

APPUNTI PER UNA RIVISITAZIONE

Orlando Piraccini

Non è mancata a Mario Bertozzi un discreta "fortuna critica" accumulata nel tempo per lo più in occasione di mostre personali o dell'esecuzione delle sue più importanti opere monumentali. Buone monografie e cataloghi ne hanno illustrato adeguatamente l'opera nel corso del tempo. Può semmai sorprendere la mancanza, fin qui, di una metodica ricostruzione del percorso creativo dello scultore, come pure d'una adeguata analisi dell'operare. Da qui, dunque, io credo, da un consapevole approccio critico si dovrebbe ripartire, magari trascurando, finalmente, certe etichette folcloriche di stampo romagnolistico, appiccate dalle cronache locali ai più tipici soggetti dello scultore: i tori campagnoli, le procaci bellezze femminili di madre terra, i ritratti alle celebrità municipali e dei dintorni.

Questo è l'auspicio, che Bertozzi venga "riconsiderato" all'interno di quella più ampia e complessa vicenda figurativa italiana, da metà '900 al primo scorcio del terzo millennio, con la quale, in fondo, lo scultore si è sempre misurato dalla sua specola solitaria, inventando e impastando creta. Al bravo studioso le note biografiche relative all'artista indicano tracce precise. Sulla formazione, ad esempio, si dovrà mettere nel dovuto conto il periodo trascorso a bottega da un maestro dell'eclittismo officinale qual è stato il faentino Giuseppe Casalini; e dunque il generarsi nel giovanissimo Mario d'una tensione creativa rigorosamente applicata al saper fare che non cesserà mai di dare i suoi frutti. E ci saranno coordinate da tracciare rispetto all'apprendimento artistico di Bertozzi al liceo artistico di Bologna tra il 1943 ed il '47, se si pensa ai nomi degli scultori che più marcatamente lo hanno indirizzato nell'esercizio plastico, Cleto Tomba e Luciano Minguzzi: finissimo modellatore e cultore del bello il primo, valente continuatore della linea novecentista italiana il secondo, prima di intraprendere un proprio originale percorso di rottura della forma. Giustamente, seppur in modo succinto, Francesco Gallo, in una delle migliori letture dell'arte bertozziana, indica nell'asse Martini - Manzù un fondamento di buona scolastica fondata sulle ragioni del bello. Tale legame alla forma sarà destinato a resistere anche alle prove di contatto con le proiezioni astrattiste degli anni sessanta-settanta; e cioè nel tempo dell'invenzione ed esecuzione da parte dello scultore della composizione monumentale che, almeno a mio avviso, va considerata fondamentale nella progressiva conquista di una precisa identità di stile: mi riferisco all'*Abbraccio* eseguito per l'Ospedale Civile di Forlimpopoli nel 1969 in base alla cosiddetta "legge del due per cento". Basti pensare che l'opera segue di poco l'incontro casuale di Bertozzi, presso la Fonderia Brustolin di Verona, con il Minguzzi già suo insegnante a Bologna; e come non vedere, dunque, nella composizione forlimpopolese le arditezze maestre dell'artista di Cronache, ormai accreditato di una fama di livello nazionale.

Se poi è vero che l'opera d'arte e il suo autore non stanno mai da soli, come insegnava Ezio Raimondi riprendendo una celebre citazione longhiana, andranno messi in rapporto fra loro Bertozzi e i luoghi del suo operare. E qui si dovrà forzatamente tornare a riflettere sulla nozione di provincia, sulle sue gravitazioni culturali rispetto agli andamenti più generali della vicenda figurativa quantomeno italiana nel tempo d'opera di Bertozzi. "Avrei potuto imboccare la strada gratificante della grande città" ha di recente confessato lo scultore riferendosi alle tante, tante "occasioni mandate in fumo". E dunque, il bravo studioso si troverà ancora una volta alle prese con la difficile condizione (difficile anche da descrivere) nella quale hanno vissuto e si sono trovati ad operare, tra primo e secondo novecento, artisti spesso meritevoli d'encomio, ma rimasti inesorabilmente "periferici". Si tratterà insomma di comprendere quanto la scelta di Mario di rimanere ancorato alla terra natia sia stata determinante per il suo percorso creativo; e questo stante l'impressione, almeno per me, che proprio il progressivo accreditare Bertozzi d'un marchio

romagnolo d'origine controllata, rispetto alla sua figura come presenza e al suo terragno 'modus operandi', abbia certamente favorito sì una chiara fama in sede locale, ma nel contempo ingabbiando - in una provincia rimasta in fondo ancora troppo provinciale - inventiva e creatività: basterebbe per questo studiare gli esempi, tra folclore e celebrazione, del monumento al vignaiuolo di Bertinoro (1976) e del più recente monumento artusiano di Forlimpopoli.

Della Romagna sarebbero poi, comunque, da considerare ben identificabili luoghi dell'arte legati all'attività dello scultore. E un capitolo di ricerca dovrà riguardare la permanenza di Bertozzi nella suggestiva cornice di Palazzo Romagnoli a Cesena durante gli anni '70. In una città d'arte, cioè, tradizionalmente votata alla pittura, appena uscita dalla sua straordinaria esperienza sul fronte realista (i Caldari, i Cappelli, i Sughi) e a quel tempo variamente proiettata con i migliori della "generazione di mezzo" (i Gazza, i Piraccini) nei territori della poetica esistenziale ed intimista. Poco a che spartire, verrebbe da dire, con l'ambiente cesenate, e invece restano da verificare possibili elementi di contatto con i più nascosti e pur valenti praticanti locali dell'arte plastica, l'Amedeo Masacci di figura e di rottura, prematuramente scomparso nel 1970, l'ultimo misticheggiante Mario Morigi, l'Aristide Gattavecchia ombroso e vago manipolatore di crete, ma specialmente l'Ilario Fioravanti con studio a "due passi" di distanza dal "camerone" di lavoro di Bertozzi: così distanti i due, perfino nei modi d'essere, ma vi sono teste e figure femminili che sembrano plasmate con uguali ardore e sensualità. Son solo notazioni, ma si dovrà indagare a fondo, io credo, sullo scultore a Cesena, città nella quale ha esordito nel 1963 con una "personale" alla Biblioteca Malatestiana e dove ha successivamente più volte esposto con successo.

A necessitare di un'analisi approfondita è certamente il soggetto bertozziano, scaturito da una naturale propensione per il bello, come si diceva all'inizio, ma al tempo stesso adattato dall'autore al proprio interiore, esuberante vitalismo. Potrebbe, in definitiva sembrare uno stile doppio quello del trattamento della materia creta, con il suo continuo alternarsi e sovrapporsi del modellato morbido, pastoso, armonico dei nudi femminili e del gestuale plasmare, tormentato, rotto, scavato, che infinite masse taurine ha generato.

Merita infine un'adeguata riscoperta la produzione grafica: da giudicare in autonomia rispetto al lavoro di Bertozzi come scultore. E non mancheranno, io credo, addirittura dal fronte dell'illustrazione, esiti rivelatori di una creatività che fino all'ultimo, tra un bestiario da tracciare ed una storia da disegnare, è stata alimentata e di continuo rigenerata dalla miglior dote da Bertozzi a se stesso riconosciuta: la "fantasia in libertà".