppoi un'altra ancora, e così via, senza sosta. Tuttavia quando l'artista avverte che con un'opera s'è toccata una corda importante del proprio essere, ecco allora che insorge la necessità di ripeterla al fine di approfondirne la sostanza espressiva, eliminando progressivamente quanto più possibile gli elementi devianti dal traguardo finale, che è sempre e solo quello di restituire nell'altro da sé, cioè l'opera, la sostanzialità del sé, cioè il proprio ritratto psicologico-simbolico.

Si tenga ben presente quanto sin qui detto per la pittura e la scultura di Tiziana Monti.

Come ciascun artista, anche lei attraverso le sue opere ci restituisce un autoritratto psicologico-simbolico, esprimendo la realtà *altra* del suo mondo, che ci inquieta e affascina, né più né meno di quanto, credo, inquieti e affascini lei stessa. Il mondo di Tiziana Monti rivela un'insopprimibile tendenza al manichino che talvolta si prolunga fino al macchinico, almeno per quanto attiene alla pittura, che non a caso assume spesso cadenze spaziali e luministiche da Neue Sachlichkeit. Si veda, al proposito, la stanza con il letto semisfatto messo all'angolo.

Ebbene, al di là dei compiacimenti liberty (riccioli del capoletto e dei bracci e piedi dell'attaccapanni), lo spazio della cameretta, che si spalanca come un fondale teatrale, facendo inerpicare il pavimento rosso fino all'impraticabilità, emette una luce come sospesa che foggia plasticamente le elefantiche pieghe della coperta verde trapunta d'oro con effetti di magica oggettivazione, mentre il cappellino rosa, appeso all'attaccapanni come in una vetrina di modista, «muove» le sue vibratili falde creando effetti simili al roteare di un'elica.

Forse c'è anche una memoria della metallizzazione di Lèger in questa incantata stanzetta metafisica, d'una Metafisica tutta alla Tiziana Monti, che tramuta la dimensione archeologico-mitica dechirichiana in fiabesca.

Nel mondo incantato delle fiabe, si sa, tutto a prima vista appare meraviglioso; ma poi ad un'attenta cognizione ci si avvede che non tutto è meraviglioso e che anzi spesso la crudeltà alberga in questo mondo incantato.

Anche la pittura incantata della Monti è percorsa da inquietanti crudeltà. Le maschere o le corazze, ad esempio, che talvolta si sovrappongono alle figure rivelano gli aspetti inquietanti di questa pittura, dove una donna può avere al posto delle gambe l'asta del manichino da sartoria, dove un cappello scuro può coprire le



Vaso con melanzana, 1989. Pietra composita, cm 70 x Ø 110

semianze fino ad obnubilarne l'individualità, dove le stanze sono costantemente cieche e il letto, *topos* del riposo e dell'amore, è spesso messo come in castigo all'angoletto, forse per un'inconscia confessione di mancanza di libertà, o di intrappolamento esistenziale.

Si direbbe che la pittura della Monti sia l'espressione della solitudine derivante da un femminile odiato-amato, d'un femminile, tutto sommato, offeso epperciò rappresentato ora come aborrito ed ora come negato, quasi la stessa Tiziana, nonostante tutti gli ammiccamenti maliziosi, ne avesse paura.

Le radici dell'arte della Monti affondano in questo *humus* fertilissimo di sentimenti contrastanti, che ora ella sente di aver soddisfatto ed ora teme di aver tradito. Da qui credo sia scaturita l'esigenza di far scultura, la quale non vuol assolutamente contraddirsi il discorso della pittura, semmai vuole arricchirlo e dargli nuova sostanza. Infatti la scultura di Tiziana Monti nasce dalla pittura, dai suoi temi e dal suo spazio metafisico e spesso impraticabile.

Si osservi come le elefantiche e plastiche pieghe del copriletto si tramutano nel linguaggio plastico in cornici tubolari degli schienali delle poltrone.

Tuttavia nella scultura Tiziana Monti fa attuare uno scarto dimensionale allo spazio, per cui l'incantesimo metafisico degli ambienti pittorici si trasforma iniperbole delle forme. Tutto cresce a dismisura nel mondo della scultura della Monti, come in certi luoghi del Paese delle Meraviglie di Alice.

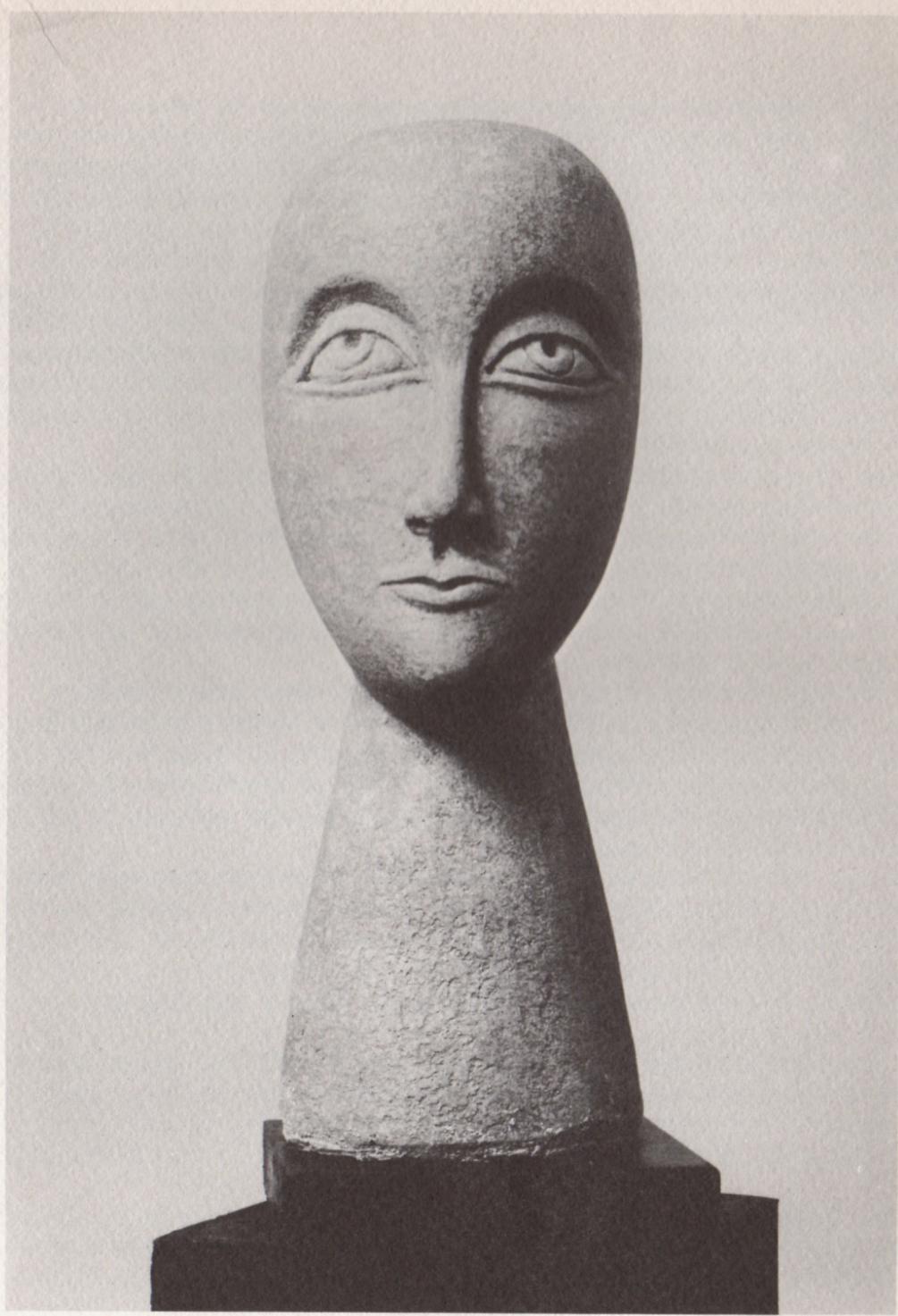
Forse sotto a questo titanismo oggettuale c'è un sogno di onnipotenza. Fatto sta che tutte le sculture ben piantate in terra della Monti svettano per un'irrefrenabile aspirazione all'alto, che è forse anche aspirazione a liberarsi dalla prigione terrestre per librarsi nel cielo. Lo stesso groviglio degli schienali delle poltrone innamorate che mimano l'abbraccio non sfugge a questo imperativo categorico dell'animo di Tiziana Monti.

D'un canto, le poltrone, siano esse olimpicamente serene o travolgentemente innamorate, crescono a dismisura, quasi a dichiarar che non sono cose di questo nostro meschino mondo, ma appartengono alla sfera degli dèi: e, infatti, più che come poltrone si propongono come troni degni di arredare l'Olimpo.

D'altro canto, le stesse teste si arrampicano nello spazio sui loro colli lunghi e talvolta lunghissimi, a ribadimento di questa volontà di levitazione che nasconde un forte desiderio di sganciamento dalla realtà quotidiana; e gli occhi chiusi delle teste, così come il loro riversarsi all'indietro, quasi a voler snobbare la realtà e procurarsi un permanente stato sognante, lo ribadiscono ulteriormente.

Tutto è spaesamento nella plastica della Monti, la quale forse non è proprio immore della lezione di quel gran mago dello spaesamento, spesso scenografico, che fu Giorgio de Chirico.

Se il Grande Metafisico per simmetrica inversione di abitudini nozionali faceva



Occhi, 1990. Pietra, h. cm 60

combattere in stanze chiuse i suoi gladiatori e di converso collocava i suoi mobili in valli apriche, la Monti anima le sue poltrone fino a farle abbracciare innamorate, oppure colloca sopra di esse le melanzane, palesi simboli fallici, quando non le fa sporgere dai bordi d'un gran vaso come curiosi uccellini appena nati che si affaccino al mondo dal loro nido.

In quanto alla loro forma, poi, le poltrone della Monti mi sembrano essere parenti di quelle dechirichiane, non di rado collocate in valli sul cui fondo si stagliano, per dirla con un'espressione di *Ebdòmero*, «piccoli templi, simili a enormi giocattoli». Ebbene, mentre le poltrone dechirichiane hanno anch'esse alti schienali e partecipano della circostante aura classica, quelle di Tiziana Monti incorporano addirittura la classicità: non sono identiche le basi delle sue poltrone a trame di antiche colonne scanalate?

Ecco, allora, che, al di là dell'accrescimento per cui le piccole poltrone divengono «simili a enormi giocattoli», proprio attraverso queste sculture scopriamo un ulteriore tratto della fisionomia psicologico-simbolica della Monti, e cioè che, nonostante i continui e palesi rinnegamenti dell'antico, la classicità è alla base della *Weltanschauung* della nostra scultrice, quasi proprio il fare plastica abbia riattivato in lei memorie di secoli e civiltà passati che conosciamo soprattutto per i resti di sculture e di architetture, appunto.

Il tempo per Tiziana Monti è una dimensione tutt'altro che dinamica.

In continua oscillazione tra onirismo e favola, ella lo ferma con effetti assoluti sullo spazio. Forse in questa sospensione temporale c'è, tra le tante altre aspirazioni, anche un segreto anelito all'atarassia; fatto è che al coinvolgimento emotivo, che fa contorcere gli elementi, spesso e più sovente si contrappone una staticità assoluta, tutto sommato olimpica.

È come se, nel suo scavo psicologico-simbolico, Tiziana mettesse a nudo assieme ai suoi rovelli una spiritualità così densa che talvolta rasenta l'ascesi orientale, come porterebbero a pensare le trasognanti teste con gli occhi chiusi, impregnate di fisicità egizia, e ancor più la testa con la treccia attorcigliata (ancora un attorcigliamento) sul capo e con l'assente sguardo rivolto verso l'alto e riecheggiante consonanze buddiste.

Le teste. Ecco un altro amore (e stavo per dire rovello) di Tiziana Monti.

Esse l'affascinano, non c'è dubbio. Ma l'inquietano anche, forse perché avverte che, al di là delle loro fisionomie palesi, sono contenitori di vita (non è forse una di esse ricolma di uova, appunto?), inconoscibili come i veri pensieri che vi si agitano.

Il dentro e il fuori e le loro intime corrispondenze è il problema di Tiziana Monti. Forse è per questo anche che ella blocca le sue teste in una fissità tutto sommato astratta, che tale rimane anche quando le segna con i solchi delle rughe per cari-

carle (forse perché pentita di tanta raggelata fissità) di un po' di vita, riuscendo in definitiva ad ottenere soltanto espressioni di sìpido quanto stereotipato *humour* che rasenta il grottesco.

Il mondo di Tiziana Monti è un mondo sempre in bilico tra sogno e realtà, tra partecipazione e distacco atarassico, tra assolutezza mentale e atmosfera fiabesca, tra dentro e fuori, in definitiva tra ordine e disordine, come il suo grande letto a metà scoperto, che non si saprà mai se è stato appena abbandonato da qualcuno, o se è stato preparato amorevolmente per accogliere qualcuno.

E certo è proprio per quest'ambiguità dei suoi messaggi che l'arte di Tiziana Monti affascina e inquieta nello stesso tempo.

**The «Other» reality of Tiziana Monti.** One cannot confuse art with everyday reality. Art is a different reality: sometimes a point of view, at other times something psychological, but always a reality from elsewhere. Thus in art every sign, every colour and every shape is a symbol. A symbol of what? Of sentiment and vision, that is to say the imagination of the creator. It is the way in which the artist expresses and acknowledges his real self. In order to understand what the artist means, it is necessary to enter his world, even if it is distant and antithetic to our own. In short, it is necessary to see his art as a mirror in which we learn to visualise our psychological appearances, whether these are compliant with our desires or not.

What I am trying to say is that not only is the key, to enter the artist's world, the «transfer», but also that once entered it is necessary to be like Alice in «Alice through the looking glass»; to involve oneself in everything that one finds there while remaining true to oneself.

Winding up the thread of one's own arguments drawing them out from the ball put together by the artist.

Because it is clear that while another persons world is never that of our own, but that of the artist, it always touches ours, as art touches those same chords that are perpetually taut, deep within each one of us. If it were not so, the understanding of art, above all that of the past, let alone that which we have never known, would be denied to us.

But, 'take note, the world of an artist is often different from that which the artist depicts or would like to express. In fact, generally he does not express that which he knows and understands, but rather that which moves hidden within himself and which brightly animates with mysterious energy the compositions which the artist is compelled to create, and I say is compelled, because creating an artistic composition is always a compulsion which one can neither escape from nor deny; it is an unexpected as much as despotic impulse that, according to the type of language we deal in, fills the mind with images, shapes, sounds, words and characters overwhelming it as a womb, already in the throes of the first birth pangs, is overwhelmed.

Ancients and romantics called this state of tension, creative inspiration. And the inspiration very much resembles a febrile state that impregnates the imagination in such an unsustainable manner as to cause the person to suffer in such a way that he can only free himself — neither more nor less than a pregnant womb frees itself procreatively following the pains — by giving birth to the artistic work. Thus every work of art is the fruit of a symbolic birth, in the sphere of which the artist

## G. Di Genova



Totem, 1989. Pietra composita, h. cm 300

*is both father and mother. Inevitably, as happens with every child and its own parents, the work bears a resemblance to the artist, without being an exact copy, given that it singly reflects only a moment, more or less uninterrupted, of that sentiment and sight referred to at the beginning.*

*No artist is granted the possibility of entrusting all his own symbolic and expressive universe in one composition. This is why having finished one, he starts another and then another, and so on without end. Above all, when the artist is aware that with one particular work he has touched an important chord in his own self he feels the need to repeat it in order to deepen the expressive substance, eliminating progressively as much as possible the deviant elements from the final goal which is always, and only, that of giving himself back to the other, that is his work, the essentiality of himself, that is his own psychological symbolic portrait.*  
*Bear in mind all that has been said up to now with regard to Tiziana Monti's painting and sculpture.*

*As every other artist, she also, through her works, gives back to us a psychological symbolic portrait, expressing the other reality of her world, one which, I believe, disturbs and fascinates us no more and no less than it disturbs and fascinates her.*

*The world of Tiziana Monti discloses an unrestrainable tendency to stiffness that sometimes ends up conspired, at least as far as painting is concerned, and not infrequently takes on spatial and luminescent cadences of the Neue Sachlichkeit. One sees, in this respect, the room with the half-made bed put in a corner. In any case, beyond the pleasing liberty (ruffles of the bedhead and of the arms and legs of the hatstand) the space of the small room, opening up as a theatrical back-drop causing the red flooring to climb up until it becomes impracticable, emits a light, as if suspended, that models the enormous folds of the green bed-cover, embroidered in gold, creating a magical object. Meanwhile the little pink hat, hung from the hat-stand like a model in a shop window, «moves», its outstretched brim creating an effect similar to that of the rotations of a propeller.*

*Maybe there is also a recollection of the metallization of Léger in this enchanting metaphysical little room, a metaphysic wholly Tiziana Monti, that changes the archeological-mythical De Chirico dimension into a fairy-tale.*

*In the enchanting world of the fairy-tale as one knows, everything appears to be marvellous at first sight; then, with a more careful understanding, one is aware that not everything is marvellous, in fact cruelty often lodges in this enchanting world. The enchanting painting of Monti also shows traces of disturbing cruelty. The masks or the armour, for example, which sometimes superimpose themselves on the figures, reveal the disturbing aspects of this painting, where a woman might have the pole of a tailor's dummy in place of her legs; where a dark hat might cover*

*the appearance so that it obliterates the individuality, or where the rooms are always gloomy and the bed, «scene» of rest and of love, is often pushed into a corner as if in punishment, perhaps as an unconscious confession of the lack of freedom or of being existentially trapped.*

*One would say that the painting of Monti is an expression of the loneliness of a female both loved and hated, all in all a female offended and therefore represented as now loathed and now negated, it is almost as if Tiziana herself, notwithstanding the malicious winkings, is afraid of this.*

*The artistic roots of Tiziana Monti plunge into this very fertile ground of contrasting sentiments which at one time she feels she has satisfied and then is afraid of having betrayed. I believe the need to sculpt has sprung up from this, but it does not in any way contradict the discourse about painting; rather, it seeks to enrich it, giving it new substance. In fact, the sculpture of Tiziana Monti, born from the painting, from its themes and from its metaphysical space, is often unworkable. One sees how the elephantine and moulded folds of the bedcover change themselves in the artistic language, into tubular frames of the backs of the armchairs. Nevertheless as far as sculpture is concerned Tiziana Monti effects a dimensional disparity of space so that the enchanting intricacy of the pictorial environments transform themselves into hyperbolic creations.*

*Everything grows unevenly in Monti's world of sculpture as in certain places in Alice's Wonderland. Perhaps hidden under this objective titanism there is a dream of omnipotence. It is a fact that all the sculptures of Tiziana Monti, placed firmly on the ground, stand out because of an uncontrollable yearning for height, that is perhaps a desire to free oneself from the earthly prison in order to hover in the sky. The same tangle of the loving backs of the armchairs that mimic an embrace do not escape from this categorical imperative opinion of Tiziana. On the one hand the armchairs, be they olympically serene or carried away by love, grow unevenly almost as if to say that they are not of our miserable world but belong to the sphere of the gods: and, in fact, rather than as armchairs, they see themselves as thrones suitable to furnish Olympus.*

*On the other hand the same heads, on their long necks, sometimes very long, climb up into space confirming this desire of levitation that hides a strong desire to break away from daily reality, and the closed eyes of the heads, facing as they do backwards as if to ignore reality and obtain a permanent dreamy state, further confirm it. Everything is out of place in the compositions of Tiziana Monti; perhaps she has not completely forgotten the lesson of that great master of confusion, often scenographic, Giorgio de Chirico. If the Great Metaphysician for symmetric reversal of known customs made his gladiators fight in closed rooms and conversely put his furniture in sunny valleys, Tiziana Monti animates her armchairs to the point of*

*making them embrace lovingly, or puts aubergines, evident phallic symbols, on top of them when she is not making them jut out from the sides of a large vase like curious little newly born birds coming face to face with the world from their nest. Regarding their shape then, the armchairs of Tiziana Monti seem to me to be relatives of the De Chirico ones, not infrequently arranged in valleys from the floor of which they stand out like, to use an expression of Edbomero «little temples similar to enormous toys». Well then, while the De Chirico armchairs also have high backs and form part of the surrounding classical aura, those of Tiziana Monti directly incorporate classicism: are not the legs of her armchairs identical to the grooved ancient columns?*

*It is here then that, beyond the growth whereby the small armchairs become like enormous toys, we discover through these sculptures a further passage of the psychological-symbolic aspect of Tiziana Monti, and so that is that, notwithstanding the continuous and evident denial of antiquity, classicism is at the base of the Weltanschauung of our sculptress, almost as if modelling had re-awakened in her memories of past centuries and civilisations, which we learn of, above all, from the remains of sculpture and architecture.*

*For Tiziana Monti time is anything but dynamic. Continually oscillating between oneirism and fable, she stops it with absolute effect in space. Perhaps in this suspension of time there is, among other aspirations, a yearning for disorderliness; it is a fact that to the emotional involvement, which distorts the elements, often and more frequently one contrasts an absolute stillness, adding up to Olympian calm.*

*It is as if, in her psychological-symbolic excavation, Tiziana lays bare together with her vexations a spirituality so deep that it sometimes borders on the oriental mystical practice, as one would be led to believe by the dreamy heads with the closed eyes, filled with ancient Egyptian steadfastness, and emphasised further by the head with the entwined plait (again an entwining) on top, with the vacant glance turned upwards and re-echoing Buddhist harmony.*

*The heads. Here is another of Tiziana Monti's loves (I was about to say vexations). They fascinate her, there is no doubt, but they also disturb her, perhaps because she feels that, beyond their ordinary features, they are containers of life (is it not, in fact so, that one of them is filled with eggs?) unknowable, like the true thoughts that toss within.*

*The problem for Tiziana Monti is the intimate relationship between the inside and the outside of the heads. Maybe this is why she gives her heads a fixedness that is altogether abstract and which remains so even when she tries to bring them to life by giving them furrowed wrinkles, perhaps because she regretted such frozen fixity, but succeeds only in obtaining a sapid, as much as stereotype, humour*

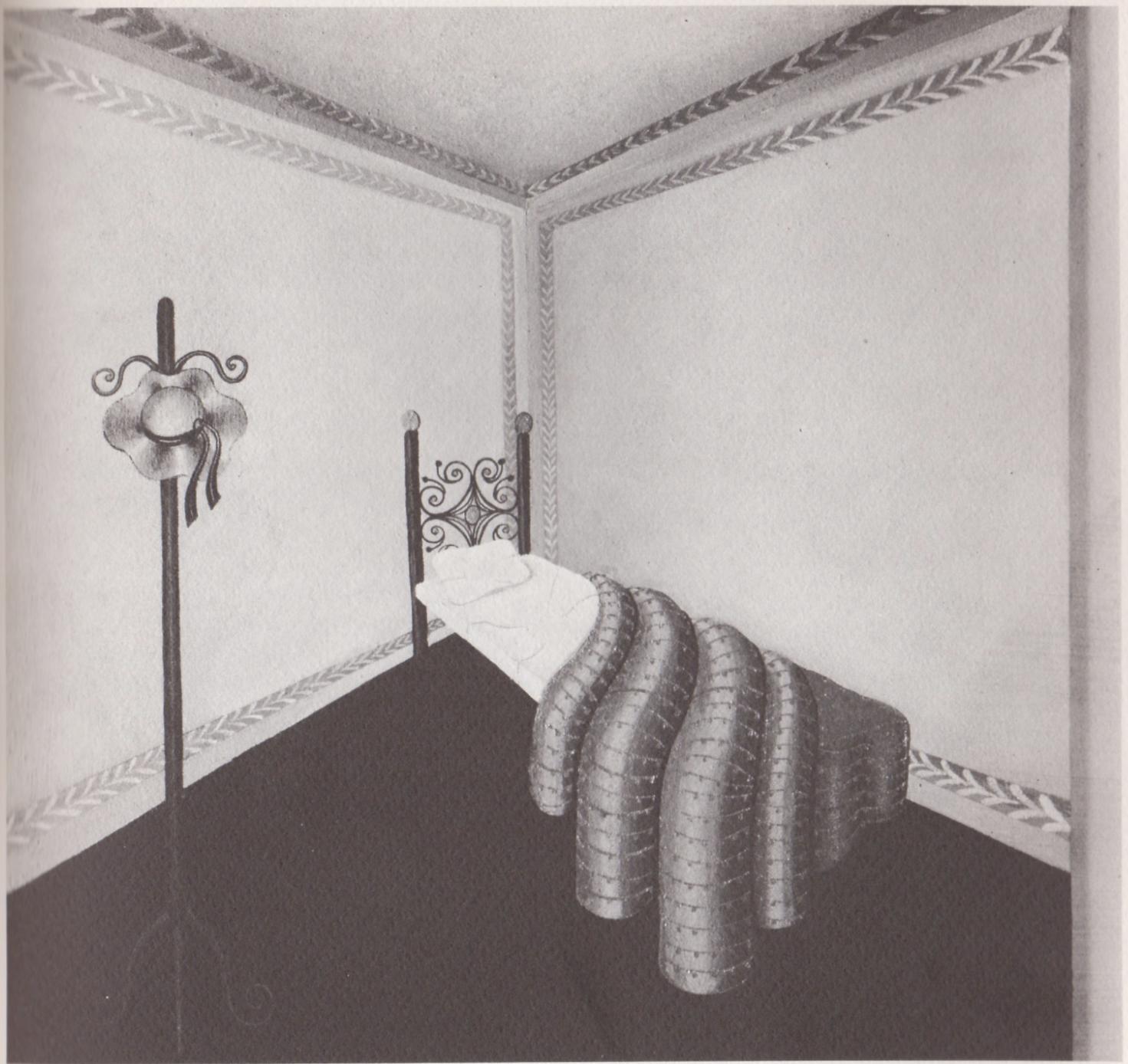


Poltrone innamorate, 1989. Pietra composita, h. cm 400

*which is close to the grotesque.*

*The world of Tiziana Monti is a world that is always hovering between a dream world and reality, between participation and isolated indifference, between mental absoluteness and a fairy-like atmosphere, between inside and outside, in definitively between order and disorder, as with her great bed half-uncovered, such that one will never know whether it has just been abandoned by someone or whether it has been lovingly prepared to welcome someone.*

*Certainly it is due to this ambiguity in her messages that the art of Tiziana Monti both fascinates and disturbs us at the same time.*



Il Letto, 1989. Acrilico su tela, cm 100 x 100

**Per Tiziana.** Da troppo tempo si è inteso credere che la metafisica sia un episodio circoscritto al periodo che va dai quadri di De Chirico del 1910 all'influsso che questo modo di osservazione onirica della realtà ebbe sui mondi dei grandi maestri degli anni Venti: da Morandi a De Pisis a Savinio. Studi più recenti ne hanno rilevato l'importanza non solo per i surrealisti francesi, ma anche per i tedeschi. L'occhio puntato su De Chirico sulle sue fonti e sulle sue conseguenze, ci ha così sottratti alla «fatalità» storicistica dell'Impressionismo e delle Avanguardie. Quando ho visto l'ultima produzione di Tiziana Monti, mi ha colpito la loro appartenenza a questo filo di suggestioni culturali, e insieme la freschezza disinvolta di una fantasia che riesce a utilizzare le più diverse esperienze artistiche in una rara fusione esornativa e con fascino singolare. Con l'immaginazione e la tecnica attente all'assurdo e allo spezzamento delle piazze e dei manichini dechirichiani, o alle stilizzazioni arcaicizzanti di Campigli, la Monti infatti — come un'abile prestigiatrice — fa scattare una folta messe di poltrone-personaggi, di tagli compositivi complessi, di memorie visionarie.

Ma soprattutto è l'indicazione di clima stilistico che fornisce alla scultrice la chiave per una personale evocazione di un repertorio più vasto dove il Simbolismo, la Metafisica, Magritte, il dadaismo persino; ma poi monumenti della civiltà andina, stemmi araldici, arcaismi novecenteschi, sono usati con libertà ragionata e fantasia scatenata, con precisione mirabile o con ammiccante gioco teatrale, per realizzare una narrazione plastica del tutto moderna e aggiornata proprio nel suo anacronismo. Le forme antropomorfiche della Monti creano suggestioni particolari proprio sul tema di realtà e apparenza, verità storica e finzione creativa.

**U. Mastroianni**



Poltrone innamorate, 1989. Pietra composita, h. cm 400

**For Tiziana.** For too long one has been led to believe that metaphysics is the period dating from the paintings of De Chirico of 1910 to that period of influence that this oneiric method of observation of reality had on the worlds of the great masters of the 1920's from Morandi to De Pisis to Savinio.

Recent studies have revealed the importance of it not only for the French surrealists, but also for the Germans.

Interest focused on De Chirico, on his sources and on his results, has taken us away from the historic destiny of Impressionism and the Avant-garde movement. When I saw Tiziana Monti's last piece of work, I was struck both by the fact that it belongs to this thread of cultural influence, and by the fresh self-confidence of a fantasy that succeeds in utilising the most varied artistic experiences in a rare ornamental fusion and with a unique fascination. With imagination and a technique attentive to the absurd, and with the fragmentation of the squares and of the De Chirican tailor's dummies or the archaic stylization of Campigli, Tiziana Monti in fact, like an able magician, releases a crowded setting of chairs and people, and of complex component sizes, which is of visionary memory.

But, above all, it is the indication of stylistic ambience that provides the sculptress with a key to a personal evocation of a wider repertoire; wherein not only Symbolism, Metaphysics, Magritte and even dadaism, but also monuments of the Andean civilisation, heraldic emblems, nineteenth century archaism, are used with reasoned freedom and unchecked fantasy, with admirable precision, as though lightheartedly playacting in order to create a totally modern artistic narration, precisely because of its anachronism. The anthropomorphic shapes of Tiziana Monti cause one to think on the theme of reality and appearance, historical truth, and creative make-believe.

**U. Mastroianni**

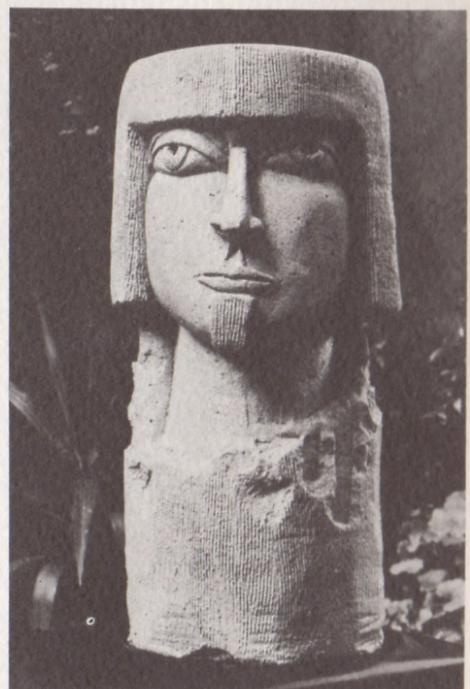


Bottiglia, 1989. Pietra composita, h. cm 200

**Lo Stile del Sogno.** Tiziana sogna per non svanire, sogna per non essere indolente e passiva, per vivere i sogni e spiegarli, per toccare anche gli «angoli» delle verità fuggenti e molteplici. La libertà è la macchina del sogno, il furente e arguto esorcismo contro il sopruso e la dolenza, i loro simboli amari e fraudolenti. E poi il sogno ci risparmia i dolori, come diceva Freud, li rivela nella loro ipocondriaca fissità, nelle monotone norme di stupida e disumana persecuzione. Rendere visibile con acre ironia l'invisibile, «il pianto che non si vede», l'assenza che pure colpisce e immalinconisce. S'appropria Tiziana dello stile del sogno, di vaga ascendenza surreale ma s'inoltra nel perverso labirinto delle visioni oltre De Chirico, Savinio oltre Tzara, Duchamps, in una dimensione senza spazio né tempo, ripercorrendo più volte o infinitamente la storia del mito, avanti e indietro, dalle scanalature greche dell'autorità divina alla fissità telematica del cosmo.

Allora lo stile del sogno ci rivela e ci offre una favola lucida e puntuale, visioni allegoriche d'una malinconia struggente nate da sensazioni naturali e lente, d'una vita che nella privatezza ha i rituali catatonici e complessi. E le espressioni che si formano testimoniano la genialità di Tiziana nel saper mettere sgambetti di sagio umorismo alle virgolose pulsioni d'una storia che quasi sempre le si dirige contro in modo irrazionale e anomalo. Finezza fondamentale di Tiziana è rendere «buffe» le macchine o gli ordigni dell'efferatezza esistenziale, disinnescando il «seme» della violenza, mostrandolo nella sua inutilità, nel suo essere sempre altro da sé. Capacità dunque di Tiziana di dare al «racconto» esorcistico una sequenza di comicità metamorfica. Le immagini belle, per storica contraddizione, illuminano ignominiose allusioni e indecorose mitologie. E infine, oltre proprio il surrealismo, oltre il dadaismo v'è un dato importante che mette in evidenza l'opera di Tiziana, una peculiare invenzione femminile da non confondere con la «femminilità» conflittuale, bensì un dato tipico della nuova cultura femminile: la coscienza della cosa e cioè la possessione tutta femminile dell'essenza delle cose, della funzione selettiva delle cose e del rispetto per un'oggettualità distinta. In questo senso si spiega anche il «passaggio» artigianale nelle opere di Tiziana, il «momento» cosistico in cui l'oggetto prima di farsi «d'arte» conosce la fase termica dello sviluppo. E qui bisognerebbe rimandare il lettore di questo testo alla lettura della Dickinson, alla sua perspicace umiltà con cui si avvicina alla comprensione delle cose: «Com'è triste essere Qualcuno!». E quindi con disinvolta ironia Tiziana costruisce i suoi beffardi totem della caparbia stolida, le sue «cose» protagoniste di animati sentimenti paradossali. Il pianto invisibile d'ungarettiana fattura ora comincia a profilarsi, in forma di risosorriso, in forma di cosa bizzarra e disinibita, sulle tracce d'uomo assente, in una

## V. Riviello



Reperto, 1990. Pietra, h. cm 60

dimensione «pirandelliana» di trasloco d'anime e d'oggetti. Se v'è, come deve esservi sempre nelle case dei poeti e degli artisti, una conclusione felice a un sogno ornato argutamente raccontato, questa è nella levità che trasmettono le opere di Tiziana pur nella loro iperbolica obesità di favola. Forse la «levità» è la vera sostanza dello stile del sogno, una mobilità da gioco per sfuggire al trascendentale «gioco del massacro» che incombe sempre sui gesti e sugli spostamenti «burleschi» dell'artista.

The manner of the dream. *Tiziana dreams so as not to vanish, she dreams in order not to be indolent and passive, to live her dreams and to be able to unfold them in such a way as to reach the many and varied depths of truth. Freedom sets in motion the dream, the sharp and furious exorcism against grief, the abuse of power and the bitter and fraudulent symbols of these things. As Freud once said, «dreams save us from pain», revealing it in its hypochondriacal fixity and in the everyday tediousness of stupid and inhuman persecution, making visible with sarcastic irony the invisible, «the tear that we do not see», the absence that wounds and saddens.* Tiziana takes possession of the manner of the dream, which is of vague surreal ascendancy, but she also enters the perverse labyrinth of the visions beyond De Chirico and Savinio, beyond Tzara and Duchamps into a dimension without space or time, treading again and again, the history of the myth, backwards and forwards from the Greek grooves of Divine Authority to the teleologic steadfastness of the cosmos.

*So the manner of the dream reveals to us and offers to us a lucid and precise fairytale, allegorical visions of an agonising melancholy born of natural sensations, and of a life that in deprivation has catatonic and complex rituals. The feelings that one forms testify to the geniality of Tiziana in knowing how to bring down, with a wise sense of humour, the punctuated pulses of a story that almost always moves against her in an irrational and abnormal way. The fundamental «finesse» of Tiziana is in being able to show how comic the mechanism or the devices of existential ferocity are, by de-fusing the «seed» of the violence and showing it in its uselessness, in its being always alone.*

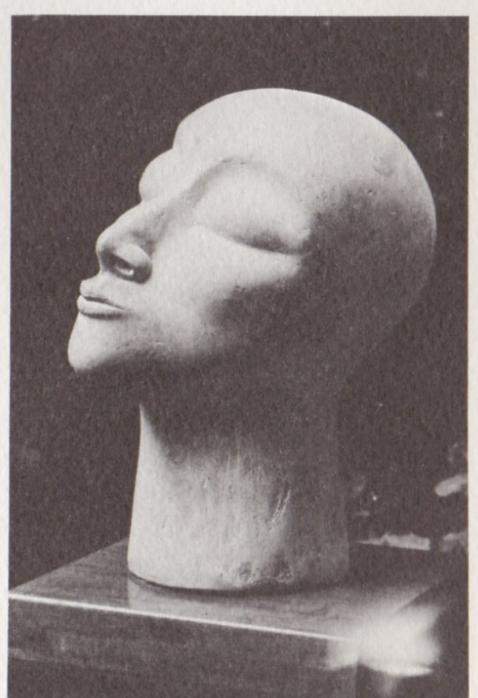
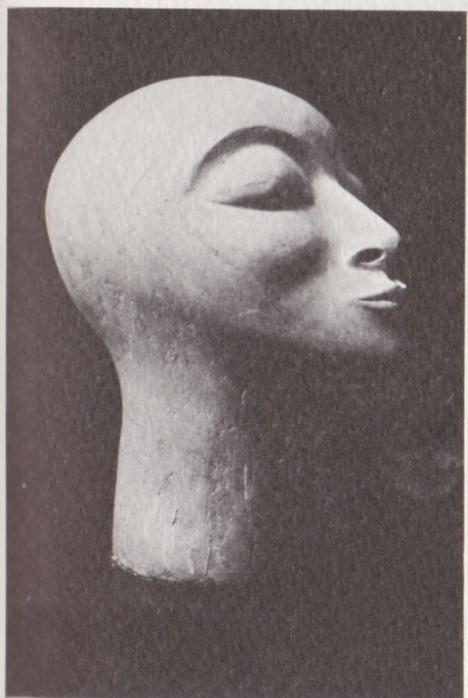
*The ability then of Tiziana is to give to the exorcistic «story» a sequence of metamorphic comedy. The beautiful images, by historical contradiction, illuminate ignominious allusions and indecorous mythology. And finally, besides that of surrealism and that of dadism there is another important fact that highlights the work of Tiziana, a particular feminine invention, not to be mistaken for conflictual femininity but rather a typical feature of the new feminine culture. This fact is the awareness of the object and therefore the totally feminine possession of the essence of the objects, of the selective function of the objects and the respect for a distinct objective. In this sense it explains the artisan «passage» in Tiziana's works, the co-existing «moment» in which the object, before becoming «art», passes through the thermal phase of development. At this point it would be necessary to send the reader to the literature of Dickinson and to the shrewd humility with which she approaches the understanding of objects: «How sad it is to be Someone!».*

## V. Riviello

*And, therefore, it is with casual irony that Tiziana builds her mocking totem of the obstinate stupidity, her «objects» being protagonists of lively paradoxical sentiments. The ungarettian type of invisible cry now begins to spread in the form of a laughter/smile, in the form of a bizarre and uninhibited thing, in search of absent man, in a pirandellian manner of transporting souls and objects.*

*If there is, as there should always be in the homes of poets and artists, a happy conclusion to a golden dream wittily told, it is in the lightness that the works of Tiziana put over even in their overstated fairytale obesity.*

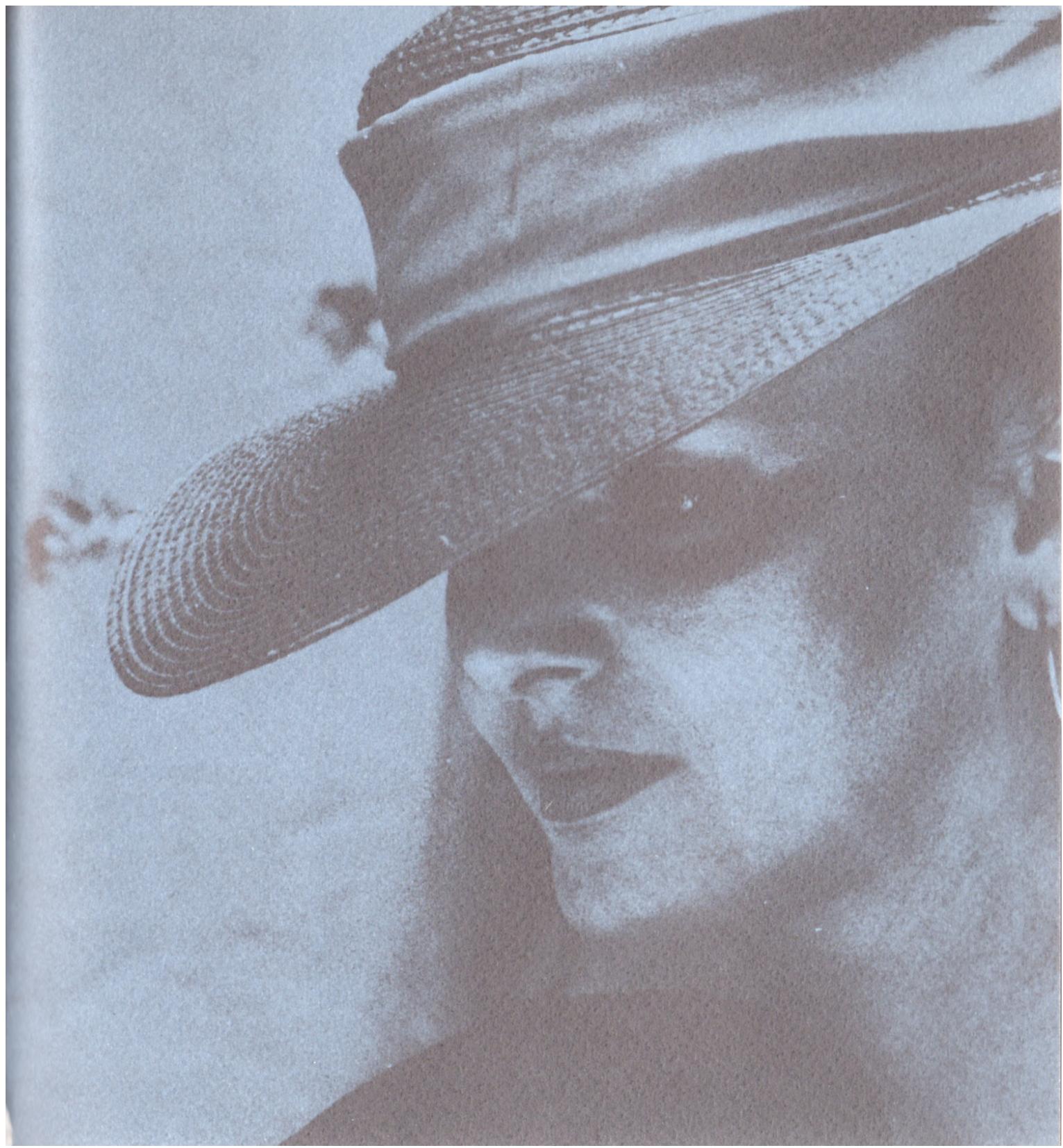
*Perhaps the «lightness» is the true substance of the manner of the dream, a freedom to gamble in order to escape from the transcendental «game of havoc» that always weighs on the gestures and on the burlesque movements of the artist.*



Sogno, 1990. Pietra composita, h. cm 40

«ho sentito il profumo dei gelsomini nelle giornate gelide dell'inverno ed è per questo che gli occhi gialli delle civette mi guardano con invidia»

*t.m.*



*ufficio stampa*      **Bianca Lami e Rossella Corvo**  
*traduzioni*            **Christine Mathison**  
*fotografie*            **Luisa Racanelli e Giorgio Vasari**  
*grafica*                **Chiara Cazzaniga Dangor**  
*assicurazioni*          **Assitalia**  
*organizzazione*        **Angelo De Florio**

Stampa Studio Tipografico - Roma

Tiziana Monti

Poltrone innamorate