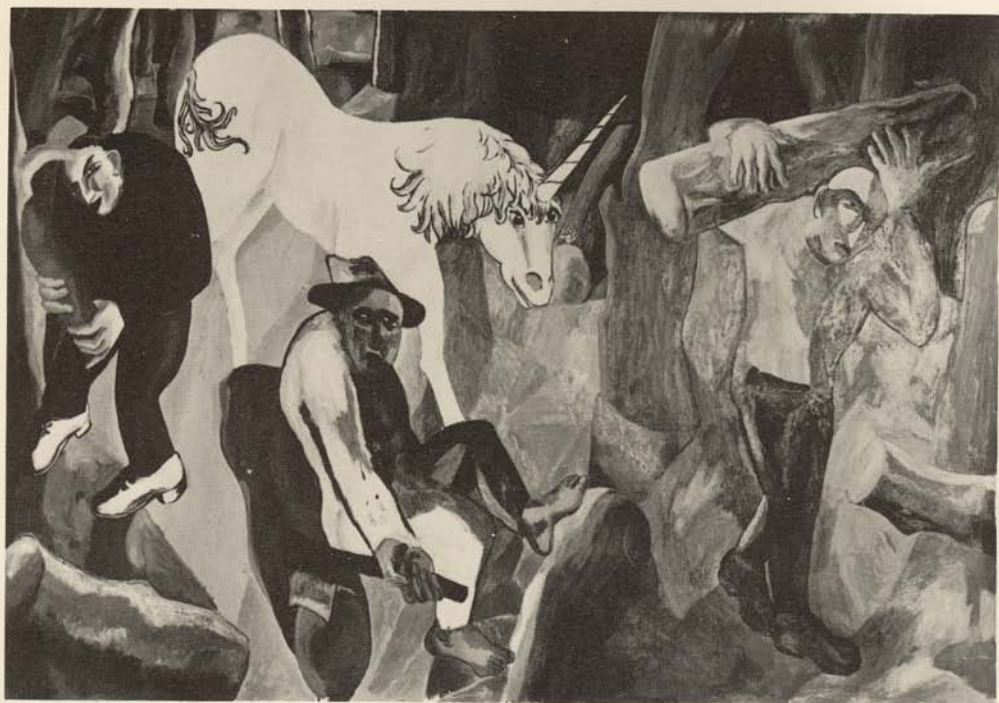




PAOLO MONTORSI

Fishing in the sky  
when the blue is deeper  
than the sea  
look in a cup of tea  
you'll really see  
Brooklyn in my mind  
moans woe for the blind





AAM/COOP  
ARCHITETTURA ARTE MODERNA

# PAOLO MONTORSI

FISHING IN THE SKY / OPERE 1980-1985

a cura di Francesco Moschini / coordinamento di Giacomo Bianchi

lunedì 21 ottobre 16 novembre 1985



## *Il piacere e il terrore della pittura*

Finalmente, cosa rarissima in questi tempi, ho l'opportunità di scrivere alcune note sul lavoro di un giovane di grande cultura oltre che di grande sensibilità, al suo esordio, almeno per quanto riguarda la pittura. Paolo Montorsi deve tutto ciò non tanto alla sua frequentazione assidua di musei per l'attività professionale che in questi anni di formazione ha svolto, quanto piuttosto al paziente lavoro in sordina attraverso cui ha costruito il proprio apprendistato prima della decisione di presentarsi come artista. E, si badi bene, nulla è però più lontano del lavoro di P. Montorsi da quella che con un infelicissimo ed imbarazzante termine si definisce, tra l'altro, come pittura «colta», quasi che esistesse una forma di pittura, che, proprio in quanto tale, colta non sia. Ma al di là degli incidenti di percorso, se non altro sul piano nominale, dell'amico I. Mussa, certo la pittura di P. Montorsi è ugualmente lontana sia dallo schieramento citazionista o, meglio, per ragioni anagrafiche, dalle sue attuali ramificazioni, sia da quello che per comodità, nella sua capacità di essere comprensivo delle più svariate declinazioni di tutto e del contrario di tutto, può definirsi come neo-moderno. Se positivo è stato il superamento di tante inibizioni da parte della cultura figurativa dei primi anni ottanta, anche nel suo essere elemento caratterizzante, almeno per le nuove generazioni, certo il disorientamento che ne è seguito ha prodotto generazioni di artisti allo sbando, privi di riferimenti che nessuno si è più assunto l'onere di rappresentare. La confusione che si è prodotta e che sembra ormai inarrestabile, ha trovato una propria parziale giustificazione soprattutto nelle responsabilità della compagine storica della critica d'arte, attenta per lo più agli equilibri dei giochi di squadra, quindi, nella faciloneria della «giovane critica», giovane ad ogni costo, e ancora, tranne alcune eccezioni, incapace di porsi autonomamente e di fare chiare scelte di campo che diventassero anche discriminanti rispetto alla confusione generale, infine, nei baratti della «rivisteria», sempre meno propensa a seguire la produzione artistica delle nuove generazioni secondo logiche culturali soltanto. Dunque in questo panorama non certo accattivante per i giovani che a partire dagli anni ottanta avessero deciso di addentrarsi nel complesso sistema dell'arte, un sistema che tollerava come massimo di conoscenza storica ed artistica la cultura degli anni settanta, era davvero difficile muoversi, se non accettando le devianti leggi del consumo facile ed immediato e della continua riconversione che garantisce la propria stentata sopravvivenza.

P. Montorsi, ha lavorato in questi anni, proprio fuori da queste logiche avvilenti e si ritrova ora con un patrimonio di lavoro davvero sorprendente



*Pulcinella e Colombina, serigrafia cm. 40,5x60,5*

*Testa di donna, litografia cm. 27x22,5*

teso a configurare un proprio itinerario artistico già ben delineato e di grande autorevolezza. La lezione quotidiana per il suo discorso pittorico egli tende a ricavarla dal mondo reale delle cose, degli oggetti, da una umanità ridotta a soggetto patologico, con le sue manie, con i suoi tic, e, soprattutto, con la sua disperazione. Ma smorza poi la durezza della tragica condizione dell'esistenza, così come l'ha rappresentata, riconducendo tutto in una dimensione di favola ed esasperando la gestualità dei suoi personaggi, come se inscenassero una vera e propria rappresentazione teatrale. Questa sorta di teatralità diffusa gli consente di sospendere ogni cosa, ogni gesto, e il tempo stesso, nelle sue opere, senza mai alludere però ad una indefinita atemporalità. Non c'è alcun raggelamento di gesti bloccati, teso a far assumere alla composizione una idealizzazione attraverso il ricorso ad immagini circoscrivibili in figure elementari, come in una operazione di puro intelletto, che suoni come tentativo di sottrazione spaziale e temporale della rappresentazione. Si tratta solo di evidenziare un meccanismo fatto inceppare apposta e fermato nella sua provvisorietà e nella sua instabilità. Proprio per ottenere questi risultati si intravede che l'artista è ricorso a una grande conoscenza della tradizione pittorica classica, per l'impostazione delle opere di maggior impegno. Una sorta di accompagnamento visivo lungo le direttrici suggerite dal dispositivo figurativo costruisce la complessa spazialità di tutte le sue opere, con giochi di rimando, all'interno delle stesse, sempre più accelerati e sempre più azzardati. E questa accelerazione rappresa, è enfatizzata, a volte, dalla vertigine prodotta dall'andamento obliquo su cui si imposta la narrazione, altre volte, invece, dall'incombenza di certi primi piani posti come su un ideale proscenio in cui le figure, sempre fissando lo spettatore, vanno a collocarsi proprio come su una ribalta. Sempre comunque è presente l'idea del rovesciamento in avanti, quasi a sottolineare l'insofferenza verso ogni forma di stabilità visiva, ma allo stesso modo, l'insofferenza verso ogni forma di convenzione che trapassa dall'aspetto visivo a quello esistenziale. Ecco allora spiegarsi la compresenza ad esempio nell'«Unicorno» dell'immagine della follia, della verginità e della selvatichezza, o, nel «Taglialegna stupido» della bestialità di chi ha tagliato tutta la foresta, senza sapere perché, ma anche l'impotenza che quel taglio del bosco può provocare con la sua ossessiva presenza, con quel presentimento, se non con quella paura del vuoto. Ed è proprio la paura una delle costanti presenze nei racconti di P. Montorsi, ma meglio ancora il presentimento di un evento terribile, senza cadute in sdolcinamenti naturalistici anche nelle scene di più scomposti rilasciamenti di tensione come in quelle dei «circhi» o dei «pulcinella». E non è tanto la presenza della notte che compare a più riprese in diversi dipinti suoi o, delle maschere con la loro raggelante imperturbabilità carica però di macabre connotazioni, né quel che di misterioso, di enigmatico che traspare da ogni lavoro di P. Montorsi a parlare della terribilità del suo lavoro complessivo. A tenerci in una attesa allarmata è piuttosto quel presentarsi frantumato, spezzettato e diviso delle singole parti che compongono i suoi lavori, quello spiazzamento continuo cui sono sottoposti uomini e cose, quella natura negata continuamente, quella città trappola con la sua incombenza e con la sua precarietà data da una esibita incertezza costruttiva. E questa trepidante sospensione è ancor più sottolineata dallo sforzo continuo compiuto da P. Montorsi per ricondurre a quotidianità ogni forma di classicità o di mitologia evocate in uno stridente rapporto tra racconto e forma dello stesso. Ma classicità e mitologie non sono per P. Montorsi soltanto quelle che siamo abituati a conoscere. Possono così far la loro comparsa, nelle sue opere, Glauco, il favoloso nuotatore mai più riemerso dalle acque della Sicilia, o Arione, gettato in mare e salvato dai delfini innamorati della sua musica, o Polifemo, o Icaro che cade nella moderna Manhattan. Ma allo stesso modo, possono comparire temi biblici o versioni di un quadro immaginario come quello descritto nei suoi «Diari» da Antonio Delfini, suggestioni di vita americana con la sua violenza e col suo gigantismo disumano.

Tutto è raccontato sul filo di una urgenza etica che trasforma l'intero lavoro di P. Montorsi in una sorta di grande mosaico in cui ogni tessera tende a costruire, attraverso la didascalicità della morale che le sottende,





la necessità, se non l'indifferibilità di un mondo nuovo e diverso da ricostruire che sia l'esatto contrario della «miseria» esibita. Senza mai cadere in facili qualunquismi di origine moralistica P. Montorsi ha saputo coniugare, nel proprio lavoro, l'imperativo etico con un'attenzione ad un'implicita priorità sociale del fare pittura che egli pare riattribuire all'operazione artistica in maniera oggi del tutto inusuale. Non poteva allora che scegliere il proprio itinerario culturale mantenendosi equidistante tra lo spiritualismo nordico di fine secolo e le presenze emblematiche del primo espressionismo tedesco, giù sino a G. Grosz ed a L. Feininger, certo realismo di denuncia umana prima che sociale, in particolare quello di Ben Shan, con alcune isolate ossessioni, che egli esibisce senza timore di essere irriverente, come veri e propri omaggi ora a P. Picasso, ora a M. Chagall. Sempre però alla ricerca, grazie anche ad un continuo temperamento di questi assi portanti in una sorta di verifica e confronto con la migliore tradizione pittorica italiana, da U. Boccioni a G. De Chirico, di una identità che sia totalmente quella sua, così come lo sono, suoi, i colori accesi rintracciati ovunque e ricostruiti con una passione filologica di grande sapienza. E se, nonostante la disarticolazione di quelle figure e di quei paesaggi disossati, quei racconti di P. Montorsi riescono a mantenere la loro serrata struttura, dove il colore, con la sua matericità e la sua intensità, riesce a dar corpo ed a tenere insieme il tutto con la sua turgidità più che con l'apparente rigonfiamento che spesso sembra determinare, è perché l'occultata presenza di un disegno nella composizione, in realtà è soppiantato prepotentemente da una tecnica, da una perizia che assicura al colore stesso la capacità di «costruire» oltre che di costituirsi come immagine, di definire e di dare corpo ad un complicatissimo disegno complessivo.



*Pulcinella mangia gli spaghetti, litografia cm. 26x21,5*  
*Danse, litografia cm. 35x58*

## Un colore inarrestabile

L'attività di Paolo Montorsi si esplica su due versanti: l'incisione e la pittura. In questa mostra prendiamo cognizione soltanto dei dipinti, ma la conoscenza di entrambe le forme d'espressione è essenziale per capire la natura e lo stato della sua arte. Chi vedesse solo i dipinti potrebbe pensare ad una coscienza in formazione, ad un mero apprendistato esercitato su forme di pittura già esperite in Europa ai primi del secolo e che sono tornate di moda come espressione *révolté*, pararivoluzionaria o, meglio, velleitaria di una società pittorica che ha provato tutto, è disillusa di tutto e dunque riadatta forme in uso ieri e che hanno sortito buoni risultati o almeno hanno lasciato un buon ricordo. Se ci si immerge nella contemplazione delle incisioni, invece, ci si prospetta tutta un'altra dimensione. Nelle acqueforti, Paolo Montorsi manovra con maestria i fili di un mondo d'Arcadia, che evidentemente conosce bene come storico dell'arte e che sente come omogeneo al proprio temperamento. Ma il dato più appariscente è certo la consumata perizia del disegnatore con la punta: i reticoli sempre nitidi, la spazialità ariosa, le foglie diversamente colpite dalla luce, che è come se scintillassero mosse da un alito impercettibile. Un disegno così educato, e per nulla freddo, non appartiene ad un novizio ed anche le approssimazioni a Morandi, la ricerca di una tutela superiore, non sono affatto scontate, ma bisogna ricercarle con attenzione, stante la nettezza del segno morandiano, icastico e parsimonioso, mentre qui c'è una fluenza ed una morbidezza che appunto ricollega a tempi più lontani. Questo andava detto, affinché i visitatori della mostra tenessero a mente di trovarsi di fronte ad un corno della dialettica, anziché ad una proposizione assoluta, irrelata e senza passato. Le incisioni, più ossequianti delle sottigliezze della storia dell'arte, precedono nel tempo i dipinti. Le tele di Paolo Montorsi sono di grande formato (un portato questo della sua esperienza americana, dove tutto è sesquipedale), con delle figure corpose, goffe nei movimenti, poco articolate. L'artista qui non ha avvertito il bisogno di ricorrere ai pennellini della pittura cinese, ma si è avvalso delle grandi sciolte inferte con la pennellessa, con la pasta cromatica generosamente magmatica. Sono stato colpito da certi temi *début du siècle*, come i boscaioli, che si possono incontrare nei dipinti di Chagall, di Larionov, di Malevič, oppure l'approccio patetico al circo, come c'è nel Picasso sociale. Ma, indubbiamente, la componente espressiva, gridata, deformatrice di lineamenti e di *aplomb* è la nota dominante. Come disegnatore, Paolo Montorsi è di una morigeratezza inscalfibile. Non devia di un millimetro da un ritmo di classica compostezza, pur senza rinunciare all'ispirazione ed alla poesia. La pittura la considera più una terra d'assalto, la possibilità di pulsioni intermittenzi di rara intensità. Il punto di partenza della pittura di Paolo Montorsi non è il disegno. Per realizzare il quadro non si avvale di schemi o schizzi preparatori; sotto i colori definitivi non s'annidano le linee di un progetto disegnato. L'elemento portante di questa pittura è il colore. Certo, lo si dice di tanti, ma vale particolarmente in questo caso, se si pensa che le figure sono un portato del colore, il quale si comporta come un fiume in piena che si gonfia, fa delle ampie curve, supera con baldanza dislivelli. Questo colore è spesso, non ha trasparenze che costituirebbero una sottigliezza inutile e attutirebbero lo slancio. Si capisce così perché il dipinto si esprime per grandi campiture, perché la determinazione linearistica delle figure è ridotta al minimo, perché c'è una componente vitalistica, quasi panteistica che dilaga da ogni lato, con chiese e casamenti che fanno pensare a piranhas, ad entità viventi primordiali e ad alta energia. Non c'è la disciplina della ragione, della catalogazione in queste opere; c'è la vita colta nel suo mezzo, in pieno rigoglio un po' orgiastico e molto simpatetico. La riflessione è nei temi, nella condiscendenza dell'artista verso i suoi personaggi, nel patetismo un po' romantico con cui li guarda ed al quale il colore fa da antidoto.





2



3

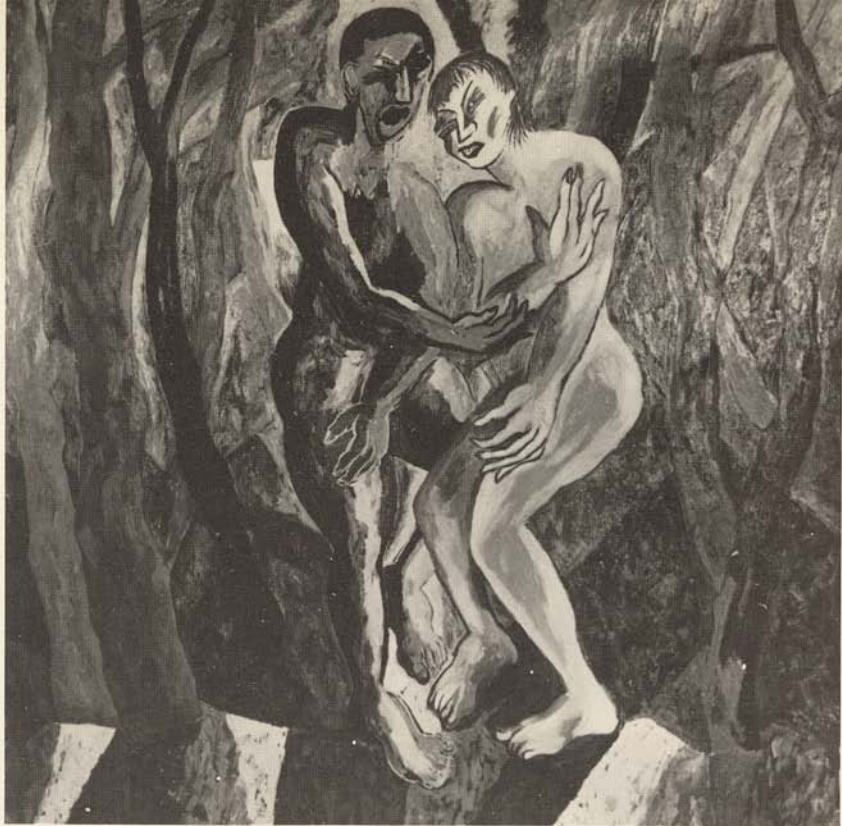


4



5





6

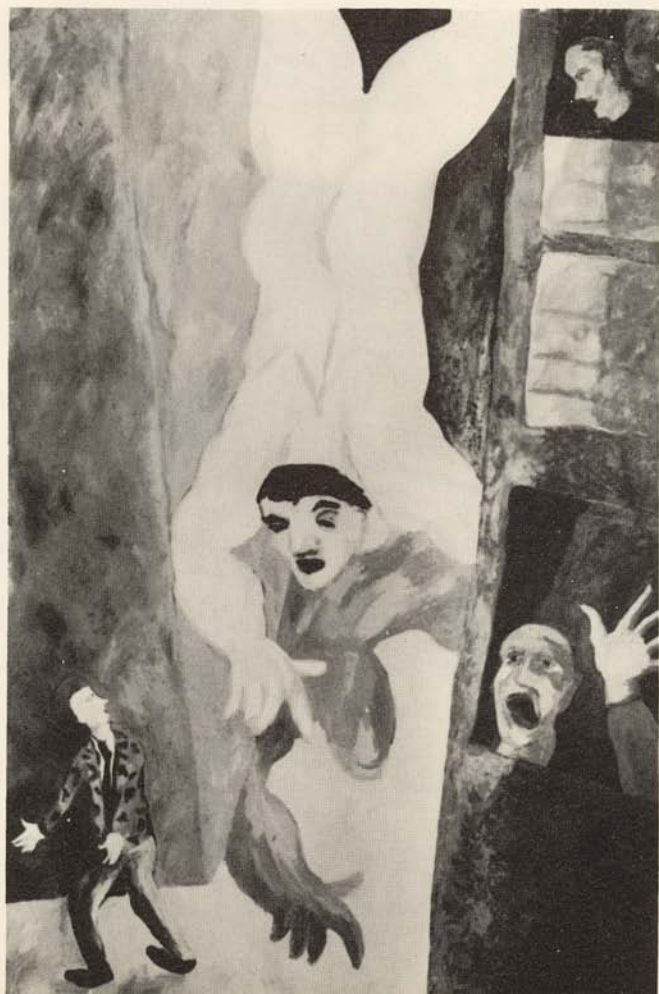


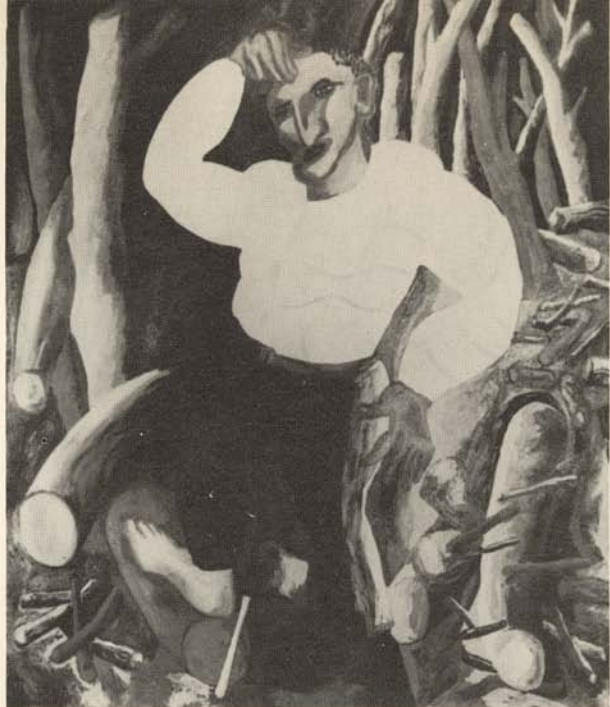
7



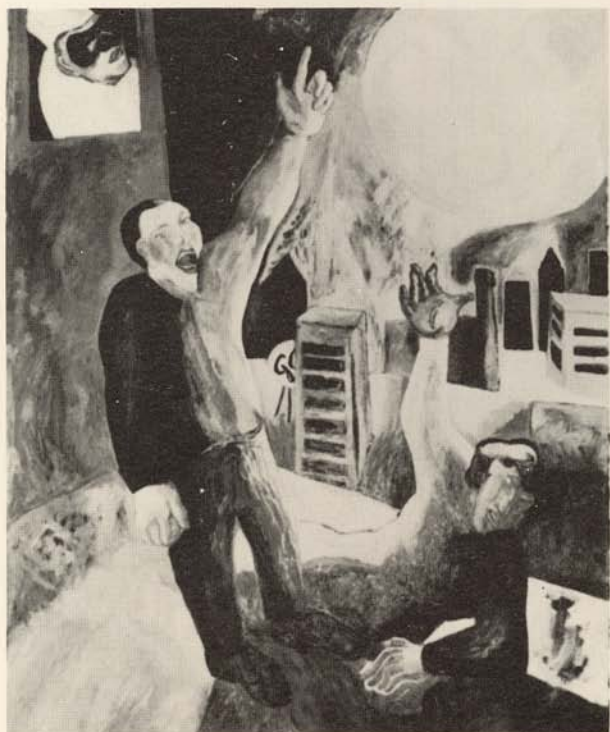
8

9





10



11

12



13





14



15



16



17



18



## *Elenco delle opere*

1. L'Unicorno, cm. 144x205
2. Bozzetto di Vaudeville, cm. 41x51
3. School-bus, cm. 54x65
4. Gowanus Canal, cm. 54x65
5. Little Church, cm. 41x51
6. Adamo ed Eva, cm. 195x195
7. Danse, cm. 195x195
8. Circo di Pulcinella, cm. 106x96
9. Manhattan Icarus, cm. 148x95
10. Taglialegna stupido, cm. 118x100
11. Look how big is the moon tonight, cm. 168x132
12. Pulcinella's Brooklyn, cm. 100x118
13. Turista tedesco a Roma, cm. 95x149
14. Wonder Wheel, cm. 86x111
15. Pulcinella sui tetti, cm. 111x86
16. Rissa, cm. 170x290
17. Stregone con scheletro, cm. 51x41
18. Coney Island, cm. 64x54
19. Bozzetto di Rissa, cm. 60x86

Paolo Montorsi è nato a Modena il 22 aprile 1955. Vive e lavora a Roma. Ha soggiornato a Parigi (1980, 1982) e New York (1983). Ha tenuto esposizioni personali di grafica a Modena (1981, 1984) e Parigi (1983). Ha partecipato alla mostra *Desideretur Artisti italiani giovanissimi nel Palazzo della Ragione*, Bergamo, Settembre-Ottobre 1985, organizzata da Achille Bonito Oliva.

Pescando nel cielo  
quando il blu è più profondo  
del mare  
guarda in una tazza di tè  
allora vedrai veramente  
Brooklyn nella mia testa  
nessuna risposta per il cieco