

Pensare la scultura

Massimo Carboni

Pensare la scultura resta forse, ancor oggi, un compito da adempiere. «Gli scrittori si esprimono con parole», diceva Pomponio Gaurico nel suo trattato cinquecentesco, «ma gli scultori con atti». È questa forza, questa evidenza, questa potenza dell'atto – che certo più a luce viene nella scultura che nella pittura – a rappresentare una sfida per il pensiero. L'opera di alcuni artisti, e Gino Cortelazzo è tra loro, tenta di far riemergere questa connessione. I temi su cui Cortelazzo ha costantemente insistito, e cioè la generazione dinamica delle forme plastiche, la volontà euritmica delle strutture, l'equilibrio degli aggetti e il taglio dei piani che non fanno altro che verificare la ricerca sui rapporti tra luce e spazio e luce e materia, tutti questi motivi di fondo portano sostanzialmente l'accento sui «radicali» della scultura, sulle modalità costitutive dell'atto dello scolpire. Che in sé resta enigmatico. Su questo piano, non contano tanto le ascendenze neocubiste o post-surrealiste, costruttiviste o lirico-astratte; non conta tanto, cioè, il pur indispensabile apporto della ricostruzione storico-filologica delle «fonti» o delle matrici di partenza, quanto il fatto che il lavoro di Cortelazzo ha sempre cercato di mantenersi disponibile a ripensare ciò che da sempre la scultura evoca: il dialogo tra evento plastico ed evento naturale, il rapporto tra la luce e l'ombra, la relazione tra le diverse qualità della materia diversamente trattata, la connessione tra moto virtuale e stasi effettiva, il difficilissimo equilibrio da mantenere con la dimensione cromatica e dunque la diversità di restituzione luminosa della materia. In fondo, l'artista fa

sempre la stessa opera, gira sempre attorno allo stesso problema, così come il pensiero pensa sempre la stessa cosa, una cosa che è tanto irriducibile al pensiero quanto l'arte è irriducibile all'opera.

Agli inizi del secolo, tra il 1903 e il 1907, Rainer Maria Rilke scrisse un saggio su Rodin, del quale per breve tempo fu segretario. Vi si trova un bellissimo brano in cui – insospettabilmente, forse – è racchiusa l'essenza dell'itinerario che la scultura moderna proprio in quegli anni stava imboccando. E forse di più: le caratteristiche profonde, costitutive, ontologiche della stessa arte contemporanea. Rilke parla dunque di Rodin. E scrive: «L'opera di scultura viveva ormai sola. Come il quadro. Ma non le occorreva, come al quadro, una parete. Non le occorreva, anzi, nemmeno un tetto. Era *una cosa* che poteva stare a sé. E gli pareva buon partito darle, dunque, esattamente anche *la vita* di una cosa: di una cosa attorno alla quale si può girare e che si lascia guardare da ogni lato. E, tuttavia, l'opera di scultura doveva, in qualche modo, distinguersi dalle altre cose: dalle infinite cose comuni, che ciascuno può afferrare in pieno viso. Doveva essere, in un certo senso, intangibile, sacrosanta, distaccata dal Caso e dal Tempo, in cui si leva solitaria e meravigliosa come il volto di un Veggente. Era necessario darle il *suo* posto: un posto proprio e sicuro, ove non avesse potuto deporla l'arbitrio. Era necessario inserirla nella tacita durata dello spazio e nell'ordine delle sue grandi leggi. Bisognava assestarla nell'aria che la circondava, perché vi consistesse come dentro il vano esattissimo di una nicchia; e darle, così, una sicurezza, un portamento e una solennità generati dal semplice fatto del suo 'essere' e non della sua significazione».

Straordinaria è la potenza anticipatrice, quasi preveggente di questo testo. Vi si riassume non solo l'essenza del fare scultura, ma anche il *pensiero* che allo scolpire so-

printende. Uno scolpire, dunque, non solo in senso materiale, artigianale; ma anche concettuale, mentale, fino all'esperienza estrema della *land art*. La scultura moderna – cadute imprescrittibilmente le convenzioni formali e percettive dell'Accademia o più ampiamente della tradizione classica, che già di per sé segnalavano, al pari della terza persona del romanzo, che si era in presenza di un manufatto artistico – la scultura moderna, dunque, si ritrova, nuda, cosa tra le cose, immersa e indifesa nel flusso quotidiano dell'esperienza vitale, dell'*Erlebnis*. Pensiamo solo a Duchamp, ai suoi *ready-made* necessariamente privi di ogni tratto stilistico che potesse in qualche modo riconnetterli alla tradizione scultuale. Duchamp è caso-limite, certo: e allora Calder, certo Picasso, Boccioni, Rauschenberg. Deposta la riconoscibilità più o meno immediata ma sempre sicura dello Stile, la scultura moderna è come «gettata» nel Mondo, come se patisse la pressione delle cose che la circondano. Ma proprio per questo – una volta abbandonata l'immediatezza rassicurante della riconoscibilità stilistica – deve anche differenziarsene. Questo è il fragilissimo, difficile equilibrio su cui vive la scultura moderna, un equilibrio che in tutta evidenza anche Cortelazzo ha affrontato e sentito come problema (soprattutto in alcune opere collocate tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, come *L'assisa* e la serie delle *Foglie*, nelle quali forse, pur da lontano, trascrive e rielabora l'esperienza di Pascali). Se la scultura assume in misura eccessiva la vita ed il suo incessante movimento, dice Rilke, essa rischia di perdersi nel flusso caotico e distratto dell'esistenza. Che cosa deve distinguerla, marcarla, allora? È necessario assegnarle «il suo posto», un posto «proprio e sicuro», al riparo dalla casualità e dall'arbitrio che imperano nella realtà «reale». Soltanto così, la scultura può davvero «essere», e non unicamente «significare». Probabilmente, Rilke evoca quel luogo ne-

cessario che da sempre appartiene alla scultura come arte del limite, del contorno (e l'embricarsi, il rovesciarsi continuo dei piani nei bronzi degli anni Settanta, non indica forse anche un'esigenza di questo tipo, nell'opera di Cortelazzo?).

Contrasta alla stessa essenza della scultura, sembra affermare Rilke, il movimento che straripa, deborda dai limiti dell'oggetto scolpito. Come gli abitanti delle antiche città – è un'analogia dello stesso Rilke – si muovono sì incessantemente, ma sempre all'interno della cinta muraria, così nella scultura ogni movimento deve tornare alla sagoma dell'oggetto, deve venir ricondotto nell'area del suo contorno, sotto la giurisdizione formale dei suoi limiti e dei piani virtuali che essi indicano. E questo è anche l'ordine cui sanno sottomettersi le sculture di Cortelazzo. Ma la tematica del limite – pur con tutte le sue connotazioni di tipo tradizionale – è intimamente connessa a quella del luogo. E questa è un'altra caratteristica della scultura moderna. Il limite fa-ordine, porta-ordine nella forma, le impedisce di frammentarsi ed eccedere dai propri stessi margini. Il limite è il guardiano del Luogo come unità, armonia, identità. La scultura è un tutto-limitato. Questione dei *confini* della forma scolpita. «Il segreto della forma sta nel fatto che essa è confine», diceva Simmel, «essa è la cosa stessa e, nello stesso tempo, il cessare della cosa». E Heidegger, con significativa coincidenza: «il formare avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto a un limite».

Il non-più-essere della cosa (della scultura), un millimetro al di là dell'orlo, la sua sparizione, è dunque (come la terra che circonda le *Foglie* di Cortelazzo) un momento formale, organico, strutturale, connettivo, che modella, che porta ordine, *nomos*, che configura l'opera. Equilibrio paradossale, quindi; e difficilissimo, delicatissimo da mantenere. Del quale vivono tutte quelle esperienze

moderne e contemporanee in cui la scultura è immersa nello spazio ambiente, in dialogo con ciò che la circonda ma che, in un modo e attraverso strade forse misteriose, essa stessa circonda. Un'esperienza che anche Cortelazzo ha compiuto, pur nella specificità del suo itinerario creativo. L'essere e il non-più-essere della cosa, della scultura, o meglio l'essere-*mentre*-non-è-più, il momento in cui lo spazio aperto si dispone a circondarla, forma dunque un luogo, un territorio circoscritto di senso. In cui qualcosa avviene. I limiti del corpo della scultura, i suoi orli, le sue superfici intese *anche* come contorni, sono l'«ansa del vaso» di Simmel, il *medium*, la soglia, il frammezzo tra opera e mondo, tra formalizzazione ed esperienza di questa formalizzazione. Nome di questo Luogo è Forma; esperienza di questa Forma è Tempo. È nella temporalizzazione, dunque, che possono coniugarsi fatticità e normatività dell'opera, esser-cosa ed esser-più-che-cosa della scultura. È nella temporalizzazione che ogni esperienza costruttiva e ricettiva assumono necessariamente, che la scultura, heideggerianamente, non va ad inserirsi in un luogo ma è essa stessa un Luogo. Se la Tecnica prende e trattiene lo spazio calcolandolo, parcellizzandolo, quantificandolo secondo l'interna legalità della *ratio* funzionale ai propri scopi, la scultura invece *fonda* lo spazio. La Tecnica sradica il Luogo; la scultura lo erige; mostrando, semplicemente esponendo ciò che è proprio dello spazio nel medesimo ordine del visibile. La scultura che riesce a dialogare con l'ambiente è l'autopresentazione stessa della flagranza dello spazio. Non è una presa di possesso dello spazio, ma un «farsi corpo di luoghi». La cultura lascia-essere lo spazio, lo sospende, ne fa *satori*, ne fa illuminante esperienza secondo la misura di un apparire irriducibile ad ogni appropriazione, ad ogni assoggettamento. È il presentarsi stesso della *località*.

Il motivo della soglia, del confine, cui abbiamo accennato, vive nell'opera di Cortelazzo secondo i moduli che lui stesso definiva di un «figurativo indiretto». Astrazione e organicità si connettono in molte sue opere fino a formare un tutto concluso eppure aperto all'inedita ri-significazione. Della cosa, dell'oggetto, del corpo, è come se restituisse non la «figura» ma la «figurabilità». E ciò avviene anche in quegli episodi in cui si fa più forte e visibile l'ascendenza fitomorfa e organicista – quasi mai «naturalista», però – dei volumi: nella serie delle *Foglie*, ancora, ma anche in certi bronzi, in certi alabastri (in *Farfalla luce*, in *Elmo*, ad esempio, entrambi del '75). E ad ampliare il rapporto interviene la lettera, la parola, la scrittura. Su un duplice piano. Quasi sempre il titolo dell'opera riporta la scultura a cui si riferisce alla nominazione oggettuale: vi sono i *Guerrieri*, la *Vela*, il *Bolide*, il *Castello*, in cui vivono le tradizioni di certo surrealismo – soprattutto Ernst – e del cubofuturismo più asciutto e decentato. Vi sono dunque «descrizioni». Epperò (e ciò rinvia all'energia intimamente dinamica della forma in Cortelazzo) ciò che è «descritto» – sia pur con una sola parola, con un *titulus* icastico – non si ritrova mai integralmente nella sua descrizione, ne resta al di qua o al di là. La forma, il corpo visibile, insomma, non è la «cosa» nominata, ma la sua germinazione, il suo momento sorgivo («Donna al sole» – ma è solo un esempio – in cui Cortelazzo parte esplicitamente da Viani), il suo farsi-cosa. Il titolo dell'opera ne nomina l'oggettualità; la forma plastica, come a dispetto, restituisce invece solo il nucleo di possibilità di quell'oggetto, come se, libero di svilupparsi nel tempo, esso potesse assumere altre forme, altre organizzazioni volumetriche, altre identità. Formattività, dunque, non forma; figuralità, non figura.

L'altro piano su cui si esplica la presenza della lettera è quello della scrittura, che forse Cortelazzo era intenzio-

nato a sviluppare maggiormente, se ve ne fosse stata la possibilità. Quando attorno al 1977 la grafia libera, meramente segnica, comincia a tramutarsi in scrittura idiolettica, geroglifica, non più soltanto pulsionale o immediata, allora il linguaggio – che non è ancora un «linguaggio», o non lo è più – è come se sostasse, se si fermasse sul limitare del senso. Quei segni graffiati sono e non sono parole riconoscibili, stanno sulla soglia, sul confine tra sotto-codice e codice riconoscibile. E questo modo di operare per opposizioni temperate si può ritrovare – mutati i parametri di riferimento – anche nelle dialettiche insitite tra superfici tirate a lucido e superfici opache, nell’alternanza dell’acuto e del sinuoso, entrambi come «astratti» dal loro caratterizzare elementi materiali precisi e «numerabili», come presentati in sé, qualità senza sostanza.

La natura – perché in fondo sempre di natura, nel senso eminente del termine si tratta – è quindi intuita nell’opera di Cortelazzo come costante apertura, continuo fiorire, germinare di elementi in perpetua trasformazione, anche se non sempre tale tensione riesce poi a trascriversi nel costrutto formale singolo e specifico.

Il moto ondulatorio e flessuoso che da un nucleo centrale – soprattutto nei primi lavori – si propaga nello spazio; il movimento spiraliforme continuo di certi bronzi che rammentano l’anello di Moebius; gli intrichi vegetaliformi che modificano ogni possibile rimando in termini eccessivamente naturalistici nell’ambito di più ampie dimensioni astratte e costruttive: tutti questi motivi formali proprio da quella chiave di fondo costituita dal concetto di «soglia», di «confine», scaturiscono e si edificano. La stessa tensione – eccettuata, evidentemente, la serie «coricata» delle *Foglie* – che vive in tutta l’opera di Cortelazzo tra terrestrità, forza di gravità, e slancio verticale, intenzionalità «aerea», è in fondo governata da una

dialettica simile; non tanto di unione quanto di giustapposizione degli opposti, da una volontà di non annullare i contrari in quanto tali ma di esporli nel loro permanente, irriducibile dialogare. Un dialogare che estende le sue valenze fino a permeare di sé lo stretto intreccio – che il lavoro di Cortelazzo ha sempre inteso mantenere – tra opera e natura, quando il corpo scolpito è collocato nell'aperto del paesaggio o comunque nello spazio reale. In questo senso, la pratica dell'installazione – che, come noto, in altre correnti e in altri autori contemporanei ha assunto valenze ancor più specifiche – non è altro che il farsi-spazio dell'opera come «infinito intrattenimento» tra il lavoro d'arte ed il contesto fisico-percettivo e mentale, psicologico. È come se l'opera – luogo di senso essa stessa – non sprigionasse tutta la sua energia sino a che non viene collocata in uno spazio ad essa preesistente. Eppure in realtà lo spazio non è «occupato» dall'opera: l'occupazione è sempre associata a qualcosa di violento, che la pratica estetico-artistica rifugge. Si tratta piuttosto – come già si è visto – di una sospensione, di una sorta di *epoché* dello spazio. Esso nasce, sorge a se stesso nella misura in cui viene coinvolto in tutte le sue coordinate dalla nuova presenza dell'opera. È proprio l'opera che spesso ci conduce a vedere per la prima volta alcune caratteristiche dello spazio, dell'ambiente, che precedentemente non aveva colto. Nello stesso tempo, la dialettica tra opera e spazio è così insistita, così pregnante – nei casi in cui, ovviamente, la restituzione di tale rapporto sia in ogni particolare adempiuta – che l'esser-così dello spazio, la sua specifica qualità, il suo *quid*, diventa contestuale e significativo solo nel momento in cui esso si manifesta in presenza dell'opera. Con quest'ultima, lo spazio sa talora intrattenere una dialettica serrata e forte, tale da riuscire ad abolire qualsiasi *status* di precedenza o priorità tra i due luoghi, il luogo-opera e il luogo-spazio.

Questo è il senso della *località* che viene a definirsi quando il corpo della scultura sa *comporsi* con il corpo del vuoto. Come se l'opera fosse il «supplemento necessario» dello spazio che la accoglie.