

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 viziato 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 reinscrivere, 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 fanno 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 materializzando 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 figuratività 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 accorgete che vi è un sostrato intellettuale raffinatissimo e, dal punto di vista puramente visibilista, vi accorgete 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 rinviati 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 tessissima 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 spirali, 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 depresso. 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.