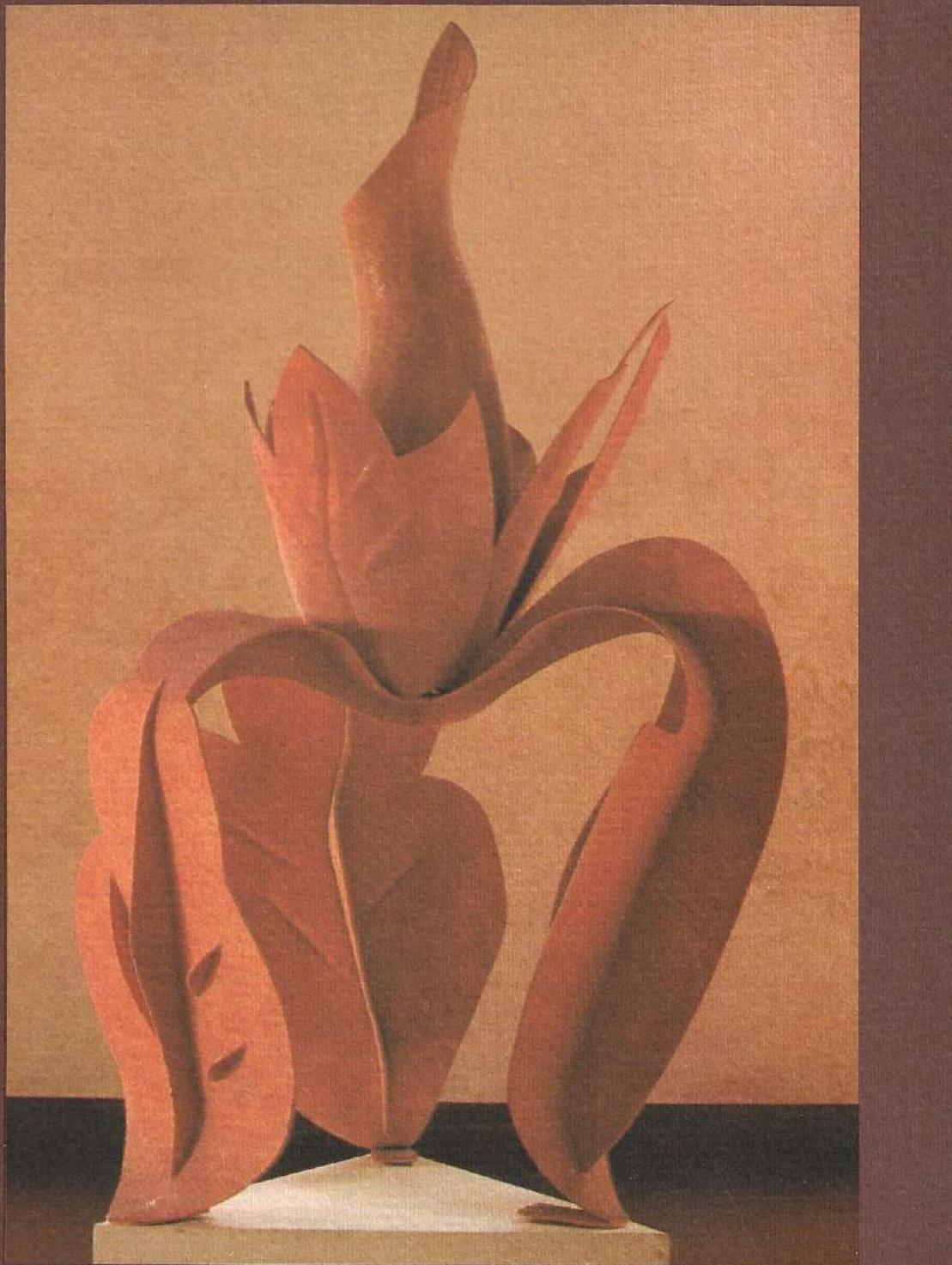


GIORNATA DI STUDIO
SULL'OPERA DI
GINO CORTELAZZO



COMUNE DI ESTE

Cementizillo S.p.A.

GIORNATA DI STUDIO
SULL'OPERA DI
GINO CORTELAZZO

Este, 7 novembre 1987



Comune di Este
Assessorato alla Cultura

INDICE

- | | |
|----|---|
| 7 | Prefazione del Prof. Sen. G.C. Argan |
| 11 | Saluto del Sindaco della Città di Este
Prof. M. Gabriella Primon Miatton |
| 15 | Introduzione del Prof. Giuseppe Mazzariol |
| 19 | Relazione del Prof. Giorgio Segato |
| 33 | Primo intervento del Prof. Mazzariol |
| 35 | Relazione del Prof. Simone Viani |
| 43 | Secondo intervento del Prof. Mazzariol |
| 45 | Intervento del Prof. Giorgio Segato |
| 47 | Sen. Marino Cortese |
| 51 | Chiusura dei lavori della mattinata da parte del Sindaco |
| 53 | Apertura pomeridiana del Prof. Mazzariol |
| 55 | Relazione del Prof. Raffaele De Grada |
| 63 | Terzo intervento del Prof. Mazzariol |
| 65 | On. Carlo Fracanzani |
| 67 | Relazione del Prof. Giuseppe Mazzariol |
| 77 | Conclusione del Sindaco |
| 79 | Messaggio di Umberto Mastroianni |
| 81 | Contributo del Dott. Paolo Rizzi |

PREFAZIONE

Senz'altro titolo che l'età più avanzata introduco gli atti del convegno indetto dal Comune di Este sull'opera scultoria di Gino Cortelazzo; ma anche per compensare il rammarico di non aver potuto parteciparvi per cause del tutto impreviste, un gran banco di nebbia impediva agli aerei l'atterraggio a Venezia. La lettura dei contributi dei colleghi ha esacerbato quel rammarico: il convegno di Este non è stato una commemorazione né un tributo di commosse testimonianze, ma un serio seminario di studi. Così l'ha saggiamente voluto il Sindaco di Este, così la famiglia dell'artista.

Conosco il piccolo museo che Gino Cortelazzo aveva allestito nella sua bella casa nella campagna estense, oggi so ch'era un testamento. Non lo interessò mai il successo di mercato e non bramava la gloria, ma sapeva che nel proprio lavoro di scultore c'era una continuità che legava un'opera all'altra come le perle d'una collana, per quanto cercasse di differenziarle per tematica e per tecnica. Quella coerenza travalicava il limite formale della singola opera, si estendeva all'ambiente, prossimo e remoto, chiamava in causa la casa, la campagna, la città. È stato spiegato assai bene da uno dei relatori: la ricerca dell'aura non era un moto del sentimento ma un calcolo progettuale. L'ambiente era un dato del suo problema, l'altro era la materia: compito dello scultore era trovare il terzo termine, risolvere l'incognita, stabilire la proporzione. Il terzo termine dipendeva dal soggetto, con tutti i suoi problemi intellettuali ed esistenziali. La mobilità psichica del soggetto rendeva quanto mai difficile il rapporto di materia e ambiente, ma era an-

che ciò che lo rendeva possibile. Soltanto il soggetto con tutti i suoi problemi poteva cambiare la stasi in moto e il moto in ritmo.

Cortelazzo era consapevole della pesante responsabilità dell'artista in rapporto agli oggetti: persone, cose, natura. Non l'affrontava impreparato: aveva un'ampia e critica esperienza delle correnti artistiche contemporanee, ne conosceva tutte le contraddizioni, non ha mai creduto che l'arte si faccia d'istinto o d'ispirazione, non si fa cultura se non si è dentro la cultura. Non solo della cultura e dell'arte sapeva la crisi, la viveva con intensità angoscianti: la cultura di massa tendeva ad eliminare l'individuo e, conseguentemente, l'arte. Proporre e forse trovare una soluzione alla crescente contraddizione tra linguaggio e tecnica, spazio e materia, individuo e mondo, naturale o sociale che fosse; non era questo il compito dell'artista? La grande incognita era la forma, lo spazio: ed era come dire la qualità, il valore. Vedeva attorno a sé molti artisti che avevano accettato di rinunciare a quella che da sempre era l'essenza dell'arte, s'immedesimavano con la materia, riducevano a materia anche la storia. Con lucida critica constatava che non avevano portato a fondo l'analisi, la cultura di massa non era ancora un sistema chiuso, un sistema culturale chiuso non s'è mai dato, non era ancora dimostrato che i concetti di forma e di spazio non potessero evolvere e mutare. Una tradizione, qualsiasi tradizione, è viva finché può evolvere e mutare. Sapeva che la ricerca del superamento era arduo e pericoloso, perciò ha voluto tentarlo da solo.

Forse è giunto ad un punto-limite? O gli è parso, chi può saperlo? O si è amaramente persuaso che il mondo contemporaneo può evitare i problemi ma non sottrarsi agli enigmi. La sua morte fu e rimane un doloroso enigma, e non soltanto della sua storia d'uomo e d'artista, ma della crisi, che potrebbe essere letale, dell'arte nel mondo odierno. Perciò era necessario capire i motivi profondi di quel *nec ultra*: ecco la ragione prima di questo incontro che doveva essere un'indagine critica e, mi pare, lo è stato.

Perciò, nell'introdurre questa raccolta di atti, voglio ancora

una volta ringraziare i colleghi per il loro contributo; i familiari per aver capito che il loro dolore è un problema che li trascende; il Sindaco di Este per avere con tanta intelligenza sentito che non si trattava di celebrare una gloria locale ma di riportare l'enigma al problema.

GIULIO CARLO ARGAN

SALUTO DEL SINDACO DELLA CITTÀ DI ESTE
PROF. M. GABRIELLA PRIMON MIATTON

Io mi sento onorata, come Sindaco di Este, di dare il benvenuto a nome dell'Amministrazione Comunale, della Giunta e mio personale agli eminenti studiosi che sono convenuti ad Este per parlare di uno dei grandi scultori degli ultimi trent'anni, nostro concittadino, prematuramente e recentemente scomparso e, se posso dirlo a nome di tutti, amico carissimo e stimato: Gino Corotelazzo. Ringrazio quindi gli illustri maestri della Storia dell'Arte: il Senatore Giulio Carlo Argan, il Prof. Mazzariol, il Prof. De Grada, il Prof. Viani, che hanno personalmente sostenuto la validità di questa iniziativa del Comune di Este. Ringrazio il Senatore Marino Cortese, l'On. Fracanzani, che hanno accolto l'invito; il Prof. Segato e il Prof. Rizzi. Un ringraziamento particolare alla Cementizillo che, con molta sensibilità e disponibilità, ha reso possibile questa iniziativa sponsorizzandola. È questo proprio uno dei casi in cui si combinano e si sposano felicemente l'iniziativa pubblica, la sensibilità e la disponibilità privata, consentendo la realizzazione di progetti che, altrimenti, rimarrebbero intenti. Per fortuna questi sono esempi di lungimirante mecenatismo che fanno scuola e contagiano in termini positivi, anche nel nostro ambiente; si cominciano a vederne i frutti, e ne traggono beneficio e vantaggio i beni culturali della Città oppure, come oggi, le iniziative culturali.

Torniamo comunque al tema: il Comune di Este, promuovendo questo convegno di studio e di approfondimento critico,

intende pagare un debito di riconoscenza allo scultore Cortelazzo, un artista che ha cercato a lungo la sua strada, che l'ha trovata, che ha goduto dell'amicizia e della stima di tutti e soprattutto dei critici più qualificati e più illustri del Paese. Si parlava, Cortelazzo vivo, di una iniziativa, di una mostra ad Este perché si sa che l'apprezzamento di un grande molto spesso non è immediato, e non parte da coloro che gli sono vicini. Per tanti motivi questa mostra non c'è stata allora, ma allora c'era tempo: poi tra il 1985 ed il 1986, scomparso Lui, ha preso consistenza questo progetto che ho proposto al Prof. Mazzariol: non una mostra ad Este (del resto c'è il laboratorio, c'è la sua casa-museo, che parlano) bensì un importante momento di approfondimento storico-critico, fondamentale presupposto per un successivo qualificato momento espositivo a livello nazionale. Si pensa non solo a Venezia, ma alla prestigiosa sede di Ca' Pesaro, si pensa ad un momento successivo a Padova, da cui la conoscenza specifica e diretta di Cortelazzo, anche attraverso la Biennale, possa diffondersi. In seguito si potrà realizzare un ulteriore contributo di approfondimento scientifico alla conoscenza del Cortelazzo. È un impegno morale perché Lui non è più, perché da vivo aveva deciso e scelto di operare in solitudine, schivo di ogni forma di pubblicità, da ogni forma di esibizione di se stesso. È giusto quindi che sia la sua Città a farsi carico, ora, di farlo conoscere per quello che è stato e per quello che è; un solitario certamente, un outsider, come è stato definito; un personaggio e un artista che ha dato lustro alla sua Città e alla sua terra e che è doveroso quindi non solo ricordare in termini celebrativi ma far conoscere a tutto il mondo.

Ma io non ho titolo per parlare di Cortelazzo artista che, anche se pur conosciuto da me tardi, era per me un amico carissimo e una persona estremamente stimata. Il campo è degli studiosi che ora noi ascolteremo. Mi sia consentito solo rivolgere un ultimo ringraziamento alla famiglia, alla Signora Lucia, ai figli perché li ho sentiti vicini e partecipi, ma in particolare perché con un atto di generosità squisita hanno manifestato la volontà di donare ad Este

una scultura di Cortelazzo. Questo mi fa particolarmente piacere – voglio dirlo qui pubblicamente – perché hanno colto un dato importante in piena sintonia con l'Amministrazione Comunale e con i programmi della Giunta. In un momento in cui i nostri sforzi sono concentrati, sono tesi sulla città, sulla sua piena valorizzazione, un'opera dello scultore Cortelazzo potrà arricchire un ambiente, la nostra città e nel contempo potrà continuare a parlarci di Lui. Quindi io li ringrazio nuovamente con riconoscenza a nome di Este. Dò la parola al Prof. Mazzariol che ci aggiorerà anche sul programma che, per esigenze particolari, ma soprattutto per motivi contingenti non attribuibili alle persone – gli scioperi dei voli ed il tempo – ha subito delle modifiche.

Grazie.

INTRODUZIONE DEL PROF. GIUSEPPE MAZZARIOL

Ringrazio il Sindaco gentile di questa Città per le parole che ha detto e per quanto ha fatto e si propone di fare, assieme a noi, al fine di ricordare e insieme di proporre all'attenzione del Paese la figura di un grande artista su cui la critica più avanzata ha già detto, ma che non ha ancora avuto i riscontri che merita.

L'idea di questa giornata di studio e di riflessione sull'opera di un artista, in previsione di una sua mostra, non è proprio usuale; è il segnale di un far politica culturale in maniera avanzata, in maniera nuova. Noi ci proponiamo di fare una grande mostra antologica di Gino Cortelazzo con sedi, presumibilmente, Venezia e Padova all'inizio, ma che poi potrà essere trasferita anche altrove sia in Italia che all'estero. So, per esempio, che vi è molto interesse in Germania dove Cortelazzo ha ripetutamente esposto. Usualmente le mostre si preparano al chiuso di un ambiente specialistico; qualcuno se ne occupa, propone l'antologia dell'opera e poi il pubblico è chiamato un certo giorno ad entrare e ad imbattersi in una realtà in sostanza non prevista.

Noi cominciamo con questa giornata di lavoro e di studio per preparare insieme a voi questa mostra. Questa non è una giornata di celebrazione, è una giornata seminariale. Sarei veramente lusingato se, dopo le relazioni, ci fossero degli interventi da parte del pubblico, ci fossero delle domande, venissero posti dei problemi, magari venissero dati dei suggerimenti. Allora credo che in questa direzione si possa fare qualche passo in avanti. Tutto questo lo dobbiamo a questa Amministrazione, a questo Sindaco che

ci ha ascoltato, che ci ha accolto e che ci accompagna in questa piccola ma forse non irrilevante impresa per la storia della cultura artistica italiana. Questa mattina ci sono due colleghi che si sono occupati della scultura di Gino Cortelazzo: il Prof. Segato e il Prof. Viani.

Segato tracerà un profilo biografico e critico dell'artista, Viani invece si occuperà di un problema abbastanza definito, circoscritto: cioè l'artista e le sue materie. Nel pomeriggio, io penso intorno alle 15.30, subito dopo colazione, si può cominciare con la seconda parte dei lavori in cui parlerà Raffaele De Grada e poi cercherò io stesso di tirare delle conclusioni. Subito dopo, intorno alle 17.30, si passa a casa Cortelazzo in modo da prendere contatto con le sue opere. Così la giornata ha un suo ritmo e trova momenti di grande interesse, soprattutto, ripeto, quest'ultimo della visita di noi tutti alle opere di Cortelazzo. Il programma prevedeva altri interventi, ma già il Sindaco ha detto che condizioni di tempo, e anche di salute per qualcuno, hanno impedito il viaggio e quindi non potremo avere tra noi tutti gli ospiti previsti. Ci consola in parte il fatto che il pensiero di chi non ha potuto raggiungerci oggi, potrà trovare collocazione negli Atti dei lavori della giornata.

Se avessimo un momento di tempo per fare una visita al Museo Atestino, magari anche uscendo di qui verso mezzodì, sarei molto gratificato, perché certamente queste opere atestine hanno rappresentato un possibile anello di quella che è la successione delle esperienze culturali del Cortelazzo. Ma questa visita, se sarà possibile la faremo, se non sarà possibile la rimanderemo ad un'altra occasione, prima delle mostre che saranno accompagnate da un vasto catalogo che si sta già preparando all'Università di Venezia. Sono dei miei scolari che si stanno occupando della catalogazione di tutta l'opera di Cortelazzo. Che l'Università si sia fatta carico di questo compito, mi sembra un segno di rilievo.

Dicevo che queste mostre avranno luogo nell'88 e mi è di estrema soddisfazione qui comunicare al Signor Sindaco che il

Presidente della Regione Veneto ha accolto il nostro invito e mi ha delegato a rendere pubblico il patrocinio della Regione a queste nostre iniziative. Passo ora la parola al collega Segato per la sua comunicazione.

RELAZIONE DEL PROF. GIORGIO SEGATO

Ringrazio il Sindaco di Este, la gentile Signora Gabriella Miatton Primon, e il Prof. Mazzariol per avermi concesso questa ulteriore occasione di testimoniare la mia stima per l'artista Cortelazzo, in un momento così particolare, che vede molto vicine tanto la data di nascita, 31 ottobre del 1927, quanto la data della tragica scomparsa due anni or sono (il 6 novembre). È uno degli scultori che io ho seguito più da vicino a partire dal 1974, da quando si cominciò ad elaborare i piani organizzativi della decima Biennale Internazionale del Bronzetto, per la quale era stata prevista una sezione di grandi sculture di arredo urbano da collocare in Prato della Valle. Devo dire che fu una delle esperienze più esaltanti, più interessanti, più ricche sia di acquisizioni come operatore e come organizzatore, sia di autentica esperienza umana. Una delle più significative, da questo punto di vista, fu quella del rapporto con Gino Cortelazzo, l'unico a proporsi di progettare e di realizzare un'opera dopo avere scelto, studiato, analizzato direttamente lo spazio in cui essa sarebbe stata collocata. Non solo poi ne progettò una, ma finì per progettarne e realizzarne due: la seconda perché fungesse da "segnale" di tutta la mostra. Questo già può dirvi quanto intenso e fruttuoso sia stato questo rapporto. Da allora ci siamo frequentati costantemente, sia per le manifestazioni di carattere internazionale, sia per le mostre in galleria o nelle riunioni di Associazione, prima del Sindacato FNLA/CGL e poi dell'Associazione Padovana per le Arti Visive, alle quali Cortelazzo partecipò, sempre fin dal nascere, con entusiasmo e forte capacità

di provocazione, perché fondamentale per lui era sempre dibattere, discutere i problemi, sentirsi in mezzo a colleghi e discutere con loro i problemi, non solo professionali, ma anche della visione estetica e del significato dell'arte nel mondo contemporaneo.

Il mio intervento qui doveva riguardare un poco taluni aspetti della scultura che del Cortelazzo mi hanno interessato e mi interessano in modo particolare; però, data la situazione logistica che si è creata oggi a causa del ritardo di alcuni relatori, è bene che io parli più diffusamente della vita, della personalità e del carattere di quest'uomo, giunto all'arte apparentemente tardi (si iscrisse all'Accademia di Bologna a 34 anni). Ciò comunque significa soltanto che la maturazione della sua vocazione interiore aveva trovato lo sbocco naturale più tardi che per altri artisti; significa anche, probabilmente, una mancanza di esercizio di tipo accademico, che influirà in seguito su certe scelte formali, estremamente interessanti proprio perché non attraverseranno, per esempio, la fase dell'esercizio del modellato, della plasticazione tradizionale e porteranno Cortelazzo a preferire l'intervento attraverso un tipo di "taglio" della forma che lo collegava a quella che è la matrice fondamentale della sua ricerca plastica, quella dell'accostamento tra l'elemento, l'evento plastico e l'evento naturale. Voglio dire che l'artisticità, la sensibilità estetica, la sensibilità plastica di Cortelazzo, quando Cortelazzo entrò in Accademia, era già formata, matura; maturata nei campi voglio dire, seguendo l'aratro, guardando le zolle, guardando gli alberi, seguendo la naturale crescita delle piante, intervenendo su di esse; la passione per il legno è innanzitutto una testimonianza di queste origini della sua immaginazione visiva e plastica. Il desiderio di sviluppo – piuttosto che di manipolazione – della forma attraverso piani intersecantisi è un'altra testimonianza di queste matrici della sua sensibilità: esattamente come la pianta cresce e si dispone su piani diversi per catturare la luce, per adeguarsi al proprio ambiente vitale, così Cortelazzo vedeva crescere la scultura, così egli provocava la crescita della sua forma plastica.

Dicevo che soltanto a 34 anni entrò nell'Accademia. Ebbe subito un rapporto meraviglioso con il maestro Umberto Mastroianni (il quale credo abbia inviato una testimonianza scritta, proprio di questo rapporto straordinario, che spero sarà letta più tardi) e individuò immediatamente la sua scelta di campo di ricerca, quello della scultura. Uscì dall'Accademia e quasi al primo apparire in pubblico delle sue opere, a Suzzara nel 1968, ottenne consensi che lo proposero all'attenzione della critica militante del tempo. Ordinò poi molte altre mostre, partecipò a premi, ottenne altri riconoscimenti; inoltre, nel 1969 entrò come docente all'Accademia di Ravenna, fianco a fianco con un altro grande personaggio padovano, Tono Zancanaro, che a Ravenna insegnava incisione. Cortelazzo restò ad insegnare a Ravenna fino al 1979, poco dopo che Tono Zancanaro, ormai impossibilitato a muoversi da Padova due o tre volte la settimana, aveva rassegnato le dimissioni. Nell'Accademia continuava il suo lavoro, in quanto preferiva creare e sviluppare laboratori con gli allievi dentro la scuola, così da integrare il momento didattico con il momento della ricerca personale. Dei successi a livello internazionale, della grande mostra itinerante in Germania presentata da Giulio Carlo Argan, delle partecipazioni alle grandi rassegne, come, ad esempio, alle Biennali del Bronzetto (nel 1981 una sua opera assai significativa fu acquistata dal Museo Civico di Padova) e della sua massima aspirazione a partecipare alla Biennale di Venezia (momento di approdo molto prossimo e che si sarebbe certamente attuato a tempi brevissimi se non fosse intervenuta la tragedia), è stato detto e scritto moltissimo e dai più qualificati critici militanti. Va sottolineato però, a mio avviso, un ulteriore rapporto privilegiato di Cortelazzo, un rapporto formativo di estrema importanza, quello cioè con Giuseppe Marchiori, ancora, e di molto, più importante di quello con Umberto Mastroianni, con il quale, pure, Cortelazzo aveva avuto un rapporto anche di affinità elettiva. Il legame personale e professionale più stretto e più significativo, più lungo nel tempo e più articolato anche per i suoi significati, è stato quello dell'amicizia

con Giuseppe Marchiori. Era un rapporto che nasceva fra i caratteri molto diversi di due autentici personaggi. È stato detto in questa sede che Gino Cortelazzo era estremamente schivo, con una sensibilità particolare, che lo portava a rifugiarsi tra le proprie cose, a chiudersi in sé non appena si trovava di fronte ad un qualche problema. È vero. Ma egli si chiudeva non tanto per creare delle barriere o delle difese, cioè per non essere toccato dal problema, quanto, invece, per richiamare tutto il problema dentro di sé, e riaprirsi solo una volta risolto il nodo; voleva viverlo tutto dentro di sé, assumerne tutto il peso individualmente per poi, solo successivamente, cercare di comunicarne la soluzione.

I rapporti che io ho avuto con Lui sono stati alterni, certamente di profonda amicizia, ma, come tutti i rapporti di lavoro, anche con tensioni, incomprensioni, liti frequenti. Ripenso ora ai nostri non assidui, ma certamente densi e lunghi colloqui, sempre pieni di progetti. Perché, ogni volta che ci si incontrava Gino sentiva il bisogno di riversare tutto quello che aveva pensato in settimane di silenzioso colloquio con se stesso, per misurarne finalmente le possibilità di realizzazione, per verificarne l'autenticità, per valutarne le difficoltà. Di questi incontri mi torna soprattutto alla memoria la sua scoperta insofferenza per tutto quello che oggi, a partire da una fortunata definizione di Achille Bonito Oliva, viene chiamato "il sistema dell'Arte", un sistema, cioè, che vede interagire, quasi in un perfetto meccanismo a orologeria, la posizione dell'artista, la situazione dell'opera, la funzione del gallerista e del mercante, la funzione del museo e la funzione della stampa e della pubblicità. La complessità di questo meccanismo turbava e disturbava certamente il Cortelazzo, insofferente di queste sintassi rigide di comportamento sociale che avrebbe dovuto, e che dovrebbe, secondo questa visione, imporsi anche l'artista. Tuttavia le capiva, anche se si spazientiva e reagiva con l'insistenza propria, mi sia concesso di dire, di un bambino che smonta il giocattolo per capirne il segreto e poi metterlo da parte; ed era appunto questo uno dei suoi divertimenti maggiori, e in-

sieme una sua tensione, a volte anche ansia febbrale: rompere tutti gli equilibri costruttivi, cercare il momento dinamico della perdita del baricentro. Voleva capire non per adoperare quel "sistema" di cui tanto si parlava, e che sentiva vincolante e funzionante soprattutto, se non esclusivamente, dal punto di vista economico e mercantilistico, ma che, almeno negli ultimi anni, ha anche creato delle situazioni assai imbarazzanti e di conflittualità scoperta dal punto di vista critico. Però nella sostanza lo rifiutava, non voleva entrare in quel "gioco", o sistema, perché egli amava i rapporti diretti, voleva rapporti autentici, da persona a persona, faccia a faccia, da artista ad acquirente.

Anche al telefono si faceva molta fatica e discutere con Lui; tante volte si finiva con litigare all'apparecchio, perché non ci si capiva. Il suo discorso doveva sempre essere completo, ritornava sulle cose più e più volte, ed era, quindi, importante vedersi, "stare" vicini. Tutti questi rapporti dovevano essere al di là dei giochi delle convenienze e, quindi, se è anche vero che, ogni tanto, come tutti gli artisti, sperava anche lui di trovare qualcuno che si occupasse del suo mercato, della vendita delle sue sculture, della rappresentanza delle sue opere presso mercanti, galleristi ed enti pubblici, se tutto questo è vero, pure, ogni volta che si organizzava qualche cosa, era sempre lui in prima persona a mettersi in trincea, era lui in prima persona a proporre le cose, a verificare, a voler vedere il luogo, sapere il modo, sapere il perché. Non è che scegliesse in modo programmatico la tipologia della mostra alla quale partecipare. Era estremamente mite e generoso anche nelle sue partecipazioni, poiché accettava di esporre anche in mostre di carattere provinciale, pur avendo una capacità di selezione davvero acuta. Quando in una rassegna c'era la presenza di un amico con il quale poteva discutere, con il quale poteva verificare l'interesse e le reazioni del pubblico, allora partecipava volentieri. Questo era il suo modo di vivere e se dovessi raccontare anche solo tutti gli incontri, le storie, i dibattiti, le discussioni, i litigi per la collocazione definitiva della grande scultura in Prato della Val-

le, ci vorrebbe un'intera mattinata. È impossibile rievocare tutti gli episodi, perché era lì continuamente; dal Prato della Valle passava dove stavano costruendogli la struttura portante della scultura, la ridisegnava, la riprogettava, tornava a vedere il rapporto con gli alberi (perché il grosso problema era, naturalmente, di creare una scultura di arredo urbano che si inserisse nel gioco circolare della canaletta del Prato della Valle, ma non soffrisse nel confronto con le piante, gli altissimi platani chiomati).

Studiò attentamente la problematica dell'effetto cromatico dell'opera, il problema della forma, il rapporto con l'albero più vicino a sinistra, con l'albero più vicino a destra, con la lunghezza dei rami: un comportamento che, rivisto adesso, potrebbe forse sembrare ossessivo, ma che, alla fine, nel risultato voglio dire, fu davvero eccezionale. Aveva prodotto l'unica opera che si inseriva veramente nell'ambiente, senza essere qualche cosa di aggiunto, eppure anche senza un effettivo dialogo con l'ambiente, perché la scultura di Cortelazzo difficilmente poteva armonizzarsi con le sculture figurative del Prato della Valle o con la stessa struttura geometrica, cioè la forma ellisoidale del Prato; diventava, però, un elemento nuovo, ben inserito, che non creava disarmonia, un ulteriore elemento euritmico che si fondeva nell'armonia dell'insieme. La stessa cosa fece due anni dopo, alla XI Biennale del Bronzetto in cui presentammo dei gioielli. La sua attività di ricercatore anche in questo campo era conosciuta e notevole. Anche qui operava non tanto per creare delle piccole sculture, ma per dare forma ad oggetti comunicanti, che trasmettessero i valori della forma innanzitutto, e poi un rapporto vivo con la persona.

Uno dei temi che avrei voluto affrontare in questa testimonianza per Cortelazzo, e che certamente affronterò in un prossimo saggio, è quello dei due elementi fondamentali delle sue strutture plastiche, il taglio e la grafia: il taglio dei piani, il gioco degli aggetti significa, naturalmente, rapporto con la luce e con lo spazio, mentre la grafia diventa "calligrafia", scrittura, segno umano lasciato come traccia, come vettore di significato depositato sulla

materia. È un segno che, piano piano, da innervatura molto simile all'innervatura della foglia, diventa scrittura vera e propria: in certi momenti scrittura misteriosa, di evocazione geroglifica, e poi invece scrittura piana, lettera personale, invio, con la scultura, di un messaggio intimo, profondo e di esplicita tensione comunicativa anche in questa sua singolare ricerca plastica.

Mi piace sottolineare che la sua volontà di rapporto diretto con le persone si traduceva in esigenza di rapporto diretto con la materia. Credo che Simone Viani parlerà esaurientemente delle materie dello scultore, ma va detto subito che Gino aveva un'estrema curiosità per tutte le qualità della materia, per le potenzialità delle più diverse materie, con quel rispetto eccezionale che è tipico degli scultori per le qualità intrinseche della materia. Lo scultore vero mai violenta la materia, non adatta la materia alla forma, ma, invece, tende a scoprire la forma nella materia, si adegua alle qualità cromatiche, di consistenza, alle venature, che sono tanto nel legno quanto nel marmo, e ancor più nelle onici, negli alabastri, per scavare, scoprire quelle che sono la propensione e la "vocazione" interne alla materia stessa. Questo rispetto di cui parlo, Gino lo aveva in modo esemplare e questa curiosità era in lui eccezionale. Basta entrare nella casa-studio per scoprire la ricchezza e l'ampiezza di questo rapporto con le materie: un rapporto diretto, sempre vivo, sempre di azione e di dialogo con la materia, così come con le persone; e come tagliava le materie e come giocava per piani intersecantisi con la forma, così giocava per piani intersecantisi, a mio avviso, con le persone, tagliando spesso rami secchi, spezzando i discorsi inutili, sondando i vari aspetti, le sfaccettature della personalità. Ecco perché il rapporto con Marchiori era davvero così eccezionale e privilegiato, ecco perché Marchiori veniva spesso e volentieri qui, a Este.

Dicevo prima che Gino Cortelazzo aveva una formazione, dal punto di vista della informazione visiva, in certo senso ritardata, ma aveva una cultura vera, profonda, e anche manuale più propria dello scultore, davvero precoce. Fin da bambino aveva vissuto a

contatto con la campagna, con le piante, manipolato e sentito la terra, e questa esperienza gli era rimasta dentro, e aveva segnato quasi un destino per lui, quello di scultore. Certamente egli non aveva visto tutta la scultura prodotta in quegli anni, e sarebbe stato un'altra cosa, un diverso artista probabilmente, se avesse potuto frequentare l'Accademia a diciotto o diciannove anni. Completamente differente, ne sono convinto, sarebbe stato il suo rapporto con l'arte. Io credo che egli sentisse molto forte il bisogno di avvicinarsi ad una persona che, invece, proprio della scultura aveva visto "tutto". Sono certo, infatti, che del nostro secolo, nessuna persona, nessun personaggio, abbia visto e "masticato", come dicono in Toscana, tanta scultura quanto Giuseppe Marchiori. Marchiori ha seguito tutta la ricerca plastica contemporanea, ha vissuto "dentro" la scultura, ha creato i primi progetti di centri di ricerca plastica. Ricordo una famosa rivista, "Marmo", pubblicata dalla Henreaux, la Ditta di produzione di marmi più importante in quel momento, la quale operava a Querceta di Pietrasanta e che aveva intenzione di costruire sulle colline di Pietrasanta e di Serravezza, lì dove già operavano i Casella, i Pomodoro, Signori, degli atelier solo per scultori e critici d'arte, chiamando a operare Arp, Moore, Adam, Chadwick, Consagra, Gonzales, Viani, la Penalba, Lipchitz, Lippi, Marino Marini, Gilioli, Poncet, una quantità incredibile di scultori, da ogni parte del mondo, i quali hanno fatto la storia della scultura contemporanea. Marchiori scrisse, mi pare, quasi interamente il quinto numero di quella rivista, dedicandolo tutto alla scultura. Aveva vissuto a contatto con gli operatori del marmo, nel mondo tremendo dei cavatori, andando nei luoghi di estrazione, a toccare con mano fatiche e difficoltà. Non tutti gli scultori, specie quelli delle più recenti generazioni, sono così appassionati della materia, mentre i veri artisti del marmo, come Michelangelo, come anche il primo Moore (non l'ultimo), andavano nella cava a "battere" il marmo prima di scegliere il blocco per le loro sculture. Era un fatto importantissimo il "battere" il blocco di marmo, perché molto spesso

dentro si cela il "difetto", come lo chiamano, quel "pelo furbo", o venatura, che non è visibile dall'esterno, ma che, quando si realizza la scultura, improvvisamente, senza nessun urto o colpo, senza nessuna vibrazione, provoca la rottura della scultura, la caduta di un arto. Per individuare il pelo furbo è necessario "battere" il blocco e avere "l'orecchio fino". Certamente non ce l'aveva Moore, forse lo aveva Michelangelo, ma andavano lì con cavatori di 70-80 anni che avevano questa capacità di avvertire dalle particolari vibrazioni del marmo la presenza del difetto e, quindi, rifiutavano un blocco e ne preferivano un altro. Marchiori conosceva a fondo la vita delle cave. Il racconto di queste esperienze appassionava il Cortelazzo. D'altra parte Marchiori possedeva una cultura visiva ricchissima, congiunta a una cultura umana di eccezionale spessore. Egli stesso amava definirsi "antico diplomatico veneziano" per la sua riconosciuta e indiscutibile capacità di mediazione, per la sua esperienza nei rapporti umani; non lo diceva solo perché sapeva sopportare gli altri, anche per questo forse, ma soprattutto perché si riconosceva la dote naturale di scoprire i personaggi che significavano molto anche per lui, e quindi Cortelazzo doveva avere – ecco perché Marchiori veniva a Este – una notevole importanza anche per il celebre critico. Lo scambio tra i due avveniva tra l'ingenuità, la passione, la libertà di Cortelazzo nel progettare e realizzare una scultura del tutto incontaminata da quello che era l'esercizio dell'Accademia (appunto perché era arrivato all'Accademia con il bagaglio di esperienze di un uomo già colto, ormai maturo e pronto alla vita e, dunque, senza le ingenuità e gli assorbimenti passivi di un giovane di 18 anni), e la capacità critica, l'esperienza visiva, la cura nell'osservazione, nell'analisi, proprie del maestro sapiente e saggio. Marchiori ha scritto sempre e di ogni aspetto della produzione di Cortelazzo e delle molte esperienze che Cortelazzo ha fatto e vissuto con lui. Ci sono pagine del diario personale di Giuseppe Marchiori, non pubblicate, ma che io ho visto per mia frequentazione personale di Marchiori, in cui si parla di Gino Cortelazzo. Frammenti, idee,

suggerimenti, la ragione per cui amava stare qua con lui. Sentiva in Cortelazzo la presenza di radici profondamente piantate nella terra, le sue stesse radici. Quando non veniva qua a Este, Marchiori andava a Lendinara. C'è una certa somiglianza, non solo nelle distanze dalle grandi città, ma anche nel clima, nell'umidità, nella nebbia, tra Lendinara e Este. Marchiori si sentiva protetto in questa ovattata atmosfera meditativa e contemplativa che è un po' la caratteristica della nostra provincia. A Padova c'è meno nebbia, ma ci sono i portici che servono a chiudere, a condizionare il modo di vivere la città e a stimolarci a uno stato di riflessione; qua c'è questa nebbia, questa umidità che rende fertile, che rende viva questa terra, e che la rende capace di generare continuamente. Ecco, la generazione, l'idea, il concetto di generazione mi pare fondamentale nella scultura di Cortelazzo, straordinariamente visibile, intellegibile, palpabile nella sua ricerca plastica. Egli sentiva la scultura non come qualcosa di statico, secondo l'idea del monumento e del monumentale, ma come qualche cosa di dinamico, di una dinamicità che non cresce di per sé, non però una scultura che imiti (e anche questo è uno degli studi fatti dal Cortelazzo) il "mobile" di Calder, che si muove nell'aria e che provoca l'impressione di crescite improvvise e di giochi di espansione; per Cortelazzo la scultura è "ferma" ma anche dinamica, perché cresce con il gioco della luce, cresce nel movimento del giorno, nel modificarsi del rapporto e dell'angolo di illuminazione. È, questa, una sua scoperta sostanziale e per questo insisteva sul gioco di piani, che assorbono, inghiottono la luce e la riflettono con magie sempre diverse e inattese.

È giusto qui parlare di un altro rapporto privilegiato con chi riusciva davvero a cogliere e a interpretare questa sua ricerca, di un fotografo, di Enrico Cattaneo, che aveva capito tutto della tensione plastica di Cortelazzo. La grande monografia uscita nel 1978 sull'opera di Gino è esemplare e monumentale già di per sé: per la scultura di Cortelazzo, ma anche dal punto di vista editoriale, perché il testo di Marchiori si accompagna alle fotografie ecce-

zionali di un fotografo che ha mostrato sempre una sensibilità estrema nel cogliere e nell'esaltare il ritmo luministico della scultura di Cortelazzo, cioè la crescita, il dinamismo implicito, l'espansione, la generazione.

Caratteristica fondamentale della maggior parte delle sculture di Cortelazzo è quella del rapporto tra materia e spazio: non c'è alcuna intenzione rappresentativa, anche dove, come nel manifesto che qui abbiamo visto, questa grande struttura vegetale, o in altre sculture in bronzo, resta evidente il richiamo alla natura. Non esiste, a mio avviso, alcuna intenzione narrativa o rappresentativa; Gino non intendeva fare la pianta decorativa, non voleva rifare la foglia di per sé, ma partiva dalla pianta e dalla foglia per invadere lo spazio e creare un rapporto diverso tra l'osservatore, che è lo scultore, ma siamo anche noi, la materia e lo spazio in cui questa materia è inserita. Credo che il richiamo alla natura sia tornato nuovamente e tanto forte negli ultimi anni, proprio perché Cortelazzo aveva capito quali erano le tendenze e le necessità del tempo, diciamo le tendenze della scultura contemporanea in corrispondenza alla necessità culturale e profonda dell'uomo contemporaneo: quella della riconquista di una identità, della propria "figura", la riconquista del rapporto vivificante con la natura. Gino sentiva che per esprimersi doveva ripassare "attraverso" questo bisogno ineliminabile. Esprimeva anche, secondo me, una sorta di liberazione dalla paura dell'uomo italiano ed europeo nel momento in cui usciva dagli anni del terrore, del terrorismo, dagli anni di piombo. I "piccoli teatri" con cui partecipò alla XIII Biennale Internazionale del Bronzetto, meritando una significativa acquisizione per il Museo Civico, ricreavano attorno all'uomo "attore" di vita, la stessa densità plastico-esistenziale dello straordinario naturalismo "vegetale" cui l'artista ci aveva abituato in precedenza. Sulla scena tornava l'uomo e Gino registrava e interpretava il superamento dell'emergenza. Io credo, e so benissimo, che Cortelazzo visse drammaticamente anche quella situazione, sentì profondamente i conflitti di una gioventù che si era tutta bruciata

in quella esperienza. Si chiedeva quali fossero i segnali adatti ad indicare il superamento di quello stato: il colore è certo uno di questi segnali. La riscoperta del colore, cioè della "temperie" esistenziale e della partecipazione morale è anche questo: riscoperta della natura, del coraggio di ritrovare e di rieleggere la natura come ambiente. E quando Cortelazzo, con molta insistenza, devo dire, nel 1975, al tempo di quella bella mostra in Prato della Valle – non originale, magari, perché non voglio dire che fosse una novità, ma certo era unica per il Veneto, anche se imitava, in qualche modo, le esperienze provocate da Carandente a Spoleto, e quelle di Volterra; era necessario farla anche a Padova, così come sarebbe farla anche a Este – quando, dicevo, Egli discuteva con insistenza le problematiche di inserimento di una scultura nell'ambiente, era proprio perché c'era, e rimane, la necessità di creare nuovi segnali di comunicazione culturale per le nuove generazioni.

La scultura che abbiamo nelle nostre piazze è quasi tutta ottocentesca, parla un linguaggio che non è quello delle generazioni che sono venute dopo. Questo fatto non è negativo di per sé, poiché abbiamo una "storia", un patrimonio culturale e una tradizione da rispettare, ma è necessario anche parlare la lingua, e il linguaggio delle ultime generazioni, parlare con le loro forme, avere i modi dalla loro visualizzazione, le materie delle loro manipolazioni. Questo era fondamentale per Cortelazzo; voglio dirlo anche ricordando quello straordinario oggetto animale che ho visto nell'ala nella casa studio di Cortelazzo, quella specie di foca che gioca a palla, quel segnale di gioco e di divertimento; perché la scultura è anche gioco, divertimento in quanto rapporto diretto e creativo con la realtà. Nel dialogo con la realtà il gioco e il divertimento sono importanti momenti di comprensione, di meditazione liberata da qualsiasi preoccupazione. Non esistono solo sculture serie o seriose: esiste, piuttosto, un rapporto vivo con la cultura della tradizione e del proprio tempo, e lo scultore fa, realizza quello che la sua cultura gli ispira, e aggiunge quello che sente

necessario produrre per la società: una proposta, un progetto. Molti altri sono gli aspetti che andrebbero messi in evidenza della ricca personalità di artista che era in Cortelazzo. Io ho cercato qui solo di fondere quella che era la mia relazione tecnico-critica a quella che è l'avventura, diciamo biografica, di quest'uomo, per il quale ho ancora e avrò sempre, un affetto particolare.

Anche se ero molto più giovane, e quindi anche se il suo rapporto era in qualche modo sempre paterno, mai però paternalistico, abbiamo avuto degli scontri decisi, intensi, proprio sul significato della scultura nel mondo contemporaneo, quello, appunto che più lo tormentava. Voglio aggiungere come ulteriore testimonianza, e mi riprometto di intervenire magari in seguito per approfondire, che mi resta impressa di lui soprattutto la sua volontà di comunicazione: telefonava spesso per chiedere "quando ci si vede", "dove ci si vede", "con chi ci si vede", per ribadire "è importante parlare", "è importante parlarsi", "ho bisogno di parlarti delle ultime cose che ho fatto", "ho bisogno che ci si veda". Non soltanto a me, ma a tantissimi amici faceva di queste telefonate! Molte volte abbiamo risposto a quel suo insistente richiamo, per tante altre volte siamo stati forse colpevoli di non aver risposto; però la sua urgenza era tale che non sempre era possibile rispondere, accorrere, mettersi in sintonia. Non può essere fatto carico ad un individuo, o ad un gruppo di individui, di questa colpa: è una colpa sociale, è una colpa dell'ambiente e dell'epoca in cui viviamo, della nostra "storia", questo non tenere conto dei richiami, e specialmente, voglio sottolineare, quando questi richiami vengono dagli uomini più sensibili, più attenti, più pronti a reagire e a soffrire come sono gli artisti.

PRIMO INTERVENTO DEL PROF. MAZZARIOL

Ringrazio il collega che ha parlato e che ha saputo tracciare un profilo biografico, di quella biografia che conta, la biografia interna, interiore, non certo la successione dei fatti, congiungendo tutto questo al farsi dell'opera di Cortelazzo per grandi linee. Gli sarò particolarmente grato se poi riusciremo anche a colloquiare insieme intorno ad alcuni temi e problemi che ha sollevato. Lo ringrazio anche di aver ricordato Giuseppe Marchiori. Giuseppe Marchiori è stato uno dei critici più attenti e acuti non solo della scultura, ma in generale di tutti i movimenti artistici che si sono succeduti dagli anni Trenta in poi. Mi è tanto piaciuto il raffronto tra Este e Lendinara. È molto vero che uno dei motivi di questa capacità di intendersi del Marchiori con il Cortelazzo erano le comuni radici in due città molto simili e in un territorio culturale assolutamente unitario. Io sono grato di questo ricordo di Marchiori, perché Marchiori, un po' come Cortelazzo, devo dire, è stato un personaggio che attende ancora di avere un riscontro vero dagli studi, soprattutto dagli studi accademici. In occasione dell'anniversario della morte di Marchiori facemmo all'Ateneo di Venezia una riunione dove eravamo in pochi, in troppo pochi. Succede, ma vedo invece che a distanza di anni ci sono dei ricordi così vivi come quelli che Segato ci ha partecipato per cui poi i discorsi si riprendono, si ripropongono in tutta la loro obiettiva importanza.

Ringrazio anche del ricordo fatto dell'incontro con Mastroianni. È molto bello e molto giusto dire che il Cortelazzo ha

avuto "la fortuna degli impedimenti iniziali". Fosse andato all'Accademia a diciotto anni o all'Istituto Artistico anche prima, cosa sarebbe stato di Cortelazzo? Non sappiamo, né ci interessa sapere, perché è un problema che non si pone, ma è sicuro che lui è arrivato all'Accademia in una condizione già di autonomia, di maturità critica molto avvertita che si palesa nella sua opera.

Passo ora la mano all'amico Simone Viani, il quale parlerà dell'artista e le sue materie. Voi avete già capito che noi parliamo di Cortelazzo, e quindi confrontiamo, al di là dei titoli che affidiamo alle relazioni, tutto il nostro pensiero e il nostro sentimento su questo artista, investendo problematiche di carattere generale che riguardano la scultura e non solo la scultura.

RELAZIONE DEL PROF. SIMONE VIANI

Intanto mi riferirò per dovere alla bellissima esposizione, comprensiva, che ha tracciato un solco e un progetto di lavoro, non solo per questa nostra giornata di studio, ma penso anche per ulteriori sviluppi di ricerca sull'opera di Gino Cortelazzo, alla relazione di Segato che mi pare abbia toccato rapidamente, molto elegantemente ma penetrantemente proprio temi fecondissimi, di cui forse un po' tutti dovremmo servirci, anche ritornando a meditare.

La sezione del mio discorso riguarda proprio, una sorta di, se volete ingenua, ma sentitissima ammirazione, che mi ha destato la conoscenza successiva delle opere di Gino Cortelazzo, cioè questo incredibile, penetrante legame interiore tra la mano formativa e la materia formata, le materie formate.

In un momento della storia dell'avventura, della cultura artistica contemporanea, nella quale si scorgeva da ogni parte del mondo una specie di dimissione da parte degli artisti a continuare a operare, a continuare a eseguire, a continuare a fare, per rinviare ad altri modelli di comportamento artistico, sempre più rarefatto, sempre più metaforico, sempre più ai limiti del silenzio, o del nulla visivo, sono stato colpito immediatamente dalla fiducia incrollabile, dalla tenacia con la quale, invece, Cortelazzo ha saputo essere uomo non accademico. Intendo operatore artistico non vinziato dal punto di vista dell'educazione da un certo tipo di grammatica visiva, da un certo tipo di facili soluzioni acquisite, che si

applicano un po' dappertutto, come un grimaldello che scassina e appaga le nostre percezioni estetiche.

È stato un artista non accademico perché incapace di subire i fascini oppure le lodi monotone di quella che può essere la tradizione effimera della critica militante.

Cortelazzo captava la ricchezza espressiva di ogni materia appunto impegnandosi direttamente sul corpo stesso della scultura, altro corpo da formare, tutto da porre nel mondo, da reiscrivere, in una testualità visiva.

Parafrasando quello che diceva Cézanne, Cortelazzo pensava in "scultura", evidentemente cogliendola nella germinazione originaria di essere vivente tra le cose per arrivare alla costruzione di quella che è la verità del suo specifico esistere, la forma.

La forma non era assolutamente un'idea astratta, un progetto astratto, intellettuale, staccato dallo spazio e dal tempo, era l'idea di esprimersi con quella materia, con quella segnicità materiata, che egli vedeva già nei propri occhi e trasmetteva alle scelte tecniche dei suoi gesti in un diagramma coerente.

La sua visione, il suo modo di continuare il discorso, il dialogo con il visibile, secondo me, erano già tutti compiuti nella scelta originaria: il pezzo di marmo, il pezzo di onice, anche se non operato e sgrezzato, conteneva già la virtualità totale dell'operazione finita.

La materia era traccia del senso e genesi perenne della processualità della forma, come sanno gli scultori. Scatta un gioco molto difficile da descrivere. Non voglio fare naturalmente della psicologia dell'artista o della creazione, perché le strade sono sempre incredibilmente differenziate e difficili da descrivere, e soprattutto aleatorie per ogni opera.

Non possiamo fare dei romanzi, dobbiamo fare della storia, quindi fare la storia di certi testi realizzati.

Ma se voi osservate la molteplicità delle scelte artistiche di Cortelazzo, vi rendete conto che non c'è una sorta di normativa formale nel suo impegno poetico, c'è anzi tutt'altro, una forza ed

una significazione implicita, che nascono sempre nuove, si rigenerano, al di fuori di qualsiasi stilismo compiaciuto.

Ogni materia che viene affrontata è un'espressione di espressività, è una esplosione di creatività.

Cortelazzo non permuta i materiali di cui si serve: non è indifferente per lui creare una forma di legno, o chiedere una forma dal bronzo, o chiedere una forma dall'onice: l'onice contiene in se stessa, proprio, le ragioni strutturali, estetiche, sensibili, materiali e comunicative, dell'aver preso quel tipo di posizionatura nello spazio.

Segato ricordava benissimo proprio questa poetica sensibile degli spazi costruiti, questa poetica dei piani delle superfici come sorta di recettori di luminosità, recettori di chiaro-scuro, recettori quasi scenografici per captare al massimo quelle che sono le condizioni non solo teoriche della luce, non solo le condizioni chiuse della sala da museo, o del chiuso dello studio, ma della luce nel senso più dinamico, più temporalizzato del termine, la luce può essere, sì, quella perpetuamente variabile della natura, ma può essere anche la luce della struttura urbana, la luce e il colore, il tempo, il ritmo delle forme che si insinuano attraverso altre forme.

Quindi la scultura di Cortelazzo evidentemente rifiuta, ma non per moda, o per allusioni di carattere vagamente contemporaneistico, il problema della figura, della rappresentazione di ciò che fa statua, di ciò che fa momento.

La figura non è solo un problema di carattere storico, la figura è anche il problema di una scelta linguistica totale per Cortelazzo.

La figura è una specie di lontana metafora, un'allusione rappresentativa alla quale, tutto sommato, la scultura non è tenuta a giungere col pericolo di chiudersi nelle ulteriori cosmesi del modellato.

La scultura ha ben altre forze espressive, ha una ben altra autoregolamentazione costruttiva, la figura è solo una possibilità, è

stata storicamente una possibilità lungamente cullata, lungamente lavorata e declinata da generazioni di scultori.

Essa non è essenzialmente da identificare con il fine del produrre, del fare la scultura, del fare e dell'avere a che fare con la materia, con la materia che è certo oggetto di aggressione "tecnica", oggetto amorevole di impersonamento visivo.

L'artista ha bisogno di una tecnica, ha bisogno del suo fare, e Cortelazzo in qualsiasi caso, quand'anche cominciava a scegliere i suoi legni, quand'anche rispettava nel legno la verità originaria del suo tessuto, del suo contesto, aveva bisogno anche di cullare il significato più profondo di quest'oggetto che si stava materianando alla seconda potenza nelle sue mani e che proveniva dalla sua fantasia, per cui scavava, levigava, ma non metteva una cesura tra la potenza immaginifica del legno e quello che sarebbe stato il risultato.

Faceva subire al legno una sorta di trasformazione, una seconda natura, che prolungava la natura originaria, ed ecco perché molto spesso Cortelazzo, secondo me, ha rispettato la verità originaria della struttura visiva del materiale, ed ha giocato sempre amorevolmente sulla dialettica tra il rizoma e il cristallo, cioè la produzione della forma organicistica, articolata secondo movenze, ritmi di crescita, di espansione e di combinazione morfologica in uno spazio definito, come può avvenire nella natura, oppure ha cercato sempre anche di indagare alcune regolarità, alcune cadenze occultate nelle strutture; non tanto diciamo, della nostra sensazione, della nostra percezione, ma anche nelle strutture mentali del nostro pensiero e delle nostre relazioni con la realtà.

Ecco perché allora ad un certo punto la sua produzione diventa proprio questa volontà di linguaggio, questa volontà di comunicare, a tutti i costi, valorizzando, come è stato ricordato, la figuralità dei grafemi, valorizzando questa specie di messaggio affidato, anzi impastato originariamente con la materia sulla quale scava un testo che fa tutt'uno con il suo supporto, che fa tutt'uno con la visibilità, perché naturalmente la visibilità è il mezzo che ha

l'artista per comunicare con gli altri.

Sono i suoi concetti scultorei che devono andare a cogliere, a raccogliere l'altro, incontrarlo e intrecciarsi con lui e con la sua comunicazione, altrimenti si ricade nell'accademismo.

Allora si ricade nella statua da piedestallo, nell'oggetto da museo, nel monumento funebre generalmente ottocentesco, che sta in mezzo a certi spazi in maniera indifferente, del tutto arbitrariamente inserito in una società che non lo vuol vedere, non lo vuol sopportare, ma che lo deve assolutamente, simbolicamente, giorno per giorno, falsamente contemplare.

Ho osservato un gioco sottile, secondo una personale prospettiva interpretativa nelle opere di Cortelazzo.

Le materie sono selezionate per i loro valori intrinseci di espressione proprio per i loro spessori fisici, per i valori di riverbero luminoso, ma queste materie non sono semplicemente una cosmetica della forma.

Sono la forma stessa e questa forma stessa viene tentata certamente, attraverso scomposizioni stilistiche anche cultissime, con referenze che sono state più volte avanzate e proposte da critici.

Questi stilemi sono puramente secondari, sono funzionali alla conquista tecnica interiore per arrivare alla definizione della forma che l'artista aveva concepito originariamente, in questo nucleo, in questa unità, entità originaria, in cui c'è una continuità tra l'artista e la natura da cui trae la forma, l'oggetto, la cosa da costruire, la sua scultura vera e propria.

In questo senso, se voi osservate puntualmente le sculture di Cortelazzo, vi accorgerete che vi è un sostrato intellettuale raffinatissimo e, dal punto di vista puramente visibilista, vi accorgerete che non c'è un punto della scultura che stia fermo, che si faccia chiudere in una sorta di tutto tondo e tranquillizzante.

Mancano, e sono sempre svuotate sui tragitti segnici delle materie, del collante, di quella che poi in fondo è anche una parte del mestiere di chi proviene dall'accademia.

Cortelazzo lavora nello spazio e nel piano tridimensionale,

come lavorava Klee quando disegnava. Cortelazzo cercava di intersecare spazio-temporalmente i momenti della costruzione del processo formale, attraverso indicazioni sensibili, volumetriche, che vengono incontro, che non possiamo dimenticare, perché sono parte del linguaggio dell'opera, che contemporaneamente invitano ad una visione da vicino e ad una visione da lontano.

Noi capiamo l'opera, apparentemente in una situazione di ambiguità percettiva. È un'opera che evidentemente gioca tutta la sua coerenza strutturale nell'apertura, nella embricazione dello spazio esterno, nella convocazione dello spazio nostro di spettatori che dobbiamo entrare in comunicazione con il suo spazio privilegiato.

Vi sono punti privilegiati per comprendere la forma solo se l'aggrediamo ad una certa distanza, quasi, direi, se la andiamo a toccare alla distanza del nostro braccio, ma nello stesso tempo, quando pensiamo di aver trovato in questa nostra ispezione, in questa nostra operazione la chiave per aver compreso il meccanismo, il congegno estetico, ecco che ci sfugge e siamo costretti allora, siamo rinvolti ad un altro tipo di rapporto visivo, ad un altro tipo di dimensione spaziale: ad una certa lontananza.

Ma le due prospettive non sono giustapposte, sono intessute dalla stessa sostanza volontariamente calibrata ai fini dell'espressione.

Ecco perché ho posto queste poche e brevi indicazioni, queste referenze alla scultura, per parlare di questa vivacissima e tenuissima dialettica tra questo artista e questi suoi materiali che sembrano non soddisfarlo mai.

C'è infatti una forma che si costruisce per ogni materiale e non è intercambiabile, non si può tradurre un'onice in un altro corpo, perché l'onice parla la stessa lingua di quella forma.

Sarebbe un arbitrio sbrecciare questa unità organica, questa ideazione stessa.

Sarebbe un tradire la missione espressiva che l'oggetto ha ricevuto dalle mani dell'artista.

Il legno viene scavato, crea la sua dinamica, crea le sue spire, le sue tensioni, le sue rotazioni, sempre in virtù di un gioco, che si vede.

È stato studiato ed interpretato, perché i chiaroscuri che si ottengono dal legno, non sono i chiaroscuri o, se volete, gli sfumati o le volumetrie cromatiche che si possono ottenere da un bronzo.

Quando Cortelazzo lavora il bronzo non tiene ferma l'idea che la superficie liscia chiuda la cosa, chiuda l'immagine nella perfezione del metallo prezioso; tutt'altro, contraddice questo tipo di confezionamento estetico.

Anzi molto spesso il bronzo è una delle zone, dei luoghi della sua opera nei quali si vede molto meglio che viene portata in rilievo la dialettica tra il bronzo lucidato e il bronzo con una tonalità scura, con una coloratura che contraddice fermamente e delinea plasticamente lo sfuggire della linea o lo sfuggire troppo semplice, estetizzato dalla levigatura.

È in questa lotta interiore che noi scopriamo la forma.

Io credo che la forma di Cortelazzo, ad essere onesti, non la vediamo dal di fuori, con un colpo d'occhio. Noi dobbiamo veramente comprendere dal di dentro, perché è una forma tutta tenuta in quelle che sono le sue referenze spaziali, le sue dimensioni, le sue strutture.

La forma di Cortelazzo non parte da un centro interno, parte dall'esterno, dinamicamente incita a trovare un punto, un luogo di origine privilegiato che in essa è segnatamente deposto. Solo dialogando con essa si fa capire, nella misura in cui la sappiamo ispezionare e scoprire come l'artista avrebbe voluto si presentasse a noi.

Egli amava, evidentemente, questo rapporto continuo, questa carnalità che unisce l'artista con la natura e le cose, e questo voleva noi comprendessimo del suo umanissimo e raffinato messaggio di grande scrittore del visibile.

SECONDO INTERVENTO DEL PROF. MAZZARIOL

L'acuta indagine che ha condotto Simone Viani verte su uno degli aspetti, a mio avviso, più problematici della scultura di Cortelazzo, il suo presunto eclettismo. Molto spesso la critica ha parlato di una "varietà", di una molteplicità di soluzioni linguistiche, che non si riesce sempre a periodizzare.

Ha detto bene il Viani perché il Cortelazzo nello stesso momento si esprimesse in modi apparentemente diversi indicando la necessità da lui avvertita di reinterpretare la materia a cui destinava la propria visione plastica. Allora ecco che non si può più parlare di eclettismo, tutt'altro, si può invece parlare di un approfondimento in direzioni diverse sempre dello stesso discorso, perché i termini del discorso sono gli stessi, i lemmi sono quelli, quello che cambia, eventualmente, è il modo di congiungere, il modo di rapportare tra di loro questi termini linguistici.

Credo che nelle due relazioni di questa mattina si siano acclarati già dei punti importanti anche per mettere a fuoco domani la mostra, cioè, sia nella relazione di Segato che in questa ultima suggestiva del Viani, abbiamo già degli elementi, delle chiavi di lettura dell'opera del Cortelazzo. Chiuderei questa prima parte della nostra giornata chiedendo al senatore Cortese, che è qui tra noi, di dirci come lui, politico ma anche uomo di scienza, veda questo nostro esperimento atestino e come lo valuti, anche per quello che intendiamo fare domani.

INTERVENTO DEL PROF. GIORGIO SEGATO

Desidero evidenziare un'altra questione che collega moltissimo Marchiori a Cortelazzo. Marchiori era un critico che odiava in maniera viscerale gli artisti eclettici, perché per lui l'arte, l'esperienza artistica era qualche cosa che nasceva da dentro e, quindi, doveva rispecchiare in continuità l'esperienza dell'uomo. Per questo mi sono sempre chiesto come mai si sia creata questa situazione contraddittoria tra chi, da fuori, interpreta Cortelazzo come "eclettico" e Marchiori che ne sentiva e ne esaltava la coerenza e la continuità. Ancora una volta sono andato a fondo in merito alle esperienze e alle scelte, anche di carattere strettamente storico-critico, di Marchiori: ne è venuto fuori che Marchiori trovava la linea di sviluppo della scultura contemporanea in una linea di congiunzione che va da Brancusi, Arp, Gilioli, Signori, e in parallelo, Alberto Viani e Berto Lardera. Si considerino da vicino queste esperienze: Brancusi, conosciutissimo, poneva la scultura nel senso inverso di come ha detto qui Simone Viani, e cioè partiva da un centro per arrivare all'espansione, alla dilatazione, giocava sugli sviluppi, come, per esempio, nella "Colonna infinita", come sviluppo modulare e continuo della materia e dello spazio insieme; o Arp, che, lateralmente a Brancusi, sviluppa l'aspetto organico della materia e dopo la rompe su piani e in rilievi (ecco un altro elemento che tornerà sempre in Cortelazzo, il rilievo, come bisogno di riprendere la grafia, la struttura del rilievo anche nella grafica); oppure a Gilioli che, invece, parte dalla forma compatta di Brancusi e poi la taglia netta per piani di luce, la qua-

le, in modo evidente, come giustamente notava Simone Viani, è la luce temporale, prega della sua temporaneità e, quindi, continuamente cangiante, continuamente discorsiva con la materia; o Lardera che, invece, ripropone le stesse esperienze su piani diversi e più sottili, verticali e sui metalli, esaltando il "mestiere", la libera composizione e la cromia di materiali differenti: e le mirabili sintesi plastiche della figurazione di Giulio Carlo Signori e di Alberto Viani che con la drammatica articolazione della forma, della materia e della luce delle opere di Umberto Mastroianni costituivano, per Marchiori e per Gino, i momenti fondamentali e terminali di riferimento di quella linea di sviluppo. Da tutto ciò scopriamo in Cortelazzo un ulteriore contributo, che ripercorre e continua quelle ricerche, insistendo sulla cromaticità delle pietre, dei marmi, delle onici, sulle patine dei bronzi, giocando sui piani che si aprono a lamine di luce in dialoghi sempre più ricchi e complessi. Questa è la linea, con molta probabilità, che ci spiega come Marchiori vedesse nell'opera di Cortelazzo una perfetta coerenza e continuità rispetto alle proprie scelte stilistiche e alla propria interpretazione critica della scultura e, quindi, qualche cosa da seguire con molta attenzione, con passione, e dalla quale ricavare ulteriori indicazioni.

SEN. MARINO CORTESE

Come ha detto il Prof. Mazzariol, io sono un politico, quindi non ho con me usuali strumenti dell'analisi formale che gli esperti che questa mattina ci hanno intrattenuto, invece, hanno così familiari. Io ringrazio anzitutto loro, per averci aiutato a capire e a conoscere un artista e averci anche incuriosito per conoscerlo e capirlo ulteriormente, condotti per mano dalle loro parole, dalle loro riflessioni di uomini studiosi che hanno dedicato la loro vita, la loro professionalità a studiare, ad amare e a fare amare l'arte. Quindi un ringraziamento perché è necessario questo aiuto, questo tramite tra il momento della produzione artistica e il momento del suo godimento, perché non tutto è così immediato, non tutto è così facile, e ci troviamo spesso così impreparati. Mi ha colpito in particolare, fra le cose che sono state dette, il legame profondo tra l'artista e la sua terra, la sua città; è stato detto molto bene. È espressione piena, compenetrata, del suo territorio. Spesso viene da chiedersi perché mai un artista sia fiorito in un posto, in un determinato momento storico: perché in certi luoghi, in certi momenti storici, in certe epoche con maggiore dovizia, con maggiore frequenza si registrino espressioni artistiche vivaci, interessanti, importanti e invece in altri luoghi, in altri momenti, vi è una maggiore stagnazione. Io credo che questo non sia casuale, casuale è, probabilmente, il genio creativo innato, la distribuzione all'interno dell'umanità di queste risorse naturali, native che certo nessuno può insegnare, che nessuno può imparare e che sono una espressione genuina, autentica del nostro essere uomo, la capacità di e-

sprimersi artisticamente; ma il fatto che poi questa ricchezza nativa si estrinsechi, prenda forma, prenda coraggio di esprimersi, prenda consapevolezza, ecco, questo è meno casuale, questo è frutto di una cultura, di una civiltà che coltiva la personalità dell'artista. Ecco perché questa nostra Italia è stata una terra di artisti, perché vi è una storia che è cresciuta, vi è una storia antica che ha sedimentato con un investimento secolare che non si può improvvisare, che non si può comprare, che ha sedimentato il senso e l'importanza dell'arte. Este, direi, è più che mai una parte di questa nostra terra d'arte, e non a caso Gino Cortelazzo è nato, vissuto ed ha operato qui: ho sentito ed ho capito meglio come il suo modo di essere uno scultore ha a che fare con questa storia e questa realtà contemporanea di Este e del territorio della Bassa Padovana, che ha una peculiarità tutta sua, che ha una personalità forte e in sintonia profonda con l'artista. Da questa riflessione, che sono stato incoraggiato a fare dalle parole che ho sentito, esce un convincimento rafforzato, e cioè che siamo responsabili di questo deposito di storia e di civiltà che va mantenuto, va coltivato e va sviluppato. Oggi siamo non in una qualsiasi sala per conferenze a fare questo seminario, siamo nella sala consiliare del Comune di Este, la sua sede simbolicamente e politicamente più rappresentativa: questo è un aspetto che va rimarcato poiché una città, che in qualche misura ha concorso a produrre questo artista con la sua storia, con la sua cultura, con il suo amore per l'arte, prende consapevolezza che l'opera dell'artista è un po' anche opera sua; non è un fatto altro, non è un fatto diverso, ma un artista che è nato qui. Questo non è retorico, è profondamente vero, secondo me, e ci carica di responsabilità, perché nel momento in cui l'artista restituisce alla comunità con la sua produzione quello che ha ricevuto, se qui è nato come artista, se in questa storia, in questa cultura ha potuto trovare le coordinate in cui inserirsi per esprimersi, con la sua produzione artistica a sua volta contribuisce ad arricchire questo patrimonio di storia, di civiltà e di cultura. Il fatto che la Città onori questo artista qui nella sede ufficiale del Municipio

sta a significare che vi è un impegno da parte dell'Autorità Comunale ma anche della Regione, che ha dato il suo patrocinio, della autorità politica in generale, a continuare ad investire nell'arte, a continuare ad investire nella cultura perché si pongano continuamente, anche per le nuove generazioni, le condizioni perché l'arte e la cultura crescano. Le proposte che sono state avanzate, per dar forma ad un progetto che travalichi la cinta muraria di questa bellissima Città, e che porti le opere di Cortelazzo a Venezia, Padova devono essere incoraggiate, proprio per questa conoscenza, che noi dobbiamo restituire quello che abbiamo ricevuto. Este è stata anch'essa frutto di un amore, di un'attenzione delle generazioni passate per una vita vissuta con civiltà, con rispetto per la dimensione umana e con l'attenzione alla bellezza. Oggi è questo ambasciatore della nostra terra e della nostra cultura che vogliamo far conoscere e diffondere il più possibile in Italia e nel mondo. Di questo io ringrazio il Comune di Este, che dimostra di avere una costante e significativa attenzione per la politica culturale. Quindi è giusto che la Regione, che lo Stato contribuiscano, aiutino, incoraggino. È una responsabilità che ci accomuna tutti, ma ciascuno, al di là delle parole, deve fare la propria parte.

CHIUSURA DEI LAVORI DELLA MATTINATA DA PARTE DEL SINDACO

È con senso di soddisfazione che concludiamo i lavori di questa mattinata. Credo siano stati momenti di grossa riflessione, momenti importanti. Ringrazio i relatori: non c'erano dubbi che i contributi sarebbero stati di ampio approfondimento sulla questione e sulla figura di Cortelazzo e della sua opera. Ringrazio il Senatore Marino Cortese ed il Prof. Mazzariol per le parole di considerazione che hanno avuto per questa iniziativa che il Comune di Este ha assunto: certamente il deposito di civiltà e di cultura esiste, si tratta di renderlo vivo, operante, parte integrante di noi stessi, far sì che abbia sempre qualcosa da comunicare e da trasfondere. È con soddisfazione, poi, che ho colto questa ambita disponibilità della Regione Veneto, del Presidente Bernini nei confronti di una iniziativa che ci ha visti promotori; non l'avevamo sollecitata inizialmente come Comune: volevamo proporre alla Regione qualcosa che fosse *in itinere*. Questo era il nostro programma perché credo che di sollecitazioni la Regione ne abbia tante: si tratta di proporre tuttavia le cose vere, le cose realmente significative e questo volevamo fare. Credo che sia stato colto, molto opportunamente, e ringrazio qui pubblicamente, lo farò personalmente, la Regione. Torno a ringraziare, visto che sono adesso qui tra noi coloro che hanno reso possibile questa manifestazione con la sensibilità di cui parlavo prima; mi riferisco alla famiglia Zillo e alla Cementizillo.

APERTURA POMERIDIANA DEL PROF. MAZZARIOL

Il Sindaco arriverà a minuti, aveva un impegno familiare; io approfittò di questo brevissimo tempo che mi è dato prima di dare la parola al collega ed amico Raffaele De Grada, per leggere alcuni telegrammi che sono pervenuti. Uno è del Presidente della Banca Cattolica del Veneto, Feliciano Benvenuti che dice: "Impossibilitato partecipare giornata di studio su opera di Gino Cortelazzo - Ringrazio per cortese invito e pludo importante iniziativa culturale". Un altro è di Giovanni Stocchetti: "Sono grato del cortese invito giornata studio indetta per opera di Cortelazzo - Rammaricato per sopravvenuti impegni di lavoro - formulo auguri per positivo incontro". Un altro è dell'Assessore alla Cultura del Comune di Padova, Gianni Potti: "Improrogabili impegni precedentemente presi - ringrazio vivamente per l'invito e porgo distinti saluti". Infine mi è molto gradito leggere il telegramma di Giulio Carlo Argan, che ha fatto tutto il possibile, direi l'impossibile, per essere qui a Este oggi, ma non è potuto arrivare a causa dell'infelice sovrapporsi degli scioperi del traffico aereo con la chiusura per maltempo dell'aeroporto di Tessera. Il telegramma dice: "Tentato inutilmente partire aereo prego scusare mia assenza e recare a cerimonia Cortelazzo mio saluto". Per dovere di ufficio devo postillare questo telegramma, Giulio Carlo Argan, che è oggi il maestro più illustre che abbia il Paese, forse non solo il nostro Paese ma l'Europa, nel campo della storia delle arti figurative, era legato da amicizia a Gino Cortelazzo e da grande e profonda stima alla sua opera di artista. Il Prof. Argan teneva ad es-

sere personalmente qui oggi, perché vedeva questa giornata di lavoro come l'inizio di una impresa comune che deve portare Cortelazzo sul piano dell'attenzione italiana ed europea. Non è potuto venire, ma è tra noi e noi gli siamo grati di quanto ha già scritto in molte occasioni e prima di tutti noi. Giulio Carlo Argan, assieme a Marchiori, si era accorto subito del Cortelazzo, ma devo dire in una posizione più difficile di Marchiori, perché non veneto, perché lontano, eppure aveva subito centrato e focalizzato la presenza del Cortelazzo nel quadrante nazionale. Mi pare doverosa questa postilla al telegramma di adesione del Prof. Sen. Argan, postilla che significa anche, evidentemente, mio personale ringraziamento a lui.

Adesso lasciatemi dire che è con affetto che passo la parola a Raffaele De Grada. Perché dico affetto? Affetto, perché mi lega a lui una solidarietà di tanti, troppi anni. È dal periodo delle lotte del dopo Resistenza che combattiamo assieme, talora su fronti diversi ma sempre con reciproca e profonda stima. Ma c'è anche insieme una forma di simpatia perché è un uomo di grande coerenza: su posizioni diverse dalle mie ideologicamente e anche in sede operativa estetica, ha sempre con intelligenza e fervore contattato le stesse personalità che interessavano a me, dal movimento di Corrente in poi, e me ne ha dato molte volte le chiavi di interpretazione. Se simpatia vuol dire quel legame che porta qualcuno ad essere a qualche altro legato da un senso di vicinanza, ecco, questo è il caso. Ha quindi facoltà di parlare Raffaele De Grada.

RELAZIONE DEL PROF. RAFFAELE DE GRADA

È con una certa emozione, non formale, che sono qui a portare la mia testimonianza, ancor più che il mio approfondimento critico, sullo scultore Gino Cortelazzo che proprio due anni fa ci ha lasciato, in una giornata forse come questa, una di quelle giornate in cui la natura sembra respingere il contatto degli uomini e invitarli ad un contatto ancora più profondo, ancora più intimo con se stessi. Gino Cortelazzo qui abitava, qui operava spesso in solitudine. Certo i suoi contatti con il resto del mondo artistico, culturale italiano erano appassionati, ma sporadici.

Io ho avuto la prima volta un contatto con Gino Cortelazzo durante uno degli ultimi premi Suzzara. Vedemmo una statua che non rientrava nei canoni del Suzzara, che era un premio, del "realismo sociale". Era un "lavoratore" che poteva essere anche un marziano, poteva essere qualsiasi cosa: non era identificabile come lavoratore, però quella era la migliore statua che ci fosse. Ci fu all'interno di quella commissione un dibattito in cui prevalse la mia tesi che la qualità poteva anche andare contro quelli che erano i canoni formali ed estetici, cui eravamo sottoposti per obbligo, statuto e per comunanza di intenti. Credevo di individuare in questa statua di Cortelazzo qualche cosa che poteva essere il futuro, qualche cosa che poteva già parlare un linguaggio che era degli anni '70 (eravamo alla fine degli anni '60) e non soltanto il linguaggio ormai codificato degli anni '50. In altri termini, vedevo in questo scultore qualche cosa che andava un po' oltre quello che solitamente si faceva, cioè vedevo in lui anche qualche cosa che

sta oltre la moda, oltre il canone codificato, oltre quello che piace a tutti, che è ormai nella norma, vedeva il cercare di capire quello che va oltre la norma, che può essere dell'avvenire e non semplicemente del passato. Il presente, sappiamo che non esiste, ce lo dicono i nostri filosofi esistenzialisti, il presente non è altro che un momento di passaggio tra il passato e il futuro.

Il Cortelazzo aveva queste qualità ed io cercai di capirlo. Più tardi, quando fui avvicinato, ebbi anche il piacere e l'onore di fare una o due presentazioni per delle mostre che Cortelazzo fece. Capivo che questo non era un uomo comune, non era un bravo scultore comune. La prima cosa che fa il critico è vedere se nell'artista ci sono delle qualità, perché se non ci sono delle qualità l'artista è come se fosse una donna incinta: partorirà, ma ancora non ha partorito. Le qualità bisogna che ci siano. Quando ci sono le qualità bisogna poi vedere che tipo di qualità questo artista esprime, quale è il suo obiettivo, come userà questi doni che a lui ha dato la natura, e nel caso di Cortelazzo si capiva che era uno scultore che aveva una grande misura di ciò che è la condizione artigiana dell'artista. Io sono uno dei patiti della condizione artigiana, cioè secondo me un artista è prima di tutto un artigiano. Perché prevale l'arte classica? Nella mia opinione perché da Fidia a Canova erano prima di tutto degli artigiani. Gente che sapeva fare della scultura, che sapeva scolpire, che sapeva tirar fuori un'immagine dall'informe. Perché è facile fare un disegnetto, consegnarlo ad una fonderia o addirittura ad un'industria metalmeccanica e tirar fuori qualche cosa che va poi a popolare le nostre piazze, le nostre autostrade, eccetera. Chi fa questo non è uno scultore, non è un artista, è uno che ha delle piccole idee come possono avere tanti "industrial designers" del nostro tempo. Idee che diventano costume. Io non sottovaluto il costume, ma non è di questo che noi ci occupiamo. Noi siamo dei critici d'arte, siamo cioè delle persone che rispondono di quello che può essere il presente, il futuro artistico rispetto alla opinione pubblica.

Nel caso di Cortelazzo era evidente che il suo stimolo, la sua

temperie era veramente portata ad individuare una forma nuova con un linguaggio moderno e a comunicare i contenuti che erano in lui abbastanza inquieti e insoddisfatti. Mi voglio soffermare un momento su questo argomento, perché ci sono tanti ottimi scultori italiani oggi che fanno delle cose buone, ottime anche, però sono tutte cose scontate. Per esempio, io sento dire che c'è una statua, che c'è una presenza di Arnaldo Pomodoro, di Andrea Casella, in una parte del mondo o in Italia, e so già come sarà, quasi quasi la conosco prima che l'abbia fatta. Si dice che un tale artista ha uno stile. In realtà è difficilissimo capire la differenza che c'è tra stile e stilismo. Per esempio, se andiamo in qualcuna delle Poste italiane è facile trovare affreschi che possono sembrare di Sironi, Mario Sironi. Mai saputo che Mario Sironi avesse dipinto queste Poste, capita di pensare, però poi si scopre che gli affreschi non li ha fatti Sironi, ma li ha fatti Antonio Santagata che era un Sironiano, oppure molti altri che lo imitavano. Però alle Poste di Bergamo si possono vedere veramente gli affreschi di Sironi e si riconosce subito l'autore perché lì non c'è una ripetizione stilistica ma uno stile, cioè c'è qualche cosa per cui si riconosce quello che è stato dipinto, che è stato fatto, però non era scontato che l'artista lo facesse.

Cortelazzo era uno che sentiva benissimo che, sulla base della neoavanguardia trionfante negli anni '70, poteva diventare uno degli ottimi scultori della neoavanguardia. Forse qualcuno l'ha visto anche in questa veste, io non dico Argan, né Marchiori e nemmeno Mazzariol, perché le sue forme certamente si riferivano anche ad alcuni linguaggi dell'avanguardia, ma si capiva che non era uno scultore della neoavanguardia perché la sua era una forma sempre inquieta, che aveva una suggestione psicologica e vorrei dire tecnologica non comune.

Insisto su questo elemento della suggestione tecnologica. So che questa mattina Simone Viani qui ha parlato delle materie di Cortelazzo, e qui vorrei riferirmi al rapporto che io ebbi con Cortelazzo. Quando mi capitò di essere chiamato a ristrutturare l'Ac-

cademia di Ravenna che era un'Accademia ormai in decomposizione, cercai di ricostruire l'impostazione di questa Accademia. Per la scultura pensai proprio a Cortelazzo per questo banalissimo ragionamento: Cortelazzo è uno che se viene un allievo dotato academicamente non lo deprime, mentre se viene un allievo dotato nel senso dell'avanguardia, dell'impulso, non lo deprime, lo incoraggia. È difficile trovare l'artista che non deprime l'ipotetico accademico e non deprime il possibile avanguardista. Prendo un esempio: a Brera in un certo momento c'è stato un grande artista, dico grande artista nel senso di maestro, Achille Funi, e un altro poco dopo, Marino Marini. Quando a loro arrivava un allievo non gli facevano un esame analitico, lo incoraggiavano a far vedere che cosa poteva fare: è chiaro che Funi era un neoclassico e Marini era un primordialista, però tutti e due pensavano che quello era un allievo. Ci sono stati altri due grandi artisti a Brera in questi stessi anni, Giacomo Manzù e Carlo Carrà, due grandi artisti; non sto qui a discutere se sia più grande Carrà o Manzù o Marini o chi altro, quello che è certo è che dalla scuola di Manzù o dalla scuola di Carrà non è mai uscito nessuno. Perché non è uscito nessuno? Perché loro dicevano all'allievo: "Guarda come dipingo io e tu adeguati", ma questo non è un modo di insegnare. Anche a Ravenna abbiamo avuto dei professori che hanno fatto un po' quello che facevano Carrà e Manzù a Brera, cioè davano un'impostazione secondo canoni prefigurati, ma nel caso di Cortelazzo è stato tutto diverso. Difatti qui, questa mattina e anche oggi, ci sono degli allievi di Cortelazzo, che sapevano che quest'uomo se ne veniva da Este, non glielo faceva fare nessuno perché era pagato pochissimo, a Ravenna, io non so se quadrasse tra le spese che aveva e lo stipendio che gli davano, ma quest'uomo si muoveva in mezzo alla nebbia, filtrava la nebbia per cento, centocinquanta chilometri per venire a rispondere a quello che era il volto dell'allievo, alla persona che voleva imparare, che voleva capire qualche cosa. Lui non glielo spiegava con le parole, perché lui poi era anche un uomo che parlava quando era il caso, ma lì per lì no,

era un uomo quasi chiuso alla parola, era uno che però aveva quel rapporto tra parola ed esempio che è quello che fa il maestro. Il maestro che parla *ex cathedra* non è un maestro, quello che invece stabilisce un rapporto di parola ed esempi dicendo quel minimo che serve per istruire, quello è il vero maestro. Guardate, prendete esempio dagli artigiani: se un artigiano stesse lì a spiegare come si ripara un interruttore della luce, come si ripara un rubinetto d'acqua, eccetera, l'allievo non capirebbe niente, glielo fa vedere, fa vedere come si fa, naturalmente la parola sorregge per quel tanto che deve sorreggere, poi quello capisce e fa, farà bene, farà male, arriverà lontano, arriverà vicino...

Cortelazzo era un maestro in questo senso. Ma questo non gli bastava, noi siamo qui a due anni dalla sua morte e vi dico francamente che ogni volta che io penso al mio amico Gino Cortelazzo, penso sempre: perché Gino Cortelazzo è sparito, perché? E allora non rispondo in termini di pura psicologia, di fronte alle sue opere rispondo con termini generali che investono la nostra situazione attuale. L'artista oggi sente che di fronte al correre delle ideologie, di fronte all'impatto tremendo con le tecnologie può rimanere in un cantuccio, ignorato, disperso, umiliato, se non corre dietro a queste stesse cose, se non è uno che riesce a tenere il passo contro questa terribile consumazione ideologica e contro questa trasformazione tecnologica della nostra società. Una trasformazione tecnologica di cui noi siamo testimoni in ogni momento: in un'autostrada dieci anni fa passavano macchine a decine, forse a centinaia quando c'era traffico, ora passano a migliaia. Noi abbiamo oggi dei problemi di tecnologia aerea che sono del tutto differenti da una volta. Io mi ricordo quante volte sono stato fermo in un aeroporto perché c'era la nebbia o perché c'era brutto tempo, oggi si parte comunque, poi però magari si naufraga... È cambiato il mondo e questo Gino Cortelazzo lo sentiva e sentiva che questo doveva avere un'influenza sulla scultura. La scultura non poteva essere soltanto la scultura della forma o la scultura della psicologia o la scultura del rapporto tra contenuto e forma,

come era una volta fino ai tempi di Rodin, dei grandi, anche di Degas. Certo, le ballerine di Degas sono bellissime perché ci danno il senso dello slancio, della leggerezza con cui la materia è trattata e la forma codificata; certo, il lottatore di Rodin, in questa plastica magmatica in cui si esprime, ci dà il senso di una traduzione dello spirito della lotta nel rapporto con la figura. Ma oggi non è più così: oggi bisogna trovare qualche cosa che sia pari al linguaggio delle nostre tecnologie, alla vigilia del duemila, alla vigilia di un nuovo millennio. Noi storici dell'arte tranquillamente parliamo, per esempio, dell'anno mille. Mille e non più mille, il Carducci scrisse quella pagina bellissima in cui diceva che cosa era stato il passaggio dell'anno mille. Il Carducci lo faceva con una intuizione straordinaria, certo che Marx gli avrebbe dato le bastonate sulle dita, perché Marx gli avrebbe spiegato che tra il novecentonovantanove e il millennio non c'era stato un passaggio della società economica, feudalesimo c'era e feudalesimo rimaneva. Però c'era stato un passaggio, un passaggio di psicologia perché le cose montano, salgono, ci afferrano alla gola; noi resistiamo, addirittura abbiamo l'idea di non volerle accettare, possiamo anche rifiutarle, questo è il punto. Però le cose ci sono e allora come le risolviamo? La maggior parte le risolve lasciando il passo alla storia: che una cosa vada in un modo o nell'altro la gente alla fine ne esce. L'artista, invece, cosciente di questa sua condizione, cerca di risolverla. Nel caso di Gino Cortelazzo lui sentiva che bisognava trovare una forma che fosse la forma del mondo spaziale di oggi, del mondo in cui gli uomini non hanno più un rapporto con uno spazio rinascimentale. Si dice sempre che noi non abbiamo un rapporto con il mondo rinascimentale, però l'abbiamo, perché parliamo di cose che hanno un rapporto ancora con il mondo rinascimentale, e in generale gli artisti di cui parliamo, su cui scriviamo, su cui facciamo dei saggi sono artisti ancora di questo tipo. Poi ci troviamo di fronte ad altri, per esempio Lucio Fontana, per dire di un artista a me vicino come persona, gli volevo molto bene, ma certo non vicino come ideologia.

Devo dire che la cosa per cui Lucio Fontana è veramente un artista di grande rilievo di cui si parlerà certamente oltre il secolo ventesimo è perché sentiva che il problema dello spazio non era più quello di cui si era parlato fino a lui. Questa è la questione e Gino Cortelazzo la sentiva.

Quando recentemente sono venuto qui con Mazzariol a fare una intervista per la televisione e mi sono trovato nel bellissimo studio di Cortelazzo fasciato di nebbia, di alberi, di prati, sentivo che c'era una specie di "assedio" della campagna, del naturale, di quello per cui l'artista dice: "Io dipingo questo, io scolpisco qualche cosa che ho visto, mi soddisfo così". Quest'uomo invece, evidentemente, da questo "assedio del naturale" sentiva l'incoraggiamento, e forse la satanica stimolazione per fare qualche cosa che fosse completamente diverso, che fosse qualcosa che poteva essere il mondo, non so, forse di suo figlio che studiava comunicazioni via satellite negli Stati Uniti, che fosse comunque qualche cosa di cui si sentiva parlare, di cui lui si informava, di cui lui era anche ormai al corrente, ma che fosse soprattutto qualche cosa di diverso, oltre il territorio, oltre il sensibile, oltre l'esistenziale: era una battaglia. Hanno perduto in molti dal punto di vista dell'esistenziale, hanno perduto persino dei grandi come Munch, come Van Gogh e ha perduto anche Gino: in un certo senso, dal punto di vista esistenziale però ci ha lasciato un'indicazione. Io credo che su questa indicazione dovranno essere impostati i nuovi saggi che saranno scritti su Cortelazzo che fino a questo momento è stato considerato uno degli scultori bravi, bravissimi, ma di normale amministrazione del periodo anni '60, primi anni '80, per venire nuovamente considerato come un personaggio che ha avuto una collocazione precisa in quel momento in cui la nostra società viveva il passaggio da un mondo, che è il vecchio mondo delle polemiche realismo-astrattismo, figurazione-non figurazione, mondo contadino-mondo operaio, mondo naturalista-mondo industriale, eccetera, città e campagna diciamo, e il mondo da cui queste stimolazioni si allontanano, diventano qualche cosa come

forse vedono, ma non lo so se vedono, quelli che si allontanano non con l'aereo, ma con una cabina spaziale verso mondi diversi. Le dimensioni allora non diventano più quelle dell'aereo a cui siamo acclimatati. Pensate a quanta differenza c'è tra la prospettiva con cui noi vediamo dei colli dall'aereo e la prospettiva di una battaglia di Paolo Uccello, con questi colli in leggera salita dove si trovano dei soldati con le lance, che misurano gli oliveti e i coltivi attraverso il contrappunto delle lance e come li vediamo noi dall'alto quando arriviamo a Linate. Vediamo le case che popolano sotto la natura milanese, l'interland milanese e non siamo nella condizione di uno che in quella casa mangia, vive, fa l'amore, scrive e sta sul divano, ma lo stiamo vedendo dall'alto e così perdiamo il senso della proporzione che c'è nel rapporto tra l'uno e l'altro. È così che la prospettiva rinascimentale si distrugge, è così che forse si apre una nuova stagione per le arti in cui ci sarà certamente qualche cosa di cui oggi noi possiamo avere soltanto intuizioni. Io non voglio demagogicamente dire che Cortelazzo può essere uno dei pionieri di questa nuova situazione, dico soltanto che Cortelazzo consente non semplicemente la conclusione commemorativa e celebrativa di uno scultore certamente importante, di un artista grandemente qualificato del nostro momento, ma anche qualche cosa che può stimolare l'attenzione di quelli che verranno e che ristudieranno queste cose in un modo forse meno faticoso, forse meno invecchiato, forse meno antico di quello con cui noi le vediamo.

TERZO INTERVENTO DEL PROF. MAZZARIOL

Ringrazio Raffaele De Grada per quello che ha detto, per il modo in cui l'ha detto e per la generosità con cui ha ritenuto di aprire possibili nuove prospettive nella lettura, nella interpretazione dell'opera del Cortelazzo, come pure in molte problematiche attuali, una volta che si sia acquisito il concetto che la storia cammina, che lascia alle spalle tanti schemi obsoleti, che ci si deve incontrare e confrontare su nuovi orizzonti meno provinciali di quelli che ci hanno visti molte volte contrapposti.

Io sono grato a De Grada di una indicazione soprattutto, cioè della suggestiva contrapposizione tra un uomo assediato da una natura estremamente affascinante, accattivante come questa natura della pianura veneta (quello che si vede dalle finestre dello studio del Cortelazzo) e invece il premere – ci parlava di assedio – il premere di una serie interminabile di istanze, di bisogni, che sono sociali, che sono politici, ma che sono anche scientifici, che sono conoscitivi e che molto giustamente Raffaele impersonificava per certi aspetti nella figura del figlio dell'artista. Figlio a cui quest'uomo ha mandato ogni settimana una o due lettere durante i molti anni in cui è stato in America e ne parlava in continuazione, veramente come dell'altra parte di sé, quella parte per lui non raggiunta, quella parte che lavorava alla frontiera della conoscenza. Allora questo poeta, questo grande artista immaginava, e nell'immaginare in un qualche modo si adeguava, e cercava, ricercava, tentava in ogni modo di rispondere a questi bisogni del tempo, a cui il figliolo poteva corrispondere con altri mezzi forse adeguati.

Questa però non è un'illazione, un'intuizione, è quello che Gino mi diceva e che qui benissimo il De Grada precisa.

È bello pensare a questa sorta di contrapposizione tra questa natura straordinaria, millenaria, d'infinita bellezza, che potrebbe lasciarti divagare dal reale, andar fuori, andar oltre e invece l'urgenza di rispondere ai bisogni di questa stagione storica che viviamo, che è una stagione difficile, che ci impegna tutti anche in maniera contraddittoria.

Dò ora la parola ad un politico, all'Onorevole Carlo Fracanzani che ci aiuterà a capire non solo Gino Cortelazzo e l'opera sua, ma soprattutto, prima di tutto, i significati che sono impliciti nel fare dell'uomo, nell'opera dell'uomo, ciò che l'uomo realizza e propone all'altro uomo per oggi e per domani.

ON. CARLO FRACANZANI

Cosa si può dire dopo quello che è stato così autorevolmente e, vorrei dire, così amorevolmente detto dal professor De Grada e dopo ciò che è stato detto questa mattina? Soprattutto, cosa posso aggiungere io? Poco, vi assicuro, in termini di tempo, nulla in termini di sostanza. Soltanto devo corrispondere ad un invito, e sento il dovere di corrispondervi, se mi permette il professor Mazzariol, non in termini di politico perché potrebbe dare la sensazione di una presenza rituale, non soltanto per portare la conferma della mia ammirazione di inesperto per l'arte di Gino Cortelazzo, ma soprattutto per portare una modesta testimonianza rispetto all'uomo, anche se credo che i confini uomo-artista non sono segnati da una linea marcata ma da una lunga linea grigia. Dirò soltanto di due dati che mi pare, per quello che l'ho conosciuto, erano particolarmente importanti nell'uomo: prima di tutto il suo carattere mite: io non so nell'arte, so che nella finanza e nella politica questa epoca era ed è caratterizzata dagli yuppies, dai rampanti, da coloro che sono motivati a raggiungere nuove mete, nuovi traguardi un po' sulle spalle e sulla testa degli altri. Gino Cortelazzo, invece, in questa epoca era un mite, rispettoso degli altri, dei ruoli della personalità. Pensava soprattutto a cogliere gli apporti ed i contributi altrui e a mettere in ombra quello che poteva essere il suo ruolo. Gino Cortelazzo, a mio avviso, era un mite nei confronti degli altri, mentre invece nei propri confronti era uno estremamente esigente. Perché era sempre alla ricerca, non ricerca frutto di un tentativo di raggiungere traguardi, tappe nuove, sulla testa degli altri, quanto una ricerca che lo rendeva inappagato

rispetto ai risultati che lui aveva ottenuto e che lo incitava ad andare ancora più avanti, però non chiedendo agli altri, ma chiedendo a se stesso. In fondo io credo che questo sia il tarlo che rode i grandi, i quali non si sentono mai appagati dai pur significativi risultati ottenuti e si sentono continuamente stimolati ad andare sempre più avanti, a far meglio. Io credo di non dover dare delle indicazioni, soltanto mi sento di sottolineare queste due caratteristiche che ho colto in Gino Cortelazzo; e se così è io sono convinto che per onorarlo nella maniera migliore, per quanto ci riguarda, nei nostri comportamenti dovremmo raccogliere queste sue indicazioni di mitezza verso gli altri, di ricerca di far sempre meglio per quanto ci riguarda.

RELAZIONE DEL PROF. GIUSEPPE MAZZARIOL

Ringrazio l'Onorevole Fracanzani per questa sua felice intuizione, cioè per avere segnalato la mitezza di Cortelazzo verso gli altri in contrapposizione all'esigenza di ottenere sempre il meglio da se stesso e prendo spunto da questo per iniziare la mia testimonianza. Oggi ho avuto il compito soltanto di aprire e chiudere gli interventi dei miei colleghi, compito che di solito si affida al più vecchio, quindi ho parlato già più volte brevemente e alcune cose le ho già dette o forse le ho dette in parte. Cercherò ora di dirvi il mio pensiero, partendo appunto da quello che diceva poco fa l'Onorevole Fracanzani.

Cortelazzo era un uomo mite, ma esigente, allora mite cosa sta a significare? Sta a significare che aveva molta disponibilità all'ascolto dell'altro, l'uomo non mite non ascolta, Invece Cortelazzo aveva questa capacità di aspettare che l'altro dicesse. Devo raccontare come io lo incontrai la prima volta e per me è stata una esperienza sbalorditiva. Avevo ricevuto da Cortelazzo una telefonata nella quale mi comunicava l'invio di un settimanale che parlava della sua opera, della sua casa, dell'ambiente in cui viveva. Un servizio di un settimanale qualunque, però fatto con molto garbo; egli me ne informava telefonicamente, con molta gentilezza. Dissi allora che conoscevo alcune delle sue opere ma non conoscevo lui e che avrei gradito incontrarlo. Ci vedemmo fuori del casello autostradale di Monselice dove avevamo appuntamento. Mi aveva indicato il tipo di macchina, fu un incontro stranissimo. Mi avvicinai a questo signore che non disse mai una parola. Mi

guardò e io lo seguii, arrivammo alla sua casa, guardai le sue cose. Cortelazzo aveva un atteggiamento sempre di sincera attenzione verso di me e di ascolto di quello che io dovevo dire, non c'era nessuna richiesta perentoria, c'era la mitezza, che è questa capacità di aderire all'altro umanamente. Guardando le cose che lui mi mostrava (ed erano numerose, moltissime non le conoscevo) m'accorsi che nelle cose lui delegava, e talvolta perfino relegava, la parte di sé imperterrita, quella che nulla concede, neanche l'ascolto, quella perentoria della propria verità. Allora m'accorsi che avevo di fronte due personaggi, l'uno che si presentava a un determinato modo a tutti noi, e a me in particolare, e l'altro, l'opera, che non si presentava, ma si poneva in maniera definitiva per l'oggi e il domani, per sempre. Questi due personaggi uniti insieme, l'uno dell'ascolto e l'altro della dichiarazione di verità, non erano inconciliabili ma certamente molto diversi. Mi pare che sia molto difficile vivere dentro le mura suggestive di questa incantevole Città: coniugare insieme testimonianze del passato, la campagna ancora indenne, la strada a misura della persona singola, la piccola bottega, cioè questa realtà così bella, con la coscienza che il tempo che viviamo è estremamente drammatico. Lo è stato negli anni che Cortelazzo ha vissuto, a cui lui ha partecipato, non solo nel campo delle arti, ma anche in senso sociale, politico, in senso etico. Allora ecco che il vivere dentro a questa cinta di mura, in questa bellezza, con dietro questa campagna, che emblematicamente è rappresentato dalla sua casa, può sembrare un qualche cosa in cui uno poteva chiudersi, tanto questo può apparire un piccolo paradiso fuori del tempo; invece non è un piccolo paradosso, è una situazione di acuto continuo confronto e in qualche modo anche di terribile, lacerante scontro. Allora mi rendo perfettamente conto del perché non è mai stato detto qui dentro, oggi, che quest'uomo se ne è andato di sua volontà: cioè che ci ha lasciato lui proprio perché erano inconciliabili i termini qui indicati come termini esplicativi di tutto: sì la mitezza, ma l'esigenza del meglio; la mitezza che vuol dire accoglienza ed ascolto dell'altro e l'esigenza del meglio che vuol dire lotta e contestazione. Si finisce con un colpo di pistola ad essere conseguenti fino in fondo, tra lo stupore di tutti, della Città, che magari, a distanza di due anni, dedica poi una giornata di studio, quasi per un complesso inconsco di colpa, a questo suo figlio e all'opera sua.

Questo lo devo dire per fare giustizia, in sede morale, dell'aspetto ufficiale e del ceremoniale di oggi a cui io non sono sensibile come non lo sarebbe Gino Cortelazzo. Solo il portare avanti la verità mi trova solidale, anzi attivo. Il Cortelazzo è stato un artista estremamente drammatico, di cui la più grande opera che nessuno ha ancora visto è la sua stessa vita e devo dire la sua stessa morte. Morte che mi ha profondamente colpito perché i gesti di rottura sono anche abbastanza facili, possibili, in un tempo che ha rotto tutto: usi, costumi, consuetudini. Un gesto in sede figurativa non è che sbalordisca più; chi viene sbalordito da qualche cosa oggi? Ma di fronte alla morte programmata e realizzata, io credo che ognuno si debba fermare un momento a riflettere. A riflettere in che senso? Nel senso della illuminazione che viene da questo epilogo su tutto quello che è venuto prima. E che cosa è venuto prima? È venuto il grande discorso del Cortelazzo, di cui a me pare che chi gli è vissuto vicino, e ce ne ha parlato, abbia capito forse a sprazzi qualche cosa; *non capito* il più delle volte. Ma egli non comunicava ai più soltanto perché i più non ricevevano la sua verità. La sua verità è oggi tutta lì nelle sue opere.

Spero che alla fine di questo nostro incontro andremo un momento a casa Cortelazzo e ci fermeremo a rivedere le sue sculture. So che le abbiamo viste tutti, ma forse rivederle è opportuno dopo oggi in cui si è tanto parlato e con molta intelligenza di questa verità che c'è dentro di loro, che è una verità lacerante, estrema. È la incompatibilità di conciliazione tra tutto quello che questa società e questa cultura propongono per il libero sviluppo della persona umana e le istanze che sono nella persona umana di oggi di potersi esprimere per realizzarsi. Per questo, Gino Cortelazzo può aver guardato con infinito interesse a certe situazioni degli

anni '60 e della fine degli anni '60 quando i giovani hanno protestato violentemente e hanno chiesto verità. In modi assolutamente non accettabili perché mancava la parte progettuale, cioè la parte di proposta alternativa a quello che distruggevano. Però che distruggessero quello che c'era, perché obsoleto, perché ormai non più utile a nessuno, era sacrosanto. E quest'uomo nella solitudine della periferia di Este, al bordo della campagna, avvertiva, e sentiva tutto questo. Lo stesso disagio di fronte a questo sfasamento tra culture che si succedono è presente anche nelle scelte che lui opera in sede linguistica come scultore.

Questa mattina ho ascoltato, con infinito interesse, le parole prima di Segato e poi di Viani. Mi hanno dato delle suggestioni, mi hanno consentito di andare oltre, come sempre quando le parole aiutano nella comprensione dell'opera poetica. Viani ci ha detto che la ricerca di Cortelazzo, questa sorta di impegno frenetico nel passare dall'esperienza del neocubismo ad altre esperienze culturali negli stessi anni, era un passare da un modo di comporre il discorso plastico ad un altro usando però sempre gli stessi temi, le stesse parole. Segato giustamente notava come questo suo non modellare la materia ma tagliarla, portasse alla ricerca del colore, colore come un quid che differenziava la scultura di Cortelazzo da tutto quanto si faceva in quegli stessi anni da parte di altri artisti. La sua esigenza, la sua istanza, era questo sperimentalismo legato ad una scelta di materie diverse (ha adoperato tutto quello che veniva offerto dalla nostra civiltà: il legno, il ferro, la fusione, la plastica...) questo cercare nella materia la propria possibilità di essere messa in forma. Quindi nessun eclettismo, nessun mutamento o trasgressione di ordine formale, nel senso di una incoerenza nel portare avanti il suo discorso. È sempre lui, parimenti lui nell'una e nell'altra cosa, da quando lavora il legno d'ulivo e realizza le forme che si possono riportare all'ambito del neocubismo al momento in cui lui unisce a un supporto metallico un derma, una pelle realizzata attraverso complessi procedimenti e trappassi di carattere chimico che portano a una colorazione della for-

ma. Non è un colore aggiunto, non è il dare un colore a una superficie, il che da Mirò a Calder è comune nella scultura di questo secolo, ma è cercare il colore dentro alla forma plastica, per affrancarla dalla propria fisicità opprimente. Dicevo che questa mattina ho ascoltato con molto interesse quello che diceva Segato quando parlava dei tagli del Cortelazzo. Diceva che Cortelazzo taglia la forma e propone quindi questa superficie alla luce nella liberata, progettuale volontà di captare attraverso la luce un ordine cromatico che caratterizza quella forma. A me pare un avvio interessantissimo di analisi, però io vorrei fare qualche passo oltre e soffermarmi un momento su questo problema del colore, perché credo che tutta la problematica del Cortelazzo qui trovi uno dei momenti più qualificanti ed espressivi.

Cortelazzo aveva ottenuto ad una certa data, intorno alla metà degli anni '70, dei raggiungimenti molto alti. Quando venni a visitare lo studio, mi fermai di fronte a tre opere in modo particolare, e le osservai con molta attenzione. Era quell'attenzione che nasce sempre dall'incontro singolarmente felice. Nel contesto di tante opere alcune pare che ci guardino con particolare interesse, quindi c'è questa reciprocità fra l'avviso che viene dall'opera e l'attenzione con cui taluna viene immediatamente accolta. Queste opere sono abbastanza eccezionali nel contesto del corpus dell'opera di quest'artista e sono "Il Brigantino", "Il Toro" e "La Farfalla". Non sono mai riuscito a capire da dove venissero fuori queste tre opere. Ho cercato di fare un po' di filologia, alla maniera in cui amo farla io e cioè non attraverso dei rimandi diretti ed inerti, di tipo "questo ha guardato quello", perché c'è una tale relazione-interazione di cose che l'artista vede, sente, partecipa, trasmette che è assurdo dire che l'artista ha guardato questo o quello, e forse soltanto un corretto metodo intertestuale ci può soccorrere.

Se dovessi ripercorrere per mio conto la strada che porta a queste opere, viaggerei nel medioevo, mi dissi. Guardandole vedevo spazi, forme, destini di quella stagione storica in cui è pre-

sente, sempre epifanicamente, il principio di una trascendenza, di ciò che è al di là dell'“*experiri*”, dell'esperienza. Ma oltre al significato storico si riflette anche un certo momento della nostra vita, in cui ci appare che tutto ciò che avevamo predisposto si è verificato solo in parte molto modesta, non sempre del tutto riconoscibile e in cui, più che la nostra presenza, si può riconoscere la presenza e la mano di altri, fuori di noi. Chi? Il mondo, la società, domineddio, la storia forse, certo è che vi è qualche cosa che l'individuo non riesce in nessun modo a motivare.

In queste tre opere che vi cito vi è una netta e manica contrapposizione di oro e nero, di luce e buio; poi dentro a ciascuno di questi oggetti vi sono degli spazi immediati che ti accolgono e ti stringono, ti mettono proprio alle strette, sono specie di gabbie che improvvisamente si aprono e si chiudono. Sono delle armature, delle corazze, degli elmi, ma io faccio questi riferimenti solo per analogia; mi riferisco a cose che non hanno niente a che vedere con questi oggetti. È un modo per spiegarmi queste opere straordinarie che, secondo me, rientrano nella storia della scultura di questo secolo in una maniera precisa, occupando uno spazio non da altri occupato. Queste opere le cito perché sono un momento importante dello sviluppo linguistico del Cortelazzo, cioè della formazione di quel linguaggio plastico, per cui egli si differenzia da tutti gli altri, si autonomizza, ed è lui, solo lui.

La contrapposizione di nero e oro, luce e buio-fondo, il Cortelazzo la usa già con grande lucidità negli anni '75 ed indica un consapevole uso del colore nella sua scultura fin da quel periodo. Il colore, il Cortelazzo lo usa, pare, per affrancare la scultura da quella che è una sorta di sua condanna, condanna e qualità, condanna e strepitosa prerogativa, che è quella del monumento. La scultura fa il monumento. Il monumento etimologicamente è l'oggetto destinato a ricordare, è ciò che ricorda, ma ciò che ricorda è ciò che celebra. Pare che Cortelazzo si svincoli, esca e si allontani da questa dimensione tradizionale della scultura, che è monumentale e legata alla figura dell'uomo. Da questa dimensio-

ne che vede l'uomo protagonista di questa vicenda storica, per cui l'uomo, la donna sono al vertice di una piramide dell'esistente, il Cortelazzo si allontana intenzionalmente, cercando di svincolare ciò che realizza da queste strettoie.

Si è parlato di spazio, ne ha parlato il Prof. Segato, ne ha parlato anche Viani e ne ha parlato anche l'amico Raffaele, poco fa. La scultura, questo oggetto che si situa nello spazio ha un rapporto con lo spazio, perché in parte lo determina e in parte ne è determinato. Si ricordi il bellissimo cenno fatto da Segato sull'intervento del Cortelazzo a Padova per l'arredo urbano, per cui Cortelazzo guardava gli alberi vicini a dove sarebbe caduta la propria scultura e poi non gli bastava questo, guardava la lunghezza dei rami, quindi c'era questo rapporto con il contermine, c'era questa volontà di vivere lo spazio criticamente e di proporne probabilmente un altro di alternativo attraverso la presenza della propria opera. Questo è un argomento che io non sottovaluto, lo tengo in grande considerazione, però vorrei che venisse tenuto in considerazione in relazione all'uso che il Cortelazzo fa del colore come liberazione della forma plastica dalla propria oggettualità, dalla propria fisicità, dalla propria fatale inerzia, destinata da questa legge sovrana della gravità.

Mi pare che il passo verso la scelta dei cromi, ottenuta faticosamente attraverso ricerche di carattere tecnologico, porti il Cortelazzo ad occupare una posizione tutta sua, molto particolare, e mi pare una specie di risposta, io già l'ho detto in un'altra occasione, a un'esigenza che è dell'ultimo Martini. Il Martini più sofferente, quello di “Scultura Lingua Morta”.

Mi pare che a distanza di anni il Cortelazzo abbia risposto in un qualche modo a questo grande trevigiano, limitaneo anche lui e barbarico anche lui, se “*barbaros*” vuol dire “colui che non parla il greco”. Rispetto alle grandi culture urbane anche Arturo Martini era un barbaro e anche Gino Cortelazzo è stato un barbaro, cioè uno che si confronta da fuori della cinta muraria urbana. Questo colore porta a questo affrancamento, a questa libertà, forse a que-

sta negazione della scultura stessa, ai fondamenti della scultura, per cui non è più necessario che sia l'uomo, non è più necessario che sia la donna ad essere protagonista, ma può essere la pianta.

Non è a caso che le piante sono protagoniste dell'ultima stagione del Cortelazzo, lui che aveva girato ragazzo per l'orto botanico di Padova, lui che sapeva tutto delle piante. Sapeva talmente tutto che per affrancarsi dalla campagna aveva inventato a suo modo, in questa stessa città dove era nato, una certa realtà espressiva quale il vivaio. Le piante che creava poi non le poteva più vendere nella misura in cui erano molto belle e le teneva per sé. Allora era già scultore, era scultore molto prima di andare a Bologna. Cortelazzo sceglie le piante, questi personaggi vegetali come gli artisti della stagione barocca, che nel colore trovavano la propria grande possibilità espressiva in forme aperte che si schiudono e si offrono a tutte le possibilità del presente, del momento in cui vengono partecipate.

L'ultima volta che vidi Gino venni qui a Este, forse tre o quattro mesi prima che lui ci lasciasse: venni chiamato da lui perché doveva mostrarmi delle cose e vedemmo qui alla periferia di Este in una grande officina, un grande e straordinario oggetto. Lui mi disse: "Ti ho chiamato perché la devo colorare". Io lo guardai sbalordito e dissi: "Ma come? guarda che è già tutta piena di colore." Qui vale il discorso di Segato, dei tagli, dei piani presentati specularmente alla luce. Allora lui mi guardò e disse: "Ma..., forse può restare così." Rimase così, ma anche questo episodio, come tanti altri, indica come gli ultimi anni della sua ricerca fossero incentrati tutti su questo problema del colore. Colore come mezzo per uscire dalle strettoie dell'oggetto monumentale e per andare verso una forma che potesse immediatamente comunicare con tutti su un piano diretto, creando uno spazio e essendo essa parte o momento dello spazio.

Lo sperimentalismo del Cortelazzo, quest'istanza di continua ricerca, è un modo suo di vivere questa nostra epoca piena di contraddizioni. Qui sta la sua grande moralità. Precisamente in

questo bisogno di conoscenza, in questa esigenza di dar conto agli altri di come si debba rispondere in termini di ragione e sentimento a quelle che sono le istanze del tempo, della storia che si vive.

Mi pare che al di là delle chiavi, più d'una, che si sono offerte per poter penetrare nel mondo poetico di questo artista, il chiarimento circa questa sua prerogativa che lo qualifica tra molti altri, è che si tratta di una prerogativa etica, per cui Gino tutto quello che fa, lo fa per una condizione di necessità. Non vi è mai il gioco, non vi è mai l'elisione, non vi è mai il "divertissement" nel senso di "divagare da". Se vi è un artista "engagé" è il Cortelazzo, questo limitaneo, appartato, che sta al di fuori, ma che sa tutto di quello che avviene nella città, nelle grandi città del mondo. Città che va anche a visitare, sempre per tornarsene nella sua casa e portare avanti questo discorso di adeguamento, di necessità di dare sempre una risposta. Questo mi pare che lo qualifichi molto e che ne faccia un grande personaggio nel campo delle arti di cui ci occupiamo e, anche, un grande testimone storico delle molteplici sofferenze che ci hanno afflitto. Sofferenze che ci hanno afflitto tutti, ma che ci hanno anche gratificato perché questa è una stagione che io continuo a dire molto bella, piena di speranze, piena di domande. Io sono uno che crede molto e fermamente nel domani, grazie proprio alla testimonianza dei grandi disperati che contraddicendomi con la loro scelta l'hanno affermato.

CONCLUSIONE DEL SINDACO

Prima di ritrovarci a visitare la casa e il laboratorio dello scultore che abbiamo ricordato oggi, desidero ringraziare ancora una volta quanti hanno dato il loro contributo per la realizzazione di questa Giornata di Studio. Credo che una considerazione basti, abbiamo dato inizio a un lavoro, ad un progetto che avevamo pensato e che abbiamo cercato e tentato di costruire. Abbiamo celebrato non un rito oggi, ma certamente contribuito a dare una grossa testimonianza in termini di approfondimento lucido, scientifico, rigoroso, ad uno scultore, ad un artista, a un uomo e alla sua opera. Io credo, come Amministratore Comunale, che l'obiettivo primo che ci eravamo proposti possiamo ritenere di averlo raggiunto e ringrazio, torno a ringraziare, insieme con i relatori che si sono succeduti e in sintesi con loro, il Prof. Mazzariol per il prezioso ruolo di coordinatore che ha svolto e per i consigli di cui è stato prodigo nei miei confronti. Dicevo: non abbiamo celebrato un rito, non abbiamo, come è stato giustamente sottolineato da lui, voluto far nulla in termini celebrativi ma costruttivi. Abbiamo dato modo di aprire una strada che credo avrà successivi momenti molto significativi sul piano della visualizzazione, della conoscenza all'esterno di tutto quanto ci siamo detti oggi; sono questi tuttavia i fatti primi, i fatti ineludibili, quelli che sono necessariamente il presupposto del resto. Quindi credo che come Amministrazione Comunale di questo Comune che è stato la patria, la Città, il luogo tanto amato da questo nostro Gino Cortelazzo, abbiamo fatto quello che io ho chiamato stamane l'assolvi-

mento di un debito di riconoscenza da una parte e l'assolvimento di un dovere dall'altra. Perciò nella consapevolezza che non saremo più da soli — abbiamo sentito la disponibilità della Regione — ci rendiamo disponibili e saremo con gli studiosi e con coloro che queste fasi successive seguiranno, per continuare questa strada e per seguire questo progetto, perché vogliamo che fino in fondo sia realizzato e compiuto come è stato, non voglio dire promesso, ma prefigurato. Allora l'appuntamento è alla casa e al laboratorio dello scultore Cortelazzo; io ringrazio ancora a nome dell'Amministrazione Comunale tutti con molta gratitudine, ma soprattutto coloro che hanno dato il loro apporto in termini di fatica intellettuale e di contributo alla buona riuscita di questa iniziativa.

MESSAGGIO DI UMBERTO MASTROIANNI

È passato già molto tempo dalla morte di Gino Cortelazzo, e ho innumerevoli ragioni particolari per essere ancora profondamente commosso per cui neppure oggi mi è facile ricordare l'antico allievo, l'amico dei miei anni più belli. Cortelazzo è stato il mio migliore "discepolo", e lo metto tra virgolette, quello che più di altri è stato fedele ai miei insegnamenti e alla "mia concezione del mondo"; nacque si può dire culturalmente all'Accademia di Bologna, lo conobbi molto da vicino e diventammo subito amici, di quella amicizia che scaturisce da una profonda convinzione, allo stesso modo di una missione da compiere.

Eravamo impegnati sullo stesso fronte. Con la medesima caparbia volontà amavamo la scultura, l'incantesimo prodotto da quell'inesauribile "vitalità tattile" di cui parlò mirabilmente Berenson. Le nostre giornate bolognesi non finivano mai, ma duravano dall'alba al tramonto. Ci fu un periodo, o meglio l'inizio di un fecondo sodalizio, in cui passammo interi mesi a ripercorrere "a ritroso" le tappe fondamentali della storia dell'arte per meglio solidificare le conoscenze e intuire nella continuità le esperienze estetiche future. Gino si rivelò subito capace di intendere il momento artistico del rinnovamento, affidandosi alla mia lezione. Pur tuttavia la sua personalità era forte, il suo fare agitato, la sua ambizione smisurata proprio nel senso più alto per un artista. Egli, quindi, si costruì il suo linguaggio plastico sullo scandaglio di una singolare esperienza personale. Ricordo con trepidazione il giorno in cui lo invitai in una nota fonderia di Verona a vedere la fusione

in bronzo del monumento alla resistenza di Cuneo: lo invitai insieme ad altri giovani allievi, ma lui soltanto afferrò in pieno il concetto della scultura monumentale, della sua forza nell'*air ambiant*. Sono doti che ritroviamo anche nel suo iter artistico, nel quale in certi momenti rivelava l'ingenuità di un giovane scultore puro e in altri si adombra quando il mio silenzio aveva una durata insolita nel giudicare un suo nuovo lavoro. Piano piano crebbe artisticamente ma la sua natura restò quasi "selvatica". La scultura era ed è stata il suo dramma: pretendeva troppo dalla sua pur generosa natura. I nostri rapporti continuarono anche dopo la conclusione dei suoi studi: siamo rimasti vicini sotto tutti i punti di vista. La stima fu profonda e reciproca, a tal punto che ogni sua opera fu sempre motivo di serrata e complessa discussione.

Concludo questo ricordo con la convinzione che Cortelazzo era nato scultore di razza, di una volontà tale che ancora adesso, ripensando alla sua tragica storia, azzardo l'ipotesi che quella sua prorompente esaltazione plastica non era se non il frutto di una eccezionale sensibilità creativa. Si trattava di una misteriosa sensibilità che lo portava a strafare proprio per amore di scultura, come Rimbaud aveva fatto con la poesia.

Certo non posso esimermi dal credere che la nostra società sia la prima e vera responsabile della crisi degli artisti. Del resto, la mia lunga esperienza lo conferma in pieno. Eppure mi rifiuto di pensare ad una società, ad una classe dirigente, che basa interamente i suoi rapporti sul profitto e che mortifica, ignorandoli, la dignità intellettuale ed il lavoro creativo. La nostra storia più autentica, quella che qualcuno ingegnosamente nasconde, è però, per parafrasare Delacroix, dall'altra parte della barricata.

CONTRIBUTO DEL DOTT. PAOLO RIZZI

La necessità di rivedere criticamente l'opera di Gino Cortelazzo, magari attraverso una grande mostra antologica, è acuita dall'apertura culturale che si è andata sviluppando negli ultimi anni. Finito l'unidirezionalismo delle avanguardie storiche, si cercano nuovi fondamenti per i "valori" dell'arte. Questi fondamenti nascono soprattutto, a mio avviso, da un rapporto simbiotico con la natura (e quindi con l'ambiente) che fino ad oggi è stato trascurato dalla critica ancorata ai presupposti del modernismo. Il discorso, cioè, si va spostando proprio sul piano, così controverso, del linguaggio: uno spostamento che mette in luce i termini di qualità prima di quelli di novità. In ciò il discorso critico su Cortelazzo diventa sempre più attuale.

Già tredici anni orsono, nel 1974, indicavo alcuni punti-base per una definizione della scultura di questo grande artista padovano sempre così interessante e stimolante. Eccoli: 1. la lontana ascendenza naturalistica, o meglio fitomorfica, dei ritmi plastici che, attraverso lamine, superfici e punte aguzze, si snodano verso l'alto in scattanti sinuosità; 2. l'energia dinamica interna che anima i viluppi di forme, secondo linee di forza evidenziate dallo stesso artista anche all'interno della forma; 3. l'alternanza di elementi d'una plastica astrattezza (superficie piatte e curve tirate a lucido) e di altri trattati a patina verdastra con un gusto sottilmente pittorico, in un interscambio che accentua ancor più il quoziente dinamico.

Mi pare che, anche nello sviluppo successivo dell'opera di Cortelazzo, questi tre punti siano rimasti basilari. Semmai, s'è

aggiunta una ricerca di materia-colore, basata sulle rifrazioni luminose e quindi su un'analisi scientifica dei gradienti. Questo, almeno, potrebbe essere il quarto punto in aggiunta ai tre indicati tredici anni orsono. Ma ciò nulla cambia al discorso di fondo, che in Cortelazzo resta lineare nel tempo, pur nello sperimentalismo inquieto che ha contraddistinto soprattutto l'ultima produzione.

La natura, anzitutto; e dietro ad essa il senso di una continuità ciclica. Mi pare importante questa posizione di partenza, che mette da parte certi fumosi intellettualismi ora, fortunatamente, scaduti di moda. Cortelazzo parte dalla natura, ed in particolare dalla natura vegetale: le sue sculture sono *sempre* sviluppi naturalistici da un ceppo di base, da una radice. L'artista segue i ritmi di crescita dei fatti naturali, li sintetizza, li esprime attraverso soluzioni icasisticamente precise. Ciò avviene anche quando egli si volge, apparentemente, più verso soluzioni ambientali (addirittura urbane) che a motivi fitomorfici. In ogni caso si tratta di una posizione prima ancora etica che estetica. Cortelazzo amava spesso citare Arturo Martini: "Siamo nati con il Nuovo Testamento, ma il Vecchio ce lo portiamo dentro di noi". Questa continuità nel tempo è evidente in tutta l'opera del nostro scultore. Egli credeva nei ritmi biologici della natura, nei suoi cicli perenni, e quindi in una "linea" di valori stratificata nel tempo e avallata nella storia. L'attenzione verso lo sviluppo formale di un albero andava di pari passo, per lui, con lo studio dei grandi maestri del passato: da Wiligelmo a Donatello, da Bernini a Martini. Questo è, a mio avviso, il nocciolo di un discorso critico non convenzionale su Cortelazzo.

Chiaro che le altre osservazioni diventano consequenziali. Quella sul dinamismo, anzitutto: cioè sulla matrice cubo-futuristica. L'energia diventa un fattore biologico – organico, non quindi indotto ad astrazioni intellettualistiche, bensì calato sempre nella realtà naturale. Boccioni viene visto da Cortelazzo in questo senso, al di là stesso dei pur plausibili (e anzi necessari) agganci con le avanguardie storiche. Così l'altro aspetto peculiare: l'instabilità, cioè l'alternarsi di modi persino opposti (ad esempio la superficie

lucida e quella opaca, l'andamento sinuoso e gli angoli acuti). Questo aspetto della plastica di Cortelazzo, quasi mai sottolineato a dovere dalla critica, deriva proprio da una comprensione profonda della realtà naturale, che si presenta sempre diversa, variamente articolata, apparentemente eclettica. La dialettica degli opposti diventa per Cortelazzo uno straordinario strumento dialettico: anzi, il filo conduttore di un discorso che chiede coerenza soltanto nella radice interna, non negli sviluppi, che devono essere liberi il più possibile, in un ventaglio massimo di possibilità formali.

Ecco alcune considerazioni su cui credo dovrà formarsi, domani, un pensiero critico su Cortelazzo ben più ampio di quanto è stato fatto finora. Interdipendenza tra cultura e natura: elasticità di pensiero anche in termini plastici; profonda interazione con il passato; senso di una spinta vitale che nasce dalle grandi forze organico-biologiche. Come vedere Cortelazzo se non attraverso questi presupposti? C'è bisogno, io penso, di una nuova critica, che sia soprattutto analisi in profondità delle sorgenti più interne dell'opera d'arte. Altrimenti, si finirà per misconoscere e travisare anche un autentico artista come Cortelazzo. L'occasione che ci si presenta è propizia. Essa deve essere stimolata, come lo è oggi, dall'ente pubblico, con un coinvolgimento degli esponenti meno stereotipi del pensiero critico. Forse è giunto il momento per riscrivere il grande libro della storia dell'arte di questo secolo. I risultati di fondo probabilmente non cambieranno: ma sarà un esercizio mentale salutare per molti. E ne risulterà un evidenziamento di certi artisti che, come appunto Gino Cortelazzo, hanno portato avanti un loro discorso al di là delle mode e oltre ogni astuzia opportunistica.

Cementizillo S.p.A.