

La scultura italiana moderna è ancora una miniera d'oro piena di sorprese. L'esplosione di produttività che ha accompagnato e seguito la seconda guerra mondiale fu così rapida e frenetica che gli artisti incapaci per temperamento di gestire il frenetico attivismo richiesto da gallerie, musei e mercanti vennero di fatto relegati all'oscurità. È solo di recente che il mondo dell'arte nel suo insieme si è adattato ad un ritmo più umano e che critici e amanti d'arte si sono dedicati all'esame della vera storia dell'arte italiana nella seconda metà del ventesimo secolo. Questo cambiamento non è frutto né di un movimento reazionario né animoso revisionismo. È piuttosto una tendenza che arricchisce ed amplifica il panorama dell'arte italiana moderna. Benché la popolarità (di cui gran parte assai giustifica) abbia contrassegnato soltanto pochi artisti durante gli anni '50, '60 e '70, siamo ora in grado di discernere un numero ben più grande di personalità che hanno contribuito al livello considerevolmente elevato di qualità ed inventiva che contraddistingue l'arte italiana moderna. Questo è particolarmente vero per la scultura. Ci sono più di mille ragioni per cui la scultura non attrae il pubblico del ventesimo secolo quanto la pittura, ragioni che non possono essere discusse in questa sede. Di fatto i musei preferiscono organizzare mostre di pittura a decine prima di tentare di proporre una mostra di scultura. I mercanti trovano infinitamente più redditizio e infinitamente più semplice vendere dipinti, e perfino i critici preferiscono scrivere di pittura. In un tempo in cui il pubblico è bombardato da immagini bidimensionali di ogni tipo, dagli schermi televisivi ai cartelloni pubblicitari, con una stampa che lascia sempre più spazio all'illustrazione, la pittura diventa velocemente assimilabile. Del resto per la scultura non si è ancora sviluppato un vocabolario critico altrettanto sofisticato di quello per la pittura. I pochi critici che si sono assunti il compito di pareggiare i piatti della bilancia, uomini come Marchiori e Mazzariol, rappresentano casi rari. Si è anche trattato di individui che sono stati ben attenti a mantenersi totalmente al di fuori da interessi commerciali e che pertanto hanno avuto poca, o nessuna, influenza su gallerie, mercanti e sale d'asta. Essi contribuirono a sostenere il morale degli artisti che ammirarono ma certamente non poterono conferire loro il pubblico

riconoscimento. Soltanto ora, verso la fine del secolo, il nostro pensiero è sufficientemente cambiato da poter consentire un punto di vista più obbiettivo e più comprensivo. La «fin de siècle» ci ha reso un po' meno avidi di novità. Ha anche portato un umore un po' nostalgico che ci spinge a riguardare il nostro passato anziché puntare continuamente gli occhi al futuro.

È in questo spirito che possiamo ora avvicinarci a Cortelazzo. Sarebbe presuntuoso affermare che si tratta di una scoperta recente, dal momento che grandi critici (quali i precedentemente citati Marchiori e Mazzariol) lodavano il suo lavoro già decine d'anni or sono. Né sarebbe in sintonia con la dignità dell'artista affermare che stiamo rivedendo la storia dell'arte moderna italiana a partire dal nostro impreveduto, recente apprezzamento dell'opera di Cortelazzo. No, non stiamo facendo revisioni. Stiamo semplicemente arricchendo la nostra conoscenza in questo campo, spingendoci oltre il ristretto orizzonte delle precedenti acclamazioni giornalistiche e commerciali.

Agli occhi di un critico straniero, che ha sempre ammirato la scultura italiana, sembra che Cortelazzo possa essere stato poco notato dal pubblico, perché non si è lasciato profondamente coinvolgere da quel processo febbrile, che ha fatto presa su tanti suoi contemporanei italiani, non mettendosi in linea con il resto del mondo. Su questo punto non può esserci dubbio: benché tutte le arti abbiano sofferto per le circostanze politiche del periodo prebellico, la scultura ne ha risentito di più. Questo non è certamente il luogo adatto per investigare le ragioni del fenomeno, ma certamente pittura ed architettura, benché certamente toccate dal gusto del regime, non ne furono mortificate tanto quanto la scultura. Il forte desiderio da parte degli scultori, tornati nella possibilità di farlo, nella seconda metà del nostro secolo, di assorbire al più presto le avventure, le scoperte fatte dagli artisti francesi ed americani era perfettamente naturale ... specialmente perché in molti casi gli scultori americani erano stati profondamente influenzati dal Futurismo italiano, per cui, rivolgendosi agli scultori americani, molti scultori italiani poterono ritrovare la via verso le loro origini nazionali e ricomporre la cesura causata dal fascismo durante gli anni venti, trenta e quaranta.

Cortelazzo, mi sembra, certamente conobbe e comprese quanto stava accadendo altrove ma volle conservare quanto, per mancanza di miglior termine, vorrei chiamare l'aspetto di «bel canto» della scultura italiana. Opere quali «La rosa», per nominare soltanto un esempio chiaramente, dimostrano che egli ha assorbito con grande sensibilità

la lezione di Alexander Calder. Tuttavia a Cortelazzo importa, ben più che a Calder, un aspetto dell'arte che Valery Larbaud esprime così felicemente nella frase: «Beauté mon beau souci». C'è un grado di compiutezza in Cortelazzo, una volontà di sottomettersi a regole ed ordinamenti che sono tipicamente italiani. Non che Calder sia insensibile o inconsapevole dei dettami della tradizione, tuttavia il suo atteggiamento nei confronti della tradizione, come qualche cosa che viene dal di fuori della sua realtà personale, è radicalmente diverso da quello di un artista come Cortelazzo, che ammette l'autorità della tradizione spontaneamente. Per Calder, le tracce della fabbricazione dell'opera possono, e, infatti, devono, essere lasciate esposte, in quanto parte del coinvolgimento dell'artista nel processo di creazione. Viti, saldature, supporti e giunti sono messi in mostra con la stessa insistenza dei fogli di metallo sagomato che formano uno «stabile» di Calder. Per Cortelazzo tutte le tracce del lavoro meccanico necessario alla costruzione di una scultura devono essere rimosse dalla vista, così che soltanto gli aspetti armoniosi rimangano in vista, proprio come nel «bel canto»; il tecnicismo, lo sforzo, gli anni di duro lavoro devono essere celati in modo che soltanto il puro afflato della melodia raggiunga l'ascoltatore. Probabilmente è questa qualità di «bel canto» cui Argan allude quando parla della «... naturalità e civile eleganza ...» di Cortelazzo (¹).

Si potrebbe compiere un passo ulteriore verso la localizzazione di Cortelazzo nello sviluppo dell'arte moderna mettendolo in relazione alla tradizione scultorea italiana in generale. Se si intraprende questo studio, si scopre che egli continua una tradizione scultorea specificatamente veneta. L'interesse veneto nei confronti di un contorno grafico pronunciato, del tipo per esempio che si trova nei lavori di Tullio Lombardo e dei suoi seguaci, è certamente uno di questi elementi. La struttura interna, la dinamica interna delle masse scultoree della scuola fiorentina sono relativamente di scarsa importanza se si guarda alle tipiche sculture venete, quali i rilievi della Chiesa di Sant'Antonio a Padova. Ossa, muscoli in tensione, nervi contro la pelle vengono lasciati largamente inosservati. È la stessa superficie della pietra, modulata con continuità, che costituisce il veicolo primo della volontà espressiva dell'artista. Nel lavoro di Cortelazzo si ritrova un equilibrio assai simile tra masse e superfici. La massa della sua scultura non

(¹) Prefazione al Catalogo della Mostra Retrospettiva di Gino Cortelazzo alla Fondazione scientifica Querini-Stampalia.

è asservita alla superficie, né la superficie si sforza di contenere la massa. C'è invece un'armonia passiva tra questi due fondamentali elementi della scultura, che porta ad una tranquillità interna anche nelle più complesse delle sue sculture.

Questa relazione tra massa ed epidermide nel lavoro di Cortelazzo è difficile da descrivere a prima vista, sembra trattarsi di un tipo di scultura che tende decisamente verso l'esclusivo sfruttamento delle possibilità inerenti alle superfici. Il suo costante ritorno alle «lamelle», quale principale elemento compositivo, sembrerebbe indicare una preferenza per le superfici. Tuttavia un'occhiata al lavoro di Calder prova che l'uso delle «lamelle» di Cortelazzo è del tutto differente. In Calder, i fogli di metallo sono usati come forme bidimensionali. Sono le loro posizioni (o gli spostamenti delle loro posizioni) nello spazio ad evocare una sensazione di tridimensionalità. In Cortelazzo sono le «lamelle» di per sé ad indicare densità e massa perché sono sempre viste come forme organiche. La loro energia, i grovigli delle loro crescite sono dettati dalla loro massa interna, indipendentemente da quanto sottile quella massa possa essere. Perfino quando tratta, come nel caso di «Impeto» del 1974, con una composizione che in apparenza dipende dal rapido defilarsi dei bordi esterni dei fogli di metallo, la sostanza interna, la resistenza della massa scultorea rimane in forte evidenza.

Se si viene via dal lavoro di Cortelazzo con una forte impressione per le sue superfici scultoree, non è perché le superfici siano predominanti sulle masse, ma perché è nella superficie che egli ha espresso il meglio di sé, che ha trovato le sue soluzioni più originali. È qui inoltre che egli ha sperimentato con maggiore continuità. Dalle prime sculture in legno alle ultime creazioni in metallo policromo, la molteplicità degli effetti che cambiano il carattere delle sue superfici scultoree non cessa mai. Benché le sue sculture in pietra abbiano un fascino del tutto particolare, esse si presentano come fenomeni naturali, distaccate e impassibili. Il loro linguaggio non è in termini di discorso umano. È nel bronzo, nei fogli di metallo e nelle sculture lignee, che Cortelazzo scopre la sua voce vibrante e ci mette a parte dei suoi più intimi segreti e scoperte.

Le prime sculture in cui le considerazioni personali di Cortelazzo sulle superfici diventano manifeste si possono ricondurre ad opere quali «L'unico» del 1973 e successivamente a «L'intellettuale» o «L'avarro», entrambe del 1977. Nel primo caso, quello che si presenta come una scrittura pittografica o runica è inciso nella superficie e la ravviva

in modo alquanto tradizionale, reminiscente dei modi di Marino Marini. Queste incisioni sottolineano la superficie non solo adornandola ma anche dando il senso dello spessore della superficie. La pura bidimensionalità viene trasformata in sostanza palpabile. Ben più sottile e ben più innovativo è l'atteggiamento di Cortelazzo nei pezzi successivi. Qui la scrittura, e questa volta ci troviamo di fronte a messaggi leggibili (molto prima di Jenny Holzer!), sembra essere stata scritta da qualche forza interna alla scultura, in modo tale che le lettere a rilievo sbalzato siano in risalto, ma completamente integrate alla superficie, senza negare in alcun modo la sua magica ed incorporea bidimensionalità. A questo riguardo è anche istruttivo vedere quanto abilmente Cortelazzo si muova tra superficie e linea. Gli spigoli lucidati de «L'avarò» non sono soltanto funzionali alla superficie che essi delimitano, ma sono anche, per loro conto, partecipanti attivi ed indipendenti alla composizione.

Forse la migliore presentazione dell'atteggiamento del tutto personale di Cortelazzo nei confronti delle superfici scultoree, è offerto da pezzi quali «Metamorfosi» del 1975, nei quali, superfici tirate a lucido si uniscono a superfici finite in nero opaco. Nel loro contrasto, queste superfici antagoniste portano a risposte tattili opposte e definiscono esperienze di spazio varianti. Il nero è come una cavità che sembra contrarsi e allontanarsi da noi, portando la nostra attenzione verso l'anima nascosta della scultura. La radiosa brillantezza del bronzo lucidato si espande nell'atmosfera circostante, consumandosi come una candela ardente, per diventare luce pura, in modo tale che la sua impressione di luce tattile, che limita forma e spazio, comincia a svanire. Sculture come queste fanno venire in mente le fonti d'acqua sorgiva che talvolta si incontrano in montagna: esse parlano della misteriosa profondità dalla quale l'acqua fluisce e, nel contempo, catturano la nostra fantasia con la mobilità ed il scintillante movimento dell'acqua che rapidamente passa oltre per sparire dalla vista.

La soluzione più originale che Cortelazzo era destinato a raggiungere nella sua ricerca verso un originale potenziale espressivo della superficie scultorea, venne alla fine della sua carriera quando egli rivestì le sue sculture con una pellicola granulare colorata, aprendo così prospettive interamente nuove. Con la ricopertura uniforme di colore, Cortelazzo andò oltre la materialità che ancora si può ritrovare nelle sue sculture precedenti. Mentre la superficie lucidata o patinata trasmetteva immediatamente la densità e l'opacità del bronzo, ora si è di fronte a qualche cosa di dematerializzato, un colore pure irradiante...

ma non riflettente ... luce. I bordi delle superfici sono diventati congetture grafiche, tra questa pura espansione di colore e la sostanza interna che dà una precisa ed espressiva forma e definizione al tutto. Massa e superficie, mentre ricevono una individualizzazione estrema, vengono allo stesso tempo riconciliate e fuse. «La rosa» è probabilmente la scultura del nuovo metodo di Cortelazzo che è più compiuta. In essa, l'incontrovertibile presenza di un oggetto frutto di mezzi meccanici si combina con la più delicata ed immateriale evocazione del colore puro. L'iniziale ammirazione di Cortelazzo per gli scultori Futuristi raggiunge il suo apogeo in questo lavoro. Egli ha trasferito gli ideali di Boccioni e Balla dentro un linguaggio che chiaramente appartiene all'ultimo quarto di ventesimo secolo, dato che si rivolge a problemi, esigenze, ansie e speranze che sono peculiarmente nostre. Il nuovo modo di Cortelazzo di gestire le superfici (si è tentati di dire: di dipingere le superfici. Ma ciò sarebbe errato. Il suo procedimento di rivestire con una pellicola che non lasci segni di pennello o altre tracce pittoriche è di gran lunga più scultoreo di quanto implichi la parola «dipingere») benché raggiunga, a mio parere, la sua qualità più alta in «La rosa» aprì ulteriori sviluppi destinati a essere interrotti dalla prematura morte dell'artista. Di questi, il più inquietante è quello che si potrebbe chiamare una nuova formulazione del paesaggio scultoreo, come testimoniano «Il castello» e «Luna a Key West». Nella eterna battaglia del paragone, il paesaggio rappresenta la sfida più importante per l'arte della scultura. Facilmente ottenibile in pittura, costituisce un problema che ha costantemente tormentato la scultura ... anche se il primo rilievo prospettivo della storia della scultura occidentale, il «San Giorgio che consegna la Principessa» di Donatello, è ambizioso abbastanza da rivaleggiare con la pittura e inserire la narrazione in un paesaggio. L'audacia di Donatello fu poi raramente imitata e perfino il suo lavoro successivo torna sui suoi passi e presenta lo spazio come spazio architettonico e finito, anziché come spazio paesaggistico. I lavori di Desiderio da Settignano, o di Benedetto da Maiano, usano il paesaggio solo come rudimentale approssimazione. Francesco Mochi, nel suo rilievo «L'assedio di Anversa», che decora la base del suo monumento ad Alessandro Farnese, tenta la prima descrizione completa di paesaggio, ma anche il suo isolato successo in questo genere non fu in seguito emulato o sviluppato da alcun artista. Ancora più sconcertante è l'idea di paesaggio incorporato nella scultura a tutto-tondo. Ovunque si riscontrino tentativi di questo genere, sono sempre legati alla scultura popolare: ne sono testimo-

nianza le sculture del Sacro Monte, nell'Italia del nord, in cui basi, con elementi di paesaggio assai limitati, vengono fatte confondere con paesaggi dipinti illusionisticamente sui muri delle cappelle. Più tardi, nel diciottesimo secolo, nei gruppi di presepe napoletano, il paesaggio ricopre un ruolo primario, assumendo proporzioni naturali rispetto alle figure che contiene. Gli effetti di questi due generi di scultura meritano uno studio attento, ancora di là da venire. Tuttavia, si può affermare con sicurezza che si tratta di un tipo di scultura che diminuisce la statura dello spettatore e raggiunge un grado di intimità quale nessun'altra forma di scultura, nemmeno quella dei bronzi in miniatura o delle figurine di porcellana, riesce a raggiungere. In generale, tutta la scultura, che sia monumentale come il «David» di Michelangelo o che sia bronzo squisitamente modellato come quello che vediamo nelle mani dello «Jacopo Strada» del Tiziano, esalta il corpo umano e induce in noi una risposta eroica. Non importa quali siano le sue dimensioni effettive, dà l'illusione che il corpo umano sia «la misura di tutte le cose», il centro e la forza che domina lo spazio che lo circonda. Anche le più delicate figure della produzione Meissen, d'altro lato, funzionano esattamente nella maniera opposta, che indica una situazione obiettiva in cui la forma umana è umiliata dal senso di spazio vasto ed indeterminato.

Nel secolo diciannovesimo il problema dello spazio paesaggistico diventa molto più pressante. Ora che la scultura non ha reclami naturali per la sua collocazione, nel corso del secolo, le sue relazioni nei confronti dello spazio specifico o generico vengono messe a fuoco con crescente intensità. Questo è particolarmente vero per la scultura italiana. Le ragioni di ciò, come pure il vasto numero di soluzioni trovate dagli scultori, sono troppo complesse e ancora troppo congetturali per poter essere tracciate in una breve presentazione del lavoro di Cortelazzo⁽¹⁾. Tuttavia dobbiamo guardarci dall'assumere che Cortelazzo stesso non fosse consapevole di questi problemi. Come molti scultori, con buona probabilità egli era profondamente edotto sulla storia della sua disciplina artistica, di gran lunga più di molti specialisti. Inoltre, basta dare un'occhiata alla scultura del ventesimo secolo per vedere come il problema abbia continuato ad essere al centro dell'attenzione. Sia che si guardi alla «Bottiglia» di Boccioni (con il suo tentativo di

(1) I più importanti tra gli esempi di scultura paesaggistica sono il monumento alla battaglia a Castelfidardo, il monumento ad Amedeo d'Aosta di Calandra ed il «Proximus Tuus» del d'Orsi.

amalgamare la base con la scultura, di modo che l'intero sviluppo orizzontale della «Bottiglia» suggerisca un paesaggio) o a esperimenti successivi, quali le figure di Martini, che guardano a paesaggi da finestre, o che si considerino gli infiniti esperimenti praticati dagli scultori contemporanei, in questo settore (per esempio praticati dagli scultori contemporanei in questo settore (per esempio il monumento a Mazzini di Cascella a Milano, la earth-art di un Michael Heisinger, i lavori di Somaini nel genere della «X» di Morris), ci troviamo sempre a dover riconoscere che la relazione della scultura con il paesaggio è il tema centrale che separa gli scultori autenticamente contemporanei da quello tradizionalisti, quali Manzù o Marini. Questa, chiaramente, non è una questione di qualità o merito artistici. È semplicemente questione di quanto un artista sia disposto a rischiare nella sua esplorazione di fenomeni specificamente moderni ⁽³⁾.

Mi sembra che Cortelazzo, nei suoi ultimi lavori, raggiunga precisamente questo tema centrale, che sta al cuore della scultura contemporanea. Egli lo raggiunge dapprima nelle varie sculture di ispirazione vegetale, quali «Foglia 3» e «Foglia 6», in cui lo spazio circostante, in quanto estensione naturale del paesaggio è implicito ma ancora alquanto esitante. Egli comincia ad affrontare direttamente il problema con «Il castello» e in «Luna a Key West», con «La rosa» come transizione intermedia dalla precedente serie di sculture di tipo «Foglia».

«Il castello» mi sembra uno sviluppo dei teatrini di Lucio Fontana, benché sia difficile (oltre che irrilevante) rintracciare qualsiasi tipo di influenza diretta tra questi due artisti assai differenti. Il lavoro di Fontana è sempre teso verso l'annullamento del confine tra scultura e pittura, tra illusione e sostanza, tra mondo interno ed esterno. Corte-

⁽³⁾ Questa questione, naturalmente, va ben al di là della relazione, perfettamente ovvia, tra scultura e spazio, inerente ad ogni statua di dimensioni monumentali. Le avventure di Cortelazzo in questa direzione quali «Il ribelle» del 1969 o l'ancor più suggestivo «Volo in Maremma (Albero bianco)» del 1990, riguardano questa tradizionale collocazione di sculture di grandi dimensioni nel paesaggio secondo modi tradizionali. Cioè, le sculture diventano punti di riferimento o segnali, rispetto al loro ambiente e tendono a dotare lo spazio che le circonda di punti fissi, centralizzanti. Ben più significativo della comprensione contemporanea delle relazioni tra paesaggio e scultura è il sorprendente bassorilievo di Cortelazzo, «Portici», il quale, a dispetto delle dimensioni relativamente modeste, evoca la natura illimitata dello spazio paesaggistico e concepisce la scultura nel paesaggio come forza radiante anziché centralizzante. Nel contesto moderno, la scultura diventa una funzione integrante del paesaggio, anziché tentare di dominare il paesaggio, cercando di assorbirlo entro il punto focale fisso della scultura.

lazzo è di gran lunga più interessato alla scultura come scultura, per lasciarsi distogliere da essa, ed è la differenza tra i teatrini di Fontana ed «Il castello» di Cortelazzo a ricoprire un significato primario in questo contesto, anche se potrebbe essere benissimo che egli sia stato stimolato dalla speculazione dell'artista più anziano sullo stesso tema. La fondamentale differenza tra i due è la mancanza della cornice nel lavoro di Cortelazzo. Nel lavoro di Fontana, dobbiamo attraversare il confine tra il nostro mondo e quello della sua immaginazione. In Cortelazzo entrambi i mondi sono sussunti nella scultura, in modo tale che noi esistiamo in funzione de «Il castello», tanto quanto «Il castello» esiste in funzione della nostra percezione.

«Luna a Key West» porta ancora in un'altra direzione che è molto più difficile da formulare in parole, perché, qualunque possa essere stata questa nuova direzione, è stata troncata dalla morte dell'artista. Si tratta di un lavoro di transizione di grande bellezza e di ossessionante suggestione, ma un lavoro che segna l'irrompere dell'inconoscibile.