

Il colore: una proposta di libertà

Marta Mazza

Come può essere arte, la scultura, se una luce accidentale basta a mutarla e a disperderla come un gruppo di nubi?

A. Martini

Il 1985, ultimo anno di vita e di attività di Gino Cortelazzo, segna il cambiamento più radicale e significativo del suo modo di concepire la scultura; protagonista della svolta: il colore.

Scultore già trentenne, e solo per circa vent'anni, l'atestino lo è invero da sempre, per necessità. Il suo amore per Max Stirner, pensatore non noto perché provocatorio e censurato, è quello di chi ne interpreta autobiograficamente idee e categorie:

Ma io non sono un io accanto ad altri io, bensì l'io esclusivo: io sono unico. Perciò anche i miei bisogni sono unici e così pure le mie azioni, insomma tutto di me è unico. E io mi apro proprio di tutto solo in quanto sono questo io unico, così come agisco e mi sviluppo solo in quanto tale: io non mi sviluppo in quanto uomo e non sviluppo l'uomo, ma, in quanto sono io, sviluppo - me stesso. Questo è il senso dell'*'- unico'*. (¹).

Cortelazzo si percepisce unico perché scultore, per estrema consapevolezza che prescinde da giudizi di valore,

(¹) MAX STIRNER, *L'unico e la sua proprietà*, Milano 1979, p. 375.

vissuta anzi, talora, conflittualmente; spesso in isolamento. Capirne dunque le opere, anche le ultime che, così colorate, sembrano episodio a parte e non lo sono, significa intendere cosa volesse dire, per lui, scolpire.

È innanzitutto, e ineludibilmente, rapportarsi direttamente alla singola materia, sceglierla scrupolosamente; conoscerla e, quindi, risolvere in contatto questa continuità, approfondire con la manipolazione quel rapporto quasi affettivo instaurato nella ricerca mirata e attenta⁽²⁾. Certo, l'atto dello scultore si compie solo nel relazionare questa materia allo spazio, nel farla interagire con l'altro da sé, nell'esporla all'atmosfera e alla luce. Ma in anni in cui la scultura sconfinava spesso nello spettacolo o si serve del già fatto, comunque fortemente caratterizzata da pretese intellettualistiche, questo esser *faber* di Cortelazzo è importante nota distintiva.

Uomo del proprio tempo, per l'ampia gamma di materie e strumenti che usa, per il bagaglio esperienziale, diretto e indiretto, e per le nozioni scientifiche di cui beneficia, l'atestino è però scultore in senso antico. Forte solo della propria *techne*, si confronta con una materia per volta, quasi giocando una partita in cui si abbia il massimo rispetto per l'avversario – la materia con la sua propria vocazione formale – e il cui esito, quindi, non possa essere prestabilito ma solo attivamente ricercato. Ed è proprio questa modalità d'essere scultore a rappresentare la costante profonda dell'*iter* di Cortelazzo, a significare quella coerente continuità delle sue opere già lucidamente individuata da Argan⁽³⁾.

Gino Cortelazzo compie un percorso unitario, un'opera-

(²) Cfr. LUCIA CORTELAZZO, *Un'autostrada di fiori* in *Gino Cortelazzo* a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p. 32.

(³) GIULIO CARLO ARGAN, *Prefazione* in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Este 1987, p. 7.

zione metalinguistica sulla scultura fatta con gli elementi linguistici della scultura, con la materia, cioè, e con la propria abilità di *artifex*, priva di superfetazioni mentali. E occuparci dei suoi ultimi lavori consente di individuare a posteriori il *telos* di un simile discorso, forse intrinseco ad esso da subito, forse maturato nella pratica della ricerca: la «liberazione della forma plastica dalla propria oggettualità, dalla propria fisicità, dalla propria fatale inerzia»⁽⁴⁾, dalla propria provvisorietà. Sue intenzioni «erano quelle di rispondere e corrispondere ancora una volta a ciò che, tanti anni prima, aveva voluto Arturo Martini quando aveva scritto soffrendo *Scultura lingua morta*. La scultura è l'arte più prigioniera, diceva Martini, è l'arte legata alla fisicità della luce e del sole, è l'arte che non può mai emanciparsi totalmente»⁽⁵⁾.

Con ostinati, lunghi esperimenti, trovando fuori d'Italia le materie di cui necessita, Cortelazzo mette a punto un impasto di resine epossidiche e granelli di quarzo che poi colora in modo ritenuto inalterabile – l'ingrigimento delle grandi sculture esposte nella corte della casa di Este è però parziale smentita – e con cui ispessisce le superfici di ferri e bronzi. Ecco che la scultura non è più vincolata alla luce poiché è luce essa stessa, avendola catturata irreversibilmente nella propria materia; e, così colorata, non si fa più esperire nel tempo ma si rivela, si dà in modo definitivo. Le sculture di Cortelazzo avevano sempre rivendicato una fruizione diluita nella diacronia, il tempo necessario per un percorso in cui godere consecutivamente di *facies* assolutamente differenti. Ebbene: la dimensione cronologica c'è ancora, ma il tempo è ora una

⁽⁴⁾ GIUSEPPE MAZZARIOL, *Relazione* in *Giornata...*, cit., p. 73.

⁽⁵⁾ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, cit., p. 16.

misura che tende all'infinito; non sono più distinguibili un colore intrinseco e una luce che vi si sovrapponga quale momentanea illuminazione: colore e luce sono saldati per sempre, indivisibili. Non diversamente da quanto si verificava per altri grani giustapposti: quelli della pittura di Seurat, ugualmente fagocitanti la luce di attimi resi eterni.

Ma perché tutto ciò risulti credibile, è necessario verificare in dettaglio se la scultura-colore di Gino Cortelazzo sia effettivamente un raggiungimento ultimo, assoluto, interpretabile come proposto; verificare, cioè, se realmente tutte le precedenti ricerche dello scultore siano sottese alle ultime opere, se, ancora, siano – come dovrebbero – le tappe ineliminabili di un *iter* dialettico verso la negazione e quindi il superamento dei loro presupposti.

La rosa è una prima conferma. Scaturisce da una ricerca plastica che risale quantomeno al 1977, alle serie delle *Foglie* e dei *Fiori* in cui, sempre, è dato di individuare l'azione di forze centripete. Centripete, non centrifughe: la lezione di Boccioni vive, ma l'espansione nello spazio non può compromettere, con la sua virulenza, l'integrità dell'oggetto scolpito, il cui moto è piuttosto quello graduale della crescita, lento convergere verso un centro che si va innalzando.

I piani incurvati e avvolti si mantengono dapprima in contatto ravvicinato col terreno di coltura (*Foglia 3*, *Foglia 4*, *Apertura*, *L'assisa*); poi, si sollevano con più decisione supportandosi l'un l'altro (*Flora*, *Foglia autunnale*, *Composizione verde*) finché le larghe foglie più in basso divengono veri e propri arti sinuosi cui, solo, resta affidato l'appoggio al suolo (*La grande foglia 2*).

La rosa nasce certamente da qui, ma tutto è più puro ed essenziale. I piani non sono più intricati in affollato insieme; i loro reciproci rapporti si sono chiariti, cosicché il

nucleo-bocciolo emerge ora liberamente, quasi galleggiando sulle tre grandi foglie-volute che si gonfiano abbracciando il vuoto per poi introvertere in basso le proprie estremità. È un dettaglio importante: tanto quanto il colore-luce, questa scelta compositiva, che ribalta l'estroflessione «a scivolo» adottata in precedenza, contribuisce alla perfezione della scultura; essa si conclude in sé. Oggetto autonomo, inoltre, non teme più le somiglianze che connotano la rappresentazione: si sa, l'astrazione serve fintanto che l'arte dimostra velleitaria la corrispondenza tra linguaggio e realtà; poi, non è più necessaria.

Cortelazzo, peraltro, non si perita di farvi ricorso fino all'ultimo, confermando, con tale disinvoltura linguistica, di credere a una raggiunta superiore sintesi in cui simili problemi risultano annullati. Così, giustappone a ventaglio le altissime sagome in ferro e quarzo bianco di *Coro*, anch'essa ultimo esemplare di un'antica famiglia il cui capostipite è forse il bronzetto omonimo del 1972. Lo scultore atestino applica la forza liberatrice del colore, dunque, anche a queste sue sculture fatte assemblando piani, che nello spazio non germogliano ma, piuttosto, si espandono come insieme di onde sonore. Nella duplice lettura per cui ritagliano lo spazio o vi sono ritagliate, gioco consentito dalle concavità, quelle dei *Cori* o di *Trio I* o di *Destino* o di *Canto* sono sagome echeggianti.

Sagome e piani sono gli elementi costitutivi anche di un altro gruppo di sculture del 1977 (*Castello 2, L'intellettuale, Avaro, Amore, Il mistero*), ma disposti in sequenze più ragionate, cui presiede un preciso progetto architettonico definitosi in numerosissimi disegni. La modalità compositiva è tale da enfatizzare più che mai il ruolo della luce, perché il volume intero delle sculture si ha solo sommando le superfici che essa rivela e i vuoti intercalati, cupi poiché lì nulla la trattiene.

Eppure, Gino Cortelazzo non lascia cadere questo filone, proficuo, della sua ricerca; vuole, anche per esso, la liberazione nel colore. Perché se ne abbia percezione aristica, annulla la volumetria, riduce le sue piccole architetture a facciata – ed è *Il castello* – a fondale scenografico – ed è *Luna a Key West*. Più che mai, le due sculture si rivelano in un'altra dimensione, indifferenti al cronotopo dei mortali, forti di una luce interna che non conosce intermittenza e impossessatesi del segreto della fiaba, che non ha tempo e luogo ma vale per l'eternità. Il blu intenso de *Il castello*, colore cui erano ciechi i Greci, veicolo di atmosfere orientali, accresce la portata favolistica, ludica della scultura.

L'esistenza è un circolo: la fine si ricongiunge al principio. Il percorso, però, c'è stato: le sculture-colore di Gino Cortelazzo non sono il gioco estemporaneo di uno spirito eclettico ma il capitolo ultimo di un *iter* coerente; capitolo in cui il «bambino molto saggio»⁽⁶⁾ racconta tutto se stesso scultore con la densa essenzialità dell'affiorismo.

Può sembrare arduo, infine, proporre anche *Omaggio a Venezia* nell'ambito di questa lettura consequenziale delle creazioni di Cortelazzo: «chi conosce la produzione precedente [...], avverte subito che si tratta di un'opera che non rientra nei suoi canoni abituali»⁽⁷⁾.

Eppure, nemmeno questo è un episodio isolato: quale scultura di arredo urbano, si riconnette, pur senza esserne affatto un approfondimento formale, alla *Cattedrale* nata un decennio prima per lo spazio di Prato della Valle; come allora, movente è una specifica occasione espositiva, prevista, stavolta, nel capoluogo lagunare.

⁽⁶⁾ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La scultura...*, cit., p. 16.

⁽⁷⁾ SILENO SALVAGNINI in «Il Mattino», «La Nuova Venezia», «La Tribuna» del 9 novembre 1986.

Cortelazzo evita accuratamente la mimesi affidando il buon inserimento ambientale delle sue enormi sculture a una più sottile comprensione del sito. La foca in ferro e quarzo blu – poi rimasta a Este – è metafora composita di Venezia: animale circense, allude a una città che dà incessantemente spettacolo di sé; grande curva increspata da onde, culminante nel globo che la sormonta, traduce, sintetizzandoli, il Canal Grande e la punta della Dogana; l'ogiva delle zampe, realmente percorribile, ne è simbolico ingresso. Ma non è la Venezia abitualmente esperita, quella cui Cortelazzo rende omaggio: incorrerebbe in una tautologia.

Complice, ancora una volta, il colore-luce, lo scultore traspone il suo gioco nella dimensione incorruttibile della fiaba aspirando a connotare magicamente anche tutto l'intorno.