

... a rose is a rose is a rose is a rose ... (Gertrude Stein)

Virginia Baradel

Sull'artista atestino Gino Cortelazzo esiste già una notevole letteratura critica. Di lui, in tempi diversi, si sono occupati De Grada, Marchiori, Argan, Mazzariol, Simone Viani solo per citare i nomi più significativi. Eppure, a sei anni dalla sua scomparsa, Gino Cortelazzo è conosciuto – e amato – da una cerchia ancora troppo ristretta di persone che hanno avuto modo di incontrarlo direttamente o attraverso le sue opere. Chiunque abbia avvicinato l'esperienza artistica dello scultore di Este non potrà dubitare del suo valore, né del fatto che, col tempo, gli verrà riconosciuto il merito che è dovuto ad un creatore intenso, problematico. Egli è stato un inventore originale di forme, di processi formali ma anche di *questioni* intorno alla natura dell'arte e della scultura in particolare (che costituivano il suo modo particolare di interrogarsi sull'uomo). Il Rotary Club di Este, cui apparteneva l'artista scomparso, e l'Inner Wheel hanno espresso la volontà di dare vita ad una iniziativa volta all'approfondimento e alla divulgazione della sua opera. Si è pensato ad una pluralità di contributi critici originali che andassero ad arricchire la conoscenza dell'artista, nella tradizione d'impegno culturale propositivo propria dei due Clubs. La cultura artistica, dal canto suo, ne avrebbe tratto il beneficio di contenere con maggior consapevolezza la vicenda dello scultore veneto. Il Rotary e l'Inner Wheel si sono posti quindi come attivatori di un'azione feconda per entrambi: per l'artista e per la cultura. Vi era inoltre, nei desideri dei Clubs, un aspetto tutt'altro che secondario: coinvolgere nell'operazione dei giovani critici of-

frendo loro l'opportunità di cimentarsi su di un artista di indiscutibile valore e non inflazionato criticamente, una preziosa occasione per affilare strumenti e metodo di lavoro. Tenendo presente tutto questo ci siamo rivolti a quattro giovani studiosi di arte contemporanea, impegnati in studi specialistici post-laurea, segnalatici da Pier Giovanni Castagnoli, Enrico Crispolti ed Elena Pontiggia: Chiara Bertola, Lorella Giudici, Marta Mazza, Luca Telò. Abbiamo altresì invitato ad intervenire sull'opera di Cortelazzo tre critici affermati – Massimo Carboni, Roberto Pasini, Elena Pontiggia – di cui è nota la competenza e la profondità di riflessione non solo critica ma anche filosofico-estetica, con la quale intendono dare un contenuto specifico ad una disciplina così difficile da definire e troppo spesso impoverita da usi impropri. Crediamo che Cortelazzo avrebbe gradito un simile taglio del discorso critico, lui che non amava gli eccessi di formalismo e di intellettualismo, intendendo l'opera come una sintesi di esperienze profondissime che appartengono all'uomo nella sua interezza.

Siamo convinti che molto resta ancora da fare, che è possibile e necessario andare avanti nella scoperta delle diverse possibilità di lettura delle sue opere. Il magnetismo di un'opera non si è mai fermato a nessuna interpretazione critica per quanto acuta; la scrittura che ne parla permette un'esperienza di giudizio e di godimento, ordina le emozioni, apre dei sipari: come nei quadri di Magritte 'scopre' ciò che ancora non si era visto e che ha dell'inverosimile. Ogni discorso sopra l'opera l'accompagna fino alla porta del suo mistero, da quella soglia si osserva transitare l'ignoto: la parola critica racconta di questo intrattenimento e del viaggio dell'opera che ritorna forgiata da quell'incontro. Così accade anche per le opere di Cortelazzo: più si studiano, più aumentano i punti di vista che le osservano, più si fanno ermetiche e impenetra-

bili, chiuse nella loro assolutezza formale, definitive, indipendenti dai nostri desideri di 'comprenderle'. Esse dialogano con un ignoto che ha luogo nello spazio celeste, direttamente nella luce, e prendono la forza di innalzarsi dalla terra, come gli alberi e le piante da cui Cortelazzo ha tratto concretamente materia di conoscenza intorno ai fenomeni della forma plastica e della crescita. Anche quando le dimensioni sono piccole, le sculture di Cortelazzo sembrano tendere all'infinito, a qualche cosa di unico e di universale che l'artista inseguiva come una meta: una *meta* che si situa alla stessa latitudine dell'*origine*, nel punto in cui ciò che appare come estremamente lontano coincide con ciò che è più interiore e profondo. Le sculture di Cortelazzo sono ferme e immobili secondo natura eppure comunicano un'idea di movimento di ordine cosmico: sembra che aspettino un comando superiore, un segno dell'Ente per mettersi a girare e trascinare con sé il moto della terra su cui poggiano, un cenno per farsi perno e motore, per decollare verso spazi non più, solamente, umani. 'Decollare' è una parola chiave per osservare le opere di Cortelazzo: è la corolla che si apre staccando da sé foglie e petali ad ogni tratto di giro che forma la sua crescita circolare e spiraliforme. Anche l'uomo iniziò così quando uscì dalla immobilità cilindrica degli Xòana, dalla 'colonna' dell'Hera di Samo e iniziò piano piano il suo viaggio di Kouros, di «miracolo grande invidiato dagli astri» come dirà Pico della Mirandola. Almeno due punte: a destra e a manca, due fiamme, due braccia rendono operante questo principio di crescita verso l'alto, organico e spirituale allo stesso tempo, come quando nel caldo Mediterraneo della primeva Grecia non si conosceva separazione tra l'uomo e la natura, tra il corpo e lo spirito.

Il riferimento all'uomo da un lato, e alla natura dall'altro, sono così centrali e vincolanti per Cortelazzo, da far

arrossire chiunque tenti una lettura delle sue opere ancora in termini di astratto e figurativo. Centrale è il fenomeno della crescita e dell'elevazione, della liberazione progressiva, e circolare, da un involucro generativo centrale entro cui ha sede l'origine, l'avvio della vita. Da esso si staccano e si aprono alla luce i vari piani che si dispongono in modo diverso in relazione alla distanza dall'origine, al grado della loro maturità. Si tratta di un principio organico che si traduce in qualità formativa universale e che si astrattizza per manifestare il ritmo dell'evoluzione, la sintesi del processo di comparsa naturale della forma, di nascita di ciò che è distinto dalla *madre* e si ritaglia uno spazio nella luce del mondo visibile, sapendosi libero ma anche unito a quel centro originario. Cortelazzo per anni si dedicò all'osservazione e alla cura della crescita delle piante e poi, con tutto se stesso, alla scultura. Imparò l'arte della scultura quando già possedeva l'arte della natura. Come nella cultura Zen, ciò che era appreso divenne inappreso, cioè naturale, acquisito nelle fibre più intime e applicato senza sforzo, senza intenzione. L'intenzione, carattere proprio agli artisti occidentali, riguardò totalmente la scultura cui si applicò come ad una missione, come ad un'ossessione. Più volte è stato detto delle due polarità che influenzarono la concezione della scultura di Cortelazzo: da un lato la potenza dei corpi plastici, attiva anche nella disintegrazione formale, presente in Mastroianni (maestro e amico di Cortelazzo), dall'altro l'antistato della scultura, la sua drammatica autocoscienza, la ferita che non si rimargina aperta dagli interrogativi ultimi di Arturo Martini, referente ideale delle questioni cruciali che l'artista si poneva di continuo sino alla risoluzione finale di ricorrere al colore. In verità tra questi due luoghi scomodi, per quella che all'alba di un lontano Rinascimento l'Alberti chiamò 'arte certa', è possibile situare la speciale singolarità dell'opera di Cor-

telazzo, tesa tra questi due estremi pulsanti di vitalità etica oltrech  estetica, di provocazione per la coscienza dell'artista che si esprime (e pensa) sotto forma di scultura. Anche la ricerca continua di dare forma a materiali diversi – dal bronzo al legno, dall'onice al ferro – racconta di questa caparbia volont  di far scaturire le forme da una tendenzialmente infinita variet  di presupposti, a partire dalle propriet  specifiche delle materie. Cortelazzo 'vedeva' acquistare forma plastica alle materie che si trovava dinanzi come corpi non ancora dichiarati, non ancora formati, venuti dalla potenza generativa della natura, gi  ricchi di questa storia interna, di una segreta identit  macrocosmica. Egli avvertiva tutta la responsabilit  che derivava a lui, all'artista, dalla continua visione di *forme*, laddove esisteva solamente la materia non formata. Cortelazzo si trovava nel luogo della tensione che si cela dentro al rapporto tra la fisicit  terrestre e la libert  spirituale, tra l'imprescindibile natura plastica della scultura e la condizione immateriale del destino ultimo dell'uomo.

Per questo, per rendere omaggio ad un artista che attraverso l'attaccamento alle propriet , ai segreti modi d'essere delle materie tendeva a sprigionare un'energia simbolica che afferiva ad una estrema spiritualit ; per far avanzare lo sguardo, timidamente, verso quel *sublime* cui attingono gli spiriti umani pi  inquieti, pi  'vedenti'; per questo, nel congedare una riflessione critica a pi  mani, un supplemento di conoscenza cui si sono fatti ottimi proponenti il Rotary Club e l'Inner Wheel di Este, vogliamo parlare della *rosa*.

L'opera dal titolo *La Rosa*, del 1985, in ferro e cristalli di quarzo epossidico,   una straordinaria prova di scultura. Coloro che se ne sono occupati hanno sempre sottolineato la presenza del colore e dunque ricondotto l'invenzio-

ne e le problematiche di Cortelazzo alle riflessioni ultime di Arturo Martini. Per Mazzariol, in particolare, ne *La Rosa*: «...vediamo appunto questa forma che si riscatta nella luce, rendendo l'oggetto assolutamente autonomo». Cortelazzo nelle sue riflessioni scrisse che le superfici così trattate, così colorate: «...pastose e calde, la trattengono (la luce) e la fanno vibrare...». La forma stessa de *La Rosa* è una prova decisiva del naturalismo astratto di Cortelazzo che negli anni '80 aveva ripreso con insistenza il tema dei fiori e delle foglie, del dipanarsi e dell'evolversi nello spazio intorno di piani ondulati, lanceolati, mossi dalla sostanza vitale interna che le offre alla modellazione dell'aria e della luce. Già con la *La grande foglia 2*, sempre del 1985, in bronzo lucido e dorato, vediamo come le prime foglie, quelle più lontane dal fusto, poggino a terra come ponti, come piedi, ed innalzino il cuore della pianta verso l'alto liberando, in questo movimento di spinta e di disvelamento, altre foglie, altre volute e onde di luce che s'incurvano, si flettono come piegate dalla loro stessa natura plastica. Si tratta di una specie di catarsi del panmimetismo barocco poiché ora la mimesi, non riguarda tanto le apparenze quanto la percezione della sostanza vitale. La foglia che si stacca, si allontana – matura – dal fusto e si ripiega verso terra è come se sentisse che ora, sfogliata dall'unità dell'origine, avesse come proprio compito quello di sostenerne il peso, la 'storia', poiché la maturazione appartiene al tempo, all'oggettivazione della pianta. La foglia grande, la più esterna, deve ora tenere, sollevare, proteggere il centro che è ancora segreto, ancora avvolto e prende luce solo dall'alto da una sommità a bocca, ad imbuto, mentre prende energia dalla madre terra, non come Antèo per lottare contro Ercole, ma per crescere, aprirsi e moltiplicare la vita all'infinito. Questo processo, essenziale nella riflessione artistica di Cortelazzo, approderà con *La Rosa*

ad una sintesi perfetta, pervenuta, formalmente, ad una esemplificazione naïf tendente all'astrazione.

Noi pensiamo che quest'opera non sia solo un'opera felice, importante nella storia dell'arte contemporanea, ma che sia, al contempo, un pensiero finale. Pensiamo che raccolga in sé l'impronta globale delle vicende artistiche e umane, filosofiche e manuali dell'artista, che rappresenti una fusione di riflessività ed emozioni, di potenza creatrice e infelicità che solo gli uomini molto sensibili – e dotati del talento formalizzante – possono trasformare in una forma concreta, che prima non era nel mondo.

La rosa è un tipo di fiore che ben rappresenta il processo formale caro all'artista: quell'aprirsi dei piani come petali polilobati che si partono da una sede originaria, da un centro che prima era tutt'uno con essi. Ma ne *La Rosa* viene meno il principio del dinamismo circolare, della roteazione: essa è ferma. L'incessante vitalità della natura si è fermata e si volge verso l'alto, è tutta 'organizzata' per innalzarsi e protendersi verso l'alto pur se ancorata al suolo per mezzo dell'inarcatura delle foglie esteriori, maggiori e non per via di un fusto emerso da radici. La rosa intera è calzata in uno spazio circolare, prende posto sopra la terra e si erige montando sulle foglie più grandi che poggiano appena sulla punta estroflessa. La sua elevazione corrisponde a quella dell'uomo che, a partire da un centro essenziale posto nella sede terrena, ha avuto modo di allargarsi, di incontrare ed elaborare la realtà dell'esterno, nel tratto a lui destinato del perenne alternarsi dei giorni e delle notti. Lo specchio, soglia di una riflessione radicale e continua, persino impietosa, così presente nello studio di Cortelazzo e, indirettamente, nella lucidatura specchiante dei suoi bronzi, restituisce l'idea della totalità dello spazio e della luce, della circolarità, dell'ovunque intorno, esattamente così come l'uomo ha la possibilità – e il dovere – di volgere la sua esi-

stenza, a 360°, in ogni direzione sopra la terra, senza sottrarsi, mai. Lo specchio allora può avere anche la funzione di unificare «...le due metà dell'uomo primordiale lungo il piano 'affilato' della simmetria del riflesso» (Tagliapietra); e porsi, allo stesso tempo, come «...allegoria della visione esatta ... anche del pensiero profondo e del lavoro dello spirito che esamina attentamente i dati di un problema. 'Reflectere' non significa forse 'rinviare indietro', 'rispecchiare' e 'riflettere-meditare'»? (Baltrusaitis) *La Rosa*, inoltre, è rosa. Nell'opera vi è una perfetta identità, – *unità* – dell'oggetto, della forma e del colore. Essa è, veramente, un oggetto «assolutamente autonomo», è un *unicum*.

La rosa, in virtù delle sue proprietà formali, è sempre stata considerata un fiore ad altissimo valore simbolico. Bhagwan Shree Rajneesh racconta che un giorno il Buddha dopo aver a lungo, in silenzio, osservato una rosa la porse a Mahakashyap e gli disse: «Agli altri ho comunicato quello che potevo comunicare; a te dò quello che non può essere comunicato». Ciò che non può essere comunicato, per noi, può trovare sede nell'opera d'arte; in tal senso un'opera d'arte è sempre una 'rosa'. Gino Cortelazzo prima di lasciarci ha dato forma proprio ad una rosa, di colore rosa, rotonda e assoluta. Dopo essersi dedicato per una vita intera alla forma che trae origine dalla materia, ha innalzato e offerto, a tutti coloro che la possono 'vedere', una rosa. L'artista si è interrogato per anni, alternando entusiasmo e sofferenza, sulla natura della scultura – dell'arte – e, sul finire della sua vita terrena, ha realizzato proprio *La Rosa*.

La rosa dunque è 'ciò che non si può comunicare', il significato ultimo, la sintesi estrema, il nucleo ermetico della verità dell'arte che coincide con quella dell'artista. La rosa è simbolo della suprema *coincidentia* tra microcosmo e macrocosmo, simbolo della più perfetta *unione*.

Ritorna quel motivo dell'Unico, così centrale nel pensiero e nell'arte di Cortelazzo. Unico come superamento degli opposti, della separazione, come tensione verso l'armonia, meta finale che è un ritorno: in essa si ricompongono l'inizio e il termine, la stasi e il movimento, la verità e la narrazione. La rosa è simbolo mistico del completamento dell'opera, dell'unione completa, cuore e giardino segreto, Rosa Mistica, ultimo passo per accedere alla perfezione della Grande Opera. La benzina d'amore – come nella Sposa di Duchamp – è secreta dallo sguardo degli Scapoli vedenti, è il desiderio del ritorno, l'attrazione esercitata dal centro, dal fiore – rosa, loto – come archetipo materno del ricettacolo (Jung). Il cuore, allora, come sede riunificante, come spazio dove ha luogo la pienezza della realizzazione in quanto ricongiungimento.

Il corpo necessario, paziente, amoroso è come quei petali svolti, cresciuti e piegati dal tempo che matura; membra del fare, corpo dello scultore, del *faber* perseverante, intento a condurre l'esperienza della ricerca del centro, stagliando le forme intorno, posandole a terra, offrendole alla luce che ogni giorno terreno porta con sé. Non la mente dunque, ma il cuore, l'intelletto d'amore tiene unito, neoplatonicamente, l'universo, le sfere celesti. Cortelazzo, nel corso della sua vita, ha esplorato i volumi e i materiali con l'accanimento del ricercatore provvisto di una meta segreta, sconosciuta a se medesimo ma percepita con la chiarezza dell'iniziato: la sua fede era riposta nella scultura. Non abitava in lui solamente la curiosità dello sperimentatore o la pertinacia del formalista, egli ha liberato i piani perché la luce era più forte della materia e ne divellava le superfici chiamandole dall'alto, i vuoti diventavano perciò più cruciali dei pieni e alla fine inventò il colore come volume. Il colore allora rappresenta la riconciliazione del volume con la luce, non è co-

lorazione della superficie, non si presta a raccontare la forma, è esso stesso volume e forma, e dunque, nemmeno va confuso con gli effetti di colore che i giochi della luce possono produrre su superfici non colorate (di bronzo o di ferro) in virtù della loro modulazione. Altra cosa è il *colore* per Cortelazzo, è il segno esteriore della ritrovata unità.

.....*a rose is a rose is a rose is a*

rose.....la raggiunta unità è nell'autoaffermazione del Sé in seno alla totalità.

La rosa rappresenta il ritorno ad un pieno primigenio, nucleo, bocciolo, cuore. La Natura lo possiede, lo tiene spontaneamente, l'uomo all'inizio lo possiede per disposizione naturale, lo percepisce nella 'cognitio matutina' (S. Agostino); poi si apre, conosce e si cimenta con le cose del mondo: la 'cognitio vespertina' lo trattiene nel mondo. La conoscenza del mondo esterno è come la variopinta Natura cretese, riserva di forme e di luci colorate, capiente di cielo, di mare, di terra, paradiso per lo sguardo, per la conoscenza sensibile: egli la attraversa provando e imparando, apprendendo i segreti dell'Eden manifesto. Ma Cortelazzo elaborando le apparenze tendeva verso il nucleo generativo. Per molti anni egli scompose ed innalzò esili e fieri monumenti astratti, di rara tensione luminosa, dove una sagoma di massima esposizione, posta in piena luce, proteggeva forme segrete, piani d'ombra celati dietro, dentro di sé.

L'esterno custodiva un interno che andava acquistando forma, che si vedeva, si muoveva, andava staccandosi, separandosi.

Nell'ultimo lavoro, ne *La Rosa* si realizza un incontro decisivo, tra sè e sè: *La Rosa* è prova e opera del ritrovamento.

La forma della rosa è simbolica di un centro da cui si irradia potenza unificatrice, il bocciolo chiuso è il centro oc-

culto, i petali aperti sono le prove del processo di rigenerazione. La morte nei Tarocchi di Waite è uno scheletro-cavaliere assiso a cavallo con uno stendardo nero che porta una rosa con i petali aperti: ciò che si è aperto sino all'annullamento del cuore solleva in alto il principio della rigenerazione. La rosa che si sfoglia, la corolla che si schiude e rotea, i petali che si delineano, sono anche simbolo di movimento, di trasformazione, come il fuoco – come le fiamme – elemento primordiale dell'*homo faber*, opra di Vulcano, furto di Prometeo. La rosa, *La Rosa* di Cortelazzo è fuoco ed è vaso. È il suo commiato dal mondo della conoscenza vespertina.

«...ogni verità spirituale si concreta a poco a poco e diventa materia o strumento nella mano dell'uomo...» (Carl Gustav Jung)

TESTI CITATI

J. BALTRUSAITIS, *Lo Specchio, Rivelazioni, inganni e scienze-fiction*, Milano 1981.

G. CORTELAZZO, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti* a cura di PAOLA CORTELAZZO, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia, estate 1990.

C.G. JUNG, *Opere*, Torino 1980.

G. MAZZARIOL, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in Catalogo della mostra cit.

PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, Firenze 1941.

A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio*, Milano 1991.