

***Il significato e l'idea: il «figurativo indiretto»
Aspetti dell'iconografia di Gino Cortelazzo***

Elena Pontiggia

Leggo un pensiero di Gino Cortelazzo, scritto nel 1971:
«L'arte figurativa non è una sciocchezza, altrimenti non ci penserei giorno e notte, non mi darei tanto da fare a studiare per poter (se possibile) dire qualcosa. Kandinsky diceva che 'la necessità crea la forma'. ... 'L'arte è idea' diceva Boccioni, e io che stimo Boccioni credo a questo che ha detto... L'arte è idea e la necessità crea la forma... Sono sempre convinto però che il problema sia un fatto contenutistico esplicito in senso formale e il valore sia nell'idea, non nella forma in sé».

A questo pensiero se ne può affiancare un altro, un appunto di sei anni più tardi:

«Il mio concetto di *figurativo indiretto* consiste in questo: l'opera deve colpire la psiche del fruitore facendogli costruire una sua figura che può essere diversa da quella di un altro... Qualcuno mi potrebbe chiedere perché non faccio allora il figurativo tradizionale; così senza tanti sforzi il fruitore legge la donnina e se ne va tranquillo. Rispondo subito che se fossi convinto di questo scopo dell'arte, farei dell'iperrealismo. La foto dà un'immagine perfetta e sarebbe inutile fare della pittura...». (16 gennaio 1977).

E ancora:

«Il figurativo indiretto crea l'opera che porta in sé un discorso, uno stimolo alla fantasia... In questo modo il fruitore non è più contemplante, ma partecipante. Esso vede, vive...». (1 giugno 1977).

Quello che Cortelazzo chiama «figurativo indiretto» è

molto vicino alla definizione che Paul Klee dava di se stesso: «Io sono un astratto con qualche ricordo». Sia nello scultore italiano che nel pittore tedesco, cioè, l'astrazione non coincide con un allontanamento dalla realtà («ab-s-trahere» significa etimologicamente «strappare»), ma al contrario con un ricreare la realtà, indirettamente appunto, attraverso suggestioni e allusioni.

Si realizza allora un dire che quasi riecheggia l'aforisma di Eraclito, nel momento in cui sostiene che «il dio non parla e non tace, ma accenna». Un dire per spunti, per ricordi, dove d'altra parte la parola 'ricordo' non va intesa in senso proustiano, memorialistico, ma come embrione d'immagine, come nucleo conoscitivo ed emotivo.

In questo senso Cortelazzo sottolinea che «la funzione dell'arte è provocare un'emozione». E in questo senso Mazzariol ha parlato per lo scultore veneto di «un'esperienza diretta con l'altro da sé, con il mondo..., ma senza una volontà di rappresentazione, bensì forse solo di significazione».

Ma vediamo, scegliendo qualche esempio emblematico, come questo *figurativo indiretto* si esprime nel percorso dell'artista.

Operaio del 1968, che mostra ancora l'influsso delle linee-forza di Mastroianni, si vale già di questa tecnica espressiva. Non siamo di fronte a una rappresentazione realistica, né tantomeno a una stilizzazione, ma a un coacervo di forme che alludono a una tensione, a un dinamismo pro-teiforme compresso e potenziale. Se il lavoro, come ci insegna la fisica, è il prodotto di un'energia, l'idea del lavoro sarà meglio espressa da elementi vettoriali, anche contrastanti, che non da una forma chiusa e definita.

Notiamo subito, però, che il concetto è, per Cortelazzo, legato all'immagine, non al titolo, che appare anzi il più neutro possibile. «I titoli, secondo me, hanno un valore veramente aleatorio... Il titolo è come un nome di perso-

na; come il numero che distingue il carcerato... Se il titolo serve a esprimere un concetto, il fruitore è portato alla verifica dell'opera come concetto. Cade il discorso che l'opera parli da sé».

Il titolo, dunque, è un nome: è un'ipotesi, non un assioma. Serve a creare associazioni di idee (in questo senso è aleatorio, vale a dire non obbligato), non a imporre a priori un'idea.

Ciò che emerge, allora, nell'*Operaio* come negli altri esempi del figurativo indiretto, è la vitalità della realtà. Alla descrizione si sostituisce l'intuizione di un'ambiguità, di un respiro irrefrenabile, di una continua metamorfosi che è poi il darsi primo della vita.

In questo senso il figurativo indiretto non va inteso come un compromesso fra astrazione e figura: è invece la tecnica narrativa più adatta a caricare l'immagine di una dimensione conoscitiva più profonda.

Prendiamo, per fare un altro esempio, *Fiore due*, del 1983. Qui un bocciolo avvolto su se stesso (memore delle *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni) si dipana in una serie di foglie dilaganti che si espandono verso il terreno. Quello che interessa Cortelazzo non è l'elemento decorativo della corolla o dei petali, ma l'estremo radicarsi del fiore nella terra: il fiore diventa cioè il frutto finale di una linfa, di una carica vitale, di un profluvio di moti e di energie che trova il proprio acme nell'avvitamento spirale della forma centrale.

E ancora, prendiamo *Foglia autunnale* dello stesso anno. Anche qui lo spunto formale è boccioniano: lo svolgimento spirale del nucleo interno della scultura. Tuttavia c'è nelle forme che racchiudono questo nucleo un diverso accartocciarsi, piegarsi, assopirsi. All'idea di nutrimento, di crescita che ispirava *Fiore due* subentra qui un'idea di ripiegamento, di involuzione, di sommessa agonia.

Quanto aggiungono queste precisazioni per così dire letterarie al valore plastico dell'opera? Ben poco: non c'è bisogno di sapere che siamo di fronte a una foglia o a un fiore per immedesimarci nel moto convulso e carnivoro delle forme, nel loro andamento ora embrionale, ora estenuato. Tuttavia non è indifferente al valore conoscitivo dell'opera la definizione, o meglio l'allusione, a un tema. Non a caso Cortelazzo parlava di «fatto contenutistico», di «valore dell'idea».

Ma vediamo altre declinazioni del figurativo indiretto. Prendiamo ad esempio il tema della figura umana, che è stato tanto prediletto dalla scultura classica, quanto rimosso da quella moderna.

La figura non ricorre mai in quanto tale nell'epoca di Cortelazzo, che evidentemente la giudica in sé poco evocativa. L'uomo, la donna compaiono prevalentemente sotto l'aspetto di archetipi, di funzioni. Si è visto l'*Operaio*, metafora stessa dell'opera, del lavoro. Ma potremmo citare *Der König* del 1968, *Coppia I* e *L'unico* del 1971, *Soldato* del 1972, *Pittore*, *Donna al sole*, *Maternità* del 1976, *L'intellettuale* e *L'avar* del '77, *Coppia* e *Amanti* del 1981, *Personaggio* del 1985...

Ciò che interessa Cortelazzo non è, classicisticamente, il microcosmo che riecheggia il macrocosmo, perché nella sua concezione il corpo in se stesso non evoca: è. Ciò che lo interessa è, attraverso il tema del corpo, suggerire una fiaba, un mito, una dimensione di fantasia narrativa che, lungi dallo sconfinare nell'aneddoto, diventi però racconto, narrazione, emblema.

In questo senso *Re* (come non pensare allo stesso tema trattato da Archipenko, ma trasformato dall'artista ucraino secondo una sensibilità biologico-surreale, e tradotto invece dall'artista veneto in un gioco aereo e geometrico di triangoli ed ellissi?) può essere uno degli esempi più nitidi di questo procedimento.

Osserviamolo. Tutta l'opera è costruita per risonanze interne e per ripetizioni differenti. Il ritmo della corona in alto si rispecchia in quello a chiasmo della parte inferiore. Il dinamismo ascendente, a nastro, delle linee sulla sinistra è ripreso sulla destra dalla forma concava, simile a una capigliatura. La circonferenza che spezza il quadrato al centro della scultura ritorna più in basso, nell'occhio di diametro inferiore. Ma soprattutto, al di là di questi sapienti giochi formali, si ricrea nell'opera l'anima di un personaggio: folletto, elfo, caricatura, silhouette, protagonista di fumetto, il *Re* è un fantasma metafisico, una foresta di simboli, non solo un corpo.

Allo stesso modo *Donna 3* del 1978 è insieme scrigno, cucchiaio, grembo cosmico, concavità astratta, vuoto e vaso generante. E *Donna I* è ugualmente seme, vulva, baccello, quasi una *Velata* antonellesca.

Il campo dei significati è confusivo, come nell'universo semantico infantile di cui parla Freud. Come il rocchetto del piccolo Hans può divenire di volta in volta suo padre, sua madre e lui stesso, così ognuna di queste forme è tanto più eloquente quanto più è indefinita. Ma sarebbe un errore scambiare questa ampiezza semantica, non costrittiva, per un'assenza. Al contrario, il fatto che certe forme ricorrano in soggetti differenti contribuisce a potenziare (non a contraddire) la dimensione 'contenutistica'.

Lo si vede bene nelle opere più propriamente dedicate all'espressione di un concetto.

Prendiamo ad esempio *Sorpresa* del 1972. Vi si ritrovano soluzioni formali che saranno presenti nel *Re* dello stesso anno, ma anche in opere cronologicamente più distanti, come *Farfalla-luce* del 1975. Affiorano, ancora, vere e proprie sigle della scultura di Cortelazzo: l'alternanza di pieno e vuoto, il rincorrersi degli occhi – circonferenze, la compenetrazione – attraversamento della linea rispet-

to alla superficie, il gonfiarsi a corolla delle forme (si paragoni *Sorpresa* con *Heros* dello stesso anno).

Eppure queste equivalenze non svuotano ogni singola scultura del suo significato specifico, del suo personale gioco di rimandi. *Sorpresa* è insieme la coppia, la vita, il fiore, la donna: tutto è sorpresa, perché nell'universo dello scultore, come in quello di Quasimodo, «tutto sa di miracolo». (E a questo proposito si potrebbe citare una poesia di un altro maestro dell'astrazione allusiva, Osvaldo Licini, che diceva appunto: «Un miracolo. Dimmi una cosa che non sia un miracolo»).

In modo speculare e opposto, opere dai contenuti ben lontani tra loro come *Destino* (1973) *Canto*, (1975), *L'avarro* (1977) sono tutte impostate su un identico motivo: una sequenza di piani che, scandendosi nello spazio, creano un ritmo, un'eco visiva.

Eppure, a ben vedere, a identiche forme corrispondono appunto variazioni di immagine e di significato. Il *Canto* suggerisce un'ascesi, una tensione che culmina nella 'gola spiegata' spalancata sul vuoto. *L'avarro* può richiamare una serie di lavagne minerali, su cui sono incise ossessive teorie numeriche. *Destino* implica qualcosa di più perentorio, di più drammatico: e il ritmo è di Quinta beethoveniana.

Così, in questa capacità enunciativa, si ritrova una delle caratteristiche più tipiche e singolari di Cortelazzo: un maestro tanto ostinatamente attento all'autonomia della visione (e all'espressione dell'invisibile) da rifiutare il realismo, quanto però capace di recuperare le suggestioni della mimesi attraverso un sottile gioco di echi, di tracce.

Cortelazzo aveva chiari i rischi del formalismo e la possibile afasia che la separazione del linguaggio dalla natura, la ricerca di un'altra realtà, potevano portare, se diminuiti della loro suggestione poetica. Senza tradire quella

direzione di ricerca che è stata il compito storico della sua generazione, ha intravisto, come i migliori dei suoi compagni di strada, altre possibilità.

In questo senso ad una vocazione lirica e soggettivistica ha affiancato sempre l'attenzione all'oggettività. Non poteva non essere convinto però che questa oggettività fosse un'illusione: che fosse cioè solo la somma di tante interpretazioni sovrapposte, così come la realtà del teatro non è che la somma dell'irrealtà di tante effimere recite.

Tutte le citazioni dell'artista sono tratte da: *Gino Cortelazzo*, a cura di Virginia Baradel, Cat. della mostra a Palazzo Querini Stampalia (Venezia, maggio-agosto, 1990), Editrice Electa, Milano 1990, pp. 35 e 37. Dallo stesso testo è ripresa la citazione di G. Mazzariol (p. 15).