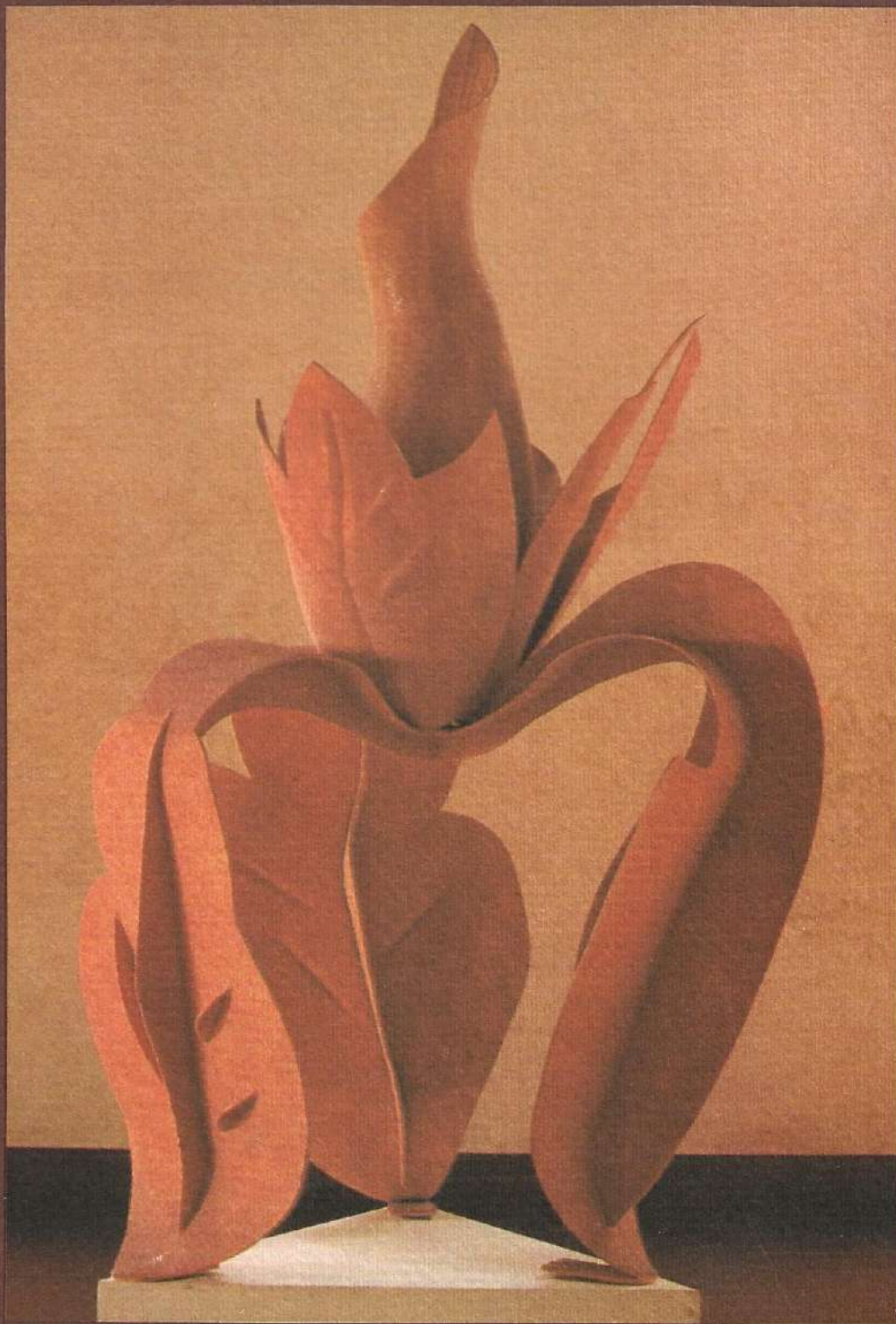


GIORNATA DI STUDIO
SULL'OPERA DI
GINO CORTELAZZO



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



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, vedevo 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 Cascella, 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 accademicamente 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 Marino 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 Marino 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 istradare, 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 soddisfa 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.