

Università degli Studi di Padova
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea



Tesi di laurea

Gino Cortelazzo scultore
I disegni

Relatore: ch.mo prof. Pier Giovanni Castagnoli

Laureanda: Elisabetta Gambarin
matricola n° 278213 - L

Anno accademico 1995 - 1996

Università degli Studi di Padova
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea



Tesi di laurea

Gino Cortelazzo scultore
I disegni

Relatore: ch.mo prof. Pier Giovanni Castagnoli

Laureanda: Elisabetta Gambarin
matricola n° 278213 - L

Anno accademico 1995 - 1996

GINO CORTELAZZO SCULTORE
I DISEGNI

INDICE

PREMESSA.....pag. 5

CAPITOLO I

GINO CORTELAZZO 1927-1985 UN'ESISTENZA INTERIORE

I.1 1927-1967.....pag. 9

I.2 1968-1973.....pag. 21

I.3 1974-1985.....pag. 37

CAPITOLO II

L'ESTETICA E IL FIGURATIVO INDIRETTO NEI DISEGNI E NELLA SCULTURA DI GINO CORTELAZZO

II.1 FORMA E IMMAGINE IN GINO CORTELAZZO: IL
RUOLO DEI DISEGNI.....pag. 55

II.2 LA POESIA DELLA DIALETTICA. IL FIGURATIVO
INDIRETTO.....pag. 69

CAPITOLO III

IL PERCORSO ARTISTICO NELLA GRAFICA DI GINO CORTELAZZO

III.1 IL PERCORSO ARTISTICO NELLA GRAFICA DI GINO
CORTELAZZO.....pag. 75

REGESTO DEI DISEGNI.....pag.113

APPARATO FOTOGRAFICO.....pag.169

BIBLIOGRAFIA.....pag.179

PREMESSA

Molti studiosi di arte contemporanea, si sono occupati dello scultore atestino Gino Cortelazzo, tra di essi, critici di vaglia come: Raffaele De Grada, Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol, che ne hanno analizzato le opere e individuato i caratteri fondamentali del suo linguaggio artistico. Più di tutti fu Mazzariol, a sostenere e ad interpretare la ricerca di Cortelazzo, inappagato sperimentatore di forme e materiali.

La grafica dello scultore, è rimasta tuttavia, fino ad oggi un terreno inesplorato; pochi studiosi hanno potuto visionare e studiare i suoi disegni. Soltanto Chiara Bertola ci ha dato una breve lettura di carattere generale di tale produzione, in occasione del Convegno di studi in onore di Gino Cortelazzo, tenutosi nel 1992 ad Este.

E' grazie alla disponibilità della famiglia Cortelazzo che ho potuto prendere visione e studiare questo materiale del tutto inedito.

I 2600 disegni da me catalogati costituiscono l' intero corpus dei disegni dell' artista raggruppati in cartelline e raccoglitori di vario tipo oppure sciolti, ma tutti ben conservati.

Alcuni sono serviti a Cortelazzo come base per le opere scultoree, altri per analisi grafiche e coloristiche e

scomposizioni di forme. Molti presentano interessanti annotazioni di pugno del maestro: alcune personali, che riguardano la famiglia e la vita quotidiana, altre di tipo teorico, storico critico e artistico, riguardanti l'arte in generale e la scultura in particolare. Sono questi disegni l'oggetto della presente ricerca.

CAPITOLO I

GINO CORTELAZZO 1927-1985

UN'ESISTENZA INTERIORE

I.1. 1927-1967

Gino Cortelazzo nacque il 31 ottobre del 1927, da una famiglia di proprietari terrieri, ad Este, una piccola città ai piedi dei Colli Euganei, ricca di suggestioni naturalistiche e storiche.

Il padre era un uomo del suo tempo: severo, di solidi principi, sicuro del fatto che la terra fosse la sola certezza, sintesi di quei valori al cui rispetto era cresciuto e in cui credeva al massimo grado, essa era cioè la sicurezza per la famiglia, l'amore, il lavoro.

Tale figura fu certamente condizionante per la crescita di Cortelazzo come artista, anche se fu mediata da quella della madre. Era maestra, sensibile e creativa, dedita all'educazione, allo sviluppo e alla comprensione delle capacità del figlio.

Fin da giovanissimo, aveva dimostrato il suo prepotente bisogno espressivo e la necessità di creare con le mani. Racconta la moglie Lucia come, seguendo l'aratro, raccogliesse le zolle ancora umide e grasse e ne facesse, aiutandosi con un bastoncino, delle testine che poi metteva a cuocere al sole.

Solo la madre capì la particolare pulsione a modellare e raccolse e conservò di nascosto questi piccoli oggetti, che sono ancora oggi visibili nello studio dello scultore. Il padre fermamente convinto del suo credo contadino non poteva

assolutamente intuire che in suo figlio stava iniziando a pulsare il cuore dell'artefice.

Era un uomo tutto d'un pezzo, che da generazioni aveva visto la famiglia vivere e progredire del sicuro reddito della campagna.

Fu proprio il genitore ad opporsi alla carriera artistica impedendogli da subito di frequentare le scuole adatte a sviluppare quel tipo di attitudini, indirizzandolo invece al liceo prima e poi agli studi di agraria, con la ferma convinzione che gli "artisti muoiono di fame".

E Cortelazzo, che era una persona estremamente umile e coscienziosa, pur avvertendo molto forte la vocazione all'esperienza artistica, temeva di non avere le qualità e il talento necessari per ottenere risultati apprezzabili, né intendeva tradire le aspettative del padre.

Per questi motivi si adeguò alla volontà del genitore e, cercò di entrare nell'ambito tradizionale della sua famiglia.

Ma la sua latente propensione alla scultura non poteva non caratterizzare il modo di lavorare la terra e far crescere le piante, come fossero volumi da cui ricavare la "forma", realizzando, in quel contesto il procedimento proprio della scultura:

"Scultura - scrisse lui stesso nei quaderni di appunti - è l'opera dello scultore che trae dalla massa la forma. Questa massa può essere: pietra,

legno, marmo, ma sempre un volume inerte dato dalla natura a cui lo scultore, con lo scalpello, riesce a dar vita creando la forma"¹.

Cortelazzo, dopo una breve attività lavorativa in Sud America, dove rimase per circa due anni presso uno zio che produceva colori per tessuti, ritornò ad Este a lavorare nell'azienda agricola. Qui coltivò le piante e riuscì a fare, nel 1949, un bellissimo vivaio che gli consentì di esplicitare la sua primaria necessità artistica.

Trattò infatti le piante come elementi scultorei, osservandole e, come scrisse Virginia Baradel:

"sperimentando quanto sarebbe accaduto nel corso di una crescita naturale da lui diretta"².

Mettendo in atto tutti gli accorgimenti tecnici, appresi con gli studi di agraria, intervenne nella forma e nel colore dei vegetali, ottenendo dei risultati notevoli sia sul piano di un'eccellenza estetica biomorfa, sia come anticipo di una ipotesi espressiva autonoma.

Al punto che il vivaio divenne:

¹ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia 1990, a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p.36.

² Virginia Baradel, *Fare monumento un'idea*, in *Gino Cortelazzo*, op.cit.p.23.

"un invito alle visite dei compratori senza mai diminuire di una sola essenza"³,

dato che le piante, per volontà dell'artista, rimanevano invendute, spesso perché in esse la ricerca era ancora in atto.

Sono anni in cui Cortelazzo da autodidatta vorace si formerà una solida cultura umanistica che amplierà sempre di più e che andrà a costituire il punto di riferimento costante dei suoi futuri progressi di scultore.

La vita di Cortelazzo ebbe una vera e propria svolta, allorquando incontrò e, dopo alcuni mesi, sposò Lucia Arbustini. Lei a differenza del padre, riuscì a comprendere l'uomo e lentamente anche intuire l'artista, e non ostacolò mai le sue scelte specialmente in quest'ultima direzione, anzi le incoraggiò.

Il 1951, anno del loro matrimonio, segnò dunque, una tappa fondamentale proprio per l'incontro con questa donna che, maestra, iscritta alla facoltà di lingue a Venezia, e con grandi sogni da attuare insieme a Gino, e poi mai avveratisi, si rese subito conto dei particolari interessi del marito.

Lo vedeva trascorrere molto tempo, in solitudine, nelle stanze sopra l'abitazione e, durante le gite al lago di Garda, mentre i loro bambini, Guido e Paola, nati rispettivamente nel

³ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori, Biografia di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.28

1952 e 1956, giocavano, lo guardava mentre faceva "en plein air" dei disegni in bianco e nero.

La signora comprese dal suo compagno che stava conducendo una vita che non lo appagava e spesso le diceva:

"Se uno nasce gobbo, non c'è niente da fare, è gobbo, se uno nasce scultore, non c'è niente da fare, è scultore, io sono nato scultore".

Fu proprio il nucleo da lui creato, la sua famiglia, che lo porterà a maturare la decisione nel 1962 di lasciare Este e frequentare l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Prima di questa decisione, il padre gli aveva affidato la campagna, lui doveva impartire i compiti ai contadini e tutto questo era troppo abitudinario, così alla sera e in ogni momento che poteva, per evadere da questa "routine", lavorava i suoi legni nelle stanze sopra l'abitazione, la sua "tana". Erano i legni di cirmolo, presi in viaggio di nozze a Falcade e con quelli faceva le teste - ritratto di alcuni personaggi famosi dell'epoca, purtroppo sparite, e delle maternità riproducenti la moglie e il figlio.

Fu un periodo pieno di dubbi, ma sicuramente:

"di profonda e definitiva maturazione. Cortelazzo è stato uomo di fitte e raffinate letture. La sua formazione culturale, nell'immediato dopoguerra, fu suggestionata dal pensiero degli esistenzialisti, soprattutto

attraverso le prove narrative di Sartre e Camus ma non era meno interessato da Joyce e Virginia Woolf, (...). Leggeva Goethe, Musil, amava Kafka e conosceva profondamente Freud anche se prediligeva Jung. Nello stesso tempo raccoglieva le pubblicazioni di Nicolò e Giovanni Pisano, di Jacopo Della Quercia di Brunelleschi, Donatello e di Boccioni, fra gli artisti contemporanei, che considerava i suoi maestri ideali"⁴.

E finalmente, consapevole del fatto che

"non si può continuare a vivere con una nostalgia così struggente del fare arte, con un desiderio spasmodico di rimanere chiuso nella tana con le sgorbie, gli scalpelli, la cera e tutte le piccole incredibili cose che vivono nello studio di uno scultore"⁵,

Cortelazzo prese la grande decisione di iscriversi all'Accademia. Prima pensò a Venezia, ma la trovava scomoda, poiché aveva sempre presenti i doveri verso la famiglia e verso il buon andamento della campagna. Scelse quindi L'Accademia di Belle Arti di Bologna e, per accedervi, sostenne l'esame di ammissione che superò brillantemente avendo alla base una preparazione accurata.

⁴ Franca Bizzotto, *Biografia in catalogo della mostra tenutasi alla Casa dei Carraresi di Treviso nel 1992*, a cura di Luigina Bortolatto, Venezia 1992. p.47.

⁵ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori, Biografia di Gino Cortelazzo in Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.28.

A Bologna incontrò un artista molto importante, Umberto Mastroianni, che già aveva conosciuto, e che sarà suo maestro ed amico, conobbe anche altri personaggi del mondo dell'arte già prima dell'Accademia, come per esempio Marino Marini.

Avvicinava con interesse queste persone a mostre o incontri di altro genere perché erano legati al suo mondo ideale, cercando anche di sapere se era veramente troppo tardi per dedicarsi alla scultura.

Iniziò allora il periodo dell'Accademia, dal 1962 al 1967, anno in cui si diplomò, durante il quale Cortelazzo condusse una vita di studente. Partiva da Este il lunedì e ritornava al sabato: durante la settimana, mentre la moglie era impegnata a farne le veci in campagna e a coprirne l'assenza al padre, ignaro di tutto, inventando ed escogitando scuse sempre più nuove e bizzarre, non ultima quella che stava realizzando un'autostrada di fiori, lui abitava a Bologna

"in un piccolo appartamento del centro, scomodo e triste"⁶,

ma che gli permetteva di avere facili e frequenti incontri con il maestro, da cui tutto apprendeva avidamente.

Mastroianni, dal canto suo, si accorse:

⁶ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori, Biografia di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.28.

"immediatamente - scrisse Giuseppe Mazzariol - 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 perchè poteva rappresentare per lui un termine costante di dialogo, di confronto"⁷.

Quando nacque il monumento alla Resistenza di Cuneo che Mastroianni creerà nelle fonderie di Verona, Cortelazzo lo aiuterà lavorando incessantemente, insieme al maestro.

Durante una colazione, proprio a Verona, Mastroianni e la signora Cortelazzo ebbero modo di parlare della vocazione artistica di Gino e del suo destino di scultore. Il maestro in quell'occasione le regalò una spilla, fatta da lui, e questo la incoraggiò a parlare del sicuro amore di Gino per la scultura, ma anche del fatto che non si poteva confondere l'amore per l'arte con l'essere artisti. Continuò ricordando i doveri verso i figli, verso la famiglia e verso anche gli operai e, infine, pregò Mastroianni di incoraggiarlo a ritornare alle sue piante e alla sua terra.

⁷ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della Mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia 1990, a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p.13.

Mastroianni racconta la signora Lucia, capì perfettamente e rispose però che se aiutarla voleva dire rimandarlo a casa, non poteva perché, disse, Cortelazzo era:

"uno scultore inequivocabile e un sicuro talento, di cui per nessun motivo si può interrompere il cammino"⁸,

e aggiunse che avrebbe tradito la scultura se non l'avesse aiutato in questa strada e che era, in quel momento migliore di Mastroianni dato che aveva la creatività che lui aveva perso.

Fu questo fra maestro e allievo, un sodalizio estremamente importante dal punto di vista umano, affettivo e conoscitivo, fatto di lunghi dialoghi diurni e notturni ad Este, dove Mastroianni trascorse anche un Natale, a Torino dove lui abitava, e a Bologna, e che portò, scrisse Mazzariol:

"all'inserimento immediato di Gino Cortelazzo in quello che è il contesto decisamente europeo, costituito da artisti come Viani e Minguzzi, eredi della grande tradizione, della generazione precedente, quella dei Martini, dei Marini, dei Manzù"⁹.

⁸ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op.cit. p.29.

⁹ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op.cit. p.13.

Come allievo di Mastroianni, Cortelazzo seguì quel registro stilistico costruito su radici boccioniane e cubo - futuriste e lo manterrà per alcuni anni:

"affascinato dalla facoltà di estrarre dalla materia una precisa robustezza di linguaggio formale e di tensione estroflessa. Nascono così nel '67 "Figure alate" e "Famiglia".

Sono queste opere in cui la forma si rivela attraverso contrapposizioni interne appoggiate sull'onda delle linee-forza e delle spinte centrifughe"¹⁰

L'artista studiò a fondo Mastroianni, dato che questi non si spiegò mai, e lo comprese fino al punto di "rifarli". Concluse, infatti, il ciclo di studi all'Accademia con una scultura dal titolo "Omaggio al maestro", dove riproponeva quello stile che, secondo lui ne classificava il linguaggio, quello cioè del II futurismo. Dopo l'assimilazione avvenne il superamento e da allora non si troverà più traccia evidente del maestro nelle sue opere.

Nel 1967, il cognato dell'artista, un medico, il professor Cenciotti che voleva dare evidentemente il suo contributo ed incoraggiamento, si offrì di organizzare una mostra a Cesena, cioè dove abitava, presso la Galleria "Il Portico".

¹⁰ Luca Telò, *Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo* in *Per Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi nel 1992 ad Este, a cura di Virginia Baradel, Venezia 1992, p.68.

Cortelazzo non si sentiva ancora pronto ma ne parlò a Mastroianni che si dimostrò entusiasta ed osservò come la figura di quel parente fosse davvero provvidenziale e che diversamente, ovvero senza la spinta di qualcuno, sarebbe stato impossibile realizzare una "personale".

Il maestro stesso si offrì di andare all'inaugurazione e di presentare questa prima mostra, che fu un successo in tutti i sensi.

A questa, in quello stesso anno, cioè il 1967, seguirono altre due mostre personali: a Forlì presso la Galleria "Mantellini" e a Bologna presso il "Centro d'arte e di cultura", entrambe furono presentate dal maestro Umberto Mastroianni, ed il fatto è indicativo della stima e dell'affetto stabilitosi fra i due.

Durante la mostra al prestigioso "Centro d'arte e di Cultura" di Bologna, le opere dello scultore vennero accolte con simpatia.

Racconta la signora Lucia, che tra la folla una persona stava accarezzando un'opera, una maternità; lo scultore felice del contatto stabilitosi fra l'osservatore e la sua composizione, gli si avvicinò, ascoltò e rispose alle significative considerazioni di quel signore: si trattava di osservazioni inerenti la materia, la forma e il volume, precise ed efficaci, proprio quelle che l'autore avrebbe voluto sentire da tutti e che invece sentiva fare da pochi. La soddisfazione da parte dello scultore fu tra le

più grandi della sua vita, e fu superata solo, poco dopo, dalla commozione, quando si accorse che quel signore era cieco.

“Gino era trasfigurato - riportò la moglie - e si abbandonò ad un colloquio così esaltante da non più accorgersi che eravamo alla vernice”¹¹.

¹¹ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della Mostra di Venezia, op. cit. p.30.

I.2. 1968-1973

L'anno successivo, 1968, partecipò al premio Suzzara. La giuria composta tra l'altro, da Zavattini, Dino Villani, Raffaele De Grada, Franco Solmi, Mario De Micheli, si accorse subito di quest'artista e della sua originalità, che, con l'"Operaio" vinse inaspettatamente il Primo Premio. Così parlò Raffaele De Grada a proposito del premio Suzzara, vinto dal Cortelazzo:

"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 contro quelli che erano i canoni formali ed estetici, cui eravamo sottoposti per obbligo, statuto e per comunanza di intenti. (...) Vedevo in questo scultore (...) qualche cosa che sta oltre la moda, oltre il canone codificato, oltre quello che piace a tutti"¹²

E così si espresse Giuseppe Mazzariol:

¹² Raffaele De Grada, relazione in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi ad Este nel 1987, Este 1987, p.55.

"E' un'indicazione molto precisa che viene data e che costituisce un grande esordio, molto incoraggiante, e subito dopo i riscontri si moltiplicarono"¹³

(e cioè le mostre di Cesena, di Cortina presentate da Marchiori nel 1973, di Berlino presentata da Argan nel 1976, che riscosse consenso di carattere europeo, per citarne solo alcune).

L'"Operaio" è una composizione in bronzo, alta 2 metri, di cui Gianni Cavazzini, nella "Gazzetta di Parma", individuava gli elementi fondamentali che la caratterizzavano, primo fra tutti lo sviluppo in verticale di pieni e di vuoti, che costituivano il perno della ricerca di Cortelazzo fino a quel momento. Così scrisse di lui e di questa prima fase Virginia Baradel:

"innalzò forme tese e svettanti, flessuose e appuntite, forme di bronzo e di ferro aperte, compenstrate dall'aria; saggiò l'energia plastica posseduta dai piani come sagome pianeggianti oppure come superfici ondose; immaginò la scultura come una "naturale" combinazione tra questi piani e la luce e l'aria".¹⁴

¹³ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.13.

¹⁴ Virginia Baradel, *Fare monumento un'idea*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.23.

Proponendo con l'"Operaio" un linguaggio che alla fine degli anni '60 poteva essere considerato di "conservazione", lo scultore non si aspettava, a Suzzara, di vincere il Primo Premio: non era stato invitato e non aveva dato molta importanza alla partecipazione. Venne infatti incoraggiato a presentare la sua opera da un personaggio del tutto particolare, perché estraneo al mondo dell'arte, era un signore di Reggio Emilia, che vendeva i cataloghi delle piante, un certo Bedogni, e fu proprio quest'uomo che vedendo lo scultore al lavoro, gli propose questa possibilità, cioè Suzzara, di cui aveva sentito parlare, e fu ancora lui che si informò e iscrisse l'artista alla manifestazione.

Di quest'opera così scrisse Franca Bizzotto:

"L'"Operaio" ebbe ovviamente nella storia dell'artista un suo posto di rilievo, essendo l'input attraverso il quale egli si inserì in un rapporto pubblico, affrontando un giudizio, praticamente esponendosi e "facendosi vedere"¹⁵.

Fu proprio a Suzzara che conobbe la giuria ma in particolare Raffaele De Grada, che di lui e della sua opera scrisse:

¹⁵ Franca Bizzotto, *Biografia* in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Treviso, op. cit. p.48.

“Ci incantò quella sua scultura adolescente che partecipava alla crociata del “realismo” come se non se ne rendesse conto, con il candore puro delle sue statue... Riconoscemmo subito la qualità non estemporanea della sua grafica, dei suoi disegni che erano già da antologia. Fin da giovane Cortelazzo non aveva pagato il solito pedaggio al figurativismo, manifestando subito una volontà di emblemizzare nel simbolo il suo dialogo con la vita e la morte. D'altra parte egli, quando riusciva a superare l'abbozzo sognante, le meditazioni del metafisico, si impegnava nella scultura architettonica, nell'opera che poteva decorare, come è quella della scultura classica, un ambiente, in una creatività che sviluppava con gioia vivificante un'idea “dello spazio e del mondo”¹⁶.

Fu a seguito del successo avuto con l'“Operaio” che, nell'inverno del 1968, Cortelazzo espose, presso il “Circolo degli 11” a Reggio Emilia, opere come: “La Propaganda”, “Chiacchierio”, “Il Potere”, “Der Koning”, “Mondo Allegro”, “Figure alate”, e “Omaggio al Maestro”.

Nel 1969 Cortelazzo realizzò il “Monumento ai caduti” di Saonara (Padova):

“opera poco nota, e non particolarmente amata dallo stesso scultore, che costituisce comunque un singolare episodio di transizione nella sua poetica. La novità è costituita dall'inserimento di una figurina di soldato

¹⁶ Raffaele De Grada, *Il pensiero audace di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.20.

del quale si distingue l'elmetto disegnato con sintesi, inserito in un complicato meccanismo di rette che si intersecano.

L'opera rappresenta il passaggio dallo “schema robusto e monumentale” (di cui aveva parlato lo stesso Mastroianni presentando l'amico alla prima personale di Cesena nel 1967) alla dimensione di “scultore d'impeto fantastico”, come lo definì De Grada nella presentazione della personale alla Galleria di Palazzo Carmi a Parma nel marzo 1969. Nell'opera affiora una relazione fra tema e scultura che rimarrà costante in tutta la produzione successiva. Sculture come “Der Koenig”, “Chiacchierio”, “Volo I” (1968), e “Città” (1969) individuano un'esigenza di figuratività di fondo allusiva o evocativa che verrà definita dallo stesso artista “indiretta” e da Giulio Carlo Argan “afigurativa”¹⁷ ¹⁸

Nel 1970 Raffaele De Grada invitò lo scultore a Milano e ne presentò la mostra presso la Galleria “Pagani”. In quello stesso anno, gli offrì la cattedra, in qualità di maestro di scultura, presso l'Accademia “pilota” di Ravenna, accanto a prestigiosi rappresentanti della scena culturale - artistica contemporanea: De Grada era il direttore e docente di storia dell'arte e c'erano fra gli altri, Giò Pomodoro che aveva la cattedra dei gioielli, Tono Zancanaro che aveva quella di incisione, De Sanctis

¹⁷ Giulio Carlo Argan, definizione in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra tenutasi a Francoforte alla Galleria Frankfurter nel 1977.

¹⁸ Luca Telò, *Contributo all'identificazione...*, in *Per Gino Cortelazzo*, op. cit. p. 70.

quella di letteratura, Caldari di pittura, Morellato di restauro, Crippa di scenografia e decorazione, Massimo Carrà.

Gino Cortelazzo per il quale l'elemento comunicativo aveva sempre rappresentato il fondamento ma anche lo sbocco ideale e imprescindibile, delle sue sculture, e della sua complessa natura, che fu schiva per pudore dal manifestarsi al grande pubblico, accettò l'incarico che mantenne fino al 1978. A questo proposito Raffaele de Grada scrisse:

"Mi illudevo di averlo capito quando lo chiamammo a Ravenna, in un'Accademia tutta da fare, ma certo diversa da tutte le altre. Poi a Ravenna, Gino non c'era più andato. Disse che senza di me (perdonatemi la superbia, che solo la morte può perdonare) non ci sapeva più stare"¹⁹.

I suoi corsi all'Accademia erano apprezzati e seguiti dagli allievi, ai quali il maestro cercava di infondere tutte le conoscenze teoriche e pratiche acquisite fino a quel momento: durante ogni lezione cercava di creare quell'atmosfera che necessariamente coinvolge la mente e l'attenzione di chi vuole imparare, per mezzo di conversazioni e filmati. Facendo vedere le opere di quegli artisti che voleva fossero perfettamente noti, perché oltre ad aver contribuito a determinare il corso della storia dell'arte, sarebbero stati di grande aiuto come riferimenti a quei giovani che volevano

¹⁹ Raffaele De Grada, *Il pensiero audace di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit., p.20.

diventare scultori. Mi riferisco a quegli autori che per lui erano stati i maestri ideali e cioè Giovanni Pisano, Jacopo Della Quercia, Donatello, Brunelleschi, e Boccioni, che faceva conoscere anche portando gli studenti a vedere le loro più importanti realizzazioni a Pisa, Padova e Firenze

Riguardo il periodo dell'insegnamento presso l'Accademia di Ravenna, così scrisse di lui Raffaele De Garda:

"Gino Cortelazzo era un uomo dolce, il suo ideale era il lavoro, lavoro, lavoro. Quando veniva ad insegnare a Ravenna, dove gli studenti lo adoravano, egli faceva puntualmente e con entusiasmo il suo mestiere di insegnante, stava sempre con gli allievi e ci mancava poco che li accompagnasse alle loro case"²⁰.

Nello stesso anno 1970, per uno strano caso, Cortelazzo incontrò il mondo dell'alta moda. Nell'estate di quell'anno, il maestro e la moglie andarono in vacanza al mare nelle Marche e una sera a cena, la signora Lucia che indossava una spilla fatta dal marito, si accorse che un signore li guardava. Quando, terminata la cena, si alzarono, quello stesso signore si avvicinò, e chiese informazioni sul gioiello. L'uomo si presentò come Alessandro Mossotti di Milano, e a sua volta

²⁰ Raffaele De Grada, *Il pensiero audace di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.21

presentò ai signori Cortelazzo la stilista Krizia di cui era collaboratore.

Iniziò una conversazione durante la quale il signor Mossotti li invitò alla sfilata che si sarebbe tenuta la sera successiva in quello stesso albergo e dimostrò grande interesse per i gioielli dello scultore, al punto che, mostratigli quei tre, quattro pezzi che la signora aveva portato con sé, lo stilista, chiese loro di poterli abbinare agli abiti che avrebbero sfilato la sera seguente.

L'artista consentì e da quel momento i suoi gioielli attirarono l'attenzione dei nomi dell'alta moda di Milano, e lui stesso fu invitato da Krizia, Biki, Baratta, Soldano, Capra che gli aprirono le porte di Milano, allora centro indiscusso del mondo dell'arte.

D'altra parte Cortelazzo, come per le sculture, così per i gioielli, realizzava pezzi unici, infatti la tecnica più frequente che il maestro usava era quella della cera-persa che faceva nascere una creazione irripetibile, poiché il soggetto in cera veniva annullato dalla fusione. Così i gioielli, piccole sculture, richiestissimi per la loro particolarità, rispondevano alle tendenze di esclusività del settore dell'alta moda, in quanto erano unici. Brunetta famosa disegnatrice di moda li riprodusse in un articolo nel *Corriere della Sera* confermando la loro notorietà presso il pubblico.

Seguirono gli incontri con gente del cinema e teatro nei salotti importanti della città, ma Cortelazzo, proprio perché assolutamente consapevole della sua vocazione di scultore, decise di lasciare tutto; disse che lo avevano scambiato per un gioielliere e scappò, abbandonando Milano, dove ritornerà, come raccontò la moglie Lucia:

"per la strada che gli è più congeniale, arrancando fra gli artisti suoi pari e con i mercanti poco indulgenti con chi fa dell'arte difficile e non vendibile (...). La sua timidezza, il vero rispetto dell'arte, lo mettono in condizione di rifuggire le esteriorità e di dichiararsi uomo di campagna e non di città"²¹.

Cortelazzo fu sostanzialmente un artista

"appartato che sta al di fuori, ma anche che sa tutto di ciò che avviene anche nelle città, nelle grandi città del mondo. Città che va anche a visitare, sempre per tornarsene nella sua casa."²²

Ed infatti il punto di riferimento fu sempre il suo studio di Este,

²¹ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.30.

²² Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.19.

"prossimo alla sua bella casa di campagna, al limitare della città, dove si svolgeva tutta la sua vita, con la moglie con i figli"²³

A questo proposito, nel testo per il catalogo della mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia del 1990, curata da Virginia Baradel, così parlò di lui, Giuseppe Mazzariol:

"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 tramiti 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."²⁴

²³ Raffaele De Grada, *Il pensiero audace di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op.cit. p.21.

²⁴ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.13.

L'anno seguente, il 1971 segnò ulteriori importanti tappe: la mostra presso la Galleria "La Chiocciola" di Padova, presentata da Guido Perocco e due mostre presentate da Raffaele De Grada. La prima fu quella di Venezia, che si tenne presso la Galleria "Bevilacqua la Masa". In quell'occasione ebbe modo di conoscere Giuseppe Marchiori, il "critico militante" che si recava a visitare solo le mostre degli artisti che lo interessavano, e che in seguito tanto si interesserà a Cortelazzo. L'altra si tenne a Brescia presso la Galleria "S. Benedetto".

E' una fase caratterizzata in particolare da alcune opere in legno di mogano di grande eleganza formale: "Coppia", "Il più grande e il più piccolo", "L'Unico". Cortelazzo amava molto il legno, e Pagani, il gallerista di via Brera di Milano, che conosceva questa passione, gli fece arrivare dall'Africa un bellissimo tronco di mogano da cui lo scultore "estrarrà" appunto le due composizioni "Il più grande e il più piccolo" e "La Coppia", che esprimono la ricerca sottesa a tutte le sue realizzazioni a partire da questo importante momento, perché si staccano dal linguaggio di Mastroianni e dimostrano come il maestro fosse uno scultore, che conosceva quello che poteva e voleva ottenere dalla materia. Diceva spesso, come racconta la moglie, che la vera arte dello scultore era "per via di togliere", e i legni, gli permisero di realizzare questa tecnica, inoltre lo ispirarono e affascinarono, ciascuno in modo diverso, l'ulivo, il

mogano, il tiglio ma anche altri materiali, come l'onice, l'alabastro e la trachite. Si rammaricava però del fatto che le opere in legno non erano né apprezzate né capite dal pubblico che infatti non le comprava. Lo scultore non voleva certo vendere per guadagnare, a lui non importarono mai i soldi, diceva di non essere un produttore di capitale, ma sicuramente vendere una scultura, era così importante, perché in quel momento si manifestava una precisa volontà da parte dell'acquirente, che era costantemente il termine di riferimento del suo messaggio.

Ed infatti la ricerca, che era per lui necessità di vita, manifestava l'idea che si concretizzava in qualcosa di "non già visto", che gli permetteva di esprimersi, raccontare, comunicare. Questo processo che in Cortelazzo presuppone sempre un referente, si cristallizza nell'opera.

Lui stesso, nei suoi quaderni di appunti scrisse:

"Kandinsky diceva che: "La necessità crea la forma". E a questo io credevo quando facevo le mie sculture, quando vedevo in Mastroianni (il mio maestro) una questione puramente formale e non contenutistica nelle sue sculture.

"L'arte è idea" diceva Boccioni, e io che stimo Boccioni credo a questo che ha detto...L'arte è idea e la necessità crea la forma... Sono sempre

convinto però che il problema sia un fatto contenutistico esplicito in senso formale e il valore sia nell'idea, non nella forma in sé²⁵.

A partire dal 1971 il critico Giuseppe Marchiori, farà frequentissime visite a Gino Cortelazzo nel suo studio di Este, secondo la sua abitudine che lo portava negli studi di tutti i più validi artisti come:

"lettore di diari, e autobiografie, sempre in moto per dialoghi e interviste molto spesso rivelatori"²⁶.

E ciò con l'intento di sviscerare, analizzando l'artista al lavoro, la sua umanità più sincera e farne il centro di una autonoma riflessione e, ancora, di far nascere nello scultore, mediante i colloqui, quei dubbi costruttivi in grado di far meditare e dare inizio ad una attiva autocritica.

Giuseppe Marchiori parlò dell'artista in questi termini:

"Nonostante la solitudine campestre a lui cara, ai margini della cittadina estense, Cortelazzo aveva rivissuto idealmente, penetrandone i principi fondamentali, nello spirito di alcune tipiche situazioni dell'arte, riducibili soprattutto a Moore e alla scuola britannica fiorita intorno a lui,

²⁵ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op.cit. p.35

²⁶ Giuseppe Marchiori, *Tre scritti su Gino Cortelazzo* in *Gino Cortelazzo. Sculture dal 1972 al 1977*, Roma 1978, p.72.

da Armitage a Chadwick. E' indubbio però che la riflessione dell'artista ha spaziato al di là di quei limiti storici, considerando altri aspetti più remoti e più recenti della scultura in Europa e in America.

In quel momento di attiva autocritica ebbero inizio le mie visite allo studio di Cortelazzo, che occupa alcune stanze della vecchia casa padronale, al centro di una proprietà terriera, in cui gli alberi da giardino e da frutto si alternano in un rigoglioso vivaio, contornato dai campi coltivati a granturco e a vigneto, sullo sfondo romantico degli Euganei, dai dolci profili, interrotti dal cono massiccio del monte Venda. (...)

Il mite Gino coltiva in questo ambiente di venete dolcezze visive l'amore per le forme pure e gentili, nelle quali si rispecchiano le armonie e gli accordi che regolano, in una serie di segreti rapporti, fra simboli ed analogie, le sue eleganti invenzioni plastiche²⁷.

La signora Cortelazzo, parlando degli incontri fra Marchiori ed il marito, raccontò:

"Fu un sodalizio di grande interesse per l'artista, si scambiarono stima ed affetto, solo un neo in questi incontri: il pudore del critico letterato, veneto di grandissima civiltà e cultura non gli permetteva di intervenire con approvazioni o negazioni attese da Gino con impazienza"²⁸.

²⁷ Giuseppe Marchiori, *Tre scritti su Gino Cortelazzo*, op.cit. p. 72.

²⁸ Lucia Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.31.

Individuando, con queste parole, uno dei nodi cruciali della personalità artistica del marito, e cioè il bisogno di parlare e discutere della sua attività con persone che stimava e che non temessero di esprimere opinioni positive o negative, creando quello scambio di idee che lui tanto desiderava ma che mai fino a questo momento, neppure con Marchiori era riuscito ad avere.

Nel 1972 Cortelazzo realizzò, fra le altre²⁹, una mostra alla Galleria "Viotti" di Torino presentata da Guido Perocco; qui il critico Davide Laiolo vide bronzi tra i più significativi della produzione dello scultore quali "Toro Seduto", "Strillone", "Pesce", e scrisse un articolo sul giornale "Vie Nuove".

L'anno successivo, 1973, Renzo Cortina, il gallerista libraio di Milano, che aveva conosciuto l'artista alle fonderie Bonvicini di Verona, lo invitò a realizzare una personale presso la sua Galleria. La mostra si fece, e fu presentata da Giuseppe Marchiori, Davide Laiolo, e Raffaele De Grada. A questa, lo scultore incontrò molti rappresentanti dell'ambiente artistico, fra cui il critico e giornalista Paolo Rizzi, che lo segnalò, varie volte, per la Scultura, sul Dizionario Bolaffi, e che presenterà alcune mostre dello scultore: nel 1974 presso la galleria "Fidesarte" di Mestre (Ve) presso la Galleria

²⁹ Mi riferisco alla mostra alla Galleria "La nuova sfera" di Milano, presentata da Raffaele De Grada, e a quella presso la Galleria "Il Sagittario" di Salsomaggiore presentata da Elda Fezzi.

"Petrarca" di Parma e, sempre nel '74, presso la Galleria "Sartori" di Padova insieme con Giuseppe Marchiori, Davide Laiolo e Raffaele De Grada.

In questo stesso anno Cortelazzo, ebbe modo di conoscere il fotografo Gianni Berengo Gardin, che realizzerà un servizio sull'intera opera dello scultore e, per desiderio di Marchiori, riprenderà anche lo studio di Via Augustea.

Alla mostra di Milano, ne seguirono altre due sempre presentate da Giuseppe Marchiori: una ancora nel '73 e l'altra nel 1974, entrambe presso la Galleria "Hausammann" di Cortina in provincia di Belluno.

I.3. 1974-1985

Cortelazzo nel periodo tra il 1974 e il 1976, viaggiò in Europa per visitare mostre e musei, in particolare in Olanda a Middelheim, per vedere la grande esposizione di sculture e a Parigi.

Realizzò opere fra le più alte della sua produzione in bronzo: "Il Brigantino", "Farfalla - Luce" e "Toro" di cui Giuseppe Mazzariol dirà:

"...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 (...). Pare che Cortelazzo si svincoli, esca e si allontani da questa

dimensione tradizionale della scultura, che è monumentale e legata alla figura dell'uomo"³⁰.

In questo periodo il museo di Arte Moderna di Ca' Pesaro acquistò l'opera "Destino", realizzata dall'artista nel 1973. Accanto alle sculture in bronzo, in questi stessi anni 1974-75, il maestro introdusse, allargando l'ambito della sua ricerca l'alabastro e l'onice, realizzando opere come "Il Bacio" e "Metamorfosi" in alabastro, "Grano di luce" e "Nudo" in onice del Pakistan.

Per recuperare l'onice del Pakistan e gli alabastri lo scultore si recò, nel 1973, con un camion a noleggio a Marina di Massa, dove aspettò l'arrivo della nave con l'importatore che gli aveva riservato i massi più belli.

Per quanto riguarda Cortelazzo sperimentatore di forme e materiali, così si esprime Giuseppe Marchiori:

"Tre materie differenti: il bronzo, l'onice, l'alabastro. Tre modi di essere per l'artista, che ha allargato il proprio orizzonte e approfondito la paziente indagine sulle forme"³¹.

Ed ancora scrisse Mazzariol:

³⁰ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.18.

³¹ Giuseppe Marchiori, *Tre scritti su Gino Cortelazzo*, op. cit. p.73.

"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"³².

Nel 1975, durante la mostra presso la Galleria "Zanini" di Roma, presentata da Giuseppe Marchiori, Cortelazzo conobbe Giulio Carlo Argan, e nonostante il critico lo avesse messo a suo agio, per il fatto di aver compreso la scultura e l'artista, egli ne fu intimidito. Fra i due intercorrerà un rapporto di stima, che però non sarà mai confidenziale dato che lo scultore, rammaricandosene, non riuscì mai a parlare ad Argan dei suoi problemi del fare scultura; il critico stesso, si dispiacerà della eccessiva timidezza dell'artista.

A seguito di quest'incontro, le sculture di Cortelazzo uscirono dall'ambito nazionale, Giulio Carlo Argan presenterà infatti alcune importanti mostre di Cortelazzo all'estero: nel 1976 presso la Galleria "G" di Berlino, e nel 1977, presso la Galleria "Frankfurter" di Francoforte, presso la Galleria "Ursus - Presse" di Düsseldorf e presso la Galleria "Monika Beck" di

³² Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op.cit.

Schwarzenacker; oltre a quelle in Italia nel 1976 presso la Galleria "Bergamini" di Milano, e l'anno dopo presso la Galleria "L'Arcobaleno" di Roma.

Di Cortelazzo, Giulio Carlo Argan, con la sua sapienza interpretativa, nel 1976 dirà:

"...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".³³

A partire dal 1977, Cortelazzo realizzò alcuni bassorilievi, che nell'ambito della sua produzione, stanno a dimostrare come, con la volontà e la determinazione del ricercatore e dello

³³ Giulio Carlo Argan, in *L'oggetto ansioso, colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra di Este, a cura di Sileno Salvagnini, Este 1995, p.81.

sperimentatore, avesse interpretato sapientemente tutti i materiali e le tecniche propri della scultura.

Questa continua ricerca va inserita in quell'ideale percorso che condurrà lo scultore alla libertà assoluta

"La libertà è conquistata nel tempo,- scriverà Marchiori - attraverso una esperienza che impone scelte sempre più svincolate dagli schemi formali di certa cultura vagamente moderna.

Cortelazzo ha cercato di andare più in là, abbandonando le soluzioni facili, allargando il raggio visivo, in uno spazio culturale, ricco di spunti geniali, o di solide premesse, lontano cioè dai limiti di un manierismo, di cui ben conosciamo le origini, e che imperversa e dilaga sotto l'aspetto di una falsa avanguardia".³⁴

Nel 1978 Cortelazzo, dopo molti indugi, lasciò la cattedra di scultura all'Accademia di Ravenna, per dedicarsi totalmente alla ricerca. Ma una volta fatta questa scelta rimpianse l'insegnamento, i suoi giovani amici ed il rapporto con gli altri artisti. Rientrato definitivamente ad Este, si rese conto infatti che se da un lato poteva finalmente dedicare tutto il suo tempo alla scultura, dall'altro era però fondamentalmente solo; anche se il suo studio di Este divenne meta di molti amici e collezionisti al punto che, lo scultore, considerando l'inadeguatezza delle stanze di via Augustea, decise di

³⁴ Giuseppe Marchiori, *Tre scritti su Gino Cortelazzo*, op. cit. p.75.

restaurare la vecchia casa colonica per farne uno studio e un ambiente per esposizione. Il progetto per la ristrutturazione fu dell'architetto Arrigo Rudi, allievo di Carlo Scarpa conosciuto ad una mostra a Verona.

L'inaugurazione del nuovo studio - ambiente, nel 1980, fu un avvenimento di cui parlarono critici e giornalisti; ed in seguito la bella architettura divenne, come afferma Franca Bizzotto:

"luogo di incontro per artisti, intellettuali e critici quali Giulio Carlo Argan (1982), Palma Bucarelli (1983), Giuseppe Mazzariol (1983), Enzo Fabiani (1983)".³⁵

In questo periodo Cortelazzo è assillato dal problema di risolvere il conflitto tra arte figurativa e arte astratta, avendo queste esaurito l'ambito della ricerca e non essendo più, pertanto, idea che si manifesta nella forma come espressione delle istanze del tempo. Caratteri che, per il maestro, erano indispensabili per quella creazione che volesse definirsi opera d'arte.

L'approfondimento e l'analisi di questo dilemma, lo condusse alla teorizzazione, nel 1977, del concetto di

³⁵ Franca Bizzotto, *Biografia*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Treviso, op. cit. p.50.

"figurativo indiretto", che fu sempre alla base della sua espressione artistica. Scrisse Gino Cortelazzo nei suoi quaderni di appunti:

"...Il figurativo indiretto crea l'opera che porta in sé un discorso, uno stimolo alla fantasia, un germe che sviscerato non lascia la controparte statica ma la fa lavorare secondo la sua sensibilità e intuito, procurandogli una sensazione diversa da qualsiasi altra. In questo modo il fruitore non è più contemplante ma partecipante. Esso vede, vive, partecipa attivamente al messaggio del suo consimile che si esprime attraverso le forme...

1 Giugno 1977"³⁶.

Nel 1983 il giornalista Enzo Fabiani del settimanale "Gente", che stava andando a Praglia per fare un servizio su quell'eremo, si fermò a casa dello scultore, da questo "passaggio" nacque un articolo con repertorio fotografico, di notevole effetto, che giunse al critico e storico dell'arte Giuseppe Mazzariol.

Nel testo pubblicato *post mortem*, curato dalla moglie Emma Stojkovic Mazzariol, nel catalogo della mostra alla Fondazione

³⁶ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op.cit. p.37.

Scientifica Querini Stampalia, del 1990, così Mazzariol scrisse dell'artista e dell'uomo:

"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 presentava l'ambiente, il contesto, la casa, l'aia, alcune riproduzioni; l'articolo mi incuriosì molto poiché, pur sapendo dell'esistenza di questo scultore, non avevo alcun riferimento preciso per incontrarlo, gli scrissi e ci vedemmo per la prima volta a Monselice, fuori dell'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 personaggi sempre particolari, che hanno la necessità di dimostrare subito chi sono e che cosa vogliono; ebbene quest'uomo (...) 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 avvicinassi da solo, queste creature che lui aveva messo insieme, e le avessi a capire. E quando attraverso talune domande, taluni problemi da me posti, si rese conto che avevo compreso, allora si sciolse, divenne immediato, non ebbe più riserve"³⁷.

³⁷ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.14.

Il sodalizio con Mazzariol durò solo alcuni anni, tuttavia, in quel breve periodo, si stabilì tra artista e critico quel genere di colloquio e scambio di idee che lo scultore tanto aveva desiderato e mai era riuscito ad avere. Non solo, infatti, il critico aveva capito la scultura di Cortelazzo, ma ne parlava con lui approvando o meno le opere, la ricerca in esse, gli esiti formali ecc.

"L'ultima volta che vidi Gino - scrisse Mazzariol - venni qui a Este, forse tre o quattro mesi prima che lui ci lasciasse: (...) vedemmo qui alla periferia di Este in una grande officina, un grande e straordinario oggetto"³⁸. 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"³⁹.

Col 1984 iniziò la sperimentazione del colore, di cui Franca Bizzotto scrisse:

³⁸ Giuseppe Mazzariol si riferisce qui alla scultura *Luna a Miami* in ferro.

³⁹ Giuseppe Mazzariol *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.19.

"gli effetti - luce ottenuti con le contrapposizioni di oro e nero o con le patinature e dorature delle foglie, o con le inserzioni di vuoti e incavi nelle sculture in legno o in ferro, vengono consapevolmente superati dall'introduzione del colore come materiale per la scultura"⁴⁰.

Cortelazzo utilizzò, particolarmente a partire dal 1985, un modo tutto nuovo e tutto suo di colorare, non tinteggiando la forma, ma incorporandovi una materia colorata, il quarzo epossidico, ovvero un impasto cromatico materico e granuloso. Fu questo il risultato di una lunga ricerca, che per i suoi esiti, risolveva un grande problema, che aveva tormentato anche Arturo Martini quando aveva scritto *Scultura lingua morta*: perché la scultura di Cortelazzo viene ora effettivamente liberata dal legame con la fisicità della luce. La materia - colore, infatti, rende autonoma la scultura che, trattenendo la luce nella dura grana del quarzo, è essa stessa luce. A questo proposito Virginia Baradel osservò:

"Le ultime sculture colorate non tradiscono propositi pittorici o illusionisti, ma rappresentano un episodio estremo di scultura concreta,

⁴⁰ Franca Bizzotto, *Biografia*, in Gino Cortelazzo, Catalogo della mostra di Treviso, op. cit. p.50

libera di esistere per sé stessa, non più in società con la luce per rivelare la propria immagine"⁴¹.

L'artista, nei suoi già citati quaderni di appunti, parlando specificatamente del perché usasse il colore nelle sue sculture scrisse:

"Mi interessa usarlo per studiare come cade la luce: le superfici lisce e fredde lasciano scorrere la luce mentre queste, - riferendosi a quelle trattate col quarzo epossidico - pastose e calde, la trattengono e la fanno vibrare comunicando così sensazioni affatto diverse"⁴².

In quarzo epossidico furono realizzate, fra le altre, la serie delle "Civette", "Rosa", "Coro", "Castello" in quarzo blu, ispirato a quelli visti dallo scultore in Germania; "Luna a Key West" in quarzo rosa, legata al ricordo di uno dei viaggi in America, per raggiungere il figlio Guido che studiava là, in particolare quando tutta la famiglia si ritrovò in occasione del Natale a Miami e, a Key West, meta di una delle tante escursioni, nel giardino della casa di Hemingway, carico di

⁴¹ Virginia Baradel, *Fare monumento un'idea*, in Gino Cortelazzo, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.27

⁴² Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, in Gino Cortelazzo, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p.38

misteriose assonanze, tra una straordinaria vegetazione si mostrò una immensa luna. Infine "Foca - omaggio a Venezia" in quarzo blu. Questa "struttura architettonica", come la definì Mazzariol, a cui si sentì sempre legato, fu creata per una grande mostra, che preparata da Cortelazzo e Mazzariol, doveva essere fatta a Venezia presso le Gallerie del Traghetto; e la "Foca", alta 5,30 m., doveva trovare posto nel cortile antistante. Ma la mostra, dopo essere stata rimandata più volte a causa delle precarie condizioni di salute di Mazzariol, non fu mai realizzata. Solo nel 1990, dopo la morte di Gino Cortelazzo, avvenuta tragicamente nel 1985, e quella di Mazzariol, fu fatta una bella mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia, grazie al contributo di molte persone che erano state vicine allo scultore e al critico, ricordate nel testo di presentazione del catalogo da Egle Renata Trincanato: Giorgio Busetto, Virginia Baradel che curò la mostra con passione e sagacia reinterpretandola sulla base delle indicazioni lasciate da Mazzariol,

"intervenendo con filologica acribia dovunque indispensabile ma in modo sempre rispettoso dell'intelligenza critica altrui e di quella propria";⁴³

⁴³ Egle Renata Trincanato, presentazione della Mostra di Venezia, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della Mostra di Venezia, op.cit. p.8.

Luciano Gemin, Emma Stojkovic, moglie di Mazzariol che redasse in forma organica gli interventi verbali del marito su Cortelazzo e Giulio Carlo Argan che onorò con la sua nota introduttiva, la memoria di Gino Cortelazzo e Giuseppe Mazzariol scrivendo:

"Non privilegio ma triste incombenza, per me vecchio, evocare la memoria di amici trapassati e di cui non s'è spento, dopo anni, il rimpianto: e nel ricordo mi par giusto congiungere, a Gino Cortelazzo, Bepi Mazzariol e, in una prospettiva più lontana, Marchiori. Furono amici e qualcosa legò il loro destino di intellettuali veneti, credo la difficoltà di conciliare la nostalgia d'un passato con un'impaziente volontà di moderno. Nell'85 Cortelazzo volle morire: non v'era motivo nella sua vita privata, amava ed era amato, viveva in luoghi che gli erano cari, ed era consapevole del proprio valore di artista, sapeva che la sua scultura era qualcosa di raggiunto. Aveva trovato forme plasticamente pure che conservano la genuina bellezza della materia, e quelle forme s'ingemmavano di nuova naturalità, come rifiorite da un tronco. Non era facile riunire naturalità e civile eleganza. Ma sentiva che quei valori, che legavano tradizione e modernità, stavano scomparendo dal mondo contemporaneo. Di nulla doveva rammaricarsi nel proprio passato, ma il futuro che si apriva era probabilmente chiuso ai valori della sua scultura, forse a tutti i valori dell'arte.

Mazzariol ha scritto pagine intense su quella scultura e avrebbe patrocinata e diretta questa mostra: morì troppo presto. Ciò che per Cortelazzo era la scultura, per lui era Venezia: come per l'arte, del resto i due termini erano identici. Cercò di far lavorare a Venezia i maggiori artisti moderni affinché potesse avere un volto moderno nobile come l'antico.

Quando vide la scultura di Cortelazzo capì che la loro ricerca, per strade diverse, era la stessa: quel che pensava, lo so, era insieme giudizio e speranza, poi divenne, giudizio e rimpianto.

E' giusto che questa bella mostra ricordi insieme l'artista e il suo critico, la malinconia non diminuirà la bellezza di questa scultura; al contrario⁴⁴.

La sua città, Este, volle infine onorarlo con una mostra antologica, presentata da Raffaele De Grada, voluta dal Comune di Este nella persona dell'assessore alla cultura Felice Gambarin sorretto dalla famiglia Cortelazzo, nel 1995.

Per molti estensi, fu una vera e propria rivelazione, perché Cortelazzo, avverso ad ogni forma di esibizionismo, riservato ed umile, non realizzò mai mostre nella sua città. Aveva però pensato fin dal 1984, l'anno precedente alla sua morte, di fare un omaggio alla città natale: la sua idea, come testimoniano i

⁴⁴ Giulio Carlo Argan, *Nota introduttiva*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra di Venezia, op. cit. p. 9

disegni preparatori, era di creare una scultura dal titolo "Azzo d'Este", con ovvi riferimenti storici, doveva trattarsi di Alberto Azzo II d'Este (n 996, m 1097) a cavallo. In un disegno preparatorio del 1984 Cortelazzo scrisse di voler mettere

"la scultura sulla fontana dei giardini (mi serve la fontana così rispecchiandosi nell'acqua la scultura si raddoppia)",⁴⁵

purtroppo la scultura non fu mai realizzata.

Al posto di quella la famiglia donò alla città "Viandante", un'opera del 1975 in trachite che ora trova la sua collocazione nei pressi del Museo Nazionale Atestino, in un'area verde, davanti alle mura medioevali del Castello, eretto dai carraresi nel 1339, e poi abitato dalla famiglia principesca degli Estensi.

⁴⁵ Nota di Gino Cortelazzo nel disegno n° 389 del 1984, Archivio Cortelazzo, Este.

CAPITOLO II

L'ESTETICA E IL FIGURATIVO INDIRETTO NEI DISEGNI E NELLA SCULTURA DI GINO CORTELAZZO

II.1. FORMA E IMMAGINE IN GINO CORTELAZZO : IL RUOLO DEI DISEGNI

Se per ogni scultore, in genere, il disegno rappresenta un modo per dare una prima immagine e formulare visivamente un'idea, per Gino Cortelazzo questa prima fase dell'elaborazione formale acquista un rilievo del tutto particolare.

L'importanza della meditazione sui valori e sui caratteri propri di una dinamica formale, di un rapporto spaziale, di uno sviluppo di linee, di un'alternanza di piani, occupa la mente ed il tempo di Cortelazzo in un modo cospicuo, a volte così concentrato e insistente da far intendere che egli era alla ricerca di una qualche verità, di una strada di conoscenza già in quella fase del lavoro e che la scultura era, veramente, un episodio culminante, una ricerca molto approfondita e non solo formale.

Nei suoi scritti egli più volte torna sul principio che la forma è prima di tutto "idea". Insiste sull'origine mentale dell'intuizione che poi, alla fine, diventerà reale tramite la scultura, culminando il processo ideativo e visualizzante nella realizzazione della forma oggettuale.

L'artista, manifesta il suo progetto, che inizialmente è solo mentale, attraverso diverse fasi non propriamente scultoree. Prima di materializzarlo cioè con l'uso del legno, del bronzo, della pietra, del marmo, del ferro, del quarzo, attraverso le

varie tecniche: della scultura, dell'incisione, della litografia, del bassorilievo, del mosaico, che meglio si adeguano all'archetipo ideale e, naturalmente, alla sua manualità.

La materializzazione dell'idea nell'oggetto, è sempre stata accompagnata, in Cortelazzo, da un tipo di preparazione progettuale, cioè del disegno. In tal senso non è riproduzione della realtà, rappresenta prima di tutto il concretizzarsi dell'idea, e risponde alla necessità di provare e sperimentare le forme col segno e col colore.

I 2600 e più disegni dello scultore pur avendo ovviamente ciascuno proprie caratteristiche, possono essere raggruppati in tre diverse categorie: la prima comprende i progetti per opere realizzate. Si tratta di numerosi studi che spesso riportano le misure in scala e il materiale con cui deve essere realizzata quella determinata scultura, incisione, litografia o bassorilievo.

La seconda riguarda i progetti per opere non realizzate: sono studi analoghi ai precedenti, eseguiti con lo stesso intento progettuale, rimasti però a questo stadio e cioè non sono stati eseguiti.

La terza comprende disegni non necessariamente legati ad un'opera: le forme sicuramente richiamano quelle delle sculture, ma non sono progetti. Questi rispondono piuttosto alla necessità, soprattutto mentale, di trovare forme apparentemente astratte, in realtà ispirate al suo bagaglio

iconico, ed un repertorio interiore di riferimenti alla sua esperienza: dai ricordi riportati alla coscienza alle letture in particolare filosofiche. Fondamentale a questo proposito "L'Unico" di Max Stirner, opera che lo stesso Cortelazzo fece pubblicare nel 1977 dalla casa editrice Vulcano di Bergamo, e la lettura e la conoscenza dei testi e delle teorie psicoanalitiche di Carl Gustav Jung, di cui lo scultore possedeva tutti i testi come mi è stato possibile verificare osservando la sua biblioteca personale.

A questa categoria appartiene la serie di "appunti visivi" che riprendono la realtà come spunto iniziale, ma che sviluppati in seguito, dalla mente dello scultore, divengono essi stessi studi della forma. Se lo scultore è stato toccato dalla vista di un oggetto o un fatto, lo schizza, ma questo è solo il punto di partenza che gli fa elaborare altre forme in altri disegni, la cui matrice, anche se non più evidente, è quella dell'iniziale dato di realtà.

Nell'ambito delle tre categorie di disegni è possibile stabilire alcuni percorsi di ricerca per gli evidenti denominatori comuni come, per esempio il titolo e la tecnica, che si ripetono. Ma è anche vero che se il tema, il titolo, la tecnica e perfino il formato di cento disegni sono gli stessi, come per "Maternità", del 1982, o "Gallo", del 1981, non lo è il soggetto rappresentato.

Lo scultore, infatti, numera gli studi per "Maternità" del 1982, da 1 a 100 ma nessun disegno è la variante dell'altro, o lo stesso soggetto analizzato da punti di vista diversi; ogni "studio" è a sè stante, unico, diverso da tutti gli altri, e pure con essi collegabile (cfr Foto 83,84,85,86,87,89). Neppure l'oggetto compiuto, nel senso di realizzato e finito, rispondente ai caratteri dell'idea che l'ha generato, è fine a sè stesso, ma si colloca nel percorso più ampio di ricerca che non si chiude mai, se non apparentemente, nell'opera appena finita, ma che si riapre nell'opera successiva, in un continuo superamento del già fatto.

In questo ambito si colloca la continua ricerca di dare forme diverse a diversi materiali, con lo scopo di ottenere per mezzo dell'arte e della scultura, in particolare, l'equilibrio armonico di ogni parte col tutto, in grado di realizzare un nuovo ordine cosmico: vero, unico, universale, immutabile. E ciò secondo la visione Junghiana, su cui torneremo in seguito. Questo percorso di ricerca, si chiude necessariamente nel 1985, anno della morte dello scultore, con un'opera emblematica: "La Rosa" in quarzo epossidico, che sembra realizzare il desiderio di una forma che:

"raccolga in sè l'impronta globale delle vicende artistiche e umane filosofiche e manuali dell'artista, rappresenti una fusione di riflessività ed emozioni, di potenza creatrice e infelicità che solo gli uomini molto

sensibili - e dotati del talento formalizzante - possono trasformare in una forma concreta, che prima non era nel mondo "¹.

La "rosa" è simbolo estremo, interpretabile come

"superamento degli opposti, della separazione, come tensione verso l'armonia, meta finale che è anche un ritorno: in essa si ricompongono l'inizio e il termine, la stasi e il movimento, la verità e la narrazione "².

Come nella scultura, anche nella grafica l'artista esprime la stessa tensione verso la perfezione e l'armonia, costruita per mezzo di forme e colori.

Il disegno di Cortelazzo supera la bidimensionalità utilizzando il colore come materia e la superficie del foglio come uno spazio carico di tensioni dinamiche. Il quadrato, il triangolo, il cerchio, la linea curva, il semicerchio, l'ellisse sono elementi costantemente posti in relazione a determinare la componente di tensione dinamica nella ricerca delle forme.

Il foglio non è semplicemente un supporto, una struttura amorfa, è un piano plastico che interagisce con il segno, è uno spazio trigonometrico in cui alcune cose aggettano, altre arretrano, altre sono elementi luminosi.

¹ Virginia Baradel, „...a rose is a rose... in *Per Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi nel 1992 ad Este a cura di Virginia Baradel, Venezia 1992 p.13.

² Virginia Baradel, „...a rose is a rose... in *Per Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi nel 1992 ad Este a cura di Virginia Baradel, Venezia 1992 p. 15

E' lo scultore stesso che chiarisce questo punto dichiarando in un album di schizzi, o meglio, di appunti visivi del 1984", come : "il rosso tira in avanti, il nero appiattisce, il giallo è un colpo di luce"³.

Inserito in uno spazio tridimensionale, il colore è materia che definisce dei piani cromatici. Questa ricerca si ricollega alla grande intuizione Cèzanniana, quella approfondita soprattutto negli ultimi anni, 1904-1906, nei dipinti "La Montagna Sainte-Victoire" dove Cézanne scompone l'immagine, la realtà, e la ricomponne sulla tela mediante piani cromatici.

Scrivono Giulio Carlo Argan:

".....lo spazio non è più una costruzione prospettica a priori, è una risultante: e non è uno scheletro costante sotto le apparenze mutevoli, è la ritmica profonda ed ogni volta diversa di quel mutare delle apparenze o, più precisamente, del loro continuo e diverso combinarsi e costituirsi, come sistema di relazioni in atto, alla coscienza"⁴.

E da qui, prenderà l'avvio la grande avventura del cubismo analitico in cui i piani cromatici assumono valenza plastica.

³ Nota di Gino Cortelazzo, nell'album del formato, 12x18 cm, del gennaio 1984, archivio Cortelazzo, Este.

⁴ Giulio Carlo Argan, "L'Arte Moderna", Firenze 1988. p.106.

Anche nei disegni di Cortelazzo, il colore non riempie stabilite masse plastiche ma costruisce di per sé masse e volumi, costituendo la sostanza dello spazio che si definisce proprio per mezzo di quello.

In quest'ottica, il colore si affranca dal significato-simbolo, esso cioè non rimanda a qualcos'altro, ma è sé stesso, materia completamente libera dalla realtà, che serve a Cortelazzo per creare una nuova realtà, quale prova dell'esistenza di un Universo ignoto che egli può esplorare solamente tramite la sua ricerca formale. Ciò è particolarmente evidente nei disegni degli anni '70 dove ad esempio il colore rosso, correlato alla linea curva, si identifica con essa costituendo un unico elemento significante. Il blu compare in piani arretrati ed il giallo, per lo più, in forme appuntite aggettanti derivate dal triangolo.

Il tratto sicuro e preciso, quasi sempre steso con un pennarello dalla punta a scalpello, e il colore, per lo più rosso, giallo, blu e nero servono allora allo scultore per realizzare anche nel disegno la forma plastica.

Una volta fissata l'idea, egli la elabora riproducendola graficamente più volte, studiando i diversi rapporti tra i piani e la luce, prevedendo i risultati di una eventuale realizzazione. Non sempre, infatti, la scultura progettata graficamente viene poi realmente eseguita. Quando, nei quaderni di appunti, Cortelazzo scrive:

"Scultura è l'opera dello scultore che trae dalla massa la forma.

Questa massa può essere: pietra, legno, marmo ma sempre un volume inerte dato dalla natura a cui lo scultore, con lo scalpello riesce a dar vita creando la forma"⁵.

Egli evidenzia la necessità di usare "materiali dati dalla natura, da cui estrarre la forma". Necessità che, letta in chiave junghiana, tale era infatti quella prescelta consapevolmente e ribadita con convinzione da Cortelazzo, gli dava la possibilità di ricavare da quei materiali, le forme e le immagini primordiali, gli archetipi le grandi immagini originarie, le forme pure, universali, riempite però, quanto a contenuti, dalla personalità individuale, con lo scopo di attuare un processo di individuazione e condurre alla maturità del Sè, in equilibrio tra conscio e inconscio.

Scriva Carl Gustav Jung :

"Esistono in ogni individuo, al di fuori delle reminiscenze personali, le grandi immagini *originarie*, come le ha definite appropriatamente Jakob

⁵ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo* Catalogo della mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia 1990, a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, Pag.37.

Burckhardt, ossia le possibilità ereditarie dell'immaginazione umana, così com'essa è da tempi immemorabili".⁶

Si tratta di fantasie che non derivano dai ricordi personali e che sono manifestazioni dell'inconscio più profondo, dove vegetano le immagini originarie proprie di tutta l'umanità, queste sono definite da Jung come *archetipi*. Ogni volta che un archetipo appare nel sogno nella fantasia o nella vita esso porta con sé una forza che incita all'azione, ma spesso l'archetipo è in contrasto con la coscienza e determina una frattura tra realtà conscia e realtà inconscia.

In questo contesto, si inserisce la tesi junghiana in cui:

"Gli archetipi sono cose di estrema importanza che esercitano un'azione di grande rilievo, e meritano perciò tutta la nostra attenzione. Non bisognerebbe limitarsi semplicemente a reprimerli, ma è bene al contrario farli oggetto di un'attenta considerazione"⁷.

Lo scopo di rendere coscienti queste immagini che assumono diverse forme è di attuare il processo di individuazione e, come sottolinea Jung:

⁶ Carl Gustav Jung, *Psicologia dell'inconscio*, Boringhieri 1968, p.115.

⁷ Carl Gustav Jung, op.cit.p.115

"Il senso e lo scopo del processo è la realizzazione della personalità (...). E' l'attuazione e il dispiegarsi dell'originaria totalità potenziale.

I simboli che l'inconscio adopera a questo scopo sono gli stessi che l'umanità ha sempre usato per esprimere totalità, compimento e perfezione: sono di regola simboli della quaternità e del cerchio"⁸.

La singola personalità si realizza solo se riesce a riconciliare il conscio con l'inconscio:

" l'inconscio è negativo e pericoloso soltanto perché noi siamo disgiunti e quindi in contrasto con esso"⁹

Usare materiali dati dalla natura è per Cortelazzo, una necessità che lo porta ad attuare, per quanto riguarda la grafica, la ricerca di un segno archetipo, in qualche misura ricollegabile alla natura. Egli cioè parte dalla forma pura, il cerchio e il quadrato (simboli per esempio dell'universo e della terra) e li scompone dilatando l'ambito della ricerca ai derivati di quelli: la linea curva, il semicerchio, l'ellisse, forme appuntite e triangolari inscrivibili nel quadrato.

Questi elementi vengono usati dallo scultore non per razionalizzare la forma, ma per una ricerca armonico-dinamica,

⁸ Carl Gustav Jung, op.cit., p.173.

⁹ Carl Gustav Jung, op.cit., p.173.

data dalla fusione di forme archetipe e colori puri in grado di creare questa dimensione di equilibrio e perfezione.

Il cerchio come forma archetipa è simbolo di perfezione, perché è assenza di divisione e distinzione, può rappresentare il cielo come simbolo del mondo spirituale e trascendente, è il segno dell'armonia, infatti le norme architettoniche sono spesso stabilite sulla divisione del cerchio.

Il quadrato è simbolo della terra ed è l'antitesi del trascendente. E' una figura antidinamica, rappresenta lo spazio, mentre il cerchio rappresenta il tempo.

L'associazione cerchio-quadrato evoca la coppia cielo-terra.

Il triangolo ripete il simbolismo del numero tre; quello equilatero rappresenta la divinità, l'armonia, la proporzione. Ed ancora, la sfera, figura della simmetria per eccellenza, è simbolo di ambivalenza; l'androgino originario era, infatti, concepito come sferico in quanto essere perfetto, perché a sua volta simbolo dell'indifferenziazione originaria, dell'ambivalenza.

Il cubo rappresenta il mondo materiale e l'insieme dei quattro elementi, accoppiato con la sfera rappresenta la totalità terrena e celeste.

La piramide ha il duplice significato d'integrazione e di convergenza, è immagine sobria e perfetta della sintesi, le quattro facce triangolari della piramide unite per la vetta

corrisponderebbero alla sintesi alchimistica dei quattro elementi.

La spirale rende manifesto il movimento circolare che esce dal punto d'origine, esprime emanazione, estensione, sviluppo, continuità ciclica in progresso.

In Jung la Trinità quadrupla, cioè il triangolo inserito in un quadrato, corrisponde all'archetipo fondamentale della pienezza.

E' ancora la necessità che porta Cortelazzo ad usare nei disegni, (tranne quelli dell'ultimo anno, il 1985, quando la sua ricerca si fissò sull'uso del colore) esclusivamente i colori primari: il giallo, il rosso e il blu e molto raramente quelli secondari: il viola, l'arancione e il verde cioè, secondo la *Teoria dei colori* di Itten, quelli ottenuti dalla mescolanza di due primari in eguale quantità. I primari sono gli unici colori non ottenibili da alcuna mescolanza, infatti, si chiamano così perché si trovano solo in natura: il rosso e il giallo si ricavano dalle bacche e dalle terre, il blu dalle pietre come il lapislazzulo.

Sono perciò *materiali dati dalla natura*, dai quali lo scultore ricava anche nel disegno, la forma.

Sicuramente una delle principali caratteristiche di questi disegni è di documentare il percorso artistico di Cortelazzo con i progressi della ricerca e del suo linguaggio, essi cioè si presentano come un *diario personale*.

Non si tratta perciò solo di una raccolta di dati utili progettualmente o per provare forme adatte alla scultura, ma anche di una costante annotazione di ciò che produce la sua mente di artista e di uomo e che risponde quindi ad un "dettato interiore" legato, non unicamente, al ricordo. A questo proposito fu il critico Giuseppe Marchiori che individuò, nelle opere di Cortelazzo degli anni 70, come *filo conduttore* quello della memoria:

"il costante rapporto con le cose viste fin dall'infanzia, dalle umili pianticelle selvatiche alle larghe foglie che s'incurvano, uscendo dall'accartocciato gambo del granturco (...). E poi ci sono i ricordi, impressi, come frammenti di un piccolo cosmo familiare, nella memoria, e ai quali inconsciamente si attinge come a un dimenticato tesoro iconico, e che possono trasformarsi nelle immagini composite di una visione sospesa tra realtà e surrealtà" ¹⁰.

Fra i motivi - archetipi, in senso Junghiano, non unicamente legati al ricordo, ritornano con insistenza nei disegni di Cortelazzo, a partire dal 1980, le immagini del "Gallo", della "Lotta", degli "Amanti", delle "Aquile", della "Danza".

Il Gallo è noto come emblema di fierezza e come simbolo solare perché il suo canto annuncia il levarsi del sole, è

¹⁰ Giuseppe Marchiori, *Tre scritti su Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo - Sculture dal 1972 al 1977*, Roma 1978, p.73.

emblema dell'evoluzione interiore in cui lo spirito e la materia si equilibrano in un'unità armonica.

L'artista stesso scrive, sotto il disegno di un gallo del 1984:

"Se avessi psicologicamente la forza di questo gallo"¹¹.

La lotta è rappresentazione di forze genetiche e di forze della vita vegetativa; gli amanti sono simbolo di unione e di antagonismo, rappresentano la "coincidentia contrariorum", l'unione degli opposti, il ritorno all'unità determinato dal passaggio dalla inconsapevolezza del caos primitivo all'unità consapevole dell'ordine definitivo.

La danza, in quanto ordine ritmico concorre all'organizzazione e alla regolazione ciclica del mondo: è cioè un elemento ordinatore, che ristabilisce i rapporti fra la terra e il cielo. E' simbolo di liberazione dai limiti materiali come associazione all'energia che presiede alle trasformazioni del mondo.

¹¹ Nota di Gino Cortelazzo, sul disegno "Gallo" del 1984, archivio Cortelazzo, Este.

II.2. LA POESIA DELLA DIALETTICA. IL FIGURATIVO INDIRETTO.

E' indispensabile a questo punto parlare del "figurativo indiretto" che è un concetto basilare per capire l'"opera" di Cortelazzo, in senso generale, comprendente anche la grafica oltre che la scultura.

Cortelazzo scrisse, in una lettera, parlando della scultura "Omaggio a Venezia" alta 5,30 mt:

"E' di profilo una silhouette di foca con la palla sopra il naso e davanti una struttura architettonica ricordante così due archi: il romanico ed il gotico, i ponti di Venezia le sue bifore gotiche ecc. La palla ricorda le cupole di S. Marco, se illuminata, il faro di una città marinara e nella parte in ombra la mezzaluna ricorda i turchi nonché i rapporti della Serenissima con l'oriente. E' un figurativo indiretto come tutte le mie sculture che di primo colpo sembrano astratte poi la leggibilità appare nitida man mano ci si addentra nell'"opera" ¹².

Ed ancora in un foglio dattiloscritto allegato alla stessa lettera del 1976, dal titolo "*Il Figurativo Indiretto (Paraidetico)*", si legge:

¹² Da una lettera di G. Cortelazzo, Archivio Cortelazzo, Este.

"La figurazione indiretta è il modo dell'artista di esprimersi con forme che a prima vista colpiscono la psiche del fruitore il quale nella lettura scopre una figura, un prototipo che a lui è grato. Non si tratta di una simulazione del figurativo ma di un modo nuovo di far scultura: Si chiama figurativo indiretto perché la sua lettura è (come tutta l'arte del resto) polivalente.

Questa figura che può essere umana, arcaica, fantastica, biomorfa ecc. non essendo così evidente come nel figurativo accademico, logicamente e teoricamente dovrebbe colpire maggiormente la psiche perché la figura in sé e per sé, se l'è formata il fruitore stesso.

Con ciò vedo una partecipazione maggiore del fruitore all'opera, una nuova comprensione significativa, un nuovo mezzo di espressione.

Montesilvano, 14 Agosto 1976" ¹³.

E, scrisse, a questo proposito Elena Pontiggia:

"Quello che Cortelazzo chiama "figurativo indiretto" è molto vicino alla definizione che Paul Klee dava di sé stesso: "Io sono astratto con qualche ricordo", Sia nello scultore italiano che nel pittore tedesco, cioè, l'astrazione non coincide con un allontanamento dalla realtà ("ab-s-trahere" significa etimologicamente "Strappare"), ma al contrario un ricreare la realtà, indirettamente appunto, attraverso suggestioni ed allusioni.

¹³ Da una lettera di Gino Cortelazzo, archivio Cortelazzo, Este.

Si realizza allora un dire che quasi riecheggia l'aforisma di Eraclito, nel momento in cui sostiene che "il dio non parla e non tace, ma accenna". Un dire per spunti, per ricordi, dove d'altra parte la parola "ricordo" non va intesa in senso proustiano, memorialistico, ma come embrione d'immagine, come nucleo conoscitivo ed emotivo." ¹⁴

A Cortelazzo non interessa la narrazione, la rappresentazione, o la funzione decorativa delle sue opere, ma un rapporto tra osservatore, materia e forma.

L'opera è, in tal senso, veicolo del messaggio dello scultore, essa esprime concetti che vogliono stimolare

"l'altro, incontrarlo e intrecciarsi con lui e con la sua comunicazione". ¹⁵

Così le forme, disegnate, scolpite o incise, sono la cosciente risposta dello scultore, alla necessità di superare quelle reali legate alla natura, allo spazio e al tempo perché lontane dal mondo rinascimentale, inteso come realizzazione di un'Utopia che vede nell'armonia creata dall'uomo l'eco visibile dell'armonia celeste.

¹⁴ Elena Pontiggia, *Il significato e l'idea: il figurativo indiretto. Aspetti dell'iconografia di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi nel 1992 ad Este a cura di Virginia Baradel, Venezia 1992, p.37.

¹⁵ Simone Viani, *Relazione in Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Este 1987, p.39.

Il "figurativo indiretto" è la tecnica narrativa che, lungi dall'essere un compromesso fra astrazione e figura, carica l'opera d'arte di spunti conoscitivi che la fanno diventare emblema, archetipo mentale sia per l'artista sia, in seconda istanza, per l'osservatore.

L'opera, per Cortelazzo, deve produrre nella mente dell'osservatore, un'emozione, una sensazione, un brivido; questo perché essa è prima di tutto forma e materia, e non riproduzione o copia del reale.

In questo senso essa riporta alla coscienza di chi guarda, figure legate al passato, al ricordo o al desiderio.

"Nella mia piccola esperienza ho visto che chi si accosta all'opera astratta fa sempre riferimento a una figura (umana, vegetale o altro) che gli serve, in certo senso, da tramite tra lui e l'opera".¹⁶

Scriva ancora Cortelazzo:

"La scultura ed in genere l'opera d'arte, io la intendo come un dialogo affabile, una sorta di risonanza sentimentale tra l'autore e il fruitore. Chi si pone di fronte all'opera d'arte deve sentirla come sua.

¹⁶ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, op. cit. p.37.

Non pretendo che il fruitore abbia le mie stesse impressioni, che capisca e si immedesimi in me, ma che almeno senta qualcosa che a me avvicini".¹⁷

¹⁷ Gino Cortelazzo, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, Catalogo della Mostra a cura di Sileno Salvagnini, Este 1995, p.79.

CAPITOLO III

IL PERCORSO ARTISTICO NELLA GRAFICA DI GINO CORTELAZZO

III.1. IL PERCORSO ARTISTICO NELLA GRAFICA DI GINO CORTELAZZO

La produzione grafica di Gino Cortelazzo è documentata a partire dal 1969 da una serie di 25 disegni, studi di segni zodiacali, su fogli di carta di piccole dimensioni, mm.210x310, realizzati a pennarello.

Del 1970 c'è un solo disegno, sempre a pennarello, su cartoncino di grandi dimensioni, mm.790x500, dal titolo "Pioniere". Dell'anno successivo, il 1971, manca qualsiasi riferimento, pare infatti che siano andati perduti numerosi disegni. Invece la produzione del 1972 è ben documentata: in quell'anno Cortelazzo realizzò sicuramente 392 disegni, raccolti in undici album le cui dimensioni variano dal più grande mm. 700x500, ai più piccoli mm 400x300, mm 320x240.

Quasi tutti sono senza titolo, eccettuato nell'album "F" (Archivio Cortelazzo), un disegno sul retro del quale si legge: "il toro azzurro" (foto 22), cinque disegni nell'album "G" (Archivio Cortelazzo) e tre disegni nell'album "H" (Archivio Cortelazzo), che portano titoli legati a personaggi e fatti della vita quotidiana: "Quella dei bottoni", "L'uomo che legge il giornale", "Sole e mare" ecc., ma in essi non sono

leggibili nè i personaggi nè gli oggetti a cui i titoli si ispirano. Anche perché il titolo in Cortelazzo non serve ad indicare il soggetto rappresentato, ha piuttosto un valore evocativo:

"obbedendo (...) più a suggestioni , anche verbali, che a una dichiarata intenzionalità o ad un esplicito programma"¹.

"il titolo, dunque è un nome: è un'ipotesi, non un assioma. Serve a creare associazioni di idee (in questo senso è aleatorio, vale a dire non obbligato), non a imporre a priori un'idea"².

Scriva lo scultore stesso, nel marzo 1976:

"I titoli secondo me, hanno un valore veramente aleatorio...Il titolo è come un nome di persona, (...). Se il titolo serve a esprimere un concetto, il fruitore è portato alla verifica dell'opera come concetto. Cade il discorso che l'opera parli da sé...21 marzo 1976"³.

¹ Franca Bizzotto, *Biografia* in *Gino Cortelazzo* Catalogo della mostra alla Casa dei Carraresi di Treviso, a cura di Luigina Bortolatto, Treviso 1992, Venezia 1992, p.49.

² Elena Pontiggia, Il significato e l'idea: *Il figurativo indiretto. Aspetti dell'iconografia di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi nel 1992 ad Este, a cura di Virginia Baradel, Venezia 1992, p.39.

³ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra alla Fondazione scientifica Querini Stampalia, Venezia agosto 1990, a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p.37.

Tutti i disegni del 1972 sono realizzati su fogli di carta bianca, con pennarelli dalla punta a scalpello e punta rotonda, nei colori primari rosso, giallo, blu, più il nero e raramente viola e arancione.

Sono datati e firmati singolarmente, generalmente sull'angolo inferiore destro. Cortelazzo non riporta invece il giorno ed il mese, cosa che farà spesso nei singoli disegni degli album degli anni successivi.

Sulla copertina di ogni album è indicato l'anno, il 1972, ed in alcuni casi i mesi in cui lo scultore aveva realizzato quei disegni.

Così per esempio sulla facciata dell'album "B" (Archivio Cortelazzo) si legge: 15 aprile - 15 maggio 1972, su quelle degli album "G" e "H" (Archivio Cortelazzo) si legge: maggio-giugno 1972, su quelle degli album "D" ed "E": giugno-luglio 1972, dell'album "F" (Archivio Cortelazzo) luglio 1972, dell'album "I" (Archivio Cortelazzo): ottobre 1972.

Nei disegni di quest'anno si coglie in modo perentorio l'abbandonarsi della mano dello scultore all'invenzione fine a se stessa, non si riconoscono precisi riferimenti biomorfi, e non sono studi per sculture, ma piuttosto analisi e scomposizioni di forme nelle loro svariate possibilità.

L'album "A" del 1972 (Archivio Cortelazzo) contiene 38 disegni, tutti senza titolo, le cui dimensioni sono mm.700x500, realizzati a pennarello nei colori primari più il nero.

Le caratteristiche del segno preciso e sicuro, del colore steso senza sbavature, indecisioni o cancellature, della ricerca formale, che pone questi disegni come "studi per sculture", ma è priva di finalità pratiche, determinano il linguaggio di questa fase.

Tra la grafica e le opere realizzate in questo periodo è evidente uno stretto legame: per esempio, la scultura "Coro" alta 45 cm, realizzata in bronzo, nel 1972, trova un suo antecedente grafico nel disegno riprodotto alla foto 4. Si tratta sia nel disegno che nella scultura, dello studio di sequenze di piani, nel primo c'è la volontà di creare l'illusione plastico-formale che viene invece realmente risolta nella scultura. Tale illusione è data dal contrasto dei colori primari più il nero, dal loro alternarsi e sovrapporsi, in forme che determinano una spazialità necessaria alla sovrapposizione dei piani.

Questi occupano così virtualmente un davanti un dietro, e creano delle ombre, che nella scultura sono veri e propri "corpi d'ombra creati", e dei riflessi di luce, definiti dall'uso del giallo. Anche i disegni: foto 6, foto 7 e foto 13 sono studi di sequenze di piani. Risulta chiaro come in questi disegni, e più in generale in tutti quelli del 1972, non ci sia particolare interesse per l'elemento progettuale: mancano, infatti, gli studi prospettici con le misure in scala che caratterizzano altre opere grafiche di Cortelazzo, non di quest'anno, realizzate con il

preciso scopo di essere studi per sculture, incisioni, bassorilievi e litografie.

Anche la scultura "Miraggio" realizzata in bronzo, alta 61 cm, del 1973, è riferibile per l'analogo studio sui rapporti fra i piani e, in essi, dei pieni e dei vuoti, al disegno riprodotto alla foto 9. In quest'ultimo, la forma è definita dalla contrapposizione del rosso col nero, che determina l'esistenza di due piani: il rosso che cattura la luce e sembra uscire dal foglio, il nero che è come un'ombra piatta. Si tratta dell'"ombra plastica" teorizzata da Arturo Martini intorno al '44:

"... la scultura deve farsi padrona dei due elementi complementari, luce e ombra.

La scultura deve nascere da essi ed esserne la risultanza secondo una legge sua, determinando, cioè, la quantità di luce e di ombra indipendentemente da ogni proiezione estranea. Soltanto così potrà svincolarsi dal breve fatto aneddotico dell'immagine, entro i limiti del quale è stata costretta fino ad ora, e diventare linguaggio universale.

Finalmente allora un oggetto diventerà una costruzione plastica.

Lo scultore non ha mai costruito usando la luce e l'ombra come due solidi, ma, modellando un blocco nella luce, ha lasciato che il suo opposto, l'ombra, si determinasse come risultante casuale e non costruttiva."⁴

⁴ Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Milano 1982. p.92.

Sempre in base al legame fra disegni del 1972 e sculture, è possibile analizzare quelli riprodotti nelle foto 3, 8, 10, che si presentano come studi del rapporto tra elementi curvi, che creano la tridimensionalità ed elementi lisci. In tutti e tre i disegni il rosso è usato da Cortelazzo per rimarcare forme e curve mentre il nero o il blu definiscono quelle piatte.

Una analoga ricerca è attuata nella scultura "Pinguino" alta 90 cm, realizzata in bronzo nel 1972, dove gli elementi curvi in grado di catturare la luce si alternano a quelli lisci ed appuntiti che, invece, la riflettono.

Il disegno riprodotto nella foto 11 è uno studio di forme che, torcendosi con un movimento a spirale, sembrano librarsi nello spazio, qui il giallo offre idealmente la superficie alla luce, il blu è in senso plastico, la zona d'ombra.

La scultura "Volo" alta 107 cm. in bronzo, del 1974 è esattamente la realizzazione, in scultura, di questo studio. E' evidente lo stretto rapporto DISEGNO-SCULTURA, COLORE-LUCE: dove nel disegno è il colore che definisce la forma, la tridimensionalità e il rapporto con la luce, nella scultura sono la materia, in questo caso il bronzo, e la forma a realizzare tale rapporto.

Il disegno riprodotto alla foto 14 è uno studio di forme in rotazione analogo a quello presente nella scultura "Impeto", altezza 67 cm, realizzata in bronzo nel 1974.

Nell'album "D", sempre del 1972 (Archivio Cortelazzo) sono contenuti 27 disegni, le cui dimensioni sono mm.550x420, eseguiti tra giugno e luglio di quell'anno. Rispetto a quelli dell'album "A", è evidente una maggiore dinamicità e tensione ottenuta con forme curve definite da un segno unico, cioè non riempite di colore, che si dilatano in forme appuntite derivate dal triangolo, dal quadrato o dal cerchio, (foto 15, 16, 17, 18, 19).

Del 1973 sono stati catalogati tre disegni, eseguiti, con pennarello nero dalla punta a scalpello, due su cartoncino ruvido e uno su cartoncino lucido, sono senza titolo e si ricollegano agli studi di forma dell'anno precedente.

Del 1974, ci sono 18 disegni, particolarmente interessanti perché sono studi per alcune sculture, quest'ultime realizzate in pietra di Vicenza. Parte di questi sono raccolti in un album, mm.280x220, parte sono fogli di carta delle stesse dimensioni, probabilmente staccati da quell'album. Sono stati eseguiti con pennarello nero e rosso, talvolta riportano indicazioni riguardanti le misure della base o dell'altezza dell'opera.

In quest'anno la ricerca di Cortelazzo si fissò sulla resa, in scultura, della pietra di Vicenza, con questo materiale realizzò, fra le altre, opere come: "Fiore", "Incanto", "Attesa", "Riposo". "Re e Regina", "Toro". Questi disegni ne sono i progetti; l'omissione, del titolo, che darebbe, insieme all'analisi delle

forme, un'indicazione immediata e precisa per riferirli all'opera, non impedisce di riconoscerne i progetti.

Tra i fogli staccati, vi sono tre progetti con il titolo, riportato sotto il disegno tra virgolette, per la scultura "Toro", realizzata in pietra di Vicenza, e tre per la scultura "Mucca". Questi sono gli unici esempi di un'opera analizzata da punti di vista diversi e scomposta graficamente nelle tre parti fondamentali che ne determinano la visione d'insieme, presumibilmente quella frontale, lato destro e lato sinistro, indicate dallo scultore stesso come "lati A; B; C".

Contenuti nello stesso album del 1974, si trovano alcuni disegni con relative note esplicative per la realizzazione di un nuovo tipo di composizione artistica.

Cortelazzo la definisce "INTERVENTO" e scrive:

"Un'idea per il Titanio.

Essendo questo un materiale leggero che si presta ad essere colorato e lucidato, è possibile anziché comporre un disegno da porre in un quadro incorniciato, fare dei disegni (di mm.350x500) da poter vendere separati o da potersi abbinare in due, tre, quattro eccetera, tanto da comporre una parete intera.

Come fossero pannelli da attaccare al muro senza cornice e senza vetro e che secondo la composizione del fruitore e la sua fantasia, propongono una eccitazione psichica.

INTERVENTO

L'intervento è una "forma nuova di grafica" per dare la possibilità al fruitore d'intervenire realmente e definitivamente nell'opera.

L'intervento, infatti, si propone di dare la possibilità al fruitore di "intervenire" definendo l'opera, porre la sua firma sotto quella dell'artista, creare un "unico" anziché un prodotto di serie".

L'autore continua poi con le istruzioni allegate ad una busta (Archivio Cortelazzo):

"1) In questa busta sigillata troverà, oltre ad una foto dell'opera completa proposta, delle sagome autoadesive da porre definitivamente sull'incisione come completamento.

2) Il fruitore potrà usare tutte le sagome, parte di esse o nessuna. Potrà nello stesso tempo intervenire con matite, pennarelli, ecc. sull'opera.

3) A lavoro ultimato è "autorizzato dall'artista" a mettere sotto la firma dell'autore la propria (a sinistra) e sotto il numero progressivo (...).

4) Con questa "innovazione" nel campo della grafica l'autore intende rispondere in modo "valido" a tutte quelle discussioni che in sede polemica vogliono "l'arte per tutti" la "fruibilità" della stessa (...).

5) Con tanti auguri di ottimo intervento.

*Cortelazzo 1974*⁵

Questa "innovazione" (foto 25) si inserisce perfettamente nell'ambito della sua ricerca che ha sempre privilegiato

⁵ Note di Gino Cortelazzo, contenute nell'Album "A" 1974, archivio Cortelazzo, Este.

"oggetti comunicanti, che trasmettessero i valori della forma innanzitutto, e poi un rapporto vivo con la persona"⁶.

Anche i "mobili" di Alexander Calder richiedono:

"la collaborazione dello spettatore, è lui che toccando uno qualsiasi degli elementi in sospensione, mette in movimento tutti gli altri"⁷

A questo proposito, Giorgio Segato, rilevò come Cortelazzo:

"sentiva la scultura non come qualcosa di statico, secondo l'idea del monumento e del monumentale, ma come qualcosa 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".⁸

⁶ Giorgio Segato, relazione in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi ad Este il 7 Novembre 1987, Este 1987, p.24.

⁷ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1988, p.448.

⁸ Giorgio Segato, relazione in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno tenutosi ad Este il 7 Novembre 1987, Este 1987, p.28.

Nel 1975 lo scultore eseguì almeno 55 disegni, tra cui un album con studi per bracciali eseguiti a penna e pennarello nel periodo tra ottobre e novembre 1975, e 8 disegni su cartoncino.

Di questi, cinque, svolgono lo studio e l'approfondimento dello stesso tema, hanno tutti il titolo "Sequenza di piani" e sono, infatti, studi per l'omonima scultura. Sono stati eseguiti con pennarello nei colori giallo e nero su cartoncino mm.500x350, (foto 27, 28, 29) eccetto uno, realizzato con la tecnica del collage: il cartoncino è arancione mentre i piani in esso inseriti sono di carta gialla e nera. (Foto 30).

Un disegno in particolare porta il titolo "Canto, studio definitivo per scultura" (foto 26).

L'analisi di forme combinate per successione di piani triangolari ha determinato, fra le sculture del 1975 opere come "Canto", "Sequenza di piani", realizzate in bronzo. In queste, la scansione dei piani offre alla luce il piano frontale e mette in ombra quelli successivi, ordine che varia a seconda del punto di vista.

Nei disegni il giallo è il piano frontale, ovvero il piano-luce che, come tale, determina delle ombre. Quest'ultime nelle sculture diventano veri e propri corpi d'ombra creati nei progetti sono definite da campiture di linee nere (foto 27, 28) che si infittiscono sempre di più (foto 29).

Questo studio sul rapporto luce-ombra è una fase del processo che porterà Cortelazzo, in sculture come "Brigantino"

del 1974, "Toro" e "Farfalla luce" del 1975 a realizzare il contrasto tra piano esterno e volume interno, per mezzo della materia, il bronzo trattato in due maniere diverse: lucidato per ottenere l'effetto luce, imbrunito per l'effetto ombra.

Analizzando questa fase Virginia Baradel rilevò come:

"Il bronzo tirato, specchiante delle superfici esterne, contrasta con l'ombra scandita dai piani interni; la luce si materializza sopra quelle superfici, è una luce totale che "occupando" la materia ne rivela la forma (definirla "elegante" come più volte è stato fatto, ci sembra scompaginare l'intensità formale e fraintendere il peso concettuale che la luce detiene per Cortelazzo). Egli andava istruendo il "vuoto" all'interno della scultura. Attraverso la creazione dei piani interiori indagava la natura dell'ingombro fisico, il segreto della gravità, modellava l'ombra che risiede oltre la superficie, testimone della natura terrena dei corpi, le attribuiva visibilità e funzione, un'architettura: modellandola, la conosceva"⁹.

Degli 8 disegni del 1976, tre sono "studi definitivi per scultura": "Aquile in riposo, studio 20 definitivo per scultura", "Forme pure, studio 7 definitivo per scultura", "Forme pure, studio 12 definitivo per scultura".

⁹ Virginia Baradel, *Fare monumento un'idea*, in Gino Cortelazzo, *Catalogo della mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, Venezia 1990, a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p.23.

Sono realizzati con pennarello dalla punta a scalpello su cartoncino mm.500x350, eccettuato lo studio 12 dove Cortelazzo usa la tecnica del collage unito al pennarello: Il quarto è un progetto per scultura realizzato in pietra di Vicenza, gli altri sono disegni per spille in oro, argento e pietre.

Il disegno dal titolo "Aquile in riposo" (foto 31), è lo studio per scultura omonima realizzata nello stesso anno, 1976. Esso dimostra come lo scultore sia in grado di definire graficamente un'opera, usando il segno e il colore come fossero la materia della scultura, che sarà poi il bronzo.

Confrontando il disegno con la scultura, corrispondono infatti, non solo le linee di contorno e gli elementi della figura-scultura ma anche il rapporto dei pieni con i vuoti, dei piani offerti alla luce e di quelli voluti in ombra. Le parti bianche del disegno corrispondono nella scultura alle zone non completamente illuminate, infine le parti che nel disegno sono nere, nella scultura sono completamente in ombra.

Questi effetti di luce ed ombra sono ottenuti nella scultura non solo per la presenza della luce, ma soprattutto, con l'uso del bronzo, che in parte viene lucidato in parte trattato per renderlo scuro e opaco. E' la stessa ricerca che porterà lo scultore a realizzare il colore-materia con l'uso del quarzo nelle ultime opere, un percorso che vuole affrancare la scultura dallo

spazio e dalla luce, per cui l'oggetto realizzato sia finalmente sè stesso.

Sono del 1977, 109 disegni, fra questi un "disegno originale di bassorilievo", progetto che fu poi realizzato in bronzo, uno studio per scultura dal titolo "Donna al sole" su cartoncino mm.500x350 come il precedente, progetto per la scultura omonima dello stesso anno, una serie di tre cartoncini, mm.500x350, con "disegni originali di anelli (in scala 1:1) realizzati in oro e argento", tre disegni per spille e ciondoli realizzati in oro.

Particolarmente interessanti sono due piccoli album mm.180x120 con studi di architetture per bassorilievi, realizzati a pennarello nei colori primari; nell'album "A" (Archivio Cortelazzo) ciascun disegno è numerato seguendo la sequenza dei numeri dispari da 1 a 99, nell'album "B" (Archivio Cortelazzo) secondo la sequenza dei numeri pari da 2 a 100.

Nel 1977, Cortelazzo realizza, sculture come "Toro", "Intellettuale", "Amore". In esse è evidente l'applicazione di piani in sequenza,

"vergate dai segni a rilievo di una scrittura non decifrabile enigmatica".¹⁰

¹⁰ Luca Telò, *Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo*, Atti del

e l'approfondimento dei parametri di equilibrio propri della prospettiva:

"Cortelazzo sembra interessato a uno studio della dinamica prospettica dell'insieme. Alcuni taccuini di disegni sottolineano questa direzione della ricerca. Lo scultore lavora con sistematicità alla successione nello spazio di elementi formali reiterati su linee di fuga".¹¹

Lo studio delle Architetture compiuto dallo scultore in questi due taccuini dimostra un interesse per le proporzioni proprio degli studi rinascimentali, infatti, qui ogni elemento è analizzato secondo un sistema preciso di rapporti basati sul cerchio, triangolo, quadrato e rettangolo che determinano immagini di armonia e perfezione, (foto 33, 34, 35, 36, 37).

Il filo conduttore di questi disegni, infatti, è quello delle proporzioni e dell'equilibrio fra le singole parti e il tutto; ma la stessa ricerca è propria di tutta l'arte di Cortelazzo, dalla grafica, alla scultura.

In particolare lo studio delle architetture, inserito in un contesto spaziale, mette l'artista in condizione di attuare i canoni di armonia e serenità formale di cui si è sempre servito,

Convegno tenutosi nel 1992 a Este, a cura di Virginia Baradel, Venezia 1992, p.77.

¹¹ Luca Telò, *Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo* op.cit. p.77.

e di utilizzare quelle forme archetipe per la ricostruzione di una "realtà altra" di un cosmo perfetto e duraturo non soggetto al tempo, che solo l'arte può creare, diverso dalla realtà contingente, che è precaria.

Cortelazzo, a questo proposito, ha annotato nell'album "E" del 1982, sotto un disegno datato 10 settembre :

"Quanto felice sarebbe vivere se tutto fosse esatto, e che gioia sarebbe. E' la confusione che temo e mi fa paura. In questa mi dispero e non mi trovo più".¹²

Parlando del nuovo atteggiamento scientifico verso la natura, come gloria degli artisti italiani del Quattrocento, Rudolf Wittkower scrisse:

"Appunto gli artisti con alla testa l'Alberti e Leonardo, diedero un considerevole contributo al consolidamento e alla vasta diffusione dell'interpretazione matematica del cosmo materiale.

Essi scoprirono ed elaborarono relazioni tra il mondo visibile e il mondo intelligibile del tutto estraneo tanto alla Teologia mistica quanto all'aristotelismo scolastico del Medioevo. Considerarono l'architettura una scienza matematica operante con unità spaziale: parti, queste ultime,

¹² Nota di Gino Cortelazzo, del 10 settembre 1982, in album "E", archivio Cortelazzo, Este.

di quello spazio universale della cui interpretazione scientifica essi avevano scoperto la chiave nelle leggi della prospettiva. (...)

La fede nella corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, nella struttura armonica dell'universo, nella intelligibilità di Dio per mezzo dei simboli matematici del centro, del cerchio e della sfera, tutte queste idee strettamente interconnesse, che cercano radice nell'antichità e che facevano parte dei principi indiscussi della filosofia e della teologia medievale, acquistarono vita nuova nel Rinascimento".¹³

Sono del 1978, 118 disegni, di questi 7 sono studi per bozzetti in poliuretano, in cera e in bronzo, 8 sono "disegni originali" di ciondoli, anelli, bracciali, medaglie in oro e argento, 2 sono disegni per incisione (foto 39), altri ancora sono studi per sculture come per esempio il disegno dal titolo "Torsione, studio 8", eseguito con la tecnica del collage unito al pennarello su cartoncino, delle dimensioni mm.500x500 (foto 40) e il disegno dal titolo "Condizionamento" a pennarello su cartoncino, mm.350x250, entrambi basati sulle omonime sculture realizzate in bronzo.

Contenuti in due piccoli taccuini (mm.180x120) vi sono 94 disegni, parte studi per sculture, parte per bassorilievi. Particolarmente interessanti, fra gli studi per scultura, i disegni dal titolo: "Coppia", "Amanti", "Lotta", "Urlo" perché

¹³ Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, p.30.

realizzati nelle sculture omonime: le prime tre in bronzo nel 1981, l'"Urlo", in legno d'ulivo nel 1982.

Nel 1979 Cortelazzo realizzò 404 disegni, la maggior parte sono contenuti in 8 taccuini di piccole dimensioni, mm.180x120.

Due in particolare sono interamente dedicati allo studio per una scultura e titolati dall'artista stesso come: "studi per la scultura del farmacista", un'opera commissionata da un farmacista di Monselice il dott. Giovannoli e realmente eseguita. La tecnica di questi disegni è sempre il pennarello nei colori primari.

Gli altri 6 taccuini contengono studi per bassorilievi, in essi, lo scultore, si cimenta ancora sulla resa dinamica di spazi definiti prospetticamente.

Scomponi paesaggi con portici, ponti e architetture o movimenti idealizzati per esempio il volo, utilizzando moduli proporzionali: il quadrato soprattutto, ma anche il triangolo il cerchio e li compone, dilatando la visione a forme derivate da quelle. Crea luoghi immaginari, spazi nitidi, forme architettoniche pure inseriti in prospettive "metafisiche", e nella mente dell'artista più reali del reale perché concorrono a determinare un ordine nuovo in cui finalmente ritrovarsi, (foto 47, 48, 49, 50, 51).

Ancora del 1979, sono 13 composizioni, sempre studi per bassorilievi da realizzare in bronzo, ma, eseguiti con una tecnica del tutto particolare.

In questo caso, più chiaramente che altrove, il supporto, un cartoncino grezzo di mm.300x490 di color avorio viene usato da Cortelazzo come spazio virtuale carico di tensioni dinamiche che interagisce col segno. Il foglio è tagliato e svuotato per ottenere, in maniera più evidente che col colore, dei vuoti mentre le parti che rimangono, definiscono i pieni, cioè l'immagine che nell'opera finita sarà in rilievo (foto 43, 44, 45).

Il bassorilievo è infatti una tecnica scultorea che ricava dalla lastra di pietra, legno, avorio, bronzo o altro materiale, figure più o meno sporgenti.

Di questi solo tre sono stati titolati: "Paesaggio disegnato su un ponte", "Ponti immaginari", "Ponte da una finestra" (foto 43) gli altri sono senza titolo e contraddistinti dallo scultore con un numero.

"I " bassorilievi" rappresentano, per Cortelazzo - come sottolinea Marchiori - un nuovo tipo di ricerca, ben diverso dalla scultura di tutto tondo: sono invece dei motivi, ispirati dalla grafica, riportati in un piano bidimensionale, in una serie di temi, nei quali si riconoscono voli saettanti di figure acute, che attraversano lo spazio come bolidi meccanici. (...)

Tecnologia e osservazione del volo degli uccelli alimentano la fantasia dello scultore, che si vale in misura diversa di elementi del progresso scientifico e, più semplicemente, della realtà per imporre ai propri schemi fantastici un dinamismo molto spesso frenetico".¹⁴

Fra gli altri disegni di questo anno, quello dal titolo "Gabbiani" (foto 46) è lo studio per l'omonima scultura realizzata in ferro con cui lo scultore partecipò alla mostra collettiva "Immagini e strutture nel ferro e nell'acciaio", tenutasi nella Repubblica di S.Marino nel 1979.

Si tratta di una struttura progettata graficamente a partire dal triangolo isoscele tracciato con un segno rosso, nel quale si inserisce la figura vera e propria. Questo disegno è uno degli esempi di un progetto per scultura realmente eseguita, esso ne riporta le misure in scala sull'angolo in basso a sinistra: "scala 1:10, altezza cm 260, larghezza cm 110".

Il tema del volo è realizzato, con analoghe strutture piramidali in cui si inseriscono elementi curvilinei apparentemente slegati tra loro e leggeri, in realtà saldamente uniti da un gioco di incastri, nel bassorilievo "Primo volo" in ferro del 1979 e nella scultura "Volo in Maremma (Albero bianco)" in ferro del 1980.

¹⁴ Giuseppe Marchiori, *Tre scritti su Gino Cortelazzo* in *Gino Cortelazzo-Sculture dal 1972 al 1977*, Roma 1978, p.69.

Nel 1980 Cortelazzo realizzò 173 disegni, 17 di questi sono progetti per sculture, tutti dello stesso formato mm.500x350, realizzati a pennarello giallo e nero. Questi progetti sono in scala 1:10 per sculture di 5 mt di altezza; svolgono temi ispirati al titolo che portano. Tra questi ritroviamo i temi cari allo scultore come: "Gallo" (foto 66). "Forme Unite" (Foto 61), "Urlo del prigioniero" (foto 65), e quelli legati al mondo vegetale: "Albero giallo", "Pianta" (foto 62), "Cactus" (foto 60). Il richiamo alla natura, infatti, fu molto forte negli ultimi anni, dal 1980 al 1985 e si colloca nel percorso, mai interrotto, che porta lo scultore alla ricerca dell'armonia nel rapporto con la natura.

Una natura dominata e ordinata, in cui nulla è lasciato al caos o in balia delle sue leggi naturali. Nei quaderni di appunti dello scultore si legge:

"La scultura non è che armonia di volumi in uno spazio. Delle forme levigate che si trovano lungo i fiumi e possono ricordare Arp non sono sculture. Altre forme della natura, come rocce corrose, che l'ignorante può credere scultura, non sono scultura.

La natura non avendo intelligenza non ha sensibilità. Il "caso" non essendo frutto di intelligenza non può essere paragonato alla forma ottenuta con lo scalpello frutto di intelligenza e sensibilità. Noi domandiamo all'arte di fissare ciò che è fuggevole di illustrare ciò che è

incomprensibile, di dare un corpo a ciò che non ha misura, di immortalare le cose che non durano (...).

L'infinito espresso in modo finito è la bellezza (Schelling)".¹⁵

E' proprio questo il procedimento che Cortelazzo attua in ciascun disegno: l'albero, la pianta, il fiore, e tutti gli altri elementi riferibili al mondo reale, vengono destrutturati e desementizzati per essere ricostruiti con materie date dalla natura e forme pure in grado di sconfiggere il tempo e di ricreare un'altra realtà, quella dell'arte: dove il fiore non appassisce, l'albero non muore, il fuoco non si spegne ecc.

Di questo stesso anno, è una serie di 13 collage che sono studi preparatori per la cartella di litografie, realmente eseguite, dal titolo "Omaggio al Palladio". Sono tutti delle stesse dimensioni, mm.350x500, realizzati con carta gialla e nera e pennarello su cartoncino.

Questi disegni preparatori sono preceduti, in senso cronologico da altri studi, circa 120, realizzati in 3 taccuini di piccole dimensioni, mm.180x120, sempre con la tecnica del collage. Si tratta di prospettive ideali, di spazi in cui sono inserite le riproduzioni delle Ville del Palladio. E' emblematico che Cortelazzo si avvicini al Palladio riproponendo e

¹⁵ Paola Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della mostra Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia 1990, a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p.36.

reinterpretando graficamente le opere di uno dei grandi architetti del Rinascimento per il quale le forme, come sapientemente ha scritto Giulio Carlo Argan:

"discendono dalla teoria e dalla storia, e certamente tramandano antichi significati, ma si danno alla vista con una così immediata, sorprendente evidenza di luce e perfino di colore da assumere un valore di attualità e novità assolute. (...) La sensazione visiva data da ogni singola soluzione è chiara, esatta, completa come un concetto; dà nello stesso istante, la realtà viva e flagrante del presente, la profondità della storia, l'assoluto dell'eterno; comunica in immagini sempre diverse e particolari il senso di una spazialità universale".¹⁶

La riproduzione grafica, in più di 120 immagini, delle architetture del Palladio, rappresenta per Cortelazzo il riappropriarsi, attraverso l'analisi dei rapporti proporzionali e degli alti ideali di perfezione in essi contenuti, di uno spazio figurativo che diventa spazio concreto dell'esistenza psichica, per lo scultore prima di tutto, ma anche per l'osservatore.

I piccoli collage e i 13 disegni su cartoncino ci danno la possibilità di analizzare il percorso effettuato dall'artista dalla fase di progettazione e preparazione fino alla realizzazione dell'opera finale, in questo caso le litografie.

¹⁶ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968, p.224.

Nei 120 studi iniziali, Cortelazzo ha interpretato le facciate delle Ville del Palladio, riprendendole da diversi punti di vista e inserendole in scorci ideali, che hanno come contorno elementi fitomorfi: piante e alberi definiti da collage neri o gialli.

Di questi studi iniziali ha selezionato quelli, secondo lui, più significativi; operando poi, come con una lente d'ingrandimento, li ha riprodotti su cartoncino. Sul retro dei collage definitivi, lo scultore ha scritto i titoli, ovvero i nomi delle Ville raffigurate: "Villa Pisani" (foto 53), "Villa Caldogno" (foto 56), "Villa Pisani a Montagnana" (foto 55), "Villa Barbaro a Maser" (foto 54), "Villa Barbaro", "Palazzo Thiene" (foto 58), "Malcontenta", "Villa Foscari" (foto 57).

Di quest'ultimi Cortelazzo, realizzò le litografie. Si tratta di un procedimento di stampa per mezzo del quale la riproduzione dell'originale non avviene mediante incisione chimica o meccanica, ma sfruttando la reciproca repulsione di sostanze grasse o resinose con l'acqua, mentre la pietra, di tipo finemente poroso, è in grado di assorbire l'acqua, e trattenere per adesione corpi grassi o resinosi. Il disegno che si vuole stampare viene direttamente tracciato, o decalcato sulla pietra con matite o inchiostri resinosi o grassi. Per ottenere la stampa viene inumidita la pietra e passata con un rullo di inchiostro. Quest'ultimo sarà trattenuto dalle sostanze resinose, e respinto nelle parti umide (perché prive di grasso).

Il foglio sovrapposto alla pietra, così trattata, e premuto con un apposito torchio, darà la stampa del disegno.

Dati 1981 sono 90 disegni. Di questi, 9 sono stati eseguiti a pennarello giallo, nero e talvolta oro e argento su cartoncini quadrati, mm.500x500. Hanno ciascuno il proprio titolo: "Gallo", "Uccello" (foto 71), "Volatile" (foto 68), "Aquila arrabbiata" (foto 69), "Rapaci", "Oplà" (foto 70), "Giocolieri" e "Famiglia Amalfitana".

Sono studi per sculture, ma non sono progetti per opere realizzate, anche se le forme, in essi analizzate, richiamano quelle di opere come: "Gabbiani" in bronzo del 1981, "Gallo vivace" in bronzo del 1982, "I due galli" in legno d'ulivo del 1982, "Gallo in riposo" in bronzo del 1983.

Tali forme sono basate sul cerchio e sull'ellisse, sono poste in relazione dinamica: nel disegno dal titolo "Volatile" e "Aquila arrabbiata" la forma ellittica di destra è in tensione dinamica opposta a quella di sinistra, questo contrasto è rimarcato dall'uso del colore: nero in contrapposizione al giallo in "Volatile", nero in contrapposizione al dorato in "Aquila arrabbiata".

Di questo stesso anno sono altri 36 disegni su cartoncino, di formato più piccolo rispetto ai precedenti, mm.350x250, eseguiti sempre a pennarello, prevalentemente nei colori giallo e nero.

Questi disegni possono essere divisi in gruppi, riferiti ai temi che svolgono: alcuni, infatti, prendono spunto dal tema della Danza, portano infatti titoli come "Danzatrici", "Danza sulla mezzaluna", "Danza" (foto 73); altri svolgono il tema del Gallo; altri ancora il tema della Lotta (foto 72), uno di questi dal titolo "Lottatori", è uno studio definitivo per scultura, come dichiara sul retro lo stesso Cortelazzo.

Altri disegni di questa serie svolgono il tema degli Amanti e del Bacio (foto 75), come è indicato dai titoli, e infine altri svolgono quello del Teatro e degli attori. Naturalmente, trattandosi di "figurazione indiretta", come dalla definizione dell'autore stesso, non è possibile riconoscere la forma rappresentata nel disegno come corrispondente al titolo. Sicuramente lo evoca, ed è certo che allo scultore non interessa rendere esplicita una figura, ma sviluppare immagini mentali, indipendenti dalla forma che le ha originate, per mezzo del messaggio che da quella stessa emana.

In un piccolo taccuino, mm.130x80, del novembre 1981 sono contenuti disegni di vario tipo, che hanno il carattere di appunti visivi: dagli studi per "danza" e quelli per figure umane, per "attori", per la scultura "L'Urlo" e per "Amanti".

Ed infine, sempre di quest'anno, è una serie di disegni di "Galli" (foto 79), studi per piatti in ceramica, realizzati a pennarello giallo e nero.

Sono datati 1982, 493 disegni, la maggior parte dei quali contenuti in 9 album di varie dimensioni.

L'album, datato gennaio 1982 (Archivio Cortelazzo), mm.130x80, contiene disegni di maschere, guerrieri, decorazioni Maja, Atzeche e Messicane e alcuni studi senza titoli per sculture, realizzati a pennarello e qualche volta a tempera o a china, sempre nei colori primari più il nero.

Negli album: dell'aprile-maggio 1982, mm.130x80, del gennaio-febbraio 1982, mm.280x220, del giugno 1982 mm.280x220, (Archivio Cortelazzo), sono raccolti studi per la scultura "Maternità", un'opera meditata a lungo per la quale lo scultore fece 100 studi preparatori nel periodo compreso tra gennaio e giugno di quest'anno (foto 83, 84, 85, 86, 87, 89), insieme a questi si trovano numerosi altri studi per sculture, per lo più senza titolo, altri dal titolo "Lotta", "Coppia", "Cantante".

Gli altri album datati marzo, aprile, agosto-ottobre, novembre 1982 raccolgono appunti di vario genere, anche personali.

Sono studi per figure umane, soprattutto femminili, studi per paesaggi: paludi e paesaggi con chiese e case, studi per galli (che occupano un intero album), e per sculture ed incisioni senza titolo.

Ci sono anche studi su Henry Moore e Marino Marini, interessanti, perché esprimono la continua ricerca di

Cortelazzo attuata anche tramite lo studio di altri scultori. Egli analizzò alcune sculture di questi artisti disegnando le soluzioni formali da loro adottate cercando di risolvere un problema particolare: la resa delle teste. Infatti, sotto il disegno dal titolo "Figura" contenuto nell'album "F" (Archivio Cortelazzo) di questo stesso anno si legge:

"è quel cerchio col buco fatto a faccia che non mi convince. E' troppo comune. Devo inventare un volume che esprima il concetto di testa, e non l'ho ancora fatto. 20 febbraio 1982".¹⁷

Fra gli altri disegni, non contenuti negli album, ci sono "Studi per Maternità" (foto 86, 87, 89), studi prospettici (foto 77, 78) e un progetto per scultura dal titolo "Foglia" (foto 88) in scala 1:2 per una larghezza di 50 alla base. Si tratta di una "composizione piramidale" come la definisce Cortelazzo stesso, che prelude sculture come "Fiore 2" e "Foglia autunnale" in bronzo del 1983, "Foglia oro" e "Composizione verde" in bronzo del 1984, solide strutture dove forza plastica e tensione dinamica delle forme sono in equilibrio.

Del 1983 sono stati catalogati 355 disegni, raccolti in 8 album di varie dimensioni. Anche questi, come quelli dell'anno precedente, hanno il carattere di appunti visivi, di schizzi di vario genere, che sviluppano i temi cari allo scultore dalle

¹⁷ Nota di Gino Cortelazzo su disegno del 1982, archivio Cortelazzo.

figure femminili. ai paesaggi, dal tema del volo ai galli, dagli amanti alle foglie. La maggior parte sono studi per sculture, alcuni per piatti in ceramica, altri sono immagini tratte da fatti della vita di ogni giorno.

La tecnica viene arricchita: lo scultore, infatti, non usa solo il pennarello ma anche la tempera, l'acquerello, la matita e la penna, privilegiando sempre i colori primari e il nero (foto 93, 94, 95).

Sono datati 1984, 409 disegni la maggior parte dei quali contenuti in 11 album, alcuni sono fogli singoli probabilmente staccati dagli album, pochi altri sono stati realizzati su cartoncino di grandi dimensioni, mm.700x500. Di quest'ultimi due sono studi per una scultura che Cortelazzo voleva dedicare a Padre Kolbe e svolgono "il tema dell'Uomo per l' Uomo", come specifica lo scultore sul retro (foto 97).

Gli altri tra quelli realizzati su cartoncino, sono studi per incisioni come per esempio uno dal titolo "Civetta" (foto 96) realizzato con le tecniche del pennarello, tempera e acquerello nei colori rosso e nero. Questo disegno è legato al tema delle "Civette" sviluppato nel gruppo di quattro sculture in quarzo epossidico del 1985, che Giuseppe Mazzariol definì:

"maschere grottesche intorno a cui l'artista gioca. e debbo dire che tutte queste ultime opere sono in qualche modo presaghe di un destino che già lo accompagna".¹⁸

Negli album, di varie dimensioni, sono contenuti disegni che svolgono temi riportati con insistenza dallo scultore. Troviamo, infatti, ancora i Galli, (foto 95), le Aquile, le figure femminili, l'abbraccio, (foto 93) oltre ai numerosi studi per sculture, per gioielli, per litografie.

In particolare due taccuini, di piccole dimensioni mm.180x120, contengono studi su Henry Moore e alcune interessanti annotazioni su quello scultore, come per esempio:

"Il destino per la forma completamente realizzata è collegato con l'Asimmetria... L'Asimmetria è anche connessa con la preferenza per l'organico (che Moore ha) piuttosto che col geometrico.

Benché le forme organiche possano essere simmetriche nella loro struttura fondamentale, perdono la perfetta simmetria come reazione all'ambiente, cioè al processo di accrescimento e alla forza di gravità"¹⁹

¹⁸ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in catalogo della mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia, a cura di Virginia Baradel, op.cit., p.16.

¹⁹ Nota di Gino Cortelazzo, sul disegno N°28 contenuto nell'album "D", archivio Cortelazzo, Este.

Nello stesso taccuino, ma in un altro foglio, Cortelazzo annota:

"La figura umana può essere in piedi, seduta o distesa.....Moore preferisce la distesa perché senza rapporti (seduta su un piedistallo, in piedi su un drappo) dà la sensazione della scultura integra che dovrebbe durare per l'eternità.

Ma la figura in sé è presupposto per fare della scultura - che è massa in movimento, volumi in espansione.

Figura è presupposto della leggibilità dell'opera da parte del profano"²⁰

Ed ancora in un altro foglio:

"Nella scultura vista in relazione all'architettura, una grandezza naturale della figura, lascia sempre disorientati... Ciò che lo scultore vuole veramente comunicare lo si può cogliere solo guardando l'opera a distanza piuttosto ravvicinata (per questo Moore preferisce opere sempre a grandezza umana, minimo 2 metri, ed ha ragione). 6 gennaio 1984"²¹

²⁰ Nota di Gino Cortelazzo, sul disegno N°36 contenuto nell'album "D", archivio Cortelazzo, Este.

²¹ Nota di Gino Cortelazzo, sul disegno N° 39, contenuto nell'Album "D", Archivio Cortelazzo, Este..

E' datata 1985 una serie di 28 disegni su cartoncino, .mm.350x250, realizzati a pennarello con colori di diverse varietà cromatiche, non più solo i primari ed il nero. E' proprio questa la grande novità, che segna una svolta decisiva nell'ambito del percorso artistico di Cortelazzo: l'introduzione del colore sia nella scultura che nella grafica di quest'anno. Già in alcuni disegni del 1982 (foto 80, 81, 82), realizzati a Tempera, lo scultore aveva ampliato la visione a croma non esclusivamente primari, si trattava però di un episodio isolato e legato alla grafica, che non produsse cambiamenti nelle sue opere.

Invece, nei disegni del 1985, l'introduzione delle varietà di colore è strettamente connessa con la ricerca che Cortelazzo, in questo periodo, portava avanti in scultura.

Tale ricerca trovava i suoi presupposti nell'analisi e nell'approfondimento del pensiero di Arturo Martini, che l'artista conosceva bene, quando in *Scultura lingua morta*, del 1945, spiegava come la scultura fosse legata alla propria fisicità e a quella della luce artificiale e naturale e come non potesse liberarsi totalmente da questi vincoli:

" Ogni arte riuscì a raggiungere un preciso isolamento, mostrando di saper costruire nella propria intrinseca capacità; ognuna a modo suo diventò solo poesia, solo musica, solo pittura.

La scultura invece non fu né potrà mai essere solo scultura, perché i mezzi creativi di cui si serve non sono i volumi e le forme, ma la creta.

Infatti, dopo essere stata chiamata "regno delle immagini", è stata detta anche "arte della statuaria".²²

La risposta di Cortelazzo a questo sofferto problema di Martini, fu il tentativo di superare l'intrinseca oggettualità, fisicità ed inerzia della forma plastica introducendo il colore come materia nelle sue opere. Scrisse a questo proposito Giuseppe Mazzariol:

" 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." ²³

²² Arturo Martini, *Scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Milano 1982, p.105.

²³ Giuseppe Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della Mostra alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia, a cura di Virginia Baradel, op.cit., p.15.

Ed infatti, proprio in opere come la "Rosa", "Castello", la serie delle "Civette" o "Omaggio a Venezia", realizzate in quarzo epossidico, Cortelazzo:

" unisce - come ha osservato Giuseppe Mazzariol - 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".²⁴

Liberando la scultura da tale fisicità, Cortelazzo arriva, continua Mazzariol:

" ...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 ad essere protagonista, ma può essere la pianta".²⁵

Nei disegni ed anche nelle sculture del 1985, i temi-protagonisti sono proprio le foglie ed i fiori.

²⁴ Giuseppe Mazzariol, Relazione in *Giornata di studi sull'opera di Gino Cortelazzo*, op.cit. p.70.

²⁵ Giuseppe Mazzariol, Relazione in *Giornata di Studi sull'opera di Gino Cortelazzo*, op.cit.p.70.

Questo, non per mimesi nei confronti della Natura, delle sue forme e colori,

" ..ma - scrisse Simone Viani - 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".²⁶

Le piante, le foglie ed i fiori, vengono sottratte alle mutevoli leggi della Natura attraverso il procedimento artistico, che le ricrea con forme riferite al triangolo ed alla piramide.

Queste due figure geometriche, costituiscono la struttura-base nei disegni di foglie e fiori a partire dai primi anni '80, disegni che lo stesso autore definì: "costruzioni piramidali" come per esempio "Foglia" del 1982 (foto 88) e "Foglia" del 1983 (foto 91). In quelli del 1985 (foto 99, 100, 101) i temi sono analoghi a quelli dell'80, '82 e '83 (il fiore, la foglia, il bocciolo) e anche la struttura di riferimento è la stessa (il triangolo e la piramide); viene però introdotto il colore, infatti, Cortelazzo non usa più solamente il giallo, il rosso ed il blu (colori primari).

²⁶ Simone Viani, relazione in *Giornata di studi sull'opera di Gino Cortelazzo*, op.cit.p.36.

L'uso del colore nelle diverse varietà cromatiche, non toglie al disegno valenza plastica. Il colore è materia che definisce spazio, volume e forma e che ipotizza quello realizzato con il quarzo epossidico nelle ultime sculture.

" L'uso del colore, e di un colore non sovrapposto ma parte integrante e qualificante della forma plastica, è la risultante inevitabile di una precisa intenzione presente già nelle opere prime di questo veneto: liberare la scultura come lingua iconica dalle costrizioni della sua oggettualità (e con tale scelta formale sembra rispondere alle angosciose domande che quarant'anni prima si era posto un altro grande scultore italiano, Arturo Martini, in *Scultura lingua morta*), sentire e interpretare la scultura non come "arte del monumento"; cioè al di fuori dei riti tradizionali della memoria e della celebrazione cui la scultura è stata legata in maniere confessate o indirette dai tempi più remoti ai giorni nostri".²⁷

²⁷ Giuseppe Mazzariol in *Gino Cortelazzo*, Catalogo della Mostra alla casa dei Carraresi a cura di Luigina Bortolato.

REGESTO DEI DISEGNI