

## L'eredità dello sguardo

Tre generazioni di pittori, tre stagioni della storia dell'arte che hanno mutato radicalmente il modo di intendere la pittura che è passata dal concetto di rappresentazione, all'impressione visiva e sensoriale, all'autonomia della composizione. Un crescendo di libertà di espressione fondato sulla ricerca individuale. Così è stato nella storia, nel passaggio di testimone tra maestri e allievi che li superavano e magari ne ribaltavano le regole, ma sempre avendoli come punto di riferimento, come base di partenza. La storia dei tre pittori di casa Bortoluzzi è speciale e quasi commovente perché parla di ciò all'interno di una stessa cerchia familiare dove chi è venuto dopo ha riconosciuto l'autorità di chi era venuto prima e solo attraverso quell'attestazione di stima e di gratitudine è andato avanti a trasformare il linguaggio. In questa narrazione familiare c'entrano dunque anche gli affetti che aumentano il grado di conoscenza e di accoglimento delle soglie d'arrivo, delle conquiste di chi è venuto prima. E nell'ispirazione che guida le scelte, questo calore che arriva dalle biografie conta per quel margine di immedesimazione che è anche il delinearci di una prospettiva, *ouverture de vie*.

Conosciamo non poche situazioni analoghe di figli e nipoti che seguono le orme degli antenati più prossimi: la storia dell'arte non è avara di casi. Di solito si limita a due generazioni, ma ci sono anche le terze e le quarte come i Tito e i Cadornin, solo per restare in area veneta. Difficilmente però coloro che vengono dopo prendono in mano la stessa dimensione di ricerca pittorica, gli stessi temi, lo stesso mestiere, lo stesso sguardo. Intendiamoci: sguardo è tutto ciò che rientra nell'esperienza della pittura, ciò che sta fuori dall'occhio, ciò che l'occhio riceve e ciò che dall'occhio passa nelle retrovie del pensiero e del cuore.

Questione di sguardi dunque che potremmo considerare, con

Joë Bousquet, tradotti dal silenzio. Una tacita emozione restituita dalla pittura nei suoi movimenti allo stato puro, senza ricorrere a nessuna forma di realismo delle immagini. Se così non fosse il colore non acquisterebbe in solitudine tanta potenza di espressione.

Millo Bortoluzzi senior, allievo di Bresolin, partì nel lontano Ottocento dei generi dove le vedute erano distinte secondo i luoghi (di paese, di mare, di montagna) ed erano così veritiere da suggerire l'ora, l'aria, la temperatura, l'umidità. Bresolin, con una fedeltà superiore al vero, cui aggiungeva il pittoresco di squeri e rive minori, cercava di contendere il primato sul dato visivo alla fotografia, artificio in ascesa di cui conosceva i poteri e le ambizioni essendo egli stesso fotografo. Bortoluzzi senior aveva fatto della verità della veduta un vangelo e il credito di cui godeva gli conferiva grande autorità. I suoi paesaggi portavano a tal punto l'osservatore dentro al quadro che questi poteva dimenticarsi che tutto era partito dall'occhio, artefice della dislocazione. Sin da giovane Bortoluzzi aveva partecipato alle massime esposizioni nazionali e si era affermato rapidamente. Chi se ne intendeva comprava le sue vedute: dagli emissari della casa reale per la collezione del Quirinale al principe della venezianità, Pompeo Molmenti. Poi vennero gli anni roventi di Ca' Pesaro. Molti della sua generazione e del suo genere non se ne avvidero, ma non lui. Partecipò con un forte desiderio di rinnovamento. Aveva capito che la pittura esigeva nuove sponde e che poteva covare meraviglie dentro il proprio campo. Nella Ca' Pesaro del 1912 che, sulla scia delle Secessioni d'oltralpe aveva aperto alle arti applicate rinforzando la volontà di rinnovamento dei "ribelli" veneziani, partecipò con il gruppo l'Aratro capeggiato da Teodoro Wolf Ferrari. La pittura di Bortoluzzi non abbandona il tocco ma fa lievitare il potere germinativo della luce che esplode in una gemmatura di colori smaglianti. Porta alle conseguenze più ariose il nostro *en plein air*, ben diverso da



quello degli impressionisti francesi: la struttura del paesaggio rimane sottotraccia e tiene il dorso della sintesi visiva. La varietà delle forme e delle figure rimane riconoscibile ma la mimesi ora è di pura tavolozza, creata dalla libertà del tocco che non tradisce la sostanza delle cose. Pietre, fiori, acque, campi rimangono in scena anche se ora è solo il colore e il *ductus* a farne cantare la particolarità. Una festa dei colori che distingue Venezia dalle altre culture pittoriche sin dentro agli anni Venti, sino agli anni del Novecento quando Barbantini e Damerini volevano contrapporre la venezianità del tocco al neoclassicismo dei romani e dei milanesi.

La dolcezza del paesaggio lungo il Brenta, là dove viveva a Dolo, offre sempre nuovi spunti al colorismo di Millo senior, una trama fitta di evidenze cromatiche cui la pittura dal vero, *sur le motif*, offre infinite variazioni sintattiche e gradienti di luce.

Millo Bortoluzzi junior eredita dal nonno questa ricchezza di sguardo, di talento e di mestiere ma i tempi sono mutati: le due guerre mondiali hanno fortemente inciso anche nel dominio dell'arte. Le strade delle avanguardie e del ritorno all'ordine sono state percorse fino in fondo. La scena degli anni Cinquanta e Sessanta è affollata di sperimentazioni. Millo junior ne ha piena consapevolezza e sceglie di rendere contemporanea la pittura di paesaggio, di aggiornare al disincanto della conoscenza analitica la tradizione pittorica veneta. Egli affronta l'emancipazione della pittura dal dato visivo riversandone l'inesauribile ricchezza in un "alfabeto di forme e colore", come ha ben scritto Alessandra Possamai nella monografia del 2004. Quel che accade sulla tela possiede una perfetta autonomia di valore compositivo, ma il testo da cui parte, che motiva e alimenta la condotta cromatica è, e rimane, il paesaggio. Non si tratta più di *en plein air*, ma di una specie di transfert che trascorre dallo sguardo alla tela dove il potere evocativo del colore è tutt'uno con il timbro e la fisicità della pasta. Allora si rende possibile

che il *ductus* e la posizione di un colore siano al contempo riconoscibili come terra, o acqua, o campo, o cielo e astratte come succede nelle partiture senza oggetto. Credo che la consapevolezza di questa specie di prodigio, l'essere evocativo e astratto allo stesso tempo, fosse così lucida in Millo junior da alimentarne il vigore combattivo in difesa della grande tradizione del paesaggio veneto. Ai poli della tavolozza stanno il nero e il bianco. Quando il nero è segno grafico, di sintesi e indirizzo figurativo, quasi stenografico, sembra rispondere all'esigenza di narrare senza indulgere nell'evocazione, unica concessione al riscontro denotativo; mentre quando è di pasta, il nero è colore fondo, di ombra e di terra fredda che intorba impregnata d'acqua. Il bianco è calcina, vetro, nuvola; il bianco è il muro del suono della luce, dunque non è solo colore ma manifestazione della consistenza della luce. Molta parte della riconoscibilità delle forme è dovuta alla stesura. L'andamento delle pennellate racconta più di quanto non dicano remoti echi di figurazione. Dunque la forma dei colori è più andamento di pennellata e gradiente timbrico che riconoscibilità oggettiva, pur se ridotta a cenno sintetico. In altre parole un campo di papaveri è una densa polifonia di rossi, che sia anche campo di papaveri lo sappiamo dal contesto del paesaggio e dalla nostra esperienza visiva. Su questa linea di autonomia della pittura c'è un limite: la pennellata dell'acqua avrà andamento orizzontale non potrà essere verticale.

Questo residuo di mimesi, fisiologica allo sguardo, verrà a cadere con Alberto Bortoluzzi, nipote di Millo junior. Non a caso l'acqua di un canale in un suo grande dipinto ha un andamento di pennellata verticale. Un canale preso frontalmente aveva una posizione verticale nella veduta di genere dove regnava la pura illusione prospettica del vero. Ora è la pennellata a vista che dilava verso il basso a scandire il passo della ripartizione del paesaggio. La domanda, la provocazione, è chiara:



fin dove arriva il dato visivo e fin dove l'autonomia della pittura? Il principio di composizione prevale oltre ogni referenzialità oggettiva che rimane tuttavia in scena come citazione e asse compositivo, a partire da una rinnovata importanza attribuita all'orizzonte. Come a dire: si tratta di quella cosa lì, del paesaggio, ma l'orchestrazione cromatica risponde a una legge interna, l'effusione delle partiture prevale sulla disposizione per aree riconoscibili. Queste tuttavia sembrano risuonare con più forza, più pregnanza proprio in virtù dell'esser state campi, acque, nuvole, orizzonte. Ma allora cosa è cambiato? È cambiato che il remoto naturalismo è diventato metalinguaggio e il testo è diventato pretesto.

La libertà compositiva tuttavia si trattiene al di qua dell'astratto, il passo verso un astrattismo alla Poliakov non si compie. Ma i campi sono campiture, le acque sono campiture. Il cielo è la metà alta della tela: una specie di moto d'esultanza delle molte tonalità del blu che trascolorano il cielo dall'oscurità alla luce. Il tono veneziano ha fatto molta strada, è uscito dalla gradazione, ha sperimentato la dimensione concettuale della pittura analitica degli anni Settanta, si è librato solitario sulla tela in artisti come Olivieri, giusto per fare un nome. Alberto Bortoluzzi, come lo zio al suo tempo, è consapevole di tutto ciò, sa che un blu non è solo il colore di una porzione di paesaggio ma possiede un valore in sé, in quanto blu, steso in quel modo, sospeso e accelerato in quel modo; ora quel colore ha una storia di conoscenza individuale che l'ha allontanato del tutto dal riferimento oggettivo. Ma è proprio la consapevolezza e la libertà che consente all'ultimo dei Bortoluzzi di sciogliere da un lato il vincolo della mimesi, dell'*en plein air* e dell'interiorizzazione emotiva, ma anche, dall'altro, di rimettere tutto in gioco sapendo che si tratta, comunque sia, di un artificio che ha sostituito per sempre l'illusione dello sguardo oggettivo. La cognizione di questo ribaltamento di prospettiva, sollecita il pittore sino alla speri-

mentazione della linea di colore. Con questa elabora la verticalità delle montagne; il tratto colorato che si allunga in obliquo e monta verso la cima compie un'estrema sintesi delle forme figurative che associamo alla montagna: rocce, cespugli, anfratti. Questa soglia di riduzione è indizio di una ricerca che si compie interamente sulla superficie della tela e sappiamo quanto, nella storia dell'arte del Novecento, abbia contato la rivelazione della bidimensionalità della tela, dai cubisti ai minimalisti.

La perdita dell'illusione della resa speculare al vero si trasforma nel pronipote in energia pittorica rigenerativa. È come se il paesaggio potesse contare su una nuova vita avendo trovato dove riparare per non sparire dal mondo e dagli sguardi, si sia messo in salvo nello studio dell'artista. Ora quel salvataggio sta dando buoni frutti: non più vedute, non più impressioni, non più tavolozza ma ebbrezza cromatica pura.

Virginia Baradel