

## *Disegnare per un progetto di forma*

*Chiara Bertola*

«Perché la carica di interna potenza (all'artista) non si estingua, occorre darle una esternità, occorre inserirla nel mondo con una propria autonomia, in uno spazio e tempo suoi, sottratta all'usura del tempo e al declino delle cose esistenziali... Occorre estrarla da sé, coglierla, darle un aspetto...una presenza certa e inconfondibile. Ma come sortire da sé?» (Brandi).

L'interrogativo posto da *Carmine*<sup>(1)</sup> in uno dei quattro dialoghi dell'estetica brandiana – contrapporsi alla natura dando esistenza a forme elaborate dalla coscienza – è una costante nella ricerca plastica di Gino Cortelazzo che ritroviamo già annotata e sottolineata nei quaderni d'appunti d'Accademia.

«Noi domandiamo all'arte di fissare ciò che è fuggevole, di illustrare ciò che è incomprensibile, di dare un corpo a ciò che non ha misura, di immortalare le cose che non durano»<sup>(2)</sup>: un dramma intimo e segreto documentato dagli innumerevoli disegni preparatori che Cortelazzo eseguiva per ogni scultura.

In genere ogni momento creativo affidato alla grafica si attua in una prima concezione di possibilità qualitative e quantitative che poi si risolvono nella diversità della materia; i disegni s'interpretano come un primo percorso libero e automatico del pensiero e della mano che può altrimenti organizzarsi in forme e rilievi; e ancora, nei rit-

---

<sup>(1)</sup> C. BRANDI, *Carmine o della pittura*, Torino 1962.

<sup>(2)</sup> G. CORTELAZZO, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti*, in *Gino Cortelazzo*, Milano 1990, p. 36.

mi scanditi da ogni schizzo, essi possono sì fornire le tracce di un'intuizione formale attraverso cui è possibile talvolta avvertire anche le qualità di un progetto, ma che rimane in ogni caso ignoto fino alla solidificazione nell'opera.

In questo ordine di considerazioni, sia i disegni che le tecniche incisorie non possono venire considerati come una fase occasionale o fortuita dell'esperienza creativa di un artista, bensì testimonianza e, soprattutto, momento dialettico di una ricerca.

I cento disegni che Gino Cortelazzo esattamente progetta per alcune sue sculture non solo confermano quest'istanza creativa, ma dimostrano ancora qualcosa d'altro. Emerge con straordinaria evidenza nella sua opera un perfetto accordo, organico, indissolubile tra urgenza creativa e disciplina, tra una necessità di voler far «crescere» una forma e, nello stesso tempo, di volerne controllare tutti i movimenti del suo svolgersi nello spazio. Unità talmente sentita da Cortelazzo che è sufficiente individuare i percorsi plastici entro cui si svolgono i pieni e i vuoti di certe sue sculture, per riuscire a seguire senza sforzo la strada logicamente tracciata dal pensiero di scultore e cogliere la coerente funzionalità di tutti i particolari in cui si articola.

Nulla di confuso nelle sue sculture. I volumi offrono senza incertezza le loro superfici all'ombra e alla luce per svolgersi tra loro con non minore precisione in un'unica visione armonica.

Gino Cortelazzo, dopo aver anche lui attraversato l'esperienza cubista, là dove lo spazio si snodava per via di forti contrapposizioni di linee-forza svolgendosi quasi esclusivamente su di un piano frontale, raggiunge, tra il '74 e il '75 con *Il Brigantino*, *Il Toro* e *La Farfalla*, una forma più plastica. Una forma che si sviluppa avvolgendosi nel vuoto, che si ritaglia altri percorsi più intimi e più silen-

ziosi, all'interno degli andamenti ondulati dei volumi: quei percorsi dell'*ombra plastica* che Arturo Martini aveva teorizzato intorno al '44: «...ombra in senso comune vuol dire proiezione di un corpo, mentre l'*ombra plastica*, quella che io propongo, vuol dire un corpo d'*ombra* creato. Quest'*ombra* è l'unica espressione»<sup>(3)</sup>.

Armonia di forme che l'artista formula e percepisce anche attraverso il preciso, quasi ossessivo lavoro di ricerca progettato negli innumerevoli taccuini dei disegni che non rappresentano solo pagine tortuose di *appunti* dove incertezze, segni e grovigli di forme raccontano della faticosa ricerca di un'idea, ma piuttosto pagine in cui tutto è già stato portato alla più perfetta maturazione e in cui quasi tutto è già stato espresso. A Cortelazzo sono necessari circa cento disegni per scomporre analiticamente la forma destinata a condensarsi poi nella materia finale. Cento disegni per fornire e controllare i cento punti-di-vista possibili per una forma che deve liberarsi nello spazio.

Ecco allora che ogni disegno denota un'irriducibile coerenza nei riguardi di un sistema diventando singola cellula di una forma finale; ogni movimento, ogni scarto di prospettiva così come ogni traccia lasciata dalla luce negli incavi della forma viene registrata e bloccata come sequenza di fotogrammi.

Cortelazzo ha disegnato con la precisione di un progettista seguendo le infinite possibilità dello svolgersi della forma nello spazio; ha disegnato come oggi lo farebbe un computer: sarebbe stato solo necessario imputare le coordinate spaziali esatte e l'angolo di rotazione per poter vedere su un qualsiasi schermo la sagoma voluta ruotare su se stessa e in tutte le posizioni possibili. Allo stes-

---

<sup>(3)</sup> A. MARTINI, in *Arturo Martini*, Milano 1990, p. 33.

so modo, con i disegni, l'artista atestino ha cercato di controllare quasi spazio-temporalmente i momenti di costruzione del processo formale, di assistere alla sua evoluzione: «esattamente come la pianta cresce e si dispone su piani diversi per catturare la luce, così Cortelazzo vedeva crescere la scultura, così egli provocava la crescita della sua forma plastica»<sup>(4)</sup>.

Attraverso l'opera grafica è possibile, dunque, seguire e cogliere il momento fenomenologico della *techne* artistica di Cortelazzo e, soprattutto, rilevare un linguaggio in cui ogni segno – passaggio di movimento – vale solo se posto in relazione con tutti gli altri segni dell'opera. L'artista sembra infatti controllare tutte le variazioni di movimento, tutti gli effetti che un'ars *combinatoria* razionalmente e quasi ossessivamente analizzata sortisce.

D'altra parte «non vi è mai, nelle sue opere, una tentazione di forma pura, ma sempre un'ipotesi di crescita ... destinata 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»<sup>(5)</sup>.

Questo lo si percepisce precisamente sfogliando, per esempio, i taccuini con i disegni dei *Galli* e *Lotta fra Galli* dell'82, dove Cortelazzo nell'intenzione costante di modulare i passaggi, dà valore pure agli interstizi tra volume e volume, prevede dove la luce, nello svolgersi della sagoma del Gallo, dovrà scorrere sulla lucentezza del bronzo e dove invece dovrà arrestarsi nell'oscurità delle parti non lucidate della materia. La sua costante ricerca formale caratterizzata da quel continuo «contrappunto» di

<sup>(4)</sup> G. SEGATO, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Este 1987, p. 20.

<sup>(5)</sup> V. BARADEL, *Fare monumento un'idea*, in op. cit. *Gino Cortelazzo*, Milano 1990, p. 24.

luce e ombra, di spazio e materia, straordinariamente liberato nelle opere della seconda metà degli anni '70, è riscontrabile anche in questi disegni dove l'alternanza di luce e ombra è indicata nell'opposizione del segno nero con quello giallo. E ancora, per meglio intercettare quello che sarà la genesi della processualità della forma nello spazio, l'artista ha disegnato anche quei volumi interni, quei risvolti d'ombra che avranno proprio la funzione di «sostanziare il vuoto» e che saranno appena percettibili nella materia della scultura.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, Cortelazzo concentrerà la propria ricerca su forme differenti; sarà la volta delle superfici, delle sagome e dei profili ma più ancora ad interessarlo sarà il forte carattere scenografico e architettonico che l'opera stessa potrà costruire attorno a sé in modo attivo e sempre diverso. Era soprattutto la ricerca di un'aura che «non era un moto del sentimento ma un calcolo progettuale. L'ambiente era un dato del suo problema, l'altro era la materia: compito dello scultore era trovare il terzo termine, risolvere l'inconscita, stabilire la proporzione»<sup>(6)</sup>. Cortelazzo ridisegna, riprogetta, cerca e propone una soluzione per l'inserimento dell'opera nello spazio urbano o della natura; studia gli effetti cromatici della luce sulle forme nella successione delle ore del giorno; vuole prevedere anche le minime relazioni spaziali della scultura con le 'cose' intorno: «...il rapporto con l'albero più vicino a sinistra, con l'albero più vicino a destra, con la lunghezza dei rami...»<sup>(7)</sup>.

Nella *Città* del '76, in *Castello*, in *Portici* e nell'*Intellettuale* del '77 e ancor di più in *Scenografia* del '79, la scultura è

<sup>(6)</sup> G.C. ARGAN, in *Giornata di studio...*, op. cit. p. 7.

<sup>(7)</sup> G. SEGATO, in *Giornata di studio...*, op. cit. p. 24.

una sequenza che si definisce per piani; è la narrazione di uno spazio interrotto, spezzato e aperto, che vuole raggiungere l'ambiente circostante. Qui Cortelazzo ha preferito infrangere e rompere quegli equilibri e quelle armonie che prima permettevano alla forma di contorcersi e di cercare lo spazio nel proprio sviluppo. Al contrario, in queste sculture l'artista definisce e progetta delle vere architetture dove la dislocazione asimmetrica dei volumi, dei piani e lo snodarsi e il ritagliarsi acuto delle sagome traccia una forma che sembra disegnarsi nello spazio. Ed è vero e proprio disegno inteso come localizzazione di scorci, come dinamica di rottura, come separazione di tonalità ora meno, ora più luminose e oscure.

È la lunga serie delle *Architetture* del '77 – studi soprattutto per i *Bassorilievi* – che confessa quest'interesse per lo spazio prospettico.

Sono pagine che vedono susseguirsi progetti e visioni di città immaginarie, di architetture metafisiche, di proiezioni di ombre e di prospettive impossibili. Ma si chiarisce subito che di là dalle possibili 'Piazze d'Italia' dechirichiane, ciò che interessa a Cortelazzo sono piuttosto le forme semplici della geometria suggerite e trovate nell'architettura: cerchio, triangolo, quadrato e rettangolo. Qui è infatti diversa la dialettica con i disegni preparatori. Ora il confrontarsi fra sculture e segno grafico è diventato principalmente studio, scambio e ricerca di forme. I taccuini dei disegni del '77 forniscono piuttosto un significativo vocabolario di quelle forme che di volta in volta l'artista sceglierà di lavorare fino alla fine nelle sue sculture. Così, una sequenza di archi ha suggerito le guizzanti e ondulate forme plastiche delle *Donne* dell'88 o della lunga serie dei *Galli* dell'82; così, dal solo sovrapporsi di superfici rettangolari sono nate le ritagliate sagome di *Scenografia*, dell'*Avaro*, dell'*Intellettuale* o del *Castello*.

Tutte sculture di cui è possibile intendere il ritmo continuamente mutevole: i movimenti e i contrasti dei piani, la chiarezza delle sagome sottili, le calcolate sequenze degli angoli di superficie danno valori che non possono subire disturbi di sorta proprio perché derivati dalle geometrie verticali delle architetture, da studi di precise successioni prospettiche. Sono strutture non continue, che individuano un succedersi di episodi di volta in volta percepiti in relazioni diverse solo che ci si avvicini o ci si allontani o ci si sposti lungo le fronti per entrare nell'orbita dell'opera. Si colgono parallelismi e aperture, aggetti e arretramenti, zone luminose e in ombra.

Attraverso l'opera grafica, dunque, emerge e s'intensifica ancora di più quel suo istinto di verità, quella sua necessità di scoprire sempre le ragioni che hanno suscitato i rapporti tra i volumi, poggiando su un'attenzione sempre più vigile e sofferta alla forma, controllando i nessi e i legami dei volumi, armonizzando i punti sensibili delle linee e dei profili, assorbendoli in quel movimento aggettante di tensioni che rimarrà proprio del suo modo di liberare le forme dal peso della materia.

