

Gino Cortelazzo è uno dei grandi scultori che hanno operato negli ultimi trent'anni nel nostro paese. Uno scultore che è stato poco conosciuto dal grande pubblico, che non è mai entrato nei circuiti usuali in cui entrano gli artisti più rappresentativi, ma che ha attirato su di sé l'attenzione di alcuni critici tra i più qualificati, come Giulio Carlo Argan e Giuseppe Marchiori; e questo è un indubitabile segno, un'indicazione che non può non essere sottolineata. Il fatto che non sia entrato nel grande circuito è imputabile in larga misura al suo modo di operare e di vivere: di operare in grande solitudine e di vivere in una condizione tutta particolare e singolare, evitando di proposito quelli che sono i tratti usuali che portano alla notorietà. Era infatti, fondamentalmente, un uomo che aveva un grande fastidio per le convenzioni, per tutte quelle norme che regolano le pubbliche relazioni. Fin da giovanissimo aveva manifestato questo suo modo di intendere e di soffrire l'esistenza: per non tradire se stesso, prima di tutto, e poi la vocazione che aveva in sé, una vocazione assolutamente inconfondibile, che nulla poteva frenare. Basterebbe pensare al lungo cammino che ha dovuto percorrere, nel contesto di questa società e della sua stessa famiglia, per poter rivendicare quell'area di libertà che gli consentisse di realizzare l'unica e sola cosa che desiderava: cioè fare l'artista, fare lo scultore in modo particolare. Anche se piccolissimo, bambino, era talmente prepotente in lui questo bisogno espressivo che – pare una delle antiche novelle che si raccontano sugli artisti dei tempi lontani – sentiva la necessità di raccogliere, dietro l'aratro, la zolla ancora umida e di plasmarla, di toccarla con le mani, di farne un qualche cosa

che solo sua madre capiva e conservava di nascosto. Certamente di nascosto dagli altri congiunti, perché quarant'anni fa, una famiglia di borghesi che viveva del sicuro reddito della campagna, non poteva certo vedere con acquisita occasione che portavano fuori dalla strada battuta dai più. Questi primi segnali veramente commuovono, perché sono l'indice di una grande solitudine, di un grande isolamento, di un dono che lui portava con sé e che non poteva in nessun modo mancare di elargire agli altri. Così, dopo anni di attesa, dopo aver studiato agraria con un impegno particolarissimo della sua intelligenza versatile, che non consentiva mai delle approssimazioni, ma aveva sempre bisogno di certezze, di verifiche sicure; dopo aver tentato quindi di entrare così nell'ambito tradizionale della sua famiglia e dopo aver fatto delle esperienze, diciamo marginali, rispetto a quella che era la tradizione corrente della coltivazione della terra nella sua città, ecco che finalmente si decide, verso il 1960, a lasciare Este e a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Non è evidentemente giovanissimo, ma ha portato avanti per anni questa vocazione che doveva, in un certo modo, maturare in questa decisione, alla quale non fu estranea – ed è un grande merito – la sua famiglia, la famiglia che lui aveva costituito e, in modo particolare, la sua compagna.

A Bologna incontra un artista molto importante, Mastroianni, che è uno sperimentatore di grande rilievo, il quale si accorge immediatamente che ha di fronte un artista definito, un artista che non lascia dubbi su quelli che saranno i destini del suo fare; e così, in pochi anni, Cortelazzo viene ad acquisire quelle tecniche di cui necessitava

per poter poi compiutamente dedicarsi alla figurazione.

Mastroianni gli è stato vicino per lungo tempo e gli fu certamente molto utile, proprio perché poteva rappresentare per lui un termine costante di dialogo, di confronto: donde l'inserimento immediato di Gino Cortelazzo in quello che è il contesto, decisamente europeo, costituito da artisti come Viani e Minguzzi, che sono sostanzialmente gli eredi della grande tradizione, della generazione precedente, quella dei Martini, dei Marini, dei Manzù.

Gino Cortelazzo entra così, tra il 1960 e il 1970, in questo ambito e ha subito dei riscontri: presenta alcune opere a Suzzara, dove Zavattini, Solmi, De Micheli s'accorgono di questo artista che era sostanzialmente un *outsider*, non giovanissimo per di più, proveniente da tutt'altro ambito e da tutt'altre esperienze; e ottiene subito il primo premio. È un'indicazione molto precisa che viene data e che costituisce un grande esordio, molto incoraggiante; e subito dopo i riscontri si moltiplicano: c'è una mostra nel 1968 a Cesena, che ha un grande successo; e ancora una nel 1973 – cito solo alcune personali tra le più importanti – a Cortina, presentata da Giuseppe Marchiori; e più avanti, sempre alla fine di quell'anno, un'altra a Berlino, presentata da Argan, che riscuote consenso di carattere europeo.

Dire che Cortelazzo è un uomo di grande cultura può sembrare un'espressione, per così dire, corrente, ma chi conosce la sua casa e, meglio ancora forse, la sua biblioteca capisce subito che non si tratta di un luogo comune, perché si accorge di quanto e come, nel silenzio di questa città limitanea di grande bellezza che è Este, quest'uomo, nella solitudine della sua casa, potesse per-

Este. La casa, il giardino.

1983, Este. Giulio Carlo Argan (a sinistra) con Cortelazzo, mentre visita lo studio.



correre tutti gli itinerari della storia dell'arte, approfondendo problemi e privilegian-
do immediatamente taluni grandi referenti
del passato, artisti a lungo studiati di cui
abbiamo le tracce, cioè le pubblicazioni, le
opere raccolte da lui con infinito amore: mi
riferisco in particolare a Jacopo della Quer-
cia, a Brunelleschi, a Donatello e, tra i
contemporanei in questo secolo, a Boccio-
ni. Cortelazzo è uno studioso di storia del-
l'arte attento e rigoroso, come è rigoroso
sempre quando si occupa di un problema e
vuole assolutamente andarne a fondo, capirne
tutti gli aspetti, anche i più remoti, i meno
evidenti.

Io lo conobbi non molti anni fa, e in una
maniera abbastanza singolare. Era uscito
sul settimanale "Gente" un grande articolo,
molto ben scritto, in cui il giornalista non
entrava nel merito delle opere, ma presen-
tava l'ambiente, il contesto, la casa, l'aia,
alcune riproduzioni; l'articolo mi incuriosì
molto e poiché, pur sapendo dell'esistenza
di questo scultore, non avevo alcun riferi-
mento preciso per incontrarlo, gli scrissi e ci
vedemmo per la prima volta a Monselice,
fuori dall'autostrada. Fu un incontro che mi
fece una profonda impressione perché per
tutta la vita io ho fatto, oltre che il professore
universitario, il critico militante e quindi
conosco gli artisti e so che sono dei perso-
naggi sempre particolari, che hanno la ne-
cessità di dimostrare subito chi sono e che
cosa vogliono; ebbene, quest'uomo era
dentro la sua automobile quando arrivai
con la mia – avevamo questo appuntamen-
to, non c'eravamo mai visti – disse pochissime
parole, un saluto, e poi mi guidò verso
casa. Lì mi mostrò le sue cose, non volle in
nessun modo illustrarle; lasciò che le avvici-
nassi da solo, queste creature che lui aveva

messo insieme, e le avessi a capire. E quan-
do attraverso talune domande, taluni pro-
blemi da me posti, si rese conto che avevo
compreso, allora si sciolse, divenne imme-
diato, non ebbe più riserve; e io capii che
quest'uomo spaziava con grande capacità
d'intuizione dalle arti figurative alla lettera-
tura: ricordo che si parlò dei mitteleuropei,
di Musil, in modo particolare, quel giorno;
era un grande lettore di Kafka, ma conosce-
va profondamente Freud ed era poi passato
a Jung: allora mi avvidi che questo artista
era sì lo scultore che io sapevo, ma aveva
anche questo retroterra, questo vastissimo
paesaggio, dietro, di conoscenze, di espe-
rienze intellettuali e in questo largo venta-
glie di interessi, non mancava, naturalmen-
te, la frequentazione dei classici, cui era
molto legato. Qualche personaggio di que-
sto secolo e di questi anni lo aveva indivi-
duato, oltre a noi critici d'arte; ne cito uno
perché è il più significativo: Dino Buzzati;
non è a caso che l'autore del *Deserto dei
Tartari*, questo scrittore amaro, avesse –
perché avvengono questi fatti così straordi-
nari – con le sue antenne riconosciuto l'al-
tro solitario, l'altra creatura amara, Gino
Cortelazzo appunto, e fu un'amicizia, un
sodalizio duraturo.

Vorrei dire ora dello scultore, di quelle che
sono le prerogative, i caratteri formali che
in qualche modo lo qualificano, lo colloca-
no nel panorama della scultura europea,
ora che se ne è andato, come un personag-
gio di tutto rilievo. Di tutto rilievo perché
ha avuto la capacità intellettuale, anzi la
spregiudicatezza intellettuale e morale di
sperimentare tutti i linguaggi.

Cortelazzo esce dall'ambito di Mastroianni
e a un certo momento verifica, attraverso
alcune sculture in ferro, quello che è il

1971, Este. "Le stanzette di via Augustea", il vecchio studio di Gino.

Este. L'aia, il giardino.

linguaggio proprio di Mastroianni. Lo verifica, ma immediatamente dopo se ne libera e lo fa con estrema abilità, perché è molto difficile lasciare il maestro, così come lui ha saputo fare, per ritrovare dentro di sé i termini di un discorso originale che andava al di là delle singole riprese linguistiche, mettendo in forma, di volta in volta, i significati profondi di cui sentiva l'urgenza interiore.

Vediamo adesso, attraverso un'antologia succinta, ma indicativa, l'arco delle esperienze che si sono susseguite nello sviluppo artistico di Cortelazzo. Dopo un'opera del 1970 (*Pazzerella*) che rappresenta un tentativo non solo sperimentale, ma di ironica messa in discussione del proprio fare, in cui adopera forme umane portate con estremo coraggio al parossismo, troviamo nel 1971 *Il più grande e il più piccolo*, dove possiamo in qualche modo avvertire sia la lezione che viene dal cubismo, sia quella che gli deriva in modo particolare dall'ambito bolognese, ma con intendimenti già nuovi e personali. Ed ecco *Farfalla*, un bronzo del 1974. È la prima di un gruppo di opere che particolarmente mi affascinano per il loro significato nell'economia del fare artistico di Cortelazzo. Sono oggetti che si leggono e non si leggono immediatamente, in cui il motivo ispiratore è certo un'esperienza diretta con l'altro da sé, con il mondo (nella fattispecie la farfalla), ma senza una volontà di rappresentazione, bensì forse solo di significazione. Soprattutto l'intento è quello di creare un oggetto carico di memorie e di riferimenti culturali che possono perdersi, smarriti nella notte profonda di tempi lontanissimi. Sono oggetti europei tutti, ma di un alveo particolare, di una stagione che è il Medioevo e che suscitano analogie con el-

mi, corazze e altre forme dello stesso ordine: qui è la matrice profonda, l'origine prima non manifesta di questo genere di oggetti.

Certo, se si guarda ad esempio il *Grano di luce* del 1974, in onice del Pakistan, viene spontaneo chiedersi in quale relazione sta quest'opera con altre del 1975, come *Metamorfosi*, *Lirica lunare* o *Trittico*. Eppure l'artista ha una sua intima, segreta coerenza; gli oggetti possono apparire diversi, di volta in volta, come scelta di linguaggio; la coerenza è all'interno di ciascuna di queste immagini, ed è un filo unitario che le lega tutte. Sempre di questo felicissimo anno 1975 è la *Farfalla-luce* che evidentemente sta in coppia con il *Brigantino* dell'anno prima. Sono oggetti misteriosi che io non ho dubbi nell'annoverare fra i più alti della scultura europea dopo il 1950. Si potrebbe forse fare il nome di un artista che ha operato in una città vicina a Verona, Berrocal, ma non ha lo stesso rigore, e insieme la semplicità estrema cui sa pervenire Cortelazzo in questa sua farfalla. Il *Nudo* del 1981 è una forma estrema che è stata tradotta molto di recente – l'artista purtroppo non l'ha vista – in bronzo, ed è una grande opera di intensa suggestione. C'è qui una ricerca proprio di carattere architettonico, spaziale, suggerita quasi da questi legni preziosi che sono rimasti ancora lì, che erano già stati scelti per accogliere altri suoi pensieri e che sono dei tronchi di ulivo. Arriviamo poi ai *Fiori*, come quello del 1983, che sono grandi foglie particolarmente suggestive. Non è a caso che tutta l'ultima parte dell'attività di Cortelazzo si incentri su questo tema fitiforme, lasciando cadere altre problematiche, quella del nudo, della forma umana, cui la scultura è da millenni legata,





per affrontare invece queste realtà naturali e colloquiare con esse come aveva già fatto con grande sapienza negli anni della giovinezza. Sono personaggi profondamente da lui conosciuti, questi, e che a un certo momento, negli ultimi anni, dal 1980 in poi, egli ripropone al proprio sguardo interiore. Un altro grande elemento vegetale è la *Composizione verde* del 1984, dai dettagli molto preziosi proprio nella qualità. E qui appare il colore che è però desunto dalla materia stessa in cui l'artista opera, cioè dal bronzo che egli patina, riuscendo in qualche modo a smaterializzarlo, a togliergli il proprio peso.

Questa tecnica della patina si rifà ovviamente agli antichi, ma insieme anche al tempo che ci presenta le sculture in bronzo così, a distanza di secoli o di millenni. Ma questi effetti Cortelazzo li ottiene con una capacità di indagine anche scientifica veramente straordinaria. Viene poi la sperimentazione dei materiali nuovi: sono gli espansi delle *Civette*, queste maschere grottesche intorno a cui l'artista gioca, e debbo dire che tutte queste ultime opere sono in un qualche modo presaghe di un suo destino che già lo accompagna. Sempre del 1985 è *Luna a Miami*, un'opera che suscita in me grande commozione perché la vidi in lavorazione in una fabbrica fuori Este. Cortelazzo voleva realizzarla con forti cromi, con una colorazione intensa. Gli suggerii di lasciarla così, perché mi pareva una cosa già raggiunta, già portata all'essenziale; e andare oltre significava correre il rischio di affaticarla. Questa grande luna che gli era apparsa andando a trovare il suo figlio in Florida, lo aveva intenerito; e questo tema ricorre varie volte come un qualche cosa di sognato.

Anche a *Omaggio a Venezia* mi sento legato, perché Cortelazzo aveva pensato a quest'opera per una mostra veneziana che dovevamo fare insieme. Questa struttura architettonica che lui chiamava "la mia grande foca", culmina con un elemento abbastanza paradossale e autoironico che è un lampione che gira. È un oggetto di grande fascino, di un blu molto intenso. Quando me lo mostrò era tutto emozionato, perché aveva trovato un modo nuovo di operare, il modo di non tinteggiare ma di incorporare il colore. Non dunque come avevano già fatto Calder e Mirò, ma facendo diventare il colore parte, sostanza dell'immagine plastica. E aveva trovato – perché aveva questa effettiva capacità di ricercatore – un impasto che entrava in simbiosi con il metallo portante, un impasto cromatico granulare, eterno, che non si sarebbe modificato nel tempo. Io non capii subito la straordinaria novità, non tanto di questa tecnica, quanto delle intenzioni che questa tecnica voleva portare avanti. Intenzioni che erano quelle di rispondere e corrispondere ancora una volta a ciò che, tanti anni prima, aveva voluto Arturo Martini quando aveva scritto soffrendo *Scultura lingua morta*.

La scultura è l'arte più prigioniera, diceva Martini, è l'arte legata alla fisicità della luce e del sole, è l'arte che non può mai emanciparsi totalmente. Era il suo grande tormento. Mi pare che proprio da questi limiti Gino Cortelazzo riesca decisamente a togliere la scultura quando, attraverso il colore, la libera. Nella *Rosa*, che è una delle sue ultime cose, vediamo appunto questa forma che si riscatta nella luce, questo colore che è interno e si fa luce, rendendo l'oggetto assolutamente autonomo. È questo uno dei grandi ultimi oggetti realizzati da Gino

1972, Este. Cortelazzo scolpisce "Kama".

Este. Il giardino, i colli Euganei.

Cortelazzo: sotto, vi è come la traccia di un nudo, con delle delicatezze, delle sensibilità estreme.

E come ho aperto con quell'ironia della *Pazzerella*, non mi dispiacerebbe chiudere questa rapidissima rassegna con un'opera che ha anch'essa una punta di ironia. È la *Luna a Key West*, un quarzo come le precedenti, con questa grande luna *naïf*, che pare fatta da un bambino, un bambino molto saggio e diventato tanto adulto da non desiderare forse più neppure il rinnovarsi del tempo. Anche il *Castello* che è proprio una delle sue ultime cose, un castello notturno forse, come nessun'altra delle immagini precedenti, può significare il traguardo estremo cui Cortelazzo era pervenuto.

Un artista straordinario dunque, un grande solitario che non ha voluto durante il corso della propria esistenza presentarsi perentoriamente all'attenzione del suo prossimo. Ma il suo prossimo ha ora il dovere di conservare quest'opera e di parteciparla a tutti e per sempre.

27 maggio 1986

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 dell'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. Questa verità che c'è dentro di loro è una verità lacerante, estrema. È l'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 Sessanta e della fine degli anni Sessanta, 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. Simone Viani 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 a 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 a 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 unisce a un supporto metallico un derma, una pelle realizzata attraverso complessi procedimenti e trapassi di carattere chimico che portano a una colorazione della forma. 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.

Vorrei soffermarmi un momento su questo problema del colore, perché credo che tutta la problematica del Cortelazzo qui trovi uno dei momenti più qualificanti ed espresivi.

Cortelazzo aveva ottenuto a una certa data, intorno alla metà degli anni Settanta, 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 e 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 vedevi spazi, forme, destini di quella stagione storica in cui è presente, 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 cito vi è una netta e manichea 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 a metà degli anni Settanta e 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 dimensione 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.

L'uso che il Cortelazzo fa del colore è sentito come liberazione della forma plasti-

ca 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 a occupare una posizione tutta sua, molto particolare, e mi pare una specie di risposta, io l'ho già detto in un'altra occasione, a un'esigenza che è dell'ultimo Martini. Il Martini più sofferente, quello di *Sculptura 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 questa 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 a 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 quella 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. Egli 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 dei tagli, dei piani presentati specularmente alla luce. Allora egli 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 ed 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 di una, che si sono offerte per poter penetrare nel mondo poetico di questo artista, il chiari-

mento 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.

6 novembre 1987

* Il testo, curato da Emma Stojkovic Mazzariol, è tratto dagli scritti relativi a due conferenze tenute rispettivamente nel 1986 e nel 1987.