

Ancora esiste, tra forma e contenuto

Dialogo sulla pittura con Alessandro Papetti e Giorgio Ortona

Tesi di
Davide Manca



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca – Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica

Accademia di Belle Arti “Mario Sironi” - Sassari



Scuola di Pittura B

Biennio Specialistico

Prof. Giovanni Sanna

Prof.ssa Narcisa Monni

Ancora esiste, tra forma e contenuto

Dialogo sulla pittura con Alessandro Papetti e Giorgio Ortona

Relatore: Giovanni Sanna

Correlatore: Sergio Miali

Candidato: Davide Manca

Matricola: 3027

Sessione Straordinaria

Anno Accademico 2019/2020

Indice

Introduzione.....	pag. 1
La pittura è davvero morta?.....	pag. 5
La pittura italiana dal secondo dopoguerra ad oggi.....	pag.11
Alessandro Papetti	
-Premessa.....	pag. 21
-Intervista.....	pag. 23
-Biografia e opere.....	pag. 45
Giorgio Ortona	
-Premessa.....	pag. 61
-Intervista.....	pag. 63
-Biografia e opere.....	pag. 79
Davide Manca	
-Percorso artistico personale.....	pag. 99
Conclusione.....	pag. 105
Ringraziamenti.....	pag. 109
Bibliografia.....	pag. 111
Sitografia.....	pag. 113

“In ogni periodo della mia vita una persona mi potrebbe chiedere che cosa è per me la pittura oggi. È un'incognita. È tutto quello che vorrei ancora fare, che vorrei riuscire a fare e che non ho ancora fatto. È il fatto di emozionarmi una volta all'anno o due rispetto a quello che faccio, che è già tanto. È dire veramente di trovarmi spiazzato, è il fatto di cercare di spiazzarmi, anche.

È una ricerca interiore. Uno può dirmi tantissime cose, sono tutte cose vere,
per me è sicuramente una ricerca interiore.”

ALESSANDRO PAPETTI

“Il senso della pittura per me è questo: prendere una matita, fare un segno, poi prendere un colore, mettere una patina di pigmento e appare, un qualcosa, ed è sufficiente.”

GIORGIO ORTONA

Introduzione

C'è, nello strano modo di leggere i fatti, la convinzione che la pittura sia morta ormai da tempo.

Forse il primo a teorizzare la morte della pittura fu addirittura un matematico (nonché fisico e astronomo), l'olandese Christiaan Huygens, uno dei protagonisti della rivoluzione scientifica, il quale, nel 1622, guardando in una camera ottica affermò:

L'arte della pittura è morta, poiché questa è la vita stessa
o addirittura qualcosa di più elevato.¹

Non ci deve quindi stupire se il convincimento che la pittura sia morta accomuni ancora oggi, e soprattutto a partire dal '900, molti artisti e critici che per tutto il secolo hanno cercato, a più riprese, di annichilire la pittura teorizzandone il decesso.

La pittura, da sempre portatrice di ideali di bellezza, è stata come bandita dal regno dell'arte contemporanea e così oggi ci troviamo nell'era in cui si preferisce contemplare il trash e la banalità mentre si rifuggono la bellezza e la cultura.

In nome della modernità la pittura è stata rimproverata di voler rappresentare ancora una volta ciò che è già stato rappresentato. Questo è un pensiero molto diffuso, purtroppo, anche e soprattutto (e aggiungerei paradossalmente) in ambito accademico dove spesso la tecnica non solo non viene insegnata ma sovente è anche evitata da docenti e studenti.

La nostra contemporaneità, così dinamica e innovativa, così mostruosa e assurda sembra essere totalmente incantata dal colossale e dal vuoto purché sia Nuovo. In nome di questa novità fine a se stessa, che spesso ha il solo intento di creare scalpore, si pongono sotto i riflettori un'infinità di prodotti artistici scadenti e di dubbio valore estetico.

Il culto del banale, della non ricerca, dell'anticultura risultano essere i dogmi fondanti per il raggiungimento del successo nella società del consumo anche in ambito artistico.

La cultura, fondamento di tutte le società civilizzate, oggi quasi ci fa ribrezzo per la sua fastidiosa senilità.

E così il disprezzo infondato verso la cultura, il mito del trash, il consumismo sfrenato, sembrerebbero essere le uniche linee guida per vivere al meglio nel mondo contemporaneo.

E quindi niente novità (o troppe false novità), valanghe di mode che si alternano insensatamente senza lasciare alcuna traccia del proprio insignificante passaggio e che cercano di sostituirsi ad una autentica cultura (parola che deriva dal latino *colère* «coltivare») e alla ricerca quotidiana.

¹ Danto A., *Che cos'è l'arte*, trad. it. Poo N., Azzate (VA), Johan & Levi, 2014 – pag. 77

È ormai chiaro che più un'opera d'arte diventa inconsistente più diventa prolissa e dotta la sua esegesi² e più pomposo è il commento critico. Anche nelle grandi esposizioni artistiche troviamo spesso opere di dubbio valore estetico affiancate da critiche che, più che avvalorare l'opera, sembrano giustificare l'inconsistente esistenza. Opere enormi, appariscenti, ma comunque prive di contenuto. Spazi espositivi pieni di vuoti riempiti a fatica da migliaia di lunghi testi stampati su carta che, posti come stampelle dei menomati prodotti artistici, prendono il posto delle opere stesse. È così che il vuoto lasciato nell'opera dalla mancanza di tecnica e mestiere viene subito colmato dalle parole critiche che nascono come piante infestanti intorno ad essa.

Tutto questo modus operandi si collega a quella che, negli anni '60, il filosofo George Dickie chiamò “Teoria Istituzionale dell'Arte”. Tale teoria afferma che la decisione di che cosa sia arte spetti a quello che il filosofo chiama Mondo dell'Arte, ossia quella rete sociale formata da curatori, collezionisti, critici e infine artisti nonché tutti quei soggetti che ruotano attorno a questo settore.³

L'artista si configura sempre più spesso, quindi, come semplice pedina in un gioco economico che, di fatto, è interamente in mano al mercato e che ha come principale obiettivo il mero guadagno.

Ovviamente, come afferma Angelo Crespi sul suo libro *Ars Attac*, “i critici-demiurghi votati al nulla sperano che questo sistema dove non c'è possibilità di giudizio possa non finire mai, decretando in questo modo il loro arricchimento perenne⁴”.

La mia tesi non mira ad attaccare le varie forme dell'arte contemporanea ma si pone come obiettivo quello di scandagliare le motivazioni per cui spesso la pittura italiana venga da una parte discriminata all'interno delle grandi manifestazioni artistiche e dall'altra ignorata dalle istituzioni.

La pittura in quanto linguaggio non ha bisogno di essere spiegata e parafrasata ad ogni costo, va semplicemente osservata. È un confronto diretto che l'osservatore ha con l'opera e con l'artista.

Per fare qualcosa di sensato serve tempo e dedizione continua, ma nella nostra contemporaneità, nella quale i soldi non possono e non devono mai dormire, serve farlo subito, non si può aspettare, si deve guadagnare, e questo modo di agire è incompatibile spesso con la riuscita di un buon lavoro.

Paradossalmente sembra quasi che la ricerca costante e reiterata nel tempo, tipica di espressioni artistiche come la pittura, sia diventata ormai un difetto piuttosto che un prezioso valore.

Nonostante critici e artisti abbiano cercato di screditare la pittura costruendole una lapide di teorie strampalate e a volte prive di fondatezza, numerosi artisti hanno continuato e continuano tutt'ora (per fortuna!), instancabilmente, a dipingere.

2 Clair J., *Critica della modernità-Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1984 - pag. 10

3 Danto A., *Che cos'è l'arte*, trad. it. Poo N., Azzate (VA), Johan & Levi, 2014 – pag. 37

4 Crespi A., *Ars Attack, Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan & Levi, 2014 – pag. 73

L'idea proposta in questa tesi è che la pittura somigli un po' al gioco della staffetta in cui i pittori delle vecchie generazioni passano il testimone a quelli delle nuove, trasmettendo ai posteri la Tradizione (tanto temuta da certa arte contemporanea) e restando comunque “in pista” nel tempo grazie ai loro dipinti.

La tradizione non può prescindere dai caratteri estetici e formali del gusto e della bellezza, elementi fondamentali del fare arte, parola che in latino, non a caso, ha il significato di abilità.

Nel 1917, l'artista Marcel Duchamp, si sbarazzò però della bellezza esponendo un orinatoio, il suo più celebre ready-made intitolato Fontana, problematizzando sul ruolo dell'arte e dell'artista.

La bellezza venne così bandita dal mondo dell'arte e i quadri staccati dalle pareti.

Eppure negli anni '70, stando a quanto sostiene il Consiglio Internazionale dei Musei, è stato costruito in media, a livello globale, un museo a settimana.⁵

Il problema della quasi totale assenza di quadri, nelle grandi esposizioni artistiche, non è da ricercare ed imputare quindi ad una mancanza di spazi espositivi.

Sembrerebbe piuttosto che la pittura, ormai vecchia e incapace di stare al passo coi tempi, sia oggi destinata a sopravvivere solamente in quei grandi ospizi che noi chiamiamo Musei di Arte Moderna. Potremmo concludere logicamente che la pittura contemporanea perciò non abbia più alcun senso di esistere, se non come hobby, come passatempo domenicale per donne e uomini annoiati dalla vita e in questo caso la tesi, arrivati a questo punto, potrebbe dirsi terminata.

Ma se fosse veramente così, come mai allora alcuni artisti continuerebbero oggi a dipingere?

La verità è che, oltre i riflettori della mera esibizione artistica incentrata sullo scandalo e la risonanza mediatica (pensiamo alla tanto discussa banana di Cattelan dal titolo “Comedian” che nel 2019 è stata appesa al muro con un pezzo di scotch), i pittori continuano instancabilmente a dipingere.

Fortunatamente c'è ancora chi, come ad esempio Philippe Daverio (recentemente scomparso), Vittorio Sgarbi, Camillo Langone e Angelo Crespi (per citarne qualcuno), si interessa di pittura e va costantemente e con passione alla ricerca di chi ancora pratica questa antica attività.

La mia ricerca si concentra su quegli artisti che non creano le proprie opere pensando unicamente al mercato o ai possibili acquirenti ma che si attengono con fede e dedizione a ciò in cui credono.

Durante questi anni di studi nel campo dell'arte, una realtà che mi ha incuriosito ed appassionato più di altre è stata la storia degli artisti, la loro biografia, le vicissitudini che li hanno portati ad intraprendere il loro percorso artistico seppur a volte con grandi difficoltà. Ovviamente il dato biografico non è indispensabile per apprezzare un'opera, ma ritengo che sia comunque un tassello

⁵ Clair J., *Critica della modernità-Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1984 – pag. 14

importante per cogliere elementi e tematiche ricorrenti, idee e punti di vista degli autori. Libri come *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese* di Rudolf Wittkower e *Artisti rivali: Amicizie, tradimenti e rivoluzioni nell'arte moderna* di Sebastian Smee, ma anche i tanti video di repertorio e le interviste ai Pittori trovati sul Web mi hanno stimolato ad affrontare di persona una ricerca in questa direzione, in modo tale che fossero però gli artisti in prima persona a raccontarsi.

Vedere l'artista all'opera, riuscire a scoprire da quali suggestioni e stimoli è permeato e da quali atmosfere prende spunto per affrontare il suo lavoro di ricerca, entrare nel suo studio, mi permette di immergermi a 360 gradi nel suo mondo e di poterlo apprezzare al massimo delle mie possibilità.

Il mio viaggio parte dai cataloghi d'arte sfogliati in Accademia, alla ricerca di stimoli e punti di riferimento. Tra tutti gli artisti, due pittori mi hanno intrigato e incuriosito più di altri.

Nel grande caos tecnico e formale che ha caratterizzato il mondo dell'arte del '900, tra le varie mode del momento e le tante ricerche fini a se stesse, tra il fondamentalismo filosofico che ha portato alla realizzazione di opere di dubbio valore estetico e le varie trovate pubblicitarie dettate dal mercato e atte a creare facili guadagni, qualche Artista, fortunatamente, ha deciso di remare controcorrente.

In un periodo in cui la pittura era bistrattata dal panorama artistico nazionale e internazionale, in cui era forse più facile fare una installazione o un video, c'è chi, come Alessandro Papetti e Giorgio Ortona, ha deciso di continuare comunque a dipingere.

È a loro che ho scelto di dedicare il mio tempo e la mia ricerca. Ho deciso di sedermi e di ascoltarli.

La pittura è davvero morta?

Ad un certo punto della storia, due fattori in particolare hanno causato una netta frattura tra la pittura tradizionale e quella contemporanea: la nascita della fotografia da una parte e l'industrializzazione di massa dall'altra, entrambe caratterizzate dalla velocità di esecuzione, qualità che è del tutto contrastante con l'arte pittorica tradizionale, fatta di composizione, proporzioni, gusto formale e ricerca cromatica.

Leon Battista Alberti, nel 1435, nel suo *De Pictura* affermava che non ci dovrebbe essere nessuna differenza tra ciò che appare in un dipinto e quanto, intravvisto dalla finestra, è rappresentato in quel dipinto. Secondo questa idea un buon ritratto dovrebbe essere indistinguibile dal soggetto ritratto.⁶

La nascita della fotografia ha stravolto questa concezione della pittura come mimesi (teorizzata già a suo tempo da Platone), e le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso del 1907 rappresentano l'effetto collaterale più significativo della fine della validità di questa teoria.

Durante il '900 i pittori hanno progressivamente abbandonato il criterio di Leon Battista Alberti ed hanno incominciato a dare più importanza all'essenza della materia pittorica, staccandosi pian piano dalla rigida idea di immagine.

La pittura, l'olio, l'acrilico e le varie vernici sono diventati il centro d'interesse e di riflessione di quasi tutti i pittori contemporanei. Un esempio lampante di questa nuova concezione della pittura è l'importanza acquisita dai drips (ossia le sgocciolature) che, considerati per millenni sintomo di imperfezione, sono diventati negli anni '50 simbolo di spontaneità e passione, richiamando l'attenzione alla pittura in quanto tale.

La differenza sostanziale tra l'estetica moderna e l'estetica contemporanea è infatti, per usare le parole di Sgarbi, un salto netto dalla ragione all'emozione.⁷

Sgarbi afferma poi che “se non si capisce questo snodo fondamentale, cioè l'irruzione dell'irrazionale nell'arte è inutile porsi davanti a un quadro di un autore moderno”.⁸

Se di fronte ad un quadro realizzato da un pittore contemporaneo cerchiamo solo la bellezza potremmo rimanere delusi. Uno dei grandi contributi del XX secolo è proprio il fatto che qualcosa di artistico non debba per forza essere anche bello.

Ma se la bellezza non è più un parametro con cui poter giudicare un dipinto contemporaneo, come è possibile decretarne la validità dal punto di vista artistico?

6 Danto A., *Che cos'è l'arte*, trad. it. Poo N., Azzate (VA), Johan & Levi, 2014 – pag. 19

7 Sgarbi V., *L'arte è contemporanea. Ovvero l'arte di vedere l'arte*, Milano, Bompiani, 2012- pag. 8

8 Ivi - pag. 9

Di fatto, oggi, mentre il cattivo gusto viene artisticamente accettato, la “callifobia”, ovvero l'avversione se non addirittura il totale disprezzo verso la bellezza, gode ormai di un certo rispetto.⁹ Ritengo necessario riprendere un termine che il filosofo Immanuel Kant introduce ad un certo punto della sua *Critica del Giudizio*, ossia il concetto di <<spirito>> che poco o niente ha a che fare con il gusto e non riguarda in alcun modo l'estetica della natura.¹⁰

Purtroppo lo spirito non è un qualcosa che si impara sui libri di scuola, non esiste nessun manuale per acquisire tale qualità, e per questo motivo, come afferma il critico Arthur Danto, “non c'è rimedio alla sua assenza”.¹¹

A sostegno di questa affermazione c'è una frase molto emblematica di Francisco Goya il quale, stilando il programma per la Real Academia de San Fernando a Madrid, scrisse che non esistono regole in arte. Per questo motivo, secondo Goya, possiamo essere più attratti da un lavoro meno curato piuttosto che da uno rifinito alla perfezione.¹²

Il '900 è stato un immenso palcoscenico sul quale è stata messa in scena, in nome della sperimentazione, la morte della tecnica e del gusto.

Bisogna comunque essere consapevoli del fatto che la pittura figurativa non è mai scomparsa del tutto ma che, da un certo periodo in poi, ha solamente smesso di essere esposta nelle grandi mostre per un insensato senso di vergogna che vedeva nella forma e nel mestiere uno sgradevole anacronismo che minava l'integrità del progresso. All'inizio del XX secolo, inoltre, Duchamp, uno dei massimi esponenti dell'arte contemporanea, aveva lanciato un sottile avvertimento contro “gli intossicati della trementina” e quindi contro un certo tipo di arte ancora troppo legata ad una visione esclusivamente “retinica”. Nonostante la sua affermazione fosse rivolta solamente ad una parte dei pittori, a quelli cioè che, senza la minima intelligenza, continuavano ad imbrattare chilometri di tela, il suo atteggiamento e la sua dichiarazione, ovviamente fraintese, serviranno come pretesto per giustificare da una parte il diritto ad esistere di qualsiasi esperienza artistica, dall'altra per delegittimare gran parte della pittura.

L'arte si atrofizza, l'opera d'arte si rinchioda e diventa unico riferimento di se stessa, in un puro solipsismo quando non arriva a diventare, nella peggiore delle ipotesi, anti-arte.¹³

Vengono aboliti e smantellati ogni tipo di divario tra l'arte e la vita e in questo modo mentre le opere perdono pian piano la loro millenaria dimensione estetica, tutti perdono a poco a poco la propria capacità di giudizio critico.

9 Danto A., *Che cos'è l'arte*, trad. it. Poo N., Azzate (VA), Johan & Levi, 2014 – pag. 87

10 Ibidem

11 Danto A., *Che cos'è l'arte*, trad. it. Poo N., Azzate (VA), Johan & Levi, 2014 – pag. 88

12 Ivi - pag. 90

13 Clair J., *Critica della modernità-Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1984 - pag. 15

Non è un caso se l'imprenditore iracheno Charles Saatchi, uno dei più grandi collezionisti del nostro tempo, sia arrivato ad affermare che “i curatori professionisti sono terrorizzati all'idea di selezionare dei quadri per una mostra perché hanno paura di far vedere che non hanno occhio, preferiscono selezionare dei video o quelle incomprensibili installazioni e pannelli di foto e testi così post concettuali, conquistandosi l'approvazione dei loro colleghi, insicuri e miopi quanto loro”.¹⁴

Il punto è che, assuefatti da una sovraesposizione alle immagini, abbiamo perso lentamente (o meglio rapidamente!) la capacità critica del gusto estetico, un po' come chi, abituato a mangiare solamente i panini della Mc Donald, pensa di conoscere e di nutrirsi del cibo più buono al mondo.

Siamo purtroppo rassegnati a questa condizione di totale appiattimento del gusto e della generale perdita dei valori e molto spesso ci accontentiamo del nulla qualora venga accompagnato da un bel packaging e da una coinvolgente pubblicità.

Lo storico dell'arte francese Jean Clair è convinto che, già dagli anni '70, nei musei di arte moderna non si vedano più ormai che “banalità, formalismo, intellettualismo vacuo, derisione e soprattutto, quella massa opprimente di opere astratte svuotate di ogni sostanza, desolate, scarnite, che tuttavia ci si ostina a comprare, ad esaltare, a commentare, ad esporre, sotto lo sguardo peraltro indifferente dei visitatori completamente estranei”.¹⁵

Ma è proprio in questo periodo (negli anni '70) che, forse in sordina, comincia a delinearsi una nuova estetica del rinnovamento, un forte desiderio di riattingere dalla memoria collettiva ed individuale esplorando la dimensione del passato con un forte desiderio di rinascita. Si ritorna con qualche difficoltà all'obsoleta e screditata immagine e questo passo può essere interpretato come una vera e propria controriforma in ambito artistico. Inoltre, il timido ritorno al Mestiere, pone le basi per un tentativo di profonda restaurazione del patrimonio tecnico in via di estinzione.

È in questi anni che moltissimi artisti si riavvicinano alla pittura e ricominciano a dipingere per scelta ideologica, come atto politico.

La ripresa di un antichissimo mestiere porta alla problematica della riacquisizione di una tecnica ormai quasi perduta. La parola Tecnica, se andiamo a scavare nel significato delle parole, deriva proprio dal greco τέχνη [téchne] che significa arte, ed è proprio questo significato intrinseco che va a creare nuovamente un legame inscindibile tra i due termini.

È ormai comprovato che, come sostiene Clair, “il grado di perfezione di una cultura si misura anche secondo il grado di complessità delle tecniche che essa è in grado di usare e dominare”.¹⁶

14 Langone C., *Eccellenti pittori Gli artisti italiani di oggi da conoscere e collezionare*, Venezia, Gli specchi Marsilio, 2013 – pag. 44

15 Clair J., *Critica della modernità-Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1984 – pag. 67

16 Ipse – pag. 101

Così nel decennio compreso tra gli anni '60 e '70 un certo numero di artisti iniziò a riprendere in mano i vecchi attrezzi del mestiere, facendo ricorso al difficile esercizio dal vero e al disegno che si configura come campo di battaglia decisivo per uscire dalla profonda crisi estetica e formale.

La pittura, a dispetto di come vogliono farci credere, continua ad esistere. Non si è mai arresa.

È solo scomparsa la necessità di appartenere ad un gruppo circoscritto, ad un movimento definito.

Questo era un modo soprattutto per fuggire dalla generale omologazione espressiva, dalla produzione in serie, da un meccanismo fortemente collegato ad una realtà di massificazione derivata dalla forte industrializzazione avvenuta, in Italia come all'estero, durante il corso del 1900.

Lo spirito postmodernista pone così le basi per un ritorno alla tecnica, al mestiere, ad un superamento dell'ideologia collettivista favorendo in questo modo la riappropriazione della sfera privata e di una dimensione più intima atta a ricercare il senso del sé perduto.

I pittori non sono spariti, si sono solo rinchiusi nei propri studi per sfuggire alla repressione iconoclasta che imperversava nello scenario artistico del XX secolo.

Questo bisogno di ritornare in un rapporto stretto con la propria individualità si è espresso soprattutto con il “ritorno” capillare alla figurazione, alla rappresentazione, senza troppi concettualismi, ad una pittura che, grazie ad un sapiente ritorno al disegno e ad una forte sensibilità verso la materia ed il colore, potesse suscitare nuovamente l'emozione dissipata per troppo tempo in sterili critiche, restituendo il valore della poesia attraverso la copia (apparente) del mondo. Un mondo di immagini che funge spesso solamente da pretesto per esprimere idee assolute, sentimenti universali, una grammatica attraverso la quale, finalmente, tutti possono riavvicinarsi all'arte.

Il quadro diventa, seppure con modalità di ricerca differenti e con soluzioni spesso contrapposte, il centro di un certo dibattito artistico, il problema attorno al quale discutere e con cui confrontarsi.

Nel 1980, inoltre, il direttore della Biennale Luigi Carluccio pone al centro della manifestazione artistica una retrospettiva di Balthus, uno dei più importanti pittori del '900, una impresa di importanza epocale che obbliga gli artisti a misurarsi con una realtà tutt'altro che dogmatica in cui l'immagine dipinta è ancora profondamente presente. La pittura, grazie a questo gesto rivoluzionario, è nuovamente legittimata, è contemporanea e, in breve tempo, tornerà ad essere anche di moda.

Un'altra problematica che tende a contrastare la pittura italiana e a mettere ai margini del mercato i pittori italiani è l'ingiustificata ma esasperata esterofilia dei musei, delle riviste e dei curatori nostrani. Il curatore Maurizio Sciaccalunga, in un testo comparso nel catalogo *Arte Italiana 1986-2007 Pittura* sostiene che, a parte qualche indiscutibile eccellenza, la maggior parte dei pittori stranieri contemporanei ha dei validi corrispettivi entro i confini nazionali. Eppure l'Italia produce sempre più outsider e sempre meno numeri uno. E questo perché gli artisti emergenti e i potenziali

numeri uno non vengono tutelati e non vengono loro date possibilità e strumenti per emergere dalla massa.¹⁷

È successo che, nonostante grandi manifestazioni artistiche ed importanti gallerie avessero confinato in soffitta o ridotto ai minimi termini l'interesse per le ultime generazioni di pittori peninsulari, la pittura dal canto suo è rimasta sempre viva e pulsante.

Ancora oggi, mentre artisti internazionali riprendono in mano la pittura come strumento di ricerca artistica, in Italia facciamo finta che questa realtà espressiva non esista e le voltiamo in continuazione le spalle.

Un caso eclatante, e a mio parere degno di nota, è quello dell'artista britannico Damien Hirst che, nonostante sia conosciuto soprattutto per le sue installazioni di grande impatto mediatico e commerciale, negli ultimi tempi ha ripreso in mano pennelli e secchi colmi di colori, iniziando a dipingere delle gigantesche tele che rimandano alla tradizione pittorica, da Van Gogh a Bonnard. Nello stesso momento in cui Hirst nel suo studio di Londra dipinge fiori di ciliegio, l'artista 83enne David Hockney dipinge fiori di biancospino in Normandia.

Cosa c'è di più tradizionale di un dipinto che rappresenta dei fiori?

In Italia ci vergogniamo della pittura e dei pittori contemporanei nostrani allo stesso modo in cui un adolescente, in forte contrasto con la figura dell'autorità genitoriale e sociale, prende le distanze dai propri genitori e dalla scuola.

In questo modo accade che, mentre acclamiamo pittori di tutto il mondo e dedichiamo loro grandi mostre personali nelle più importanti città d'Italia e lunghi articoli sulle riviste d'arte, i pittori italiani vengano in un certo senso tagliati fuori.

Molte possono essere le cause che hanno determinato questa triste realtà dei fatti.

Sicuramente tra le prime cause della generale indifferenza nei confronti della pittura figurativa ci sono anni di Biennali e Fiere artistiche all'insegna della stranezza e del "nuovo" ad ogni costo.

Facendo una ricerca più profonda all'interno della storia della Biennale, scopriamo ad esempio che, come ci ricorda il curatore e critico d'arte Ludovico Pratesi in un articolo comparso recentemente su *Artribune*, "Il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia è stato cancellato nel 1999 da Harald Szeemann nella sua sede storica al centro dei Giardini, e sostituito dieci anni dopo da uno spazio in fondo all'Arsenale". Ma c'è dell'altro. Se infatti prima il curatore del padiglione era nominato direttamente dal direttore artistico della Biennale, quello all'Arsenale viene ora gestito dal Ministero dei Beni Culturali. Insomma, "da dodici anni la nomina del curatore è di fatto

17 Sgarbi V., *Arte italiana 1968-2007 Pittura*, Milano, Skira, 2007 – pag. 17

squisitamente politica: entrano in gioco logiche diverse da quelle culturali e meritocratiche, e la differenza si sente.”¹⁸

L'unica colpa dei pittori italiani è probabilmente quella di avere sulle spalle il peso di una secolare tradizione pittorica che è stata per tanto tempo un importante punto di riferimento, in un primo momento per l'arte europea e successivamente addirittura per quella oltreoceano.

Oggi questa stessa tradizione sembrerebbe non lasciare spazio alle iniziative individuali e al rinnovamento, ma fortunatamente molti pittori non lo sanno e continuano imperterriti a dipingere.

¹⁸ La Biennale di Venezia come strumento per rilanciare gli artisti italiani – Artribune <https://www.artribune.com/artivisive/arte-contemporanea/2020/05/biennale-veneziana-rilancio-artisti-italiani/>

La pittura in Italia dal secondo dopoguerra ad oggi

La storia dell'arte non può prescindere dai fatti e dagli avvenimenti storici e per questo motivo risulta necessario analizzare i cambiamenti e le trasformazioni nel panorama artistico nazionale e mondiale, parallelamente agli eventi storici in cui queste trasformazioni hanno avuto origine.

Gli anni immediatamente successivi al secondo dopoguerra sono anni di faticosa ripresa economica, sociale ed artistica. La guerra aveva precluso ogni possibilità di libera espressione che non fosse portatrice sana di idee propagandistiche. Nel ventennio fascista inoltre, in Italia, le grandi manifestazioni artistiche e le riviste, come è facile intuire, erano tutte gestite e controllate dal severo regime.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale il titolo di Capitale dell'arte passò inevitabilmente, per ovvi motivi, da Parigi a New York. L'America era risultata vincitrice del conflitto e voleva imporre la propria cultura all'Europa e a tutto il mondo occidentale, dimostrando che l'Espressionismo astratto era il solo movimento importante nato dopo la guerra. C'è da precisare inoltre che molti artisti dell'avanguardia europea finirono in America a causa dell'esilio forzato.¹⁹

In questo modo il figurativismo venne assimilato al Realismo propagandistico dei regimi totalitari mentre l'astrazione divenne l'arte ufficiale. Artisti americani come Edward Hopper o Dickinson, che non condividevano questo diktat, vennero condannati all'oblio da parte delle grandi esposizioni nazionali e internazionali, come lo erano stati in altri tempi Otto Dix in Germania e Giorgio Morandi in Italia.²⁰

Un altro elemento importante da tenere presente è la grande influenza ed il grande impatto mediatico che avranno, soprattutto da questo momento, i critici (a partire soprattutto dalla seconda metà del XX secolo) che, appoggiando e facendosi addirittura portavoce di importanti movimenti artistici, ne penalizzavano di conseguenza altri.

Di rilevante importanza è il fatto che, dall'Impressionismo in poi, al posto della committenza da parte del principe, del papa o dei nobili, e quindi di un riferimento personale, entra in gioco in campo artistico la figura astratta (ma estremamente viva) del Mercato.

Tra la fine della guerra ed i primi anni Cinquanta si fa forte il dibattito tra Figurazione e Astrazione ed è bene sottolineare che quindi, dopo il 1945, la figurazione caratterizzata da una impostazione più tradizionale non sparisce assolutamente, solo che non gode dei favori della critica dominante.

In questo periodo per esempio, esattamente nel 1947, i pittori Pietro Annigoni, Gregorio Sciltian, i fratelli Xavier e Antonio Bueno, sono i firmatari del manifesto dei Pittori Moderni della Realtà, una realtà pittorica che può essere accostata in modo conciliabile con il Neorealismo.²¹

19 Crespi A., *Ars Attack, Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan & Levi, 2014 – pag. 27

20 Clair J., *Critica della modernità-Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Umberto Alemandi & Co., 1984 -pag. 63

21 Sgarbi V., *Il Novecento. Vol. 2: Da Lucio Fontana a Piero Guccione*, La nave di Teseo, 2019 – pag. 215

Nel 1948 con l'apertura della V Quadriennale a Roma (la prima del dopoguerra), ospitata nella Galleria Nazionale di Arte Moderna, esporranno pittori figurativi come Casorati, Guttuso e Morandi mentre Vedova sarà tra i rappresentanti del gruppo dei cosiddetti Neocubisti.²²

Negli anni '50 in Italia Lionello Venturi appoggia la pittura formalista astratto-concreta che si stacca con decisione dal Neocubismo e che conosce in questi anni una notevole espansione ed una rilevante evoluzione formale. È in questo modo che ha origine quello che verrà identificato come astrattismo “ufficiale” italiano degli anni '50, un astrattismo che si configura come una sorta di Espressionismo astratto spremuto per certi versi dal formalismo neocubista, un astrattismo che nasce dall'esigenza di eliminare qualsiasi residuo di riferimento figurativo.²³

Questa decisa presa di posizione da parte di un critico d'arte così influente porterà inevitabilmente molti artisti ad obbedire sempre meno al richiamo del realismo. Si ricordi che, per esempio, un artista come Giuseppe Capogrossi, dotato di una grande sensibilità per la figura ed il colore, inizierà a dipingere lo stesso modulo ripetuto compulsivamente in una infinita serie di tele. Il critico d'arte Michel Tapiè, presentando l'opera di Capogrossi nel catalogo della Biennale di Venezia del 1954, parlerà per la prima volta in Italia di <<art autre>> e <<informe generalizè>> che in Italia diventerà, in un periodo di incertezze tra il '56 e il '57 una vera e propria moda con il nome di Informale.²⁴

Se da una parte molti artisti decidono di diventare astratti è pur vero che tanti altri pittori decidono di rimanere fedeli alla figurazione come per esempio Domenico Gnoli, Giuseppe Ar, Filippo de Pisis che muoiono proprio negli anni '50 e poi ancora Giancarlo Vitali, Gianfranco Ferroni, Ottavio Mazzone, Carlo Mattioli, Balthus e Alberto Giacometti.

Nello stesso periodo, nel panorama artistico mondiale, imperversa la Pop art capeggiata da artisti come Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Di derivazione dalla Pop art, sempre in America, prende vita l'iperrealismo che andrà a consolidarsi poi a livello internazionale e mondiale solamente a partire dal 1972.

È da ricordare, come altra breve appendice della pop art, il Nouveau Réalisme, di cui fu assertore e profeta Pierre Restany in Francia. Questo gruppo di artisti, operanti nel decennio compreso tra il 1960 e il 1970, con modalità diverse dagli artisti statunitensi, cercavano di riaffermare con decisione l'importanza della figura.

Sempre in questi anni nasce il Minimalismo che trionfa soprattutto attorno alla metà degli anni '60. La Minimal art è caratterizzata da un processo finalizzato alla massima riduzione della realtà mirando

22 Zeri F., *Storia dell'arte Italiana, Vol 7, Il Novecento, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi, 1988 – pag.565

23 Ivi - pag. 603

24 Ivi - pag. 605

ad un'arte il più possibile antiespressiva, impersonale e fredda. Le forme sono semplici e squadrate, i materiali elementari e spesso rozzi e le opere assumono dimensioni grandi e il più delle volte grandissime. Questo nuovo modo di fare arte si traduce con l'esplosione dell'Arte Concettuale che si sviluppa negli Stati Uniti a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta per poi espandersi a macchia d'olio in tutta l'Europa, arrivando così anche in Italia. L'arte si fa sempre più filosofica e performativa e, tra gli anni '60 e '70, molte espressioni artistiche andranno verso una smaterializzazione totale dell'oggetto artistico a favore dell'azione, della performance o dell'utilizzo di materiali poveri. È quindi il decennio non solo della Pop art ma anche dell'Arte povera, della Land art, della Earth art e delle performance di Marina Abramovic e Gina Pane. È un periodo in cui in ambito artistico prevalgono, soprattutto nelle grandi manifestazioni artistiche, i tagli sulla carne, l'autolesionismo, la merda d'artista e i cumuli di stracci buttati per terra.

Nell'Arte Povera teorizzata in Italia da Germano Celant, si lavorava su un processo di oggettivazione dell'arte, mirando ad una rivoluzione che sostituisse l'estetica con l'etica e in questo modo, in una frase semplice e concisa di Crespi, “la Teoria aveva vinto sulla pittura, la Parola sulla Vista”.²⁵

Per decenni domina incontrastata la Teoria e la sperimentazione e si abbandona ogni riferimento estetico, e così al pubblico viene sottratta la possibilità di vedere l'arte e lo si costringe a fidarsi in modo dogmatico della sola parola.²⁶

Come ogni movimento artistico anche quello dell'Arte concettuale è destinato a non durare, soprattutto per il fatto che il mercato comincia a chiedere opere d'arte che siano “tangibili” e per questa ragione è logica la tendenza ad un ritorno alle forme artistiche più concrete come la pittura e la scultura.

Le Neoavanguardie poi, come sosteneva il critico Peter Bürger, si configuravano come ripetizione delle avanguardie storiche trasformando l'antiestetico in artistico, il trasgressivo in istituzionale²⁷ e il mondo dell'arte aveva bisogno di novità.

Dal punto di vista pittorico, negli anni '60, in Italia, si fa avanti un movimento artistico che passa sotto il nome di Realismo esistenziale. I pittori di questo periodo, tra i quali ricordiamo Vaglieri, Romagnoni, Ceretti e Ferroni, erano legati al realismo e allo stesso tempo alle sperimentazioni dell'informale con una grande attenzione verso l'esistenzialismo. Vaglieri racconta ad un giovane Alessandro Papetti che ad un certo punto il gruppo si stacca però dal mondo della politica e della rappresentazione dell'operaio o del contadino e da una visione fortemente socialista del loro lavoro. Grazie al critico d'arte Mario de Micheli, Vaglieri parteciperà ad un paio di Biennali con dei dipinti

25 Crespi A., *Ars Attack, Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan & Levi, 2014 – pag. 27

26 Ivi – pag. 28

27 Foster A., *Il ritorno del Reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, 2006 – pag. 27

di denuncia sociale e con una pittura legata al partito, ma, una volta cresciuto, deciso a staccarsi dal mondo del realismo sociale, venne ripudiato (insieme ad altri del gruppo) da De Micheli che gli strappò in faccia la tessera del Partito Comunista.

Questo gruppo di artisti venne totalmente schiacciato dal mercato e, pur essendo stato un periodo artistico vivace e di grande influenza, non è stato mai realmente rivalutato appieno.

Molte Gallerie, come mi racconta Papetti, avevano infatti acquistato tantissimi dipinti di questi pittori ma non li esponevano, facendo un'operazione di mercato tale da poterli rivendere in un periodo più favorevole aumentandone il valore, facendoli però di fatto “morire” nei magazzini delle stesse gallerie.

Per comprendere al meglio le dinamiche e i nuovi movimenti artistici è essenziale ricordare che negli anni '60 muoiono importanti nomi dell'arte italiana: nel '63 scompaiono prematuramente Lo Savio e Manzoni mentre nel '68 muoiono Pascali, Fontana, Novelli, Leoncillo e Colla.

A partire dalla fine degli anni '60 inoltre, il mondo è sconvolto da grandi cambiamenti sociali. Imperversa la guerra in Vietnam, nel '61 viene introdotta in Europa la pillola anticoncezionale, nel '67 c'è la cosiddetta Primavera di Praga e nel '69 l'uomo mette per la prima volta piede sulla Luna.

In Italia, il decennio compreso tra gli anni '60 e gli anni '70 passa alla storia con il nome di Anni di Piombo, un periodo in cui si estremizza la dialettica politica che sfocia in violenze di piazza, lotte armate e terrorismo e che finirà nel 1980 con la Strage di Bologna.

Tutti questi eventi producono gli espedienti per una rivalutazione del corpo umano e dello spazio.

Così il periodo storico che inizia a partire dagli anni '70 è oggi conosciuto col nome di Postmoderno, concetto introdotto dal filosofo francese Jean Francois Lyotard che nel '79, con questo termine, descriveva la fine della modernità caratterizzata dal tramonto di tutti i grandi ideali che avevano contraddistinto i secoli precedenti. La razionalità, l'oggettività ed il progresso, che erano stati concetti cardine del pensiero cosiddetto moderno, vengono messi in crisi dagli eventi perlopiù tragici e contraddittori della seconda metà del XX secolo. Qualcosa si incrina per sempre e il postmoderno, secondo Lyotard, mette fine alle narrazioni dominanti che facevano apparire la modernità come un sinonimo di progresso.²⁸

Come affrontare dunque la postmodernità dal punto di vista pittorico?

Per decenni, Giorgio de Chirico aveva invocato il principio dell'inattualità che diventa teoria, per ironia della sorte, proprio intorno all'anno della sua morte, tra il 1977 e il 1978.²⁹

Subentra in questi anni il principio della citazione e della memoria storica. È in questo modo che nasce, in questo periodo, il Citazionismo, una corrente artistica nota anche come Appropriation Art

28 Foster A., *Il ritorno del Reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, 2006 – pag. 211

29 Sgarbi V., *La stanza dipinta*, Bompiani, 2012 – pag. 35

per il fatto che alcuni autori si “appropriano” di opere altrui, problematizzando il rapporto tra copia e originale, e che in Italia è conosciuto con il nome di Anacronismo.

L'Anacronismo viene proclamato alla Biennale di Venezia del 1984 ed è sostenuto dal critico Maurizio Calvesi che presenta, per l'occasione, alcuni artisti del gruppo. Tra questi Stefano di Stasio che, recentemente, in occasione della morte di Calvesi, parla dell'Anacronismo come

un atteggiamento dell'arte che trasgrediva il diktat del tempo presente,
per ritrovare “fuori del tempo” una nuova forza creativa, un “gesto” spiazzante
per cambiare la direzione di un'arte che, in quel momento, si stava riducendo
ad un'accademia dell'avanguardia.³⁰

Tra gli altri pittori del movimento non possiamo non citare Carlo Maria Mariani, Franco Piruca, Alberto Abate, Ubaldo Bartolini, Paola Gandolfi e Omar Galliani.

In pittura si ritorna a parlare in modo deciso di figura e colore e così, in un panorama artistico pieno di dubbi, incertezze e sterili sperimentazioni, nasce anche la Transavanguardia che segue un progetto teorizzato dal critico Achille Bonito Oliva e che si pone, in Italia e all'estero, come uno dei movimenti e delle tendenze più importanti del postmodernismo.

Gli artisti di questi due importanti gruppi, in forte opposizione agli intellettualismi che avevano accompagnato tutta l'arte concettuale, si rifanno a forme e tecniche del passato. È in questo modo che nasce la Transavanguardia, un movimento artistico al centro del quale ritorna con decisione la rappresentazione della figura umana. Nel 1980 la Transavanguardia viene consacrata ufficialmente alla Biennale di Venezia ad opera di Achille Benito Oliva che presenta il gruppo formato da Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente e Nicola De Maria.

Alla base degli ideali di questo gruppo c'è un ritorno alla manualità e la riscoperta della pittura, non solo come strumento ma anche come vero e proprio linguaggio portavoce di un pluralismo stilistico che si configura come un incrocio energetico tra astratto e figurativo.

È a partire da questo momento che per gli artisti sarà finalmente possibile misurarsi con l'intero bagaglio della tradizione artistica con il benessere della critica e senza più distinzioni diacroniche, né tanto meno gerarchiche.

Nello stesso momento, tra la metà degli anni '70 e i primi anni '80, lateralmente ai movimenti dell'Anacronismo e della Transavanguardia, si fa avanti anche la cosiddetta Scuola di San Lorenzo a Roma, un gruppo di artisti che, occupando un edificio industriale sede dell'ex Pastificio Cerere,

30 Maurizio Calvesi: Il ricordo di Stefano Di Stasio – Artribune <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/08/morto-maurizio-calvesi-ricordo-artista-stefano-di-stasio/>

creano una sorta di factory nostrana che diventerà uno dei poli più vitali dell'arte italiana. Il Gruppo, composto dagli artisti Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Piero Pizzi Cannella e Marco Tirelli, viene consacrato nel 1984 con la mostra curata da Achille Bonito Oliva intitolata “Atelier”, una mostra atipica, dislocata appunto nei rispettivi studi dei sei pittori.³¹ Achille Bonito Oliva colse immediatamente la cifra distintiva di questo gruppo in un libro che oggi, come afferma la critica d'arte e giornalista Patrizia Ferri, è “una specie di rarissimo incunabolo”.

Questo gruppo, nato sull'onda d'urto della Transavanguardia, condividerà con questa il bisogno di tornare alla manualità, al disegno e alla pittura della tradizione ma prenderà le distanze dalla pratica della citazione a favore della ricerca di nuove soluzioni formali.³²

Sempre tra la fine degli anni '70 e gli inizi degli '80 nasce, in modo molto spontaneo dall'amicizia duratura di Piero Guccione e Franco Sarnari, il gruppo artistico noto come Scuola di Scicli.

Il gruppo, legato da affinità di intenti, sarà il fulcro di studi e riflessioni e sarà caratterizzato da un grande rispetto delle autonomie di pensiero. Il sodalizio del gruppo viene consacrato nel 1981 alla Galleria La Tavolozza di Palermo con la mostra intitolata “Ombre e Luci del Sud”, alla quale parteciperanno Sonia Alvarez, Carmelo Candiano, Piero Guccione, Franco Polizzi e Franco Sarnari. In questa occasione Renato Guttuso, già Senatore della Repubblica, intervistato dal giornalista Luca Liguori per il quotidiano “Il tempo”, parlerà del deserto della pittura italiana e della “purezza di intenti” che caratterizza invece il gruppo di Scicli, artisti che operano nell'estrema periferia, lontani dalla velocità frenetica della metropoli e delle Biennali d'arte. Durante l'intervista Guttuso afferma:

Queste isole di purezza di intenti ci sono. Soltanto che l'organizzazione della vita artistica italiana è stata talmente inquinata e corrotta che è difficile individuarle, conoscerle.

Io, che sono uno che ama queste cose, qualcuna di queste isole le conosco e questo fatto mi induce a una profonda malinconia perché vedo che sono momenti di una vita eroica assolutamente senza sblocco perché la situazione attuale non lo consente.

Ti faccio un esempio: a Scicli, che è un paesino della Sicilia dove sono andati a vivere dei giovani artisti, Guccione e Sarnari, c'è una piccola scuola di cui l'Italia non sa nulla, di cui le biennali non sanno niente, non vogliono saperne o non gliene importa niente di saperlo.

Questo non è giusto.³³

A tal proposito trovo significativo citare anche le parole di Guccione che, nel dicembre del 1982,

31 Scuola di San Lorenzo – Flash Art <https://flash---art.it/article/scuola-di-san-lorenzo/>

32 Langone C., *Eccellenti pittori Gli artisti italiani di oggi da conoscere e collezionare*, Venezia, Gli specchi Marsilio, 2013 – pag. 80

33 Il Gruppo di Scicli <http://www.ilgruppodiscicli.it/storia.htm>

individua alcune ragioni dell'esistenza isolana come un “necessario e vitale meccanismo di difesa messo in atto per tentare ciascuno di ricostruire la propria identità contro l'invadenza alienante della cultura di consumo”.³⁴ La decisione di Piero Guccione di lasciare Roma, un centro che in quegli anni godeva di una grande vitalità culturale e artistica, per stabilirsi nella sua casa di Punta del Corvo di fronte al mar mediterraneo, alla fine degli anni settanta, con la sua compagna Sonia Alvarez, fu una scelta molto coraggiosa.

Con la Scuola di Scicli vediamo la nascita di un nuovo concetto di gruppo in cui i componenti non sono più legati da enunciazioni di poetica ma in cui al contrario l'unico valore importante è quello dell'individualità e della libertà di ricerca personale che si esprime così in opere sincere e di qualità. Nel 1984 si registra una nuova ondata ideologica i cui pilastri di città e velocità risponderanno al nome di Nuovo Futurismo fondato dal gallerista e critico d'arte Luciano Inga Pin.

Nello stesso periodo in Germania, nasce il gruppo dei Nuovi Selvaggi che si configura come l'equivalente della Transavanguardia italiana e che entra in sintonia, per tanti aspetti, con la produzione artistica di maestri tedeschi della generazione precedente, come ad esempio Gerard Richter, Anselm Kiefer o Georg Baselitz, distinguendosi tuttavia per un linguaggio più libero ed aggressivo.

Il ritorno alla pittura come mezzo espressivo, come succede di continuo nella storia dell'arte, getta le basi per una rivisitazione dialettica di tutto il linguaggio dell'arte.

L'esecuzione di un dipinto, come afferma Tony Godfrey, si configura essenzialmente come “il risultato della coordinazione di mano, occhio e cervello”³⁵ e questo risulta di fondamentale importanza in un mondo in cui l'alienazione e il consumismo sfrenato regnano incontrastati. Il ritorno poi alla tradizione pone le basi per un genuino confronto tra presente e passato e questo confronto permette di sviluppare una rinata capacità critica di giudizio.

Se per anni la Tradizione era stata bandita dal mondo dell'arte a favore della sperimentazione conformista e della novità spesso banale, in questo periodo viene rivalutata come punto essenziale per la rinascita artistica e culturale in generale.

L'idea diffusa era, ed è ancora, come ci ricorda Godfrey, che la tradizione costruita dal modernismo si potesse riassumere con il concetto di “astrazione” ma, come abbiamo avuto modo di constatare, le cose non sono proprio così. Anche all'interno dell'Astrazione infatti convivevano diverse tradizioni o sub-tradizioni: una costruttivista, di cui Mondrian risultava il capostipite ed una gestuale, esemplificata da Pollock.³⁶

Perfino la pittura monocroma stava costruendo la sua tradizione partendo dal 1915 con il quadrato

34 Il Gruppo di Scicli <http://www.ilgruppodiscicli.it/storia.htm>

35 Godfrey T., *Pittura Oggi*, Roma, Phaidon, 2010, Traduzione dall'inglese di Costanza Paissan e Laura Santi – pag. 7

36 Godfrey T., *Pittura Oggi*, Roma, Phaidon, trad. it. Paissan C. e Santi L., 2010 – pag. 37

nero di Malevic, passando per i White Paintings di Robert Rauschenberg del 1951 e gli Achromes di Piero Manzoni del '59, i quadri dipinti interamente di blu da Yves Klein a partire dal '57. Negli anni '70 ricordiamo ancora le tele completamente nere di Ad Reinhardt o i quadri totalmente dipinti di bianco realizzati dall'artista Robert Ryman.

A questo proposito è il caso di citare una frase molto indicativa tratta da *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, scritto da Marx nel 1852, in cui il filosofo afferma che tutti i grandi eventi della storia avvengono due volte, la prima sotto forma di tragedia mentre la seconda di farsa.

Questa pittura monocroma non può essere considerata più all'avanguardia ma rappresenta anzi il grado zero, la tabula rasa e dunque la fine del modernismo.³⁷ Da questo momento, dopo una lunga tradizione di Arte Concettuale, i pittori avevano il compito di dimostrare che Joseph Kosuth, massimo esponente del concettualismo, nel 1970 aveva sbagliato nell'affermare che la pittura era ormai diventata una lingua morta.³⁸

Come abbiamo avuto modo di chiarire, la pittura cosiddetta “figurativa” non ha mai smesso di esistere perché i pittori non hanno mai smesso di dipingere.

David Hockney, Frank Auerbach, Lucian Freud, Alex Katz, George Baselitz, Eric Fischl, Safet Zec, Odd Nerdrum e Antonio López García sono solo alcuni nomi dei più importanti tra i pittori figurativi di quel periodo. Tra l'altro tutti questi artisti (a parte Freud, scomparso nel 2011) sono ancora vivi e continuano a dipingere, alla faccia di chi insiste da vari decenni a professare la morte della pittura!

Altri pittori appartenenti a generazioni più giovani continuano ad utilizzare il corpo e la figura come solidi pretesti per portare avanti la loro indagine pittorica, come ad esempio l'artista cinese Yan Pei-Ming, il belga Michaël Borremans, il pittore inglese Justin Mortimer o le pittrici Jenny Saville, Cecily Brown e Tracey Emin, i rumeni Adrian Ghenie e Victor Man, il kenyota Michael Armitage e la nigeriana Njideka Akunyili Crosby ed infine, ma non per importanza, gli italiani Alessandro Papetti, Giorgio Ortona, Velasco Vitali, Daniele Galliano, Giovanni Iudice, Nicola Verlatto, Lino Frongia, Enrico Robusti e i più giovani Nicola Samorì e Giovanni Gasparro.

Tutta questa pittura si contrappone fortemente a quell'arte che Angelo Crespi definisce Sgunz

Lo sgunz in sostanza è (o non è) un oggetto, deve massimamente tendere all'orripilante, all'informe, all'insensato (meglio se tutto insieme), deve essere il più nuovo possibile (questo è imprescindibile), deve autodefinirsi come “arte” e avere un pubblico che pur non capendone la portata plaude entusiasta al suo valore.³⁹

37 Godfrey T., *Pittura Oggi*, Roma, Phaidon, 2010, Traduzione dall'inglese di Costanza Paissan e Laura Santi – pag. 37

38 Ivi 411

39 Crespi A., *Ars Attack, Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan & Levi, 2014 – pag. 21

Indicativa la posizione di uno dei più influenti galleristi al mondo Charles Saatchi che di recente ha affermato che trova il nuovo mondo dell'arte <<profondamente imbarazzante>>, criticando gli artisti che si ostinano a realizzare ancora opere <<postconcettuali incomprensibili>>.40

Siamo arrivati al paradosso per cui, come dice Angelo Crespi nel suo libro *Ars attack, il bluff del contemporaneo*, “l'arte antica costava perché valeva, l'arte contemporanea vale perché costa”.41

Tra la fine del XX e i primi anni del XXI secolo nasce, soprattutto in ambito artistico, la concezione di Glocal, una nuova e più aggiornata visione della Globalizzazione, che si configura come la possibile unione tra il locale, la riscoperta del potenziale identitario e tutte le influenze imprescindibili della visione globale.

La metabolizzazione identitaria e dell'unicità porterà alla creazione di nuove ed inedite narrazioni.

Negli ultimi tre decenni, a parte la Scuola di Lipsia, definita come “il primo fenomeno del panorama artistico del XXI secolo”42 e sostenuta da Gerd Harry Libke, e il gruppo degli Young British Artist (che comunque non sono legati dagli stessi intenti come avveniva nei movimenti avanguardistici) appoggiato da Charles Saatchi, non abbiamo più dei veri e propri movimenti di artisti che portino avanti gli stessi ideali in modo compatto e omogeneo.

In Italia ricordiamo il gruppo di artisti denominato Officina Milanese, nome dato dal critico Alessandro Riva agli artisti Petrus, Frangi, Pignatelli, Velasco (figlio del pittore Giancarlo Vitali) e Papetti, tutti pittori caratterizzati da una forte ricerca pittorica di stampo figurativo che esposero per la prima volta nella Galleria Appiani Arte 32 di Milano con una mostra a tema “città” alla quale Papetti però, per onestà intellettuale, non partecipò. Infatti fino a quel momento, come Papetti stesso mi racconta, non aveva mai dipinto le città e per questo motivo fu costretto a declinare l'invito alla mostra da parte di Riva. Papetti mi racconta che si incontrava di frequente con Velasco e Frangi e che partecipavano insieme alle inaugurazioni delle varie mostre di Milano o nella galleria La compagnia del disegno di Alain Toubas affiancato da Giovanni Testori. Il gruppo inoltre ha esposto spesso con il critico Marco Goldin che può considerarsi uno dei loro più grandi sostenitori.

Un altro forte movimento artistico da ricordare è quello della Scuola Palermitana della quale di recente, nel 2018, è stata fatta una mostra al Palazzo Riso, sede del Museo Regionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Palermo, in cui hanno esposto i pittori Alessandro Bazan, Francesco De Grandi, Andrea Di Marco e Fulvio Di Piazza.43

Negli ultimi tempi succede sempre più spesso che gli artisti preferiscano lavorare a progetti del tutto personali e fortemente individuali, senza l'adesione a gruppi o movimenti che abbiano intenti

40 Crespi A., *Ars Attack, Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan & Levi, 2014 – pag. 85

41 Ivi – pag. 99

42 Godfrey T., *Pittura Oggi*, Roma, Phaidon, 2010, Traduzione dall'inglese di Costanza Paissan e Laura Santi – pag 372

43 La Scuola di Palermo – Una generazione di artisti siciliani <https://arte.sky.it/2018/03/mostra-scuola-di-palermo-pittura-museo-riso/#03>

specifici. Sono decenni caratterizzati da una produzione variegata ed eclettica nella quale gli artisti sono liberi di rifarsi a vecchie correnti artistiche riutilizzando antiche tecniche e questo ideale è tipico del Postmodernismo.

C'è da dire che tutto questo nuovo panorama artistico è strettamente collegato agli avvenimenti socio/politici che hanno segnato la nostra epoca a partire dalla fine degli anni '80, periodo che possiamo definire in modo molto rappresentativo come l'epoca dei grandi crolli: nel 1986 esplode la centrale nucleare di Cernobyl, nel '87 crolla la Borsa di Wall Street e nel 1989 viene abbattuto il muro di Berlino che per trentanni aveva diviso l'Europa in due parti, fino ad arrivare all'11 settembre 2001 con il crollo delle Torri Gemelle a seguito di un attentato terroristico aereo.

Il gruppo di artisti conosciuto con il nome di Scuola di Lipsia è figlio del crollo del Muro di Berlino e si forma da un forte bisogno di riunione tra Berlino Est e Berlino Ovest.

Uno dei più importanti esponenti della Scuola di Lipsia, il pittore Neo Rauch, vent'anni dopo le ribellioni del 1968, vedendo per la prima volta i quadri di Francis Bacon esposti a Mosca, si convinse del fatto che “la pittura figurativa non era affatto esaurita”. Per lui ancora più importante rispetto all'appropriazione era l'abbattimento dei confini tra astrazione e figurazione.⁴⁴

Questa sua posizione è stata la stessa che, più o meno negli stessi anni, ha spinto i pittori italiani Alessandro Papetti e Giorgio Ortona, insieme a tanti altri artisti italiani, ad intraprendere il percorso della pittura in un panorama artistico caratterizzato fortemente dalla molteplicità degli intenti e dalla grande varietà di modalità espressive.

Oltre la sperimentazione fine a se stessa, i sacchi, gli stracci, le pietre incollate al muro, le lavatrici arrugginite appese ai soffitti, il cibo marcio, gli animali impagliati o in putrefazione esposti nelle sale della più grandi manifestazioni artistiche del nostro tempo, questi artisti ci confermano che la pittura ancora esiste e si presenta come linguaggio estremamente vivo ed in grado di compiere una indagine ancora fortemente contemporanea sull'immagine.

Nei prossimi due capitoli, interamente dedicati all'opera di Papetti e Ortona, avremo modo di approfondire meglio quello che Danto chiama <<stile>>, ossia il modo in cui la rappresentazione è a proposito di qualcosa⁴⁵.

La struttura di uno stile, secondo Danto, è esattamente come la struttura di una personalità.

Lo stile è la chiave che gli artisti ci offrono per accedere al loro mondo e vederlo con i loro occhi.

44 Godfrey T., *Pittura Oggi*, Roma, Phaidon, 2010, Traduzione dall'inglese di Costanza Paissan e Laura Santi – pag. 85

45 Danto A., *La trasfigurazione del banale: Una filosofia dell'arte*, trad. it. Velotti S., Roma-Bari, Editori Laterza, 2008 - pag. XVI

Giorgio Ortona

Premessa



La vicenda dell'incontro con Giorgio Ortona parte da un catalogo curato da Sgarbi dal titolo *I corpi, le nature morte, le costruzioni* che il prof. Giovanni Sanna portò un giorno a lezione per farlo vedere a noi studenti. Questo è il primo contatto che ricordo con la sua pittura, fatta di segni graffiati con la matita e di colori contrastanti stesi con ordine e cura sulla tela. Una pittura coinvolgente e molto intima che racconta (se Ortona mi passa il termine) l'essenzialità del quotidiano, le palazzine romane e i materiali che le compongono. La pittura di Ortona mi cattura, da subito. L'intervista con Antonio Lopez Garcia all'interno del catalogo mi sorprende per le risposte del giovane Ortona così concise e a tratti enigmatiche. Faccio qualche ricerca ma trovo pochissimi video o interviste in rete che lo riguardano.

Mi capita poi di vedere un breve filmato postato da Retesole SPA su youtube e curato da Alessandro Basile, un servizio dedicato alla mostra *Nomi, cose, città* presentata al padiglione 9a del MACRO a Roma nel 2016. Ecco che vedo per la prima volta Giorgio Ortona. Intervistato in occasione di questa mostra afferma con estrema convinzione che sarebbe stato più contento se i quadri, invece che essere appesi alle pareti dello spazio espositivo, fossero ancora nel suo studio, su di un tavolo verticale, "perché è così che concepisco la mia opera!".

Cercando un altro po' su youtube scopro che il pittore ha una sua pagina, con dodici video

pubblicati. E qui arriva la sorpresa, il colpo di scena. I video infatti ritraggono l'artista che, seduto, con in mano un basso, suona dei pezzi musicali. La cosa mi lascia con altri punti interrogativi e quindi provo a cercare anche su Facebook. Lo trovo, ma non è la pagina del pittore, è proprio la pagina personale di Ortona! Dentro c'è un po' di tutto, articoli di qualche mostra, i suoi ultimi lavori e, immancabilmente, i video con il basso. Leggo alcuni post e scopro, con mio grande piacere, una persona molto colta e particolarmente ironica come nel caso de “La splendida storia del mio femore rotto”, in cui racconta con grande leggerezza un episodio di vita abbastanza traumatico.

Decido di chiedergli l'amicizia su Facebook che lui non tarda a confermare. Dopo circa quattro mesi di “amicizia”, il 16 novembre 2019 mi decido a mandargli un messaggio su Messenger esponendogli il mio desiderio di approfondire la conoscenza e fargli magari qualche domanda sul suo lavoro. Anche questa volta la risposta non si fa attendere e così Giorgio, senza troppe domande e con molta spontaneità, mi manda subito il suo numero di telefono. Lo contatto su Whats App e dopo un minuto mi dice di chiamarlo verso le 14. Ci sentiamo e parliamo un po' di tutto, come se ci conoscessimo da sempre; i discorsi spaziano dalla pittura alla vita di tutti i giorni e alla fine della telefonata, a seguito di una mia precisa richiesta, mi consiglia di leggere il libro di Adolf Loos “Parole nel vuoto”, uno dei libri più belli secondo Ortona.

Faccio un biglietto per la prima settimana di febbraio direzione Roma. La capitale in quel periodo propone varie mostre di Pittura come ad esempio quella sugli impressionisti e addirittura la prima mostra in Italia dedicata a Francis Bacon e Lucian Freud che io non voglio perdere in alcun modo. Contatto allora Ortona (in realtà è il vero motivo per cui ho fatto il biglietto) al quale dico che dal 5 al 7 febbraio sarò nella sua città e mi farebbe piacere poterlo incontrare. Giorgio mi risponde che proprio in quei giorni sarà impegnato e non riuscirà ad essere nel suo studio. Così io, deluso e disilluso, cerco altri biglietti per i giorni in cui mi dice di essere libero da impegni e così lo ricontatto. Ed è qui che l'umanità, la disponibilità e la sensibilità di Giorgio mi sconvolge. Mi chiama al telefono e mi dice che assolutamente non vuole che io ritorni a Roma solo per lui e così riesce a rinviare alcuni impegni di lavoro e ad essere disponibile per il 6 febbraio per incontrarmi.

Io rimango davvero senza parole e così, a pochi giorni dalla partenza, questo colpo di scena riaccende in me la speranza e la gioia di riuscire a vedere ed incontrare in pochissimi giorni tre tra gli artisti per me più interessanti: Bacon, Freud e Ortona.

La mattina del 5 febbraio alle 7 e 30 vedo dall'aereo le palazzine tanto amate e dipinte da Ortona e avevo come l'impressione di volare sopra un suo quadro.

Alle 7 e 32 il carrello dell'aereo toccava terra.

Anche passando tra le vie, avevo come la sensazione di averle già viste, di aver già camminato un'infinità di volte in quei marciapiedi, di aver sfiorato da sempre i muri di quelle palazzine.

Intervista

Roma, Via Braccio Da Montone, studio dell'artista.

6 febbraio 2020, ore 16.

[Io metto a posto le 2 videocamere e attivo il registratore dal telefono]

Giorgio Ortona: Mi piace questa tua professionalità.

Davide Manca: Sembro un po' paranoico.

GO: Poi ti racconto una cosa, bellissima, che successe a un pittore, vabbè...

DM: Per me possiamo iniziare...

GO: Allora, c'è un pittore, Jonathan Janson, molto bravo, iperrealista americano che però ha vissuto in Italia e ha lavorato con le più grandi gallerie italiane, credo che le sue collezioni siano anche al MoMA... a lui venne fatta richiesta dalla TV nazionale americana di eseguire un finto Vermeer che sarebbe dovuto essere il fulcro di uno sceneggiato, di un film che raccontava addirittura, in una cantina o una soffitta di un'anziana, il ritrovamento di questo trentesimo Vermeer inesistente.

Questo pittore, Jonathan Janson, è considerato il Vermeer moderno, perché lui posiziona le figure così come le posizionava il fiammingo, di fronte alla finestra in penombra. Janson ritrae però personaggi contemporanei (il figlio, il figlio con la chitarra Stratocaster, la domestica). Gli commissionarono di fare questo finto Vermeer e gli chiesero addirittura due copie originali di questo falso perché nel caso se ne fosse rovinata una avrebbero potuto utilizzare la seconda... per dirti la professionalità! E quindi ho visto in te questa professionalità... in queste dieci macchinette che hai messo [indicando la mia attrezzatura].

DM: Per ogni cosa io funziono così. Anche per la tesi: la mando a mio padre, la mando alla mia ragazza, perché poi, se si dovesse rompere il computer... e quindi ho sempre questa tecnica un po' da paranoico... Alcuni miei amici mi prendono in giro perché penso sempre troppo agli inconvenienti che potrebbero succedere.

GO: Non è da paranoico. Io lo chiamo professionismo. È grande responsabilità, soprattutto in

questo lavoro nostro, quello della pittura. Adesso, ho fatto recentemente una lectio magistralis al MACRO che in un certo senso potrebbe anche essere letta male, come se io scoraggiassi il sottobosco ad esprimersi. Il problema è che la figura del pittore deve essere vista con il massimo della serietà, perché diventare pittore o esserlo non è da meno rispetto al fatto che uno diventi poi chirurgo, astronauta o ingegnere nucleare. Quindi, in poche parole, il sottobosco, nell'ambito delle arti figurative sembra che sia giustificato ad esprimersi così come lo fanno coloro che... ecco per esempio tu stai studiando all'Accademia quindi ti sei fatto e ti stai costruendo una tua storia di grande impegno che non può essere equiparata a quella di coloro che lo fanno solo la domenica (ovviamente male, perché se la fai solo la domenica, o non la senti la cosa come tua oppure...). Insomma, c'è questa sorta di rivendicazione della serietà e del grande impegno che ci vuole nell'essere pittore o scultore oggi, quindi non si può prendere in giro qualcuno che come te ha un approccio serio. Così deve essere fatto per me. O la fai bene una cosa o non la fai per niente.

DM: Anche io la penso così. Per iniziare sarei curioso di sapere quale è il tuo primo ricordo legato alla pittura.

GO: Il mio primo ricordo legato alla pittura non è la pittura ma sono i colori Giotto. Adesso non so se tu, essendo giovane, sai cosa sono i colori Giotto. Era una marca molto nota, ti parlo (ora io ho 60 anni) di 50 anni fa, forse esistono ancora, erano i colori che si usavano alle elementari, tutti i bambini li avevano, esistevano probabilmente, presumibilmente solo i colori Giotto. Era una marca di colori, non di qualità, molto popolare ed io il ricordo che ho sono queste scatole da 6, da 12, da 24 e forse da 36. I ricchi li avevano da 24 e 36, io, siccome ero povero, l'avevo da 6, però invidiavo i pochi bambini ricchi, perché in una classe di 30 persone ci sono sempre 2 poveri, 18 che sono della media borghesia e poi ci sono i 2 ricchi, e io invidiavo i colori dei ricchi. Questo ricordo della pittura che io ho, che non è un quadro, ma è la voglia di fare un quadro avendo virtualmente a disposizione i 36 colori che mai ho avuto. E da bambino questo ti rimane dentro... invece da adulto iniziai questa lectio magistralis parlando del fatto che un pittore non predilige mai un colore rispetto ad un altro, così come un musicista non può preferire un Sol bemolle a un La diesis, le 12 note sono per un musicista identicamente importanti, e così è anche per i colori. Però io mi contraddico perché in effetti c'è un colore che ho sempre introiettato epidermicamente e visceralmente: il Giallo Uovo. È proprio il colore del giallo uovo che mia mamma cucinava perfettamente già da quando ero piccolo, uova che non erano né alla coque e né sode. Queste uova le dava da mangiare a noi figli dopo che erano state cotte per 3 minuti e mezzo dopo la bollitura, e usciva fuori un arancione. Io non mangiavo l'albume, a me non piace l'albume, il bianco... mi piace solo il rosso, che così

come lo cucinava mia madre era un arancione e io quel colore (sarà perché è un cibo che tuttora quando lo mangio mi piace tantissimo), il tuorlo dell'uovo... il colore era meraviglioso, perché poi alla fine era veramente come un sole: esternamente giallo cadmio e all'interno non era rosso ma era quell'arancione. Forse era l'arancione dei colori della Roma, della squadra di calcio, dei giallorossi... e quello dei giallorossi non è un giallo, è un arancione, perché il colore del comune di Roma è una sorta di amaranto, non è un rosso. Ma quell'arancione lì per me è la Pittura, la pittura che... per me quell'uovo era un quadro, era un quadro quell'uovo...

DM: È bellissima come immagine.

GO: Come immagine è molto bella, definirla poetica non mi piace, però... forse per gli altri può essere poetica, per me era il mio quotidiano. Invece, se proprio devo memorizzare, faccio un passo indietro. È chiaro che le immagini, la pittura che da bambino può avermi colpito era la pittura che poteva comparire nei sussidiari, ed erano le immagini dei soliti Michelangelo, Raffaello o Leonardo, erano questi. E già da bambino i panneggi di Leonardo mi presero tantissimo, ma proprio anche alle elementari e alle medie. Alle medie sicuramente. Perché i panneggi, alla fine, erano delle visioni contemporanee: una tela di lino del '500 riproduce le stesse identiche pieghe di una tela che tu puoi comprare oggi e posizionare addosso ad un corpo. Le pieghe sono le stesse. Quindi Leonardo da Vinci, non solo per la modernità era moderno, per la sua visionarietà... ma anche perché, oggettivamente, il panneggio era un telone. Come fai a dire che quella piega è del '500 o del 2000 o del 3000. Una piega è una piega.

DM: Quando, qualche settimana fa, ci siamo sentiti al telefono hai fatto questo paragone, dicendo che la tua opera è come un abecedario di icone. Volevo sapere perché è così importante la riflessione sull'immagine e sulla realtà.

GO: Allora. Il mio è un lavoro che... ma forse qualunque pittore, qualunque essere umano che lavora con la musica, con l'arte, poi alla fine un rimando ai propri albori, alla propria infanzia penso sia imprescindibile. Il mio lavoro come pittore è stato un rimando all'infanzia. Il fatto che io abbia lavorato sulle figurine Panini Modena, ora non so se tu sai cosa siano le figurine Panini, perché sei giovanissimo. Sono quelle figurine dei calciatori... anche il fatto di lavorare su certe iconografie legate al mondo circense... i primi decenni della mia attività pittorica ero cosciente del fatto che l'icona fosse presente nel mio percorso. Man mano che i decenni si sono succeduti, esiste sempre ma passa in secondo piano perché poi si trasforma ed è poi il linguaggio la cosa più importante, è il

segno. Ad esempio, i primi decenni, negli anni '80, lavoravo sulla figura degli atleti in posizione statica, poi successivamente anche in posizione dinamica. Ma il punto è che li ritraevo in questa posizione per spersonalizzarli, per lavorare su delle immagini che fossero quasi delle foto segnaletiche, foto di carcerati, quindi quasi cercando di tendere alla spersonalizzazione del soggetto che stavo rappresentando per dare rilevanza al linguaggio pittorico. Poi mi sono reso conto che l'aggiunta dell'atleta in fase dinamica l'ho giustificata, ma non tanto per giustificarla ma coscientemente l'ho tradotta in questa maniera: non è più importante la staticità o la dinamica di ciò che stai facendo, ma lo è sempre di più lavorare, lavorare sul tuo segno, sulla tua cifra. Difatti io, più passano gli altri, e più io, nonostante apparentemente sia un pittore cosiddetto figurativo, o sono un pittore astratto o sono un pittore. Io non sono un pittore figurativo, anche se utilizzo dei segni estremamente riconoscibili.

DM: Guardando la tua opera ho notato che la figura umana, le palazzine romane e i sacchi di cemento sono delle immagini costanti nella tua produzione. Ti definisci, anche nelle interviste che ho sentito, un pittore della forma piuttosto che di contenuti, che cosa intendi?

GO: Ecco appunto, ribadisco quello che ho detto prima, io non sono un sociologo. Quasi tutta la critica che ha parlato della mia pittura in riferimento alla palazzina romana, periferica o della semiperiferia di una grande città, l'ha letta come se fosse un lavoro di denuncia, invece io, tutte le palazzine che ho trattato, le ho trattate perché sono dei begli oggetti architettonici, sono delle belle forme, anche se sono edifici costruiti come case popolari. Non perché io lavoro su questo tipo di urbanistica debba per forza dare una connotazione negativa, perché si sa che le periferie, soprattutto quelle italiane, sono tutte disastrose, tutte non curate, non rispettate; però io vado a toccare proprio quelle situazioni di positività che addirittura a volte le trovi nelle periferie e non nei centri storici. Io sono convinto, quando si dice “vorrei abitare nei centri storici”, ci sono centri storici che non sono “belli”, raramente ci sono però delle periferie belle. È solo un fatto di pura estetica e quindi lavoro non sul contenuto, perché si sto lavorando sulle case ad alta densità abitativa ma non lo faccio per studiare dei fenomeni di sociologia, perché altrimenti avrei fatto altro, se uso la pittura è perché cerco di dire con la pittura cose che puoi dire solo con la pittura. Questo è quanto.

[intanto arriva la moglie, Letizia Leone. Giorgio le chiede di sedersi accanto a lui sul divano.

“perché mi dà fastidio vedere questo essere che sta così, in piedi...” (lo dice sorridendo)
lei inizialmente si siede, poi, un po' in imbarazzo, decide di andare a sedersi nell'altra stanza]

DM: C'è stato un momento di svolta nella tua carriera di artista, di pittore?

GO: Sì, c'è stato, allora, nel millenovecento... vabbè, a parte l'incontro con Lopez Garcia che è stato forse, sicuramente, la mia svolta però non dal punto di vista professionale. Professionalmente la mia svolta fu il fatto di essere invitato da Marco Di Capua ad una collettiva al Gabbiano di Roma che è stata la più importante galleria del centro Italia, una galleria dove giravano attorno a personaggi quali Enzo Siciliano, Piero Guccione che è morto qualche anno fa. Tra l'altro la Galleria si trovava di fronte all'Accademia Di Belle Arti di Roma, Guccione era stato l'allievo, l'assistente di Guttuso all'Accademia a Via Ripetta.

Partecipai ad una collettiva organizzata da Marco Di Capua e venne Vittorio Sgarbi in quell'occasione, mi conobbe lì e gli piacqui come pittore e in quel momento mi resi conto che in quella galleria avevo toccato quella che io chiamo essere la Serie A. Non che prima non l'avessi vissuta, però, prima del Gabbiano, ovviamente, vivendo a Roma, esponevo in gallerie periferiche anche attorno al comune di Roma, gallerie serie dove facevano un ottimo lavoro senza avere tanti soldi a disposizione, un lavoro di ricerca di giovani pittori dove venivi invitato solo perché piacevi, non per altro, nel senso che, anche quando avevo 20/25 anni, non ho mai esposto in gallerie dove si pagava una quota per la partecipazione. Parlavamo prima del sottobosco. Il sottobosco non si rende conto che se tu paghi per esporre vuol dire che se paghi tu chiunque potrà esporre in quel tuo stesso contesto, e quindi, non essendoci filtro, va da sé che stai in un mondo che non è quello della cultura; non sei entrato nel mondo dell'arte. Gravitavo in queste gallerie dove tu contribuivi solo con il tuo lavoro di pittore e la galleria, sempre con piccoli budget, sosteneva il piccolo catalogo... le spese le sosteneva giustamente la galleria, perché questo deve fare una galleria. Per fare una galleria devi sobbarcarti delle spese seppur minime. E quindi la stessa galleria poi sovvenzionava il critico di turno, il critico di provincia ed era tutto un lavoro di grande serietà seppur tutto in piccolo, tutto in forma molto ridotta. Però io credo che poi la cosa importante sia quella di fare le cose come meglio si può in base alle proprie forze, e quello è già un grande risultato. Comunque in quella occasione mi resi conto di essere entrato nel giro, in quel circuito dove prima di allora, quando entravo in questi posti, entravo in punta di piedi. Io prima di allora entravo nelle gallerie con un senso anche di forte soggezione, cosa che devi avere, perché è una sorta di rispetto anche religioso di fronte ad un mondo importante, di grande enfasi e di grande patos, no? E uno non si rende conto... entrare in una galleria tipo Forni a Bologna... io mi ricordo quando andavo, poi un po' ho anche collaborato con questa galleria, perché era la mia galleria preferita, anche Lopez Garcia ci ha esposto. Tiziano Forni, un grandissimo mercante, forse uno dei più grandi mercanti italiani, iniziò la sua attività con una mostra di Morandi, questo è il livello. Più che gallerie sono dei veri e propri musei. Purtroppo

adesso non esistono più. Ad esempio il Gabbiano non esiste più, a Roma non esistono più gallerie di livello, esiste la Gagosian che è la più grande galleria del mondo... però è una sorta di oasi, una meteora... non esiste più Appiani Arte 32 di Paglione a Milano, una piccola galleria, frequentata da (io non ero ancora nato) Quasimodo, Sciascia, personaggi di questa caratura... non esistono più queste gallerie purtroppo.

Anche io ad esempio vedo ormai pochissime mostre, nonostante sia di adozione romana, vivo in una grandissima città ma gli stimoli sono pochissimi. Paradossalmente voi che siete periferici siete più avvantaggiati, perché qui, nelle grandi città, c'è l'illusione di poter avere tutto, ma questo resta un'illusione. Oggettivamente essendoci pochi stimoli culturali in regioni come la Sardegna, la Basilicata o il Molise (per quanto riguarda la Sicilia il discorso si fa diverso, anche rispetto alla tua Sardegna).

Il fatto di vivere in situazioni così limite ti stimola ad avere le antenne ancora più dritte, ecco vedi, tu sei venuto da Cagliari, da Sassari addirittura... e non è poco, ti ringrazio.

DM: Questa Galleria Forni... ho avuto modo di vedere dei cataloghi portati dal mio professore, che ha 60 anni... e lui andava, ha vissuto a Bologna, è nato in Sardegna ma quando aveva un anno i genitori si sono spostati per motivi di lavoro a Bologna. Lui quindi ha studiato a Bologna e mi ha parlato di questa Galleria, mi ha portato un mazzetto di cataloghi. Ho cercato quindi su Internet e ho scoperto che c'è ancora come galleria.

GO: Sì, perché adesso la gestisce la figlia di Tiziano Forni e si chiama Paola. Era una galleria che richiamava gli artisti europei ed americani in circolazione, ad esempio Andrew Wyeth, pittore straordinario, ma anche lo stesso Lopez Garcia...

DM: Ecco, a proposito, che rapporto hai con Lopez Garcia?

GO: Io con Lopez Garcia... gli invio i miei cataloghi! Ogni tanto quando faccio una mostra, lo sento per telefono, anche se io non comprendo nessuna lingua, neanche lo spagnolo. Sono completamente negato per le lingue, però lui l'italiano un po' lo parla perché pur non avendo vissuto in Italia l'ha comunque frequentata, perché tutti gli europei hanno sempre vissuto intensamente la Grecia e l'Italia per l'archeologia e per la Storia... raramente ha esposto in Italia.

Lo conobbi in una meravigliosa mostra che fece all'Accademia Spagnola al Gianicolo, una mostra dei quattro pittori realisti spagnoli che sono in sostanza due coppie: Lopez Garcia e Maria Moreno (marito e moglie) e Isabel Quintanilla e López Hernandez lo scultore. Erano quattro amici

dell'Accademia di San Fernando di Madrid, quando loro frequentavano da ragazzi, si sono sposati e hanno creato questo gruppo con Antonio Lopez Garcia come capostipite di questo importantissimo movimento e fecero una mostra all'Accademia Spagnola dove furono esposti circa una trentina di lavori: 29 erano di tre di questi quattro, e uno solo, intitolato "Madrid Sur", di Lopez Garcia. Questo era il rapporto, il peso specifico, che aveva Lopez rispetto agli altri. Era sufficiente, una periferia enorme... e poi mi sono ritrovato il giorno dopo con lui, per la prima volta, da solo, davanti a questo quadro. Mi ricordo che presi il catalogo il giorno dopo e mi scrisse il suo indirizzo "Calle Poniente" a Madrid e fui emozionatissimo perché, veramente, per me era come vedere Maradona. L'incontro con Lopez Garcia era come quello di un ragazzino dell'oratorio che incontra Maradona dopo aver fatto il goal di mano ai mondiali di Argentina". Cioè il rapporto per me era questo, tu sei giovane e non sai di quel goal di Maradona, però passò alla storia. Quel quadro tra l'altro (Madrid Sur) era un quadro meraviglioso del valore di 2/3 milioni di euro... lui mise questo pollice su una delle palazzine per spiegarmi alcune cose, aveva capito che con lo spagnolo non avevo dimestichezza e mi parlava in italiano, un italiano non rozzo ma primordiale, si fece capire. Io non avrei mai pensato che un giorno lo avrei potuto conoscere, così come per un danzatore incontrare Nureyev, per un calciatore Maradona e per un musicista, un jazzista, Miles Davis: il paragone è questo. Successivamente partecipai ad un concorso internazionale e fui l'unico italiano ad essere stato selezionato e così andai in Spagna, lui conobbe la mia pittura e rimase molto colpito dal mio lavoro tanto da invitarmi alla Biennale di Venezia quando Sgarbi diresse il Padiglione Italia della Biennale del 2011 invitando 200 intellettuali, e Lopez indicò me come suo artista italiano preferito.

E fu l'unico tecnico invitato in quella Biennale perché gli altri interpellati furono Umberto Eco, Arbasino, Lucio Dalla per la musica e via discorrendo, quindi Lopez era il nome più prestigioso del settore arti figurative. Da lì ebbi un rapporto frequente anche con Vittorio Sgarbi perché lui fu uno dei primi, insieme a Giovanni Testori, a farlo conoscere in Italia. Venne a conoscenza del rispetto che ebbe Lopez per la mia pittura, il massimo della gratificazione per me avere un giudizio così positivo da parte di un personaggio di questo livello. Ebbi questo rapporto con Sgarbi, in certi periodi anche intenso, culminato in una personale da lui curata ed edita da Electa. Un catalogo con un testo che riportava una conversazione che feci con Lopez in Spagna, da allievo a maestro; adesso, riguardandola dopo decenni... molto tenera.

Sgarbi lo considerai subito molto positivamente perché fu uno dei pochi a parlare di Lopez Garcia e pensai "grandissimo critico, perché pochi si sono accorti di lui". E quindi pensai che mi sarebbe piaciuto fare un catalogo Electa con entrambi, cosa che poi realizzai!

Avere il biglietto da visita di Lopez Garcia, era un passepartout. Tu prima parlavi dei cataloghi di Forni, ti saranno capitati cataloghi di straordinari pittori anche giovani, se tu leggerai bene

l'introduzione, le presentazioni, un artista su due veniva identificato come facente parte della scuola di Lopez Garcia. Ed è stato uno stimolo per continuare, probabilmente avrei continuato lo stesso, perché la pittura è la mia vita, non sono queste le cose che ti sostengono, però sono delle pillole che ti porterai appresso per tutta la vita.

DM: Immagino, oggi per me conoscerti è un'emozione molto grande... da bambino sono sempre stato interessato all'arte, e i personaggi sui libri mi sembravano delle persone lontane, anche perché sono nato in un piccolo paese, siamo 1200 abitanti, quindi anche il paese vicino per me era lontano, ed è a due chilometri. Mi sentivo un po' isolato. Quando leggevo i libri o vedevo la televisione a me sembrava tutto lontanissimo, quindi poi quando mi sono iscritto all'Accademia ho provato a contattare delle persone e sono stato fortunato perché ho avuto delle corrispondenze che poi ho potuto anche conoscere, come nel tuo caso. È molto interessante questa storia, di come anche gli artisti, e le persone in generale, si possano conoscere, perché con internet sembra più facile... però vedo che le persone sono sempre più introversive, magari fanno gli spacconi con il computer, pensano di conoscersi, coi messaggi, e poi magari non si conoscono dal vero, non si guardano negli occhi, non si parlano... io ho voglia di fare il contrario, voglio conoscerle davvero le persone.

GO: Molto bella la cosa che hai detto, in riferimento al fatto di trovarci, in questo caso ti stai rapportando a me, mi hai cercato perché mi hai visto in qualche catalogo, è una cosa molto bella perché io la trovo una forma di estremo rispetto, e lo stesso rispetto che stai portando verso di me è lo stesso rispetto che io portavo quando mettevo piede in certi luoghi, in certe gallerie importanti, e questo ti dà una connotazione di persona che ha già capito molto, che è già come se stesse dall'altra parte ed questo è fondamentale. Non si può prescindere da questo...

DM: Guardando il tuo quadro adesso ho notato una cosa a cui non avevo fatto caso sfogliando il catalogo: ci sono dei segnetti nella parte alta....

GO: Ah sì, sono quei segnetti... intanto quei riferimenti sono una sorta di “fettucce metriche” e anche una sorta di reminiscenze subliminali anche queste dell'infanzia. Non so se ancora esistano ma probabilmente sì, i fogli a quadretti. Esistono ancora ovviamente. Era una sorta di... rispetto al foglio bianco ti danno una sicurezza, nel senso che tu sapevi dove mettere, come incasellare le lettere quando scrivevi. Questi riferimenti metrici che sono solo grafici mi permettono di capire in che posizione sono sulla superficie. Io utilizzo una metafora (siccome a me piace molto il calcio): è come quando c'è un rigore ed il portiere che lo sta subendo, prima che l'attaccante batta il rigore,

tocca col tacco il palo destro e poi il palo sinistro o viceversa. È una sorta di posizionamento nello spazio per capire dove ti trovi. In quel caso è per posizionarsi quasi sempre in posizione centrale. E lo stesso discorso è questo, mi serve per inquadrare il mio pensiero all'interno di una superficie. Questo è lo scopo per cui io utilizzo queste ripetizioni seriali verticali e orizzontali fatti con la matita.

DM: Dal punto di vista tecnico utilizzi delle righe o delle squadrette per lavorare?

GO: Allora, intanto uso squadra e riga per forza di cose, per il fatto che lavoro sull'architettura e giocoforza la squadra e la riga vanno utilizzate, ma lavoro su supporti rigidi, quindi su tavole soprattutto, raramente su tele. Quando lavoro su tela, la tela è sempre incollata o appoggiata alla tavola, perché quando mi trovo sul baricentro della superficie, se non fosse rigida fletterebbe e la retta non la riusciresti più a segnare. Quindi non è tanto la squadra e la riga, che utilizzo, ma è il supporto rigido ad essere per me elemento fondamentale. Perché io devo avere veramente un campo da calcio davanti, netto, non devono esserci avvallamenti.

DM: Come concepisci quindi la tua opera? Come è che inizi a dipingere? Già mi hai detto che per te non esiste l'ispirazione così come molti artisti dicono di avere.

GO: L'ispirazione la lascio ai dilettanti. Loro sono tutti perennemente ispirati, sempre, dalla mattina alla sera. Quando uno lo fa come lavoro... da ragazzo mi ricordo, quando i giocatori (tornando al pallone) dicevano “noi lavoriamo tutta la settimana per poi fare la partita” io pensavo “ma questi giocano!”. Noi pensiamo che giocano ma loro lavorano perché c'è un allenamento dietro inesauribile, potentissimo, faticosissimo che un ragazzino non vede.

DM: Rispetto alla materia pittorica, quale è il tuo rapporto con il colore, con il disegno e con il segno?

GO: La pittura degli antichi la ripropongo nel senso, abbiamo superato il 2000, però la prassi, il procedimento è quello che ci è stato insegnato dalla grande pittura europea e soprattutto italiana. Il disegno è fondamentale, è fondamentale non perché io sia architetto; io sono laureato in architettura ma il disegno... gli antichi dicevano che un buon disegno determina la riuscita di un quadro, ed è vero! Quindi per me il disegno è quasi l'80% del mio lavoro, tanto che io ci ritorno sempre. Io ho bisogno di lavorare su superfici rigide ma poi la pittura, anche se ad olio, apparentemente può

sembrare quasi ad acquarello perché sono superfici leggere con molta trementina e poco olio e devo fare in modo che il pigmento asciugandosi non crei le avvallature (sto molto attento a questo) e non devono esserci queste lievitazioni del colore per il semplice fatto che io la matita poi la riadopero sempre. Alterno prima matita poi colore, matita e colore, matita e colore, per stratificazioni, ed è una cosa particolare perché di solito la matita la abbandoni. Una volta impostato il disegno inserisci lo strato di colore o di colori e basta, e finisce lì, invece per me la matita è la mia peculiarità inserita dopo il primo passaggio pigmentato.

DM: Ecco, un'altra cosa che non si notava ovviamente dalle stampe dei cataloghi o dalle foto su internet è proprio questo riutilizzo della matita. L'ho notato adesso mentre stavi raccontando perché si vede che i segni a matita brillano col riflesso della luce e questo non potrebbe succedere nel momento in cui ci fosse sopra lo strato di colore ad olio, quindi si vede che è stato ripassato.

GO: Sì, infatti nella fotografia è ovvio che questa cosa non si noti, devi metterti di sbieco o controluce per poterla notare.

DM: È anche per questo motivo che per me è molto importante poterlo vedere dal vero, perché posso scoprire cose che nelle fotografie non avrei mai notato.

GO: Sì, anche quando vengono fotografate bene è vero che il quadro ti dà maggiori informazioni.

DM: Per quanto riguarda il libro... io ho letto subito il libro che mi avevi consigliato di leggere di Adolf Loos, e in una parte del suo libro lui scrive: “nella biancheria intima non ci distinguiamo affatto dal contadino”. Quindi ho fatto questo parallelismo con il tuo lavoro. Molto spesso ritrai persone nude o in mutande. Volevo capire che riflessione c'era alla base di questo.

GO: In questo non c'era un collegamento con Adolf Loos in particolare. Lavorare in questo caso sugli anziani e metterli in mutande o con la sola canottiera non ha delle connotazioni recondite, non ha un significato, ritorniamo al discorso dell'antidenuncia che io faccio lavorando sulle palazzine. Spogliandoli... ci sono molte più informazioni in un braccio di un anziano attraverso le rughe, le pieghe, la carne che assume dei colori differenti da una zona all'altra, molte più informazioni, molta più ricchezza, per lo sviluppo di un disegno successivo rispetto al momento in cui lo stesso anziano avesse indossato una maglietta. Questi sono dei giochi, delle situazioni anche di artificiosità che ti crei affinché il disegno possa esprimersi con maggiore vigore. Poi è chiaro che in un certo senso

viviamo in un mondo anche virtuale, si dice spesso che non riusciamo più a riconoscere cosa è falso da cosa è vero, se proprio volessi trovare un significato che va oltre la pittura dico che poi, mettere a nudo, proprio fisicamente, un essere umano o una signora o un uomo avanti con l'età, forse in un certo senso potrebbe anche essere porlo di fronte alla propria verità, ma la trovo anche un po' più banale questa risposta, anche un po' meno veritiera. Alla fine mi ritrovo consequenzialmente alle scelte che faccio in maniera istintiva, mi rendo conto che tutte quelle situazioni di verità, che possono essere il piatto non preparato dallo chef ma lo spaghetti con l'aglio, l'olio e il peperoncino, oppure l'anziano che va a dormire in mutande anche se è avvocato o medico, alla fine mi riportano sempre in quella parte di mondo che io preferisco che è quella della nostra verità, tutto un mondo che possa rifarsi alla primordialità, anche alle icone di cui parlavamo prima, alla non confusione, cercare di riordinarli. Questi fenomeni antropici che viviamo quotidianamente... siamo mischiati, siamo tutti inseriti in questo calderone della digitalizzazione, e quindi hai bisogno di crearti questa bolla che ti difenda.

DM: Anche al telefono avevi fatto questa tua riflessione sulla realtà contemporanea e sull'estetica di questo mondo/fotocopia che tu in un certo senso sostieni che attraverso la pittura si possa quasi scavalcare, oltrepassare. La pittura, in questo momento storico, che cosa ci può dare, oltre l'immagine fotografica?

GO: Ci può dare il proprio egoismo. Ti rispondo così, per me la pittura... io non faccio denuncia, non do messaggi, lo faccio perché mi piace. Non ha senso? Chisseneffrega. Mi sveglio la mattina e sono contento non solo di farla ma sono contento che esista. Sono contento del fatto che stia lì e se voglio, comunque so dove mettere le mani, non sempre ma quasi sempre. Non è altro che questo. Può servire, può non servire, sparirà, non sparirà. Probabilmente sparirà... è più facile che possa sparire un linguaggio del genere piuttosto che si possa mantenere, però, oggi, se io ho l'esigenza di farlo e tu sei venuto da Cagliari per parlare con me e mi va bene questo. Va benissimo, è sufficiente. Domani forse dirai "Ma che sono venuto a fare qui? Potevo andarmene al Poetto" e io potrò dirti "Forse sarebbe stato meglio non incontrarti (mi ha fatto piacere invece) e andare a prendermi un gelato al Pantheon".

Io vivo al momento, e al momento per me ha senso perché la faccio, solo perché la faccio. Sono sufficiente io al mondo perché la faccio solo io. Per fortuna ci sono tanti che ancora dipingono, e lo fanno bene, ci sono le Accademie, tu vieni da un'Accademia di Belle Arti ad esempio... quindi non è poi così drammatica la cosa. Però insomma come ho detto prima, riguardo al mondo anche commerciale, il fatto che non esistano più gallerie di rilievo... sì che un po' c'è da mettersi le mani

nei capelli.

Però vivi adesso, adesso è così, la pittura oggi esiste. Ancora esiste.

DM: Potrebbe essere il titolo della mia tesi: “Ancora esiste”. Anche io riflettevo un po' su cosa sia la pittura. Io amo dipingere perché mi viene istintivo. Quando mi sveglio la mattina sono tranquillo perché so che devo fare quello, voglio fare quello. Alle superiori ho fatto lo scientifico perché c'era un po' di disegno tecnico, perché essendo uscito dalle scuole medie col 10 i professori mi avevano detto che non avrei dovuto fare il liceo artistico e mi consigliarono il classico o lo scientifico. Alla fine quindi mi sono fatto guidare da quelli più grandi di me. Mentre frequentavo lo scientifico ero pentito, perché c'era tanto da studiare ed io, essendo in un piccolo paesino, molto piccolo, sentivo i miei amici giocare fuori da casa mia, io però dovevo studiare, perché c'era tanto da studiare. Mi dicevo “ma starò facendo veramente la cosa giusta? Loro si stanno divertendo ed io nel mentre sto studiando, quando invece potrei uscire, giocare, incontrare gli amici”, poi alla fine invece, quando mi sono diplomato... il giorno del Diploma per me è stata una rivelazione, perché è stato uno dei giorni più belli della mia vita, mi sono detto “Adesso posso decidere veramente cosa fare della mia vita!”. I miei professori in quell'occasione mi hanno detto che avrei dovuto farlo perché avevo già in testa cosa avrei voluto fare. All'esame avevo esposto il tema della solitudine e avevo fatto anche dei disegni molto molto infantili, più di quelli che posso fare ora, non avevo mai dipinto. Ho iniziato a conoscere un po' la pittura quando mi sono iscritto in Accademia, e mi sono detto “o lo faccio ora o me ne pento per tutta la vita, perché io sento che voglio fare questo”.

Ero un po' scoraggiato perché comunque in un piccolo paese non si parla mai di arte o di pittura, non c'è niente di pittura, quindi per me era un “proviamo, buttiamoci, adesso posso decidere e lo faccio” e quindi pensavo al perché avessi scelto la pittura, perché la pittura e non qualcos'altro.

GO: Comunque consolati, perché anche a Roma non si parla di pittura, è un dato di fatto. Comunque prima, mentre parlavi, ho pensato a questo: il senso della pittura per me è questo, prendere una matita, fare un segno, poi prendere un colore, mettere una patina di pigmento e appare, un qualcosa, ed è sufficiente.

DM: Un'altra cosa che ho notato già nei cataloghi e adesso l'ho notato ancora di più, la firma...

GO: Sì, Giorgio Ortona Journo, è il cognome di mia madre, Ortona è quello di mio padre. Mia madre si chiamava Journo. Questa è una cosa vergognosa dell'Italia. Ci fu una proposta di legge in Parlamento ma non passò. I figli sono di tutti e due, padre e madre, come nei paesi iberici, adesso

non so come funziona, se prima quello del padre o quello della madre, oppure se dopo i 18 anni tu scegli cosa mettere prima, non lo so. Però in Italia non passò questa legge, io rivendico invece questo... sono figlio anche di mia madre.

Pure tu sei figlio di tua madre.

DM: La cosa particolare è che lo scrivi al centro.

GO: Sì sì, sempre al centro. Perché è il discorso del portiere, il portiere di calcio che col tacco tocca prima il palo destro e poi il sinistro. Compositivamente penso che funzioni bene lì, ha sempre funzionato bene lì. A volte, molto raramente, l'ho spostata, ma sarà capitato poche volte.

DM: È strano perché solitamente gli altri non firmano così.

GO: No, fanno la firma proprio.

DM: Oppure la mettono dietro piuttosto che davanti. Quindi è una cosa molto particolare.

GO: Di solito la firma si mette sempre in basso a destra. Io le regole le seguo ma solo quelle che mi invento. Nel mondo dell'arte le regole fattele tu, almeno lì hai la possibilità di essere il padrone. Non è un bonifico. Io ho un vantaggio rispetto a te e a tutti quelli che hanno fatto l'Accademia di Belle Arti, il vantaggio di coloro che non l'hanno fatta o che sono autodidatti. Cioè in poche parole le regole sono stati costretti a crearsele. La non omologazione non è detto che sia una cosa positiva però, già da questa cosa, si denota il fatto che... forse il fatto che io abbia fatto Architettura (ma non credo sia quello) perché molto spesso mi dicono che io lavoro sui cantieri perché sono architetto ma invece lavoro sui cantieri perché sono delle belle forme, pittoricamente adatte ad essere lavorate.

DM: Un'altra cosa... non voglio annoiarti ma sono molto curioso. Che rapporto hai, dal punto di vista pittorico, con la figura umana, col modello...

GO: In questo caso è lei [indicando la moglie]. Mia moglie è la mia unità di misura, la metto sempre. Ed è la cosa meno importante nel quadro, nel senso che è la fettuccia [ride]. È vera 'sta cosa.

Il fatto di lavorare su individui, esseri umani, inespessivi è un modo per non pensare a cosa stai facendo, perché è inespessivo. Questo mi aiuta a non dare importanza a quello che sto raffigurando ma a come lo faccio, quindi al segno, alla cifra, al linguaggio, al tratto, senza far emergere il

sentimento del soggetto... perché altrimenti distogli l'attenzione. Infatti è molto più rischioso quando faccio gli atleti in movimento. Lì corri il rischio che possa essere messo in risalto il salto carpiato del tuffatore, mezzo carpiato. Non voglio questo, non sono un fotoreporter dell'atletica.

DM: [indicando il quadro "Poeta in via del Tritone con vestito rosso e rosa" posto sul cavalletto]
Questo lo stai continuando?

GO: Quello è finito, probabilmente è finito ma posso riprenderlo tra tre anni. Questo in particolare... devo ritoccare alcune cose, per esempio mi sembra che quel vestito inizialmente fosse rosa, adesso è rosso anche se era rosa inizialmente. Modifico i colori. Quel vestito era tutto rosa e poi mi sono reso conto che questo rosso sulla parte del seno lo faceva uscire maggiormente.

DM: Ho visto una tua intervista su youtube e mi ha fatto ridere il fatto che tu, di fronte ai tuoi lavori in mostra, abbia detto "Sarei molto più contento se fossero nel mio studio".

GO: Sì sì, perché... la mostra ti gratifica, perché hai comunque bisogno di renderti conto di come venga percepito il tuo lavoro. A parte la forma esibizionistica, perché fai questo anche perché "l'ego non mi manca". Ma anche un musicista... sono tutti così, tutti hanno l'esigenza, assolutamente, di farlo uscire fuori. Se riesci poi ad emozionare l'altro attraverso il lavoro che fai è perché dietro c'è la verità del tuo lavoro che è immensa. È un lavoro immenso nel senso che... nel mio caso, visto che ho 60 anni, di quattro decenni ormai di lavoro quotidiano. E se l'hai fatto per tutto questo tempo è perché trovi soddisfazione nel farlo. Perché come dicevi tu... tu ti sei diplomato prima di fare l'Accademia di Belle Arti e i tuoi amici andavano a giocare a pallone, sennò...

DM: Un'altra curiosità, tu dipingi in orizzontale o in verticale?

GO: Il disegno in orizzontale, in verticale invece il colore. Il colore a volte può essere anche in verticale. Però il disegno è sempre in orizzontale. Non perché abbia fatto architettura... tu forse non l'avrai mai visto ma esisteva il tavolo da architetto col tecnigrafo, adesso con AutoCAD esistono i computer, non esistono più i tavoli che c'erano fino a vent'anni fa, trent'anni fa. Veramente col tavolo d'architetto si poteva lavorare anche in verticale te lo potevi posizionare come meglio preferivi, però poteva diventare un tavolo orizzontale. Però l'orizzontalità io la preferisco...

DM: Le foto ai tuoi lavori le scatti qui nel tuo studio?

GO: No, le foto le faccio fuori, ho una macchina, una Mark II, e le faccio in terrazza, al sole, però mi metto in una situazione di penombra. No, nello studio non le faccio. Può essere capitato, ma molto raramente. Comunque sì, le faccio io. Saranno almeno quindici anni. Intanto non chiamo più il fotografo. Le faccio bene perché ho una macchina eccezionale. Aspetti la giornata assolata però ti metti con il lavoro nella parte in ombra; in questa maniera escono perfette, anche se faccio più scatti... Prima avevo il problema delle fotografie, era molto faticoso, veniva il fotografo da te o andavi tu con i lavori. Infatti la crisi c'è perché tutti comprano la macchinetta buona... e così elimini il fotografo. Non solo risparmi economicamente, ma la fatica... altre domande? Mi divertono.

DM: Non vorrei essere troppo... mi sto guardando intorno!

Biografia e opere

Ortona nasce a Tripoli nel 1960 da una famiglia di origini ebraiche che nel 1967 deve lasciare la capitale libica a causa dello scoppio di una feroce guerra tra lo stato di Israele e i Paesi Arabi, trasferendosi così a Roma. Nonostante i genitori siano integratissimi nella comunità ebraica, il giovane Ortona, insofferente delle limitazioni nell'appartenere ad un gruppo, vive sempre storie di vita fuori dall'ambiente ebraico. Questo suo modo di vivere, lo porta ovviamente ad essere spesso criticato e, da bambino, addirittura emarginato. Ma, se da bambino vive l'esclusione come una condanna, da grande, con la consapevolezza e la maturità dell'adulto, quello che prima era vissuto come una condanna diventerà il suo più grande punto di forza, un vero e proprio riscatto. Di Tripoli Giorgio ricorda gli odori, quello del pane arabo e dell'anice che invadevano le strade e le vie del centro abitato, ma soprattutto i colori, quello deciso ed energico delle lampadine che durante festività come il Ramadan abbellivano le vie della città. Quella semplicità, l'unione essenziale del pigmento e della luce saranno per lui una folgorazione, in quella lampadina Ortona scopre il bello, una bellezza semplice e pura che basta a se stessa. La sua ossessiva missione sarà da quel momento in poi sempre quello di ritrovare questa semplicità. Per chi volesse capire la pittura di Ortona, qui sta la chiave di volta di tutto il suo percorso, dell'architettura del suo pensiero. La sua pittura, come lui stesso afferma in una intervista dal titolo "Storie di Pittura" a cura di Gianluca Marziani, parte da quella lampadina Osram e finisce perennemente nella lampadina Osram. All'interno del suo studio, quasi come un amuleto o un porta fortuna, Ortona ha ricreato l'atmosfera dei suoi ricordi di Tripoli, appendendo una lunga sequenza di queste lampadine Osram proprio sopra lo spazio in cui lavora instancabilmente ai suoi dipinti.

È una pittura intima, infantile, è la pittura del Sussidiario, delle Icone Semplici ma non è mai una pittura di denuncia. Non è assolutamente questo il suo intento, anche se ad una prima e poco attenta vista potrebbe sembrare, la denuncia sarebbe un elemento già troppo complesso per la semplicità con cui Ortona si approccia alla sua pittura e ne concepisce la realizzazione.

A Roma si diploma al liceo artistico ma l'ambiente accademico (che vede come un ripetersi sterile degli insegnamenti appresi al liceo) non gli interessa, così, forte delle tecniche apprese al liceo, si iscrive alla Facoltà di Architettura attratto profondamente dalle costruzioni, dalla forma, dalla struttura delle cose e dal rigore geometrico di cui sono composte.

Negli anni '70 vede per la prima volta un catalogo dell'artista spagnolo Antonio Lopez Garcia, uno dei più grandi pittori viventi, e rimane affascinato subito dalla sua opera così simile al suo modo di vedere e di concepire la pittura.

Da Lopez Garcia prende la filosofia del quadro come un eterno work in progress. Il quadro per Ortona è un oggetto e la cosa che vale nel quadro è il pensiero che c'è dentro e che la pittura

veicola. Il quadro appeso alla parete è morto ma, per Ortona, la pittura è una cosa viva e per questo immagina i suoi lavori sempre su un tavolo verticale nel suo studio. La forma, l'immagine, sono solamente dei pretesti che il pittore preleva dalla realtà, dal mondo che lo circonda, per farne dell'altro.

Nel 1997 frequenta in Spagna un Corso di Pittura tenuto dal maestro Lopez Garcia conseguendo il Diploma del II Corso Internazionale di Pittura dell'Università di Cadice.

Questa esperienza sarà fondamentale per la crescita personale di Ortona che nel '99 entra a far parte di quella che lui ama definire la “Serie A” dell'arte, partecipando ad una importantissima mostra organizzata in una delle più conosciute ed autorevoli gallerie di Roma, la Galleria Il Gabbiano.

La pittura di Ortona mi attrae per la sua impressionante capacità di essere estremamente coerente in tutto. La semplicità ed il mestiere con cui il pittore si avvicina al suo lavoro lo rendono unico.

È un pittore un po' atipico, sempre fuori dagli schemi e soprattutto dalle mode.

Lavora la mattina sfruttando però la luce artificiale. Tutti i giorni va nel suo studio, segue la sua routine, instancabilmente da ormai quarant'anni. È un assiduo disegnatore, è curioso, e va continuamente in giro a scattare delle foto che poi riporterà in pittura per poterne analizzarne meglio le forme, per incasellare le proporzioni, per carpire lo spazio e farlo suo.

Sulla pittura pare non abbia avuto altro che certezze, mai alcun dubbio.

Ortona è fortemente attratto dalla forma e si sofferma ad osservare oggetti che ai più sembrerebbero banali ed insignificanti, se non addirittura estremamente volgari. Li preleva attentamente dal mondo circostante, da quegli angoli di città o della casa a cui nessuno darebbe mai importanza e li eleva ad oggetto artistico trasponendoli in pittura. Calchi in gesso per dentiere, vecchi tubetti di colore ad olio, sacchi di gesso o di cemento, sono gli oggetti che abitano l'immaginario di Ortona, un immaginario che, come possiamo ben capire, è fortemente legato alla vita quotidiana.

Ai sacchi di cemento ha dedicato decine e decine di “ritratti”.

Uno straordinario esempio di questi suoi lavori è, a mio parere, l'opera dal titolo “Sacchi” del 1994. Una natura morta che sembra quasi prendere vita grazie alla straordinaria tecnica pittorica attraverso la quale il pittore la rappresenta. Ortona cerca ossessivamente la forma, soprattutto in questo quadro, vuole possederla e così ci dona un quadro di una forza evocativa sconvolgente. È la “magia” della pittura. Attraverso la pittura ed il colore ad olio ci rende piacevole un materiale che è fondamentale nel processo architettonico contemporaneo e che spesso è stato demonizzato per il suo uso spropositato e per il suo forte impatto sulla natura. Eppure, osservando il suo quadro, sembra non ci sia niente di più bello e rassicurante di qualche sacco di cemento sovrapposto uno sull'altro in un qualunque angolo della città.

Un materiale controverso come il cemento viene presentato da Ortona come un'icona universale, una reliquia da contemplare in silenzio e alla quale guardare con ammirazione e devozione.

Per quanto la tecnica del pennello sia spinta in questo suo lavoro ai suoi massimi livelli, non è assolutamente da confondere con un lavoro Iperrealista. Nell'Iperrealismo vige il freddo distacco tra soggetto ritratto e osservatore mentre il quadro di Ortona è estremamente coinvolgente e pulsante. In questo dipinto, come in tanti altri suoi lavori, si percepisce la volontà del pittore ed il suo desiderio di vedere fino a dove, attraverso la tecnica, sia possibile esprimersi. La sua pittura ci avvicina inevitabilmente alle cose di tutti i giorni, agli oggetti considerati ormai banali e ci trasporta nella dimensione pittorica mostrandoci la verdad, nella sua semplicità e nelle sue mille contraddizioni del quotidiano.

Ortona con il suo lavoro non ci dona "solamente" un'immagine ma un'esperienza estetica totale. Osservando il suo lavoro ci sembra di poter quasi sentire l'odore della polvere di cemento; la vita che è collegata a questo materiale, l'umidità dell'angolo di cantiere in cui sono stati riposti i sacchi ci entra nella pelle fino a toccarci le ossa. Il pittore scova nel cemento una forma che ancora non c'è, così come Michelangelo trovava la figura contenuta nel blocco di marmo grezzo prima di scolpirlo. Ortona riesce a trovare la struttura architettonica contenuta in potenza all'interno di un sacco di cartone in un cantiere qualunque. Il sacco di cemento, grazie allo sguardo attento di Ortona e alla sua estrema sensibilità per il colore, viene prelevato dal mondo della banalità del quotidiano ed acquisisce una sua dignità ed un suo valore artistico ed estetico.

Dietro quel semplice sacco c'è una storia mai banale, una storia fatta di lavoro, di sacrificio, di forme che prendono vita dalla terra, dall'acqua e dalla polvere di cemento. Storie di palazzine ad alta densità abitativa che spuntano come funghi nella fertile periferia di Roma come in quelle di tantissime altre grandi città. Luoghi caratterizzati da una generale omologazione architettonica.

È da questi sacchi di cemento che parte il viaggio della ricerca pittorica di Giorgio Ortona.

Il cemento è l'elemento fondamentale per la costruzione delle sue amate palazzine della periferia romana e ritrarre i sacchi di cemento in modo così compulsivo acquista la connotazione di una vera e propria dichiarazione d'amore.

Per quanto la sua pittura sia estremamente figurativa e verosimigliante Ortona si definisce non un pittore figurativo bensì astratto, oppure semplicemente un pittore. Dal suo punto di vista la pittura figurativa può e deve essere astratta e spesso quella astratta è estremamente figurativa, più figurativa di quella figurativa. Ma questo suo pensiero non ci deve stupire, è un'ulteriore conferma della sua avversione verso le etichette e verso tutti quei gruppi dai quali poi non possa avere la sua autonomia espressiva. Scappa dalle gabbie sociali e se ne crea di personali, come fa comodo a lui crearsele decidendo lui, di volta in volta, le regole del gioco.

La pittura è molto vicina al concetto di libertà.

Il minimo comune denominatore è sempre e comunque la pittura. Tutto si riconduce a quello.



Sacchi, 1994, olio su tavola, 84x88 cm

La pittura è viva ed Ortona ci dà uno straordinario esempio concreto di come ancora oggi si possa dipingere un bel quadro, una bella forma senza risultare anacronistici ed obsoleti. E chi crede che la pittura di paesaggio sia ormai una storia passata e conclusa può essere opportunamente smentito.

Ortona ama incondizionatamente le palazzine della periferia di Roma, o meglio della semi-periferia. Il suo è un amore forte, duraturo. Giorgio va continuamente in giro per la città, insieme alla sua macchina fotografica, alla ricerca di qualcosa di nuovo ed interessante, con l'intento di perdersi per

trovare ad un certo punto la folgorazione, ed è questo l'unico momento di istinto nel suo lavoro. Passeggia in zone che crede di non conoscere ancora bene muovendosi per le strade come farebbe un ricercatore professionista e sperando che, ad un certo punto, succeda qualcosa di interessante, o che magari, dietro un vicolo, appaia all'improvviso una palazzina che lui possa fare sua per sempre. In Ortona è salda la virtù della scelta, nulla è lasciato al caso.

Nonostante l'omologazione generale delle forme delle palazzine che accomunano le periferie di tante città italiane Ortona, attento osservatore del paesaggio urbano in continua trasformazione, ritiene che quelle di Roma siano, fra tutte, le più belle in assoluto.

La sua ricerca è ossessiva, il suo sguardo clinico, la sua pittura verace. Il lavoro del pittore diventa con lui paradossalmente rischioso. Gli abitanti delle palazzine rimangono infatti in guardia alla vista di questo personaggio che si aggira armato di macchina fotografica intorno alle proprie abitazioni. Capita che alcuni abitanti delle palazzine, insospettiti da questo suo modo ossessivo di archiviare e fotografare questi particolari angoli di città, si mettano in guardia. Giorgio in effetti potrebbe essere anche un ladro, ed in un certo senso lo è. Ortona, come un vero e proprio cleptomane, ruba di continuo degli scorci, piccoli spazi a cui nessuno fa mai attenzione, per poterli portare nel suo studio/archivio e farne qualcosa di nuovo, per trasformarli in arte trasponendoli in pittura.

Fino a dieci o quindici anni fa il pittore era solito salire sui terrazzi delle palazzine per scattare le sue foto ed avere del materiale con cui perpetrare il suo grande lavoro di archiviazione e ricerca pittorica. Prima era più facile avere i permessi ma ora, come mi racconta Ortona, per tanti motivi, è diventato quasi impossibile avere l'autorizzazione per poter accedere ai terrazzi di queste palazzine. Per Ortona affacciarsi da quei belvedere è sempre stata, ed è tuttora, una grande emozione, ed è inoltre un bisogno esistenziale insaziabile. Affacciarsi da quei terrazzi, vedere Roma che cresce, dall'alto, è sempre un'esperienza unica ed ogni volta, per il pittore, è come se fosse la prima.

Ortona ci dà forse una delle più lucide testimonianze di come crescano a vista d'occhio le palazzine intorno a Roma e questa è una delle tendenze più caratteristiche della pittura degli ultimi due decenni, soprattutto a Roma. Come afferma Edoardo Sassi, in un articolo apparso sul Corriere della Sera, questa tendenza annovera un numero sempre in crescita di nuovi artisti: è il cosiddetto "Realismo urbano".⁴⁶

Il lavoro di Ortona si concretizza in una vera e propria mappatura topografica dei palazzi che nascono ogni giorno nelle periferie romane. Per lui il cemento possiede qualcosa di estremamente romantico e questo lo afferma anche con il titolo di uno dei suoi lavori, la tela "Cemento Romantico" del 2011. Una vista dall'alto di una delle tante palazzine che affollano le periferie della Capitale e che Ortona preleva dal degrado urbano per donarle una propria visione estetica. Ortona è

46 Sgarbi V., *Giorgio Ortona – I corpi, le nature morte, le costruzioni*, Milano, Electa, 2010 – pag. 102

un pittore romantico anomalo, il suo lavoro è strettamente correlato ad un concetto di sublime urbano connesso ad una sensazione di incapacità nel controllarlo, dove ciò che è incontrollabile diventa inevitabilmente fonte di bellezza.

Al contrario di quello che accade per il dipinto Sacchi, in questo suo lavoro la pennellata scorre più rapida sulla tela aprendo nuove dimensioni, inediti immaginari. La pennellata si fa gesto e la pittura tende ora più all'informale che all'Iperealismo, esasperando la quasi impossibile astrazione strutturale delle forme architettoniche. La materia si fa più liquida e sgocciolante, un po' meno grassa del solito e tende ad avvolgere come in una nube di fumo e polvere di cemento il paesaggio urbano. Le forme delle palazzine si stagliano fiere in mezzo a questa nuvola grigia di colore ad olio ed aprono un breccia, ancora una volta, per farsi notare nella propria essenza dall'osservatore.

La figura umana non c'è ma la sua presenza è così densa che la si può quasi sentire. Alveari umani, carichi di storie, brulicanti di vita. È come se da un momento ad un altro potesse affacciarsi qualcuno da una delle decine di finestre che Ortona ha aperto compulsivamente, una ad una, con estrema pazienza e meticolosità, nelle enormi pareti di cemento.

Il dipinto appare come incompleto ma anche questo non è casuale. La sua è un'incompiutezza ricercata e riesce a donare profondo respiro all'intera opera, dandoci il senso del continuo work in progress del suo lavoro e, più metaforicamente, della crescita incontrollata delle palazzine.

Dalle larghe campiture di grigio che fanno da sfondo, un caldo colore giallo/arancione fa irruzione nelle dinamiche del quadro. Un colore che Ortona preleva direttamente dalla sua infanzia e che lui ama chiamare "Giallo uovo" per il fatto che quella era la pigmentazione che assumeva il tuorlo dell'uovo dopo che la mamma, quando lui era bambino, lo cuoceva per tre minuti e mezzo sul fuoco.

Quel colore, nella sua estrema semplicità, per Giorgio va a coincidere inequivocabilmente con la pittura stessa.

È un ricordo della sua infanzia che scalda la sua memoria come la pellicola pittorica scalda il freddo grigio del cemento grezzo.

In questo lavoro in particolare possiamo apprezzare la sua grande maestria con le squadrette, la riga e la matita, strumenti con i quali il pittore ha grande dimestichezza. Ortona ha bisogno costantemente di certezze, di solidità. Ha l'esigenza di lavorare in orizzontale, in piano, ed è proprio in questo modo che nasce la sua pittura.

I suoi supporti preferiti sono le tavole o, in alternativa, le tele applicate tassativamente sempre e comunque sulla tavola.

Le linee devono risultare perfettamente dritte, nulla è lasciato al caso, così come nella costruzione di un palazzo, il rigore è imprescindibile. Il disegno da questo punto di vista risulta essere di

fondamentale importanza poiché determina la riuscita decisiva di un quadro. Il supporto deve essere liscio e scorrevole “come un campo da Hockey su ghiaccio” e per questo motivo Giorgio applica sui suoi supporti almeno sei o sette mani di gesso acrilico. Sulla tela, la sua mano si muove in modo compulsivo, nervoso e allo stesso tempo dolce e delicato. Il colore viene steso sulla superficie in modo preciso e uniforme, creando una pellicola pittorica leggera.



Cemento romantico, 2011, olio su tavola, 47,6 x 68 cm

Nella immancabile stratificazione del colore ad olio che ne risulta, Ortona riesce a mantenere sempre e comunque una superficie volutamente piatta ed è per questo motivo che, apparentemente, alcuni suoi lavori possono essere facilmente confusi per degli acquerelli. Sono superfici di colore estremamente leggere caratterizzate dall'utilizzo di molta trementina e poco olio. Ortona sta attento che il pigmento, asciugandosi, non crei fastidiose avvallature o lievitazioni del colore per il semplice fatto che deve avere la possibilità di tornare alla matita anche dopo il primo strato di pittura.

Anche quando tende all'astrazione, ogni suo gesto, ogni sua pennellata, è pensata, persino le macchie sono controllate, sono, come lui stesso ama definirle, “macchie ipocrite”.



Cantieri sulla Tiburtina, 2011, olio su tela incollata su tavola, 47,8x40,2 cm

Ortona scruta la città, dall'alto, senza però mai giudicarla nemmeno per un momento.

La pittura di Giorgio Ortona è travolgente e coinvolgente ed è cinematografica come le inquadrature di Nanni Moretti nel famoso film *Caro Diario*. Ortona si muove allo stesso modo di Moretti che nel suo lungometraggio decide di andare a visitare il quartiere di Spinaceto attratto dalla negatività che avvolge questo quartiere, inserito nei discorsi sempre e solo per parlarne male.

Finito il giro in Vespa la sua riflessione è molto significativa ed eloquente e si traduce nella famosa frase “Spinaceto non è affatto male”.

Non esistono cose o luoghi oggettivamente brutti, è il nostro occhio che deve cambiare prospettiva e, così come Moretti, Ortona ci guida attraverso la sua visione, scardinando i preconcetti ed i pregiudizi e affermando con la sua pittura che anche la più sconosciuta delle palazzine della periferia può essere bella. Se Nanni Moretti ci porta in giro per Roma in sella alla sua Vespa, Giorgio Ortona ci porta in viaggio con lui per mezzo della sua pittura in un lungo e appassionante viaggio fatto di segni e colori, di sfumature e cancellazioni.

Ed ecco che in un altro dei suoi innumerevoli lavori che trattano questo tema, ci presenta quella strada che sarebbe dovuta diventare la Silicon Valley della Capitale ma che oggi è il regno delle Sale Bingo e dei Compro Oro, un vero e proprio deserto industriale. Proprio in questo luogo si staglia inconfondibile, sulle altre costruzioni, la Ex Fabbrica di penicillina LEO, una vera e propria bomba ambientale, un involucro di farmaci, amianto e acido solforico.

È proprio in questa zona di Roma che Ortona, rifuggendo qualsiasi tipo di denuncia, decide di posare il suo sguardo attento. A lui non interessa il brutto, la sua ricerca è tutta dedicata al bello. Ortona riesce a scovare la bellezza in luoghi che spesso, come in questo caso, sono il simbolo del degrado e della speculazione urbanistica, dell'abusivismo edilizio, che da decenni sommerge l'Italia. Ortona fa i conti con questo degrado e lo purifica, dandoci una visione pulita e positiva attraverso la pittura, ridando senso al caos per mezzo dell'estetica. Così è stato concepito il dipinto “Cantieri sulla Tiburtina”, nel quale, attraverso le gru e i palazzi in costruzione, l'aria invade le architetture incurante di quello che succede. Le gru indisturbate fanno il lifting all'antica città che fu un tempo culla della civiltà.

La pittura prende il sopravvento e le palazzine diventano solo un pretesto per dire qualcosa che solo attraverso la pittura si può dire.

Il quadro ha un suo ritmo che, forse, in un certo senso, è lo stesso con cui le gru innalzano queste enormi palazzine.

Ritengo che questo quadro sia molto importante per Giorgio Ortona. L'opera infatti compare anche nell'Enciclopedia Italiana Treccani che, non a caso, l'ha scelta come immagine emblematica per presentare tutto il lavoro pittorico di Giorgio Ortona. Con cadenza decennale infatti la Treccani aggiorna il suo sapere, e nel decennio 2005/2015 sulla grande enciclopedia compare immancabilmente l'opera pittorica di Ortona.

Quella di Ortona è una Roma che appare vuota, quasi surreale, una città chiusa nella morsa di un eterno lock down. È una Roma ripulita dal caos, svuotata dal chiasso dei passanti e delle automobili che ingorgano i marciapiedi, le piazze e le strade. È un mondo fatto di svincoli, tangenziali, viadotti,

gru, capannoni, grandi pannelli pubblicitari privi di qualsiasi immagine, terrazze domestiche anonime eppure estremamente intime.

La Roma di Ortona è insolitamente calma, quasi vuota, esageratamente ordinata.

Cantieri sulla Tiburtina è un dipinto che contiene tutti gli elementi della sua pittura, che riesce a spiegare, in modo assolutamente conciso, il lavoro di Giorgio Ortona.

Il quadro ci parla, senza possibilità di incomprensioni e senza il bisogno di lunghi e prolissi scritti critici.

Ortona lavora ad un sacco di cemento, ad una palazzina o ad una figura umana sempre allo stesso modo, la forma è un cavillo per lasciare spazio alla pittura, al segno e alla sua cifra, di potersi esprimere nei migliori dei modi.

Trovo che uno dei suoi dipinti più enigmatici sia Sergio che guarda Roma.

Ortona cancella inspiegabilmente il viso e le mani del personaggio ritratto. Non ha paura delle contraddizioni, del dubbio e dei ripensamenti. Nella pittura moderna e contemporanea lo sbaglio si deve vedere perché l'errore rende la pittura meno ipocrita, più reale, meno impostata, più disinvolta. Probabilmente, non convinto del lavoro Ortona cancella il viso e, quella macchia, diventa un elemento compositivo essenziale per la riuscita finale del quadro. Ortona dice la verità, la sua verità, consapevole di aver sbagliato copre la testa di Sergio con una pennellata grigia, piatta, che non ha l'intento di annullare la presenza scenica del personaggio ma anzi finisce con l'affermarlo due volte. La sua pittura è straordinariamente schietta e leale. È il dialogo che il quadro fa con il quadro. L'errore conferma la ricerca instancabile della verità da parte di Ortona e questo particolare lavoro si configura per questo motivo come uno tra i suoi quadri più veri. Il pittore si mette a nudo, ci dice di aver sbagliato, senza vergogna, semplicemente lo accetta, e questo errore lo trasforma in linguaggio, in cifra pittorica.

È un quadro estremamente criptico, Ortona ci mette di fronte alla sua verità, ci copre il viso di Sergio che però rimane, dietro quella macchia grigia, indisturbato, ad osservare Roma dall'alto. La pennellata, quella cancellazione, così surreale e spietata ci pone di riflesso di fronte alle nostre contraddizioni e ci spinge ad immaginare il viso che si nasconde dietro quella pennellata, ci obbliga ancora una volta ad andare oltre l'identità del personaggio ritratto, per approfondire la purezza della forma.

Ortona inoltre decide di lasciare il titolo originale per evitare di dare adito a cose senza senso.

Spesso però lo stesso quadro, esposto in mostre diverse, potrebbe avere un altro titolo.

Questo perché i suoi, come ho avuto già modo di anticipare, sono tutti dei lavori in divenire, dei veri e propri work in progress, Ortona concede sempre spazio a dubbi e ripensamenti, lascia porzioni di tela bianchi facendoci intendere che, probabilmente, il lavoro non è ancora finito.



Sergio guarda Roma, 2001, olio su tavola, 45,6x29,6 cm,

L'idea di poterci rimetterci mano in qualunque momento gli dona la sensazione di essere un po' più libero.

Capita alcune volte che lo stesso quadro compaia sul suo profilo Facebook e su un catalogo con titoli differenti, ma non è intenzione di Ortona prenderci in giro. È un modo piuttosto per confondere se stesso, è un pretesto per mettersi sempre in gioco, per non crearsi delle gabbie.

Trovo interessantissima la serie di dipinti, risalenti ai primi anni duemila, che ritraggono il padre del pittore.

Questa serie di lavori sono densi di una grandissima carica emotiva, pieni di sentimento e di tenerezza.

È la prima volta che Ortona affronta in maniera organica il corpo umano.

Dipingere suo padre, appena scomparso, lo aiuta nel superamento del lutto, della perdita di una figura cardine nella propria esistenza.

La pittura si fa in questo modo ricerca esistenziale e permette ad Ortona di tenere il padre ancora una volta in vita.

È la riflessione sul corpo, su un corpo segnato dagli anni, una pelle tracciata dalle rughe che il pittore ripercorre attraverso la linea segnata sulla tela per mezzo della sua matita.

Il lavoro è tratto da una serie di fotografie che Ortona prende in mano solo dopo la morte del padre. Quando era in vita non aveva mai sentito l'esigenza di ritrarlo. La morte gli dà la spinta di andare a fondo nei meandri della sua pelle e per alcuni anni, quella del padre, fu l'unica figura umana che dipinse.

Se per anni la sua esigenza era stata quella di annullare l'icona per dare importanza al proprio segno e al linguaggio della pittura, in questo frangente, quello della perdita del padre a cui era epidermicamente legato, Ortona sente l'esigenza istintiva di sentirlo di nuovo vicino e così, per la prima volta, il soggetto acquista un valore di pari importanza a quello della pittura.

Il padre viene studiato da Ortona in modo seriale e quasi maniacale per circa sette anni.

Viene ritratto in piedi, frontalmente, di lato, di spalle o seduto sul letto. È sempre fermo immobile, lo sguardo perso, le braccia corrono lungo i fianchi o si congiungono dietro la schiena attraverso le mani. Il padre è colto nella crudezza e nella semplicità della sua vita quotidiana.

Si riesce però a percepire la sua carica emotiva e mentale.

Sono degli studi anatomici caratterizzati da una forte analisi psicologica e introspettiva.

Il padre si aggira per casa in mutande, con addosso solamente una canottiera e ai piedi le calze con le ciabatte. È una figura sola che ha appena perso, sua moglie, l'amata compagna di una vita.

Scopro questo particolare parlando con Ortona e scopro che le foto sono state scattate al padre proprio dopo la scomparsa della madre che il pittore non è mai riuscito a dipingere per via della sua bellezza oltremodo sfuggevole ed eterea.



Padre, 2002, olio su tavola, 30 x 24 cm



Poeta in via del Tritone, con vestito rosso e rosa, 2019, olio su tela, 40x30 cm

Una figura che compare invece molto spesso nei suoi lavori è sua moglie Letizia che, negli anni, Ortona ha dipinto decine e decine di volte e che è diventata, come lui stesso afferma, la sua “unità di misura”.

In questo suo lavoro intitolato “Poeta in Via del Tritone” riusciamo a comprendere al meglio questa sua affermazione.

Nella parte inferiore, sul bordo estremo sono riportati, come accade sempre nei suoi lavori, dei segnetti paralleli equidistanti l'uno dall'altro. Sono quelle che lui chiama le fettucce metriche, delle reminiscenze subliminali che emergono dalla sua infanzia, e che ricordano per certi versi i quaderni a quadretti, nei quali è più facile incasellare lettere e numeri e quindi ordinarli.

Ortona ama la costruzione, a tal punto che torna a disegnare con la matita anche sopra lo strato di pittura. Rispetto al foglio bianco, i quadretti, danno più sicurezza e Ortona, dalla pittura, vuole solo certezze. Sente il costante bisogno di conoscere esattamente in che punto dello spazio si trova, in quale punto della superficie sta andando a segnare con la sua matita, non può sbagliare di un centimetro, altrimenti la struttura del dipinto crollerebbe. Questi segni hanno la stessa funzione dei punti cardinali, sono punti di riferimento universali per poter inquadrare il suo pensiero all'interno della superficie.

Questo suo lavoro, molto piccolo ed evocativo lo trovo sul cavalletto, nel suo studio, il 6 febbraio 2020 quando vado a trovare Ortona. È un quadro molto equilibrato, gli spazi lasciati bianchi sulla tela danno grande respiro al lavoro e danno risalto al rosso del vestito.

La moglie diviene anch'essa una fettuccia metrica in funzione dell'equilibrio del suo lavoro.

È, come direbbe il pittore, solamente una “bella forma” ma, paradossalmente è la cosa meno importante del quadro. Il vestito rosso infatti sembrerebbe essere il protagonista indiscusso del dipinto. Letizia è una figura quasi del tutto inespressiva dal punto di vista del linguaggio del corpo, e dello sguardo, perché la cosa importante per Ortona, come sempre, è il fatto che sia la sua pittura a parlare e non il soggetto. L'inespressività dei suoi personaggi, come fossero dei manichini sui quali appoggiare dei vestiti, gli permette di non essere schiavo del proprio lavoro. La verosimiglianza non gli interessa affatto. Il sentimento che prova il soggetto rappresentato tende a scomparire completamente assorbito dal linguaggio pittorico, dal segno, dal tratto, dal colore e dalla pennellata. Il suo obiettivo è che non si perda mai l'attenzione sul linguaggio della pittura.

È un quadro di cui Ortona si ritiene pienamente soddisfatto. Io ho potuto vederne il divenire perché Ortona pubblica tutto sul suo profilo Facebook, non gli importa se il quadro non sia ancora finito, pubblica tutti i vari step. Il quadro finito, appeso alla parete di qualche galleria, lo inquieta, lo spaventa. Non può sopportarlo, i suoi lavori devono restare nel suo studio. Deve avere il controllo totale sulla sua pittura. Potrebbe ritoccare improvvisamente un quadro fatto dieci anni prima.

Mi racconta che inizialmente il vestito era stato dipinto di rosa ma che, non soddisfatto di questa scelta, in un secondo momento ha deciso di coprirlo con un rosso energico che fa risaltare il seno.

La cosa che trovo straordinaria del lavoro di Giorgio è che i suoi dipinti, pur essendo quasi sempre di piccolo formato, dentro i cataloghi o comunque in foto sembrano incredibilmente enormi.

È una pittura talmente incentrata sulle proporzioni e sull'equilibrio che tende a diventare assoluta, pura, una pittura che vince in qualche modo la dimensione spaziale.

Quello che conta è la pittura, sempre, in modo del tutto inevitabile.

Parlando con lui su Meet riflettiamo sul rapporto tra la pittura ed il web. Ortona è sempre entusiasta, è una persona estremamente curiosa e vivace e tutto questo va ad influire inevitabilmente sul suo lavoro. Io sostengo il mio bisogno di toccare con mano la pittura, di sentirne l'odore.

Ortona mi stupisce e mi confida che ultimamente ha riflettuto molto su questo tema e che è arrivato alla conclusione che per lui è sufficiente che la sua pittura venga apprezzata anche solamente dal digitale, dallo schermo.

Per lui è blasfemia affermare che la pittura la si faccia per gli altri.

L'arte la si fa prima di tutto per se stessi.

La pittura di Ortona è egoistica ed egocentrica ed è aperta totalmente al progresso, ai nuovi linguaggi. Alla faccia di chi pensa che i veri pittori siano morti nell'800!

L'immagine è un'immagine. A prescindere dalle modalità attraverso cui essa viene da noi percepita, se la osserviamo nella realtà di fronte a noi o per mezzo di uno schermo.

Ortona è un pittore che, grazie alla consapevolezza del passato, è inevitabilmente proiettato verso il futuro, con la produzione di immagini sempre inedite e mai scontate.

Sostiene che più una forma d'arte tende all'astrazione e più questa si avvicina all'idea di Dio, anche se uno non ci crede affatto.

L'idea del pittore maledetto è molto lontana da Ortona.

Giorgio è un artista regolare, dipinge la mattina, ma con la luce della lampadina. La pittura è un lavoro e lui le dedica anima e corpo. Le immagini non vengono fuori dalla cosiddetta ispirazione ma sono frutto del lavoro continuo e instancabile di ricerca. I suoi lavori prendono forma dalla Geometria descrittiva che Ortona ha praticato per anni alla Facoltà di Architettura e parte dal concetto di conoscere la forma attraverso la matita che definisce l'oggetto rispetto all'aria che lo circonda. È una pittura codificata la sua. Una pittura fatta di linee tracciate con le squadre, con estrema sapienza tecnica, grande gusto della proporzione e perfetto equilibrio.

La geometrizzazione architettonica, trasposta da Ortona con molta chiarezza e disinvoltura nelle sue opere pittoriche ed applicata allo stesso identico modo su una palazzina romana o su una figura umana, non fa perdere in alcun modo l'afflato vitale e la forte connotazione umana delle sue forme.



Agnostico, astemio e asintomatico, 2020, olio su tela, 53,3 x 37,5 cm

Ortona, forte del suo mestiere, riesce a dare alla rigidità geometrica delle architetture una grande plasticità attraverso l'elemento pittorico che spezza la durezza e la precisione delle linee dritte, "tirate" con le squadrette. Attraverso la pittura Ortona riesce a fare un qualcosa di incredibile: dona poesia e bellezza ad un sacco di cemento o al calco in gesso per una dentiera e la dignità ad una anonima palazzina nella periferia romana. Ortona è un abile e piacevolissimo disegnatore. Spesso, quando è soddisfatto del disegno, i suoi lavori rimangono così, spogli della pellicola pittorica. Il più delle volte però è la materia dei colori ad olio che ingloba il disegno e crea un intenso dialogo fra segno grafico e colore dipinto.

Ortona si definisce agnostico, anche se sostiene che, tra gli artisti, definirsi ateo faccia più scena.

E così si rappresenta al pubblico, si mette a nudo, nel suo studio, con il basso in mano.

E sì, perché Ortona, oltre che architetto, pittore e grande catalogatore è anche un musicista!

Agnostico, astemio e asintomatico, è attraverso queste tre A che Giorgio Ortona si descrive nel suo autoritratto. In questo dipinto c'è lui, Giorgio, che si mette a nudo, col suo sguardo curioso, potente e con in mano lo strumento musicale che suona con grande passione, nello stesso angolo di studio nel quale dipinge i suoi quadri. In questo lavoro è custodito il suo mondo. Un mondo fatto di arte, di luce, di colore e di suoni, ma anche di profumi e ricordi mai troppo nostalgici. Un angolo di Roma in cui Ortona dipinge da quattro decenni inesorabilmente senza sosta. Perché un vero pittore dipinge tutti i giorni, l'ispirazione la lascia ai pittori della domenica, al sottobosco.

L'arte va coltivata, va perpetrata, la sua è una pittura ricercata, personale, intima, che si sviluppa sulla stessa, infinita, fettuccia metrica.

La pittura di Ortona basta a se stessa, è una pittura semplice, vibrante, fatta di scatti improvvisi, segni frenetici, pennellate lente e nervose, cancellazioni inaspettate e destabilizzanti, abrasioni e continui ripensamenti, non ha bisogno di essere spiegata oltre.

La qualità della materia pittorica lascia spazio al racconto della sua contemporaneità, degli uomini, delle donne e della loro vita di tutti i giorni.

Serietà e impegno contraddistinguono tutto il lavoro di Giorgio Ortona.

Il pittore lavora ai suoi quadri sforzandosi di pensare che non saranno mai visti da nessuno, che rimarranno per sempre vicino a lui nel suo studio e questo è per lui il solo metodo per raggiungere la verità. La semplicità, o meglio le semplicità, sono sempre vicine alla verità.

Ultimamente, soprattutto nel periodo del lock down, durante i mesi di febbraio, marzo e aprile, Ortona, accogliendo anche l'invito di Camillo Langone che da un po' di tempo gli consigliava di fare quadri un po' più grandi, è riuscito a stupirmi ancora una volta, realizzando il più grande dipinto della sua carriera, una tela di oltre cinque metri di lunghezza per più di un mezzo metro di altezza che rappresenta il porto di Tripoli dal quale fu costretto a fuggire cinquantatré anni fa.

Ortona è riuscito ad andare sullo spazio (grazie a Google Maps) ed a regalarci un ricordo quasi onirico, un omaggio alle sue radici, rompendo gli schemi, andando oltre, guardando la realtà dallo spazio, ancora una volta senza giudicarla.



Tripoli, latitudine 32°54'07.99"N/longitudine 13°11'09"E, 2020, olio su tela, 162x528 cm

Conclusione

L'idea che la pittura sia morta e che il concetto sia l'elemento più importante di un'opera d'arte contemporanea sono ormai appannaggi da relegare ad un infelice passato dittatoriale che ha caratterizzato per decenni il mondo dell'arte.

A conferma dell'infondatezza del pensiero, poi, secondo cui la pittura tenderebbe a rappresentare ancora ciò che è già stato rappresentato, ci basti riflettere sul fatto che, seppure l'atto del dipingere sia rimasto lo stesso, le immagini e la forma cambiano in continuazione nell'arco dei secoli.

Solamente chi ha pazienza di osservare davvero può rendersi conto di questa evidente realtà.

Un quadro, seppur dal punto di vista della sua struttura rimanga un oggetto abbastanza semplice, riesce ancor oggi nell'intento di veicolare significati ed emozioni.

Un dipinto è la struttura in cui abita un pensiero, un modo di vedere o meglio di sentire le cose.

Nonostante i suoi strumenti siano rimasti invariati da secoli, il pittore contemporaneo attraverso le tele, i pennelli ed i colori esprime con urgenza espressiva le proprie emozioni, la sua persona.

Le opere d'arte, per riprendere un concetto di Danto, sono significati che prendono corpo ed è questo, in definitiva, l'unico punto in comune tra tutte le forme espressive dell'arte contemporanea.

La pittura non ha bisogno di essere spiegata, non ha un impegno preciso quanto l'idea salda e convinta di fare parlare il colore, la pennellata, un pensiero che va sicuramente contro la concezione ormai troppo consolidata secondo cui l'arte debba avere per forza un concetto, un significato.

Il concetto, o se preferiamo il contenuto, nella pittura di Papetti e Ortona è insito nella stessa forma, che nel loro caso è sostanzialmente quella emotiva del profondo.

La loro ricerca pittorica non è incentrata su una dimensione riconducibile alla verità visiva, tipica del criterio teorizzato da Leon Battista Alberti, ma si spinge a ricercare una verità altra, la loro verità intima e personale.

La pittura esiste e le esperienze di Papetti e Ortona sono la conferma del fatto che questa forma d'arte gode ancora di un grande prestigio. La loro è un'attività di abbozzo costante tesa alla ricerca di una forma definitiva, difficile da raggiungere e in cui i segni e le incertezze documentano i tentativi fatti per trovare tale forma. Le loro opere non hanno bisogno di essere teorizzate e ci risparmiano inutili discorsi, spingendoci alla pura contemplazione.

La loro ricerca formale ed il loro modo di utilizzare il colore diametralmente opposti hanno confermato la mia convinzione per cui non esista un metodo giusto ed uno sbagliato di lavorare, ma, l'assiduo lavoro di ricerca, la curiosità e soprattutto il mestiere sono le uniche caratteristiche fondamentali ed indispensabili per la riuscita di un lavoro concreto, significativo.

Se è sincera vive e sopravvive al tempo e al progresso.

La pittura non è mai morta, ancora esiste.

È un'espressione artistica ancora fortemente contemporanea e, da millenni, attraverso una storia raccontata per immagini, ci apre l'esperienza ad un mondo che possiamo osservare solo per mezzo della pittura.

Questo è il più grande potere del pittore, ci permette di vedere il mondo attraverso i suoi occhi.



Giorgio Ortona e Alessandro Papetti, Milano, 2010

Ringraziamenti

Il risultato di questo lavoro di ricerca, cominciato circa un anno fa, è stato possibile grazie alla grande sensibilità ed alla estrema disponibilità di Alessandro Papetti e Giorgio Ortona, ai quali va la mia più sincera riconoscenza.

Ringrazio il mio relatore, il prof. Giovanni Sanna, che mi ha seguito con grande passione e professionalità, fin dal primo giorno in Accademia e lungo tutto il mio percorso di formazione ed il mio correlatore, il prof. Sergio Miali, sempre pronto a darmi supporto e saggi consigli.

Ringrazio infine lei, la pittura, inseparabile e fedelissima compagna di questo mio viaggio.

Bibliografia

- Accatino A., *Outsiders. Storie di artisti geniali che non troverete nei manuali di storia dell'arte*, Firenze-Milano, Giunti, 2017
- Accatino A., *Altre storie di artisti geniali che non troverete nei manuali di storia dell'arte*, Firenze-Milano, Giunti, 2019
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Milano, Abscondita, 2012
- Clair J., *Critica della modernità-Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1984
- Clair J., *Breve storia dell'arte moderna*, Milano, Skira, 2011
- Clair J., *L'inverno della cultura*, Milano, Skira, 2011
- Crespi A., *Ars Attack, Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan & Levi, 2014
- Danto A., *Che cos'è l'arte*, trad. it. Poo N., Azzate (VA), Johan & Levi, 2014
- Danto A., *La trasfigurazione del banale: Una filosofia dell'arte*, trad. it. Velotti S., Roma-Bari, Editori Laterza, 2008
- Dorfles G., *Ultime tendenze dell'arte oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2015
- Foster A., *Il ritorno del Reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2006
- Godfrey T., *Pittura Oggi*, Roma, Phaidon,, trad. it. Paissan C. e Santi L., 2010
- Gombrich E. H., *L'uso delle immagini – Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, trad. it. Romano E. e Marsoni A., Phaidon, ristampa 2011
- Langone C., *Eccellenti pittori Gli artisti italiani di oggi da conoscere e collezionare*, Venezia, Gli specchi Marsilio, 2013
- Papetti A., *Io abito qui*, Istituto Centrale per la Grafica Palazzo Poli, Roma, Electa, 2015
- Perretta G., *Medialismo*, Milano, 1993
- Sgarbi V., *La stanza dipinta*, Milano, Bompiani, 2012
- Sgarbi V., *Arte italiana 1968-2007 Pittura*, Milano, Skira, 2007
- Sgarbi V., *Giorgio Ortona – I corpi, le nature morte, le costruzioni*, Milano, Electa, 2010
- Sgarbi V., *L'ombra del divino nell'arte contemporanea*, Siena (SI), Cantagalli, 2011
- Sgarbi V., *L'arte è contemporanea. Ovvero l'arte di vedere l'arte*, Milano, Bompiani, 2012
- Sgarbi V., *Il Novecento. Vol. 2: Da Lucio Fontana a Piero Guccione*, Milano, La nave di Teseo, 2019
- Zeri F., *Storia dell'arte Italiana, Vol 7, Il Novecento, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi, 1988
- Zizek S., *Il trash sublime*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2013

Sitografia

Maurizio Calvesi: Il ricordo di Stefano Di Stasio – Artribune

www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/08/morto-maurizio-calvesi-ricordo-artista-stefano-di-stasio/

Scuola di San Lorenzo

Flash Art <https://flash---art.it/article/scuola-di-san-lorenzo/>

Il Gruppo di Scicli

[.ilgruppodiscicli.it/storia.htm](http://ilgruppodiscicli.it/storia.htm)

La Biennale di Venezia come strumento per rilanciare gli artisti italiani – Artribune

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/05/biennale-veneziah-rilancio-artisti-italiani/>

La Scuola di Palermo – Una generazione di artisti siciliani

arte.sky.it/2018/03/mostra-scuola-di-palermo-pittura-museo-riso/#03