

GIULIO CARLO ARGAN IL SECONDO NOVECENTO

L'ARTE MODERNA

Nuova edizione a cura di
Paola Argan, Cristina Boer, Lucia Lazotti
Schede di aggiornamento di
Lara-Vinca Masini



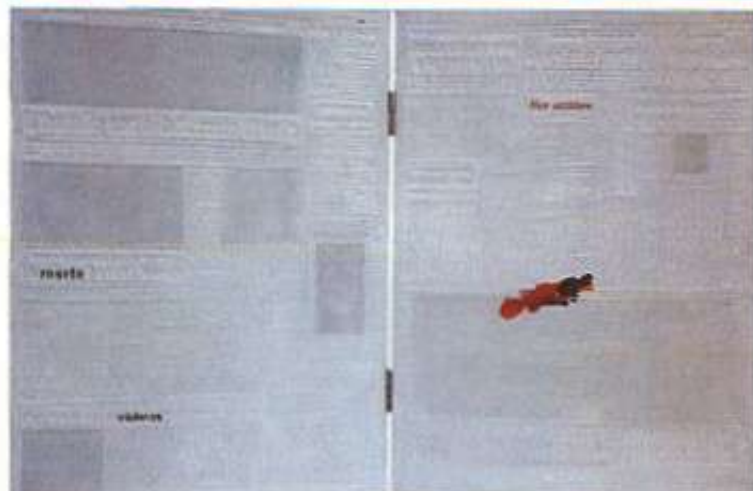
SANSONI PER LA SCUOLA

rada e spenta intride la tela, s'immedesima con la sua grana. Nessuna ambizione, dunque, di demistificare la pittura o di sciogliere la sua ambiguità di fondo, per cui volendo creare si fa il contrario, si imita. All'opposto, praticando un lavoro manifestamente manuale e non-creativo, risalendo e diradando la materia si ritrova la luce, lo spazio, il tempo, la forza significante e non traslata del simbolo.

Contestando il dualismo e scoprendo una possibile coesistenza di trasparenza e opacità, Rothko aveva raggiunto una delle posizioni più avanzate della

ricerca moderna. Senza pretendere di superarlo, Emblemata ha riaperto all'interno di quella sintesi un processo di analisi: il suo principale interesse oggi, sembra quello di mostrare che non tutti i quadri sono dipinti, il quadro è ciò che si cerca attraverso il mezzo della pittura e non significa se non la propria esistenza oggettiva, è simbolo di se stesso. La soglia storica della pittura è probabilmente stata raggiunta da un pezzo; ma indubbiamente ci sono ancora dei problemi che trovano la loro soluzione, l'unica possibile nella dimensione spazio-temporale del quadro.

Ascoli Picena,
1997



L265 AUGUSTO SCIACCIA, *Non uccidere*, 1981, olio d'artista, smalto su filati incollati su tavola, 85,5 x 84,5 x 3 cm

265



266

Augusto
Sciaccia

[...]

Per te, che sei giunto alla pittura dall'architettura, l'idea e il tema della città sono l'idea e il tema stesso dell'arte; lo si vede nel tuo lavoro più recente, specialmente nella tela in cui, con simbolismo evidente, evochi Giotto, il maestro che ha rinnovato, insieme, la concezione dell'arte, della città, della storia. La città non è quasi mai il prodotto del progetto di un capo politico e di un artista, è un'opera corale e continua, un'autoprogettazione e un'autocostruzione senza fine. E vedo con piacere che tu, quasi per un dovere di onestà professionale, ricusi ogni estro arbitrario e curi il manufatto pittorico come un costruttore la costruzione che deve crescere e maturare nel tempo.

La città è sempre stata e tanto più è oggi un sistema di informazione e comunicazione. Mi sembra che sia questo il nucleo del tuo lavoro. Ti chiedi con ansia se davvero tutto trascorra, si consumi, bruci. Prendi le grigie matrici negative dei quotidiani, le re-impagini, recuperi e isoli col colore una lettera e una sillaba: un frammento o un istante estrapolato da un testo già consumato. E la città ritrovi nei suoi monumenti, che sono ancora dei segni ma hanno una struttura, un ordine che hanno trasmesso alla città insieme con le idee, i principi di cui erano la forma visibile. Proprio oggi, quando si tende a rifiutare col metodo del progettare ogni civiltà dei valori è bello che un giovane artista orienti la sua ricerca sul tema della città come storia e come valore.

Roma, 1985

L266 AUGUSTO SCIACCIA, *La Storia*, 1990-1995, legno, filo di rame, pigmenti, gesso, terra, elementi vegetali, materiali vari, 43,2 x 32 x 10,9 cm

Gino
Cortelazzo

Gino Cortelazzo [...] ha una cultura classica assai raffinata e una conoscenza aggiornata dell'arte moderna europea. Le sue opere in bronzo, in onice, in alabastro colpiscono per l'alto grado di elezione formale: il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico) fatta con gli occhi e con le mani. Il tema della riflessione plastica è la relazione tra materia e spazio; la forma è l'agente che realizza questa relazione e ne fa un fenomeno visibile e tangibile.

S'intende che questa relazione è posta dalla coscienza, ma la coscienza è appunto il diaframma che distingue e nello stesso tempo mette in relazione le due categorie mentali dello spirituale e del fisico, dello spazio e della materia, della poesia e della tecnica. La scultura, la cui storia è appunto la storia del



L267 GINO
CORTELAZZO,
Farfalla di luce
1975, bronzo

267

I.268 GINO CORTELAZZO, *Toro*, 1975, bronzo

268

rapporto poesia-tecnica, è il processo che genera la forma e attua, attraverso una elaborazione sottile e profonda, il rapporto di spirituale e fisico, spazio e materia. Non sono entità opposte e il rapporto è dialettico: la materia è spazialità potenziale, chiusa, lo spazio è materia liberata, aperta, illimitata.

Ecco perché Cortelazzo impiega materie già selezionate e rarefatte, nobili, quasi naturalmente predisposte a configurare plasticamente, attraverso un ulteriore processo di lavoro-pensiero, lo spazio-luce (per questa concezione dello spazio come luce e della luce come qualità assoluta, il pensiero plastico di questo scultore è, come dicevo, sostanzialmente neoplatonico).

La forma, che alla fine si definisce come una trama delicata e sensibile, è un diaframma che media un'osmosi tra finito e infinito, e che non si dà solo come spazio ma anche come tempo perché rivela la durata e il tormento del lavoro-pensiero, nella modulata curvatura dei piani, negli spessori calibrati, nei riflessi e nelle lunghe scivolte della luce. Lo scultore sa che la sua arte è antica e nel suo corso ha contribuito in modo straordinario a quel processo di simbolizzazione continua, che per Ernst Cassirer è il processo medesimo della civiltà o della storia.

Nello sviluppo della scultura di Cortelazzo verso una sempre più pura non-figurazione è chiaro il progressivo trapasso dalla descrizione alla metafora, dalla metafora al simbolo e dal simbolo al segno che, ormai depurato da ogni ambiguità, è il segno estremamente semplice di un processo elettivo portato a termine, di un'esperienza lungamente maturata e infine acquisita, di una conoscenza fenomenizzata che si inserisce, come fenomeno-chiave, nell'universo dei fenomeni.

Berlino, 1976

Armando Pizzinato

[...] Della tua pittura ti ho detto quello che penso e non ho certo difficoltà a dirlo in pubblico: tant'è vero che ho già preparato la tua "scheda" in vista dell'ampliamento in tre volumi della mia *Storia dell'arte moderna*. È giusto che in essa tu abbia un tuo posto, e l'avrai [...].

Evidentemente, se un'occasione si presentasse per dare pubblicamente atto della considerazione che ho della serietà del tuo impegno, dell'onestà e del coraggio con cui difendi la tua pittura e in genere la pittura, in una situazione culturale obbiettivamente avversa, non dovrei chiedermelo due volte: e non sarà un giudizio, parola che non ha più senso, ma segno di solidarietà e di vicinanza. Sarà un mio limite, ma non vedo la distinzione che tu fai tra l'onestà dell'uomo e la qualità del pittore: quello che tu fai, che ognuno di noi fa in questo frangente, è difendere qualcosa contro il mondo che non la vuole e non ci vuole. Gli artisti, come i critici, forse come tutti gli "intellettuali" sono dei sopravvissuti: non si può valutarli che dalla pienezza e onestà della loro difesa. Non è questione di validità o non validità in assoluto, ma di essere più o meno duri a morire. Sono cose che è triste dire e più triste sentir dire, ma non potrei dir altro, né di te, né di me, né di nessuno [...].

Roma, 1973

I.269 ARMANDO PIZZINATO, *Nudo*, 1939, olio su tela, 77 x 50 cm, Venezia, proprietà dell'autore

269

I.270 ARMANDO PIZZINATO, *Un fantasma percorre l'Europa*, 1947, olio su tela, 90 x 50 cm

270

**Gino
Cortelazzo**
(Este 1927-
1985)

Nasce a Este da una famiglia di proprietari terrieri che non lo asseconda nella sua vocazione per le arti figurative. In contrasto con la famiglia, dopo una breve esperienza lavorativa in Sud America, inizia l'attività di vivaista. A 33 anni si iscrive all'Accademia d'Arte di Bologna. Allievo, tra i prediletti, di Umberto Mastroianni, si diploma nel 1967. Nel 1968 con la scultura *Operaio* vince inaspettatamente, da *out-sider*, il suo primo, importante riconoscimento, il premio Suzzara. Nel 1970 è chiamato a insegnare scultura all'Accademia Sperimentale di Ravenna. Il suo bisogno di ricercare esteticamente ed eticamente lo porta a sperimentare la poetica che lui chiama *figurativo indiretto* con tutti i materiali che incontra: bronzo, ferro, oro, argento, titanio, resine e fibra di vetro, legno di varie essenze, marmo, pietra di Vicenza, trachite, onice, alabastro.

Nel 1978 lascia l'insegnamento per dedicarsi completamente a un febbrile lavoro di ricerca estetica. Inaugura la sua casa-studio di Este, che diventa luogo di incontro per artisti, intellettuali e critici. Nel 1984 la sua ricerca sul colore come materiale per la scultura giunge a risultati inediti, tra questi l'opera *Luna a Key West*, emblematica del suo amore per Hemingway, dei suoi frequenti viaggi americani e della morte che si dà il 6 novembre 1985.

[I.267 – I.268]
