

Nell’autunno del 1985, Gino Cortelazzo, scultore, se ne andava per sempre, lasciando soltanto alle sue opere il compito di esistere.

Era diventato scultore già adulto, nel corso degli anni Sessanta, per una scelta precisa, una necessità difficilmente comunicabile. Quale che fosse il significato più profondo di questa scelta, la scultura certamente ha rappresentato per lui un’esperienza globale, drammaticamente “moderna” così come poteva esserlo nel pieno della riflessione artistica degli anni Settanta che tendeva a privilegiare l’intellettualità estetica sulla progettualità formale. In quello stesso 1985 Italo Calvino teneva all’Università di Harvard le “lezioni americane”, una preziosa consegna spirituale per il futuro millennio. Incominciò con *Lightness* e non ebbe il tempo di porre mano all’ultima, che avrebbe dovuto essere *Consistency*. È solo un pretesto: notare questa coincidenza ci permette di collocare, idealmente, la scultura di Cortelazzo come sospesa tra questi due poli, quello della Leggerezza e quello della Consistenza, entro una distanza che è conflitto, tensione, ma anche esperienza di liberazione. Egli avvertiva infatti, con la massima chiarezza, che la scultura era prima di tutto un fatto di materia, di gravità plastica, di volume: le prime grandi opere in legno testimoniano questa proprietà esclusiva, massiva della scultura, piegata, ma non ancora sventrata nella sua arcaica qualità di “pieno”. Del resto, al suo affacciarsi sulla scena dell’arte contemporanea, la scultura si presentò a Cortelazzo già “minata” nell’integrità plastica dalla tradizione del moderno. Non avendo avuto una formazione scolastica regolare, poté trovare davanti a sé, simultaneamente, tutte le soluzioni che il

nostro secolo, così ricco di prove di ogni genere, aveva saputo dare alle interrogazioni intorno alla natura del fatto plastico. La tradizione non costituiva per lui un *excursus* storico blandito dalla comunicazione didattica, non aveva processioni di calchi, centurie di gessi che popolavano i suoi sogni giovanili; semmai essi erano stati riservati alla Natura, alla generazione e all’apparizione di forme organiche, dedicati a una vocazione attiva nei confronti del mondo vegetale: Cortelazzo coltivava piante, spiando e sperimentando quanto sarebbe accaduto nel corso di una crescita naturale da lui diretta. La forma fu sempre per lui un’esperienza plastica e concreta. La scultura gli apparve già provvista di un’autonomia formale matura, reale oltre ogni realismo. Un’istruzione di ornato, di disegno e modellato, comune agli studenti d’arte, avrebbe certamente addomesticato l’urto, temperato la scoperta, ammansito la necessità. La “tradizione” dunque rappresentava per Cortelazzo la varietà dei fenomeni plastici, un repertorio di forme che già portavano segni evidenti della disintegrazione del volume. Fu allievo di Mastroianni in un clima che, in quegli anni Sessanta, poteva essere considerato di “conservazione” o – in termini non più ideologici – di resistenza dello specifico, delle leggi della forma come istanze significanti; innalzò forme tese e svettanti, flessuose e appuntite, forme di bronzo e di ferro aperte, compenstrate dall’aria; saggiò l’energia plastica posseduta dai piani come sagome pianeggianti oppure come superfici ondose; immaginò la scultura come una “naturale” combinazione tra questi piani e la luce e l’aria. Le superfici si dispongono all’assalto della luce, si consegnano alla facoltà scultorea derivata al pia-

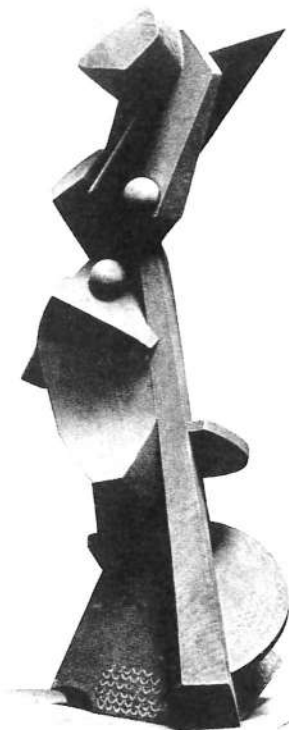
no dalla massima esposizione alla luce: il bronzo lucido è un piano mosso e luminoso, diventa dunque il “pieno” che sempre più accentuerà il contrasto con i piani “interni”, in ombra, con il vuoto modellato all’interno, frutto della loro intersecazione. Seguendo la sua personale volontà di forma, intorno alla metà degli anni Settanta, Cortelazzo approfondisce, infatti, il contrasto tra interno ed esterno. Inizia a svuotare i volumi, o meglio la parvenza esteriore dei volumi che finisce con il reggersi, all’interno, su brevi pareti, il minimo necessario affinché si mantenga la consistenza della gravità plastica che, così “alleggerita”, viene destinata al movimento. I piani interni reggono le volte della forma del volume che diventano libere superfici, libere di trasformarsi in luce, libere di comportarsi, flettersi e allungarsi, come superfici organiche. Il bronzo tirato, specchiante delle superfici esterne, contrasta con l’ombra scandita dai piani interni; la luce si materializza sopra quelle superfici, è una luce totale che “occupando” la materia ne rivela la forma (definirla “elegante” come più volte è stato fatto, ci sembra scongiurare l’intensità formale e fraintendere il peso concettuale che la luce aveva per Cortelazzo). Egli andava istruendo il “vuoto” all’interno della scultura. Attraverso la creazione dei piani interiori indagava la natura dell’ingombro fisico, il segreto della gravità, modellava l’ombra che risiede oltre la superficie, testimone della natura terrena dei corpi, le attribuiva visibilità e funzione, un’architettura: modellandola, la conosceva. Nel gruppo delle sculture *Farfalla*, *Toro*, *Spagna*, *Brigantino*, il movimento è dato dalle flessioni dei piani superficiali, dalla disposizione dei tagli e delle articolazioni, ed è ulteriormente in-

Henri Laurens, *Danseuse*, 1915.

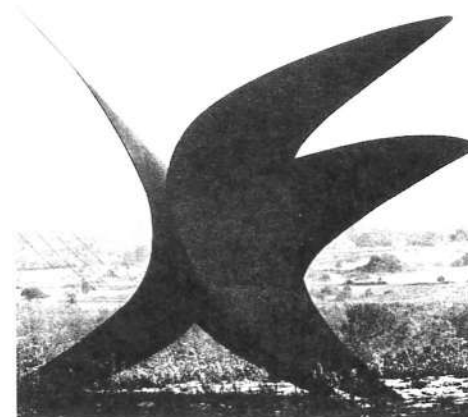
Raymond Duchamp, *Vision, Le grand cheval*, 1974.

Hans Arp, *Corona di seni*, 1936.

Alexander Calder, *Trois ailes sachés*, stabile, 1963.



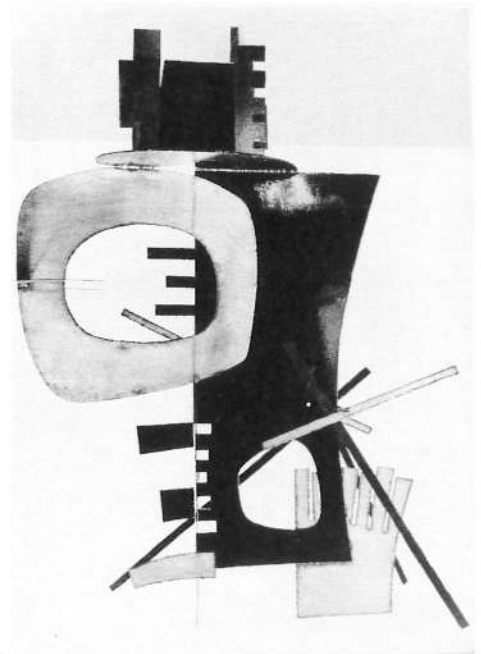
nervato, all'interno, dalla varietà posizionale di quei solidi frammezzati d'ombra. Il dinamismo delle forme e il mobile contrappunto tra pieni e vuoti, l'idea del volume come sintesi di piani voltati, ci riporta col pensiero alle lontane *constructions* di Laurens indotte al movimento, a Duchamp-Villon, a Boccioni: la scomposizione cubista e poi il moto futurista possono costituire una remota fonte di riferimento, che risulta ancora più chiara nelle sculture che hanno un più diretto rapporto con le forme e i processi naturali. Nella serie delle *Foglie*, dei *Fiori*, in un'opera come *Flora*, le superfici bronzee acquistano un moto ondulatorio, flessuoso e continuo, vagamente spiraliforme, un moto che si propaga da un nucleo centrale, un nocciolo a vite da cui si avvia l'apertura della "corolla". La vitalità plastica, sintesi di materia tridimensionale e movimento organico, si pone su una linea che proviene dai grandi maestri della scomposizione dinamica piuttosto che dal padre legittimo della scultura "organica" Hans Arp, interessato all'integrità plastica della scultura, in quanto sede della potenza nucleare della vita, che si conserva nelle forme del bronzo e del marmo dall'andamento "pieno", non mai destrutturabile, scomponibile. Cortelazzo non può rinunciare alla consistenza e alla tensione del fatto plastico orientato verso un processo di emanazione di piani, sia esso direttamente ispirato alle forme naturali o pervenuto a un distanziamento tale da conservarne solamente la necessità di una tornitura astrattamente biomorfica. La scultura per Cortelazzo rappresenta ogni volta un progetto di sollevamento da terra, tende a librarsi nell'aria, a spiccare il volo, eppure non può liberarsi dalla gravità, dall'immobilità reale: essa è

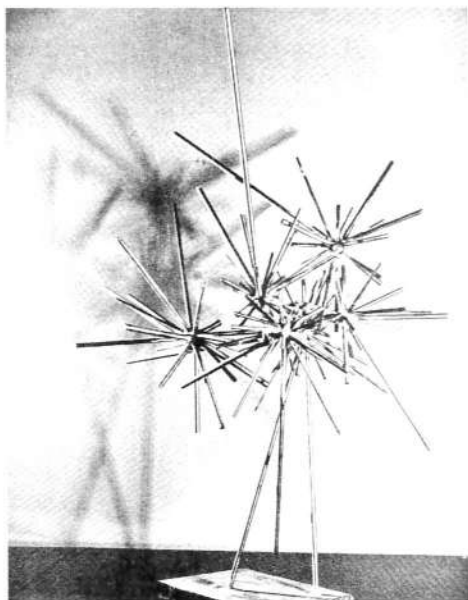


inesorabilmente vincolata alla terra. La scultura pesa sopra la terra come un uomo, come una montagna, la sua mole rappresenta anche le sue radici; lo zoccolo, il piedistallo, racchiudono la forza del suo peso, poggiato e contenuto nella terra, mentre la sua forma è fuori, è nell'aria, si dirige verso l'alto, incontra la luce, come gli alberi, come il *Kolossós* greco: artefatto che simula la verticalità della vita e, contemporaneamente, la fissità della morte. La scultura è l'unico intervallo tra la terra e il cielo che non siano le creature erette della natura, che non siano le architetture degli uomini: l'unico intervallo che capisce di essere solo questo e prova a immaginare la propria crescita, a forgiare la propria indipendenza. Il peso, la gravità plastica, includono l'idea di radici, la dipendenza dalla terra. Cortelazzo avverte questa potenza come una condizione simile a quella della natura organica e allora quando fa crescere, quando apre le forme è come se le portasse, letteralmente, alla luce, seguendo un processo formalizzante organico, lanceolato, rotondo, che sembra assecondare (o vincere) un'ipotetica facoltà modellante dell'aria: la sua è anche mimesi della resistenza cinetica. Per questo motivo egli percepiva come lontano *alter ego* Alexander Calder, spiava i leggeri *mobiles* consegnati totalmente alla volontà dell'aria, scultura paradossale, simulacro infantile, circense: la scultura soggetta all'aria gli dev'essere apparsa come una visione impertinente, quasi dolorosa. Certo con ancora e zavorre (bulloni e fiamme ossidriche) la sua simpatia poteva andare semmai agli *stabiles* di Calder, ma non di questo si trattava. La ragione segreta di quel sofferto e solitario interloquire a distanza col maestro americano è proprio il fatto di condivi-

dere la medesima idea di *leggerezza*, la stessa assenza di gravità virtualmente contenuta nelle sue forme incurvate come falci, come pale, come frammenti di eliche, ma di sentirla fisicamente immobile, scolpita, piantata come un solido su questa terra: questa è la scultura, questa ne è la grandezza e la dannazione. Tutto il suo sforzo di ricerca si è giocato dentro a questa insanabile contraddizione: rappresentare l'assenza di peso, la "mobilità", nelle forme scultoree del bronzo, del ferro, dell'onice, materiali duri, pesanti, materiali dunque "tragici". Una tensione *significante* di questo tipo differenzia Cortelazzo da altri scultori che, in quegli stessi anni, andavano cercando la massima apertura delle forme scultoree riducendole a nastri, linee, piani, ma più interessati agli aspetti strutturali della smaterializzazione plastica. Per artisti come Canilla, Cappello, Lardera il movente sperimentale è più di ordine linguistico, sembra retto da una sorta di immaginazione razionale, strutturalista che tende a ridurre a maglie primarie, a sistema nervoso del vuoto, la "memoria" della forma plastica espressiva. In termini semiotici, usando un sistema di riferimento proprio di quegli anni, potremmo dire che queste opere si collocano sul piano della *forma dell'espressione*, mentre quelle di Cortelazzo su quello della *forma del contenuto*.

Mastroianni trovò una sua maniera per rappresentare il contrasto tra gravità e leggerezza: rese il nucleo plastico un congegno di propulsioni pluridirezionali, dotato di un'energia interiore che scalcia in ogni verso dello spazio e si ferma a un passo dal diventare freccia e raggio (cosa che capitò invece, coerentemente, ad André Bloc). Mastroianni trasfigurò la materia, ne rese





“elastica” la più ferrea consistenza, ne sacrificò l'identità plastica arrivando a dare una versione totalmente laica della cattedra di San Pietro, nello straordinario monumento alla Resistenza di Cuneo, che è anche un monumento alla sua concezione della scultura: se Calder fa stare in aria e muovere esili ponti e pendule pale, riuscendo a dare una versione dell'arte plastica che è solo un'ombra, una “mano” di scultura, Mastroianni fa stare in alto 350 metri cubi di bronzo, 25 tonnellate di materiale. Cortelazzo è diverso: per lui la scultura parte, s'innesta e poi cresce sempre da un punto sulla terra. Spesso le sue sculture poggiano su piani voltati come ponti, come piccole arcate di ponti, oppure su un singolo punto, da cui subito divergono aprendosi, cioè “spuntano”, ma, in ogni caso, la scultura non può rinunciare allo zoccolo di terra (che Manzoni rovescerà, e sarà un'altra storia ancora, lontana più di Calder da Cortelazzo). Se questa è una delle questioni di fondo della poetica dello scultore di Este, ci è anche più facile intendere la sua continua sperimentazione di materiali diversi, di tecniche diverse: vi è in lui il desiderio di provarsi con altri tipi di resistenza della materia, di peso, di forza, non si tratta di scoprire nuovi effetti. Niente eclettismo dunque e nemmeno mobilità romantica, irredenta inquietudine, bensì la necessità propria di una lenta perseveranza, di una meditazione estetica destinata a verificare la fenomenologia della gravità, la varietà delle manifestazioni di questa sublime dannazione cui è condannata l'arte plastica (e l'uomo stesso). Egli desidera sperimentare il modo di alleggerire questa materia, anche la più dura e pesante come l'onice del Pakistan, di provare l'avanzata verso l'alto, la proiezio-

ne nel vuoto, la liberazione dal peso: sembra chiedersi di continuo come sia possibile abitare l'aria in armonia, sollevati dalla luce, come al mondo sa fare la natura, pur avendo esperienza solamente della forza dell'attrazione terrestre. Per Cortelazzo la scultura è fino in fondo un'avventura della conoscenza, non è certamente una ricerca di valori formali, compositivi e né, tantomeno, percettivi; non vi è mai, nelle sue opere, una tentazione di forma pura, ma sempre un'ipotesi di crescita, un'istanza primaria della volontà di crescita, di sviluppo del nucleo plastico, intimamente attivo, destinato a sprigionarsi, a evolversi nello spazio non per un impulso energetico gestuale, ma per un calcolo della libertà, un desiderio di misurarsi con un'idea di libertà totale – che ognuno di noi immagina propria dell'immaterialità del cielo – conservando l'immobilità e i caratteri specifici della materialità della terra. In questo progetto, in questo sentimento della “missione” della scultura, vi è qualcosa di altamente spirituale, tanto più intenso quanto più intrecciato a una consapevolezza primaria della mole della materia e del lavoro reale, fisico dello scultore: un esercizio del *fare* molto pregnante, decisivo. Egli non disertò mai la “certezza” albertiana della scultura, la celebrò pur sovvertendone la compostezza delle forme; mirava alla massima espansività luminosa, a raggiungere un'orbita nello spazio universale, privo di confini; convertiva le sue aspirazioni più profonde in forma di scultura.

In alcune opere della seconda metà degli anni Settanta Cortelazzo sperimenta l'autonomia scultorea dei piani, siano essi sagome ad andamento sinuoso, organico, o pareti rettilinee; porta all'esterno, *en plein-air*, i

piani interni che aveva escogitato come “negativi” dei volumi. Quegli stessi piani che avevano rivelato qualità di tenuta plastica minimale e decisiva, diventano essi stessi la forma intera. Nell'*Intellettuale* o, ancor di più, nell'*Avaro*, la scultura è una sequenza di piani: tra essi il vuoto, il contrappunto è diventato incastro, la luce ha modo di distendersi, di rivelare – senza abbagliare – superfici estese, quiete e persino ironiche, allusive. Quando, negli ultimissimi anni, Cortelazzo sceglierà di lavorare su piani ritagliati e voltati, con la superficie irruvidita di grani di quarzo, e li colorerà per intero di un unico colore, la luce finirà per scomparire, trattenuta in quella dura grana: la scultura la inghiottirà, e mostrerà l'evidenza tridimensionale senza doverle la forma. Le ultime sculture colorate non tradiscono propositi pittorici o illusionisti, ma rappre-

sentano un episodio estremo di scultura concreta, libera di esistere per se stessa, non più in società con la luce per rivelare la propria immagine. In quella sagomatura esplicitamente biomorfica, persino “infantile”, preziosa nel colore, si placa forse quella ricerca combattente volta a sollevare in alto la materia plastica, a immobilizzare il volo, la crescita, diretti a raggiungere il cielo. La scultura colorata è un progetto fiabesco, non ha nemmeno più bisogno della luce come propulsore iconico, niente più raggi – iconostasi del “pieno” – ma solamente forma di uno stato d'animo, senza più il dilemma della gravità, senza più traccia di eroismo plastico. Le sculture allora come piani colorati, ritagliati nello spazio in uno stato di sognante sicurezza dovuta alla decisione presa di badare a un sentimento, a una privata emozione, a un ricor-

do. Irresistibile il richiamo ai “Teatrini” di Fontana, ma anche, alle “Case” di Nanni Valentini: è come se l'artista, avendo a lungo armeggiato con la materia, e creato forme generosamente significanti, provviste di intenti sperimentali conoscitivi, si concedesse un sonno, il riposo dell'immaginazione progettuale, il sollievo della debolezza, e facesse con le sue mani esperte, un teatro, un teatro dove, come in ogni sogno di mezza estate, ci sono gli alberi, c'è la luna e forse una fata

*Per onde per fiamme veloce e leggera
Di qua di là
Più lieve più chiara
D'un raggio lunare...**

* W. Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, II, 1, trad. it. Torino 1960.