

PERSISTENZA NELL'OPERA DI GINO CORTELAZZO

Luigina Bortolatto

La duplice scrittura di Gino Cortelazzo ha un indubbio valore segnalitico. Quanto maggiormente l'artista tende a negarsi, tanto più afferma la potenzialità ad «essere».

I diari e i quaderni di appunti accompagnano quotidianamente il lavoro di «scultore» e «modellatore», spesso intrigando. L'uso della parola, scritta o scolpita, sfiorata, impressa, mai maltrattata, proietta un'ulteriore, ostinata presenza.

La creatività artistica non indugia a identificarsi in schieramenti passivi, «religione o partito»; ha una coscienza vigile «a cercare in solitudine la verità». E Cortelazzo si ritira in una terra di nessuno con dolorante innocenza «come l'usignolo canta perché è usignolo così l'artista crea perché è artista».

Eppure le manifestazioni del suo talento sono inquadrate in griglie precise nella ragione. Scultura è opera «che trae dalla massa il volume inerte dato dalla natura».

Sedotto da Schelling che vede compiersi, attraverso l'attività creatrice dell'arte, l'identità di natura e spirito. Cortelazzo si sente «filosofo» in quanto artista, poiché agisce e produce identificando incosciente e cosciente.

E quando pare aver istituito una norma è ancora Giacobbe che lotta con l'Angelo. Conduce questo conflitto misterioso tra lavoro, creazione e forse anche fama, assillato dal presupposto che «la scultura è un gioco di volumi che dà la sensazione di un movimento concorde e armonico verso un punto dell'infinito».

Tormentato da problemi di astrazione e figuralità, è oppresso dalla solitudine. «Critico tutti, prima di tutto me stesso e gli altri drasticamente». Con questo atteggiamento ha pochi amici. Considera l'uomo per quello che è «bello solo se nudo, pulito dalla menzogna». Credé in Kandinsky «la necessità crea la forma», ma anche in Boccioni «l'arte è idea».

La sua linea etica deriva da un senso dell'ineluttabile; dell'istantaneo che si inserisce in una sequenza multipla, minacciosa, brutale come la vita. Il che non contraddice le sue trascrizioni da Ruskin «tutto ciò che è infinito e meraviglioso e che l'uomo può constatare senza comprendere, amare senza saper definire, questo è l'intero scopo della

grande arte», e da Schelling «l'infinito espresso in modo finito è la bellezza».

In uno slancio e sforzo appassionato, in una volontà e speranza di superamento, inventa un suo «figurativo indiretto» privilegiando l'opera suscitatrice di «emotività», impiegando la luce in modo da provocare un «brivido», usando il colore come «volume». Una figurazione autre, rinnovata, ambivalente, moralmente sicura.

Nel colloquio fra il più grande e il più piccolo l'occhio drammatico è la sola cavità oscura nella struttura che, due anni dopo, si configura in altro segno per l'attenzione al corpo, alla superficie, al movimento, alla luce. Si è conclusa ogni memoria di sequenze futuriste con sovrapposizione o condivisione di parti (**gemelli e grano di luce** del '73).

Così vale e persiste un moto, mai completamente esplicitato, anche più tardi (**nudo** '82, '83) un'«indiretta» figuralità capace di combinare insieme astrazione e riferimento o descrizione (**nei due galli** ma ancor più nell'**urlo**, dove Cortelazzo, come Munch, continua a vederne l'origine umana).

Essa ci introduce nel pieno del dibattito che nasce nel travaglio dell'autore sulla libertà da sperimentare nel campo delle convenzioni figurali.

Nell'indagine a questo gruppo di opere si entra nel labirinto dell'atto creativo di Cortelazzo, un labirinto che induce una disperazione interiore e nasce dentro e invade tutto l'io in un dilemma tra classicità e angoscia, tra astrazione e antastrazione.

Per discernere le componenti della sua operazione, le costanti che si intrecciano o mutano, ci si accorge che l'artista non si lascia prendere da un compiacimento immediato per l'orrido, per il deviante, per l'oscuro. Il materiale usato in questo caso non si limita al riconoscimento dell'essenza: mogano oppure tiglio, ipotetici strumenti di messaggio in cui la percezione si semplifica, ma anche pietra, onice e alabastro.

Cortelazzo individua tutto ciò di cui ci si serve per esprimersi: il ritmo, il gesto, la superficie levigata, i piani, in origine tagliati con rette e oblique, più tardi flessi e mobili in andamenti curvilinei, la sapienza della luce che dialoga con l'ombra. Alla luce è affidato un ruolo privilegiato nei bronzi, in una accentuata dialettica che sa usare diverse qualità di patine: verdi, opache, di eccezionale raffinatezza, contrapposte a quelle lucide, in una lingua che non è mai barbara.

Gli interventi materici e figurali nel processo formativo raggiungono

un'alta percentuale di allusività capace di rimandi e associazioni diverse. Così che il **brigantino** 1974, farfalla luce 1975, in cammino 1976, sollecitano differenti interpretazioni del linguaggio poetico dei segni, fusi con la tensione della forma perfetta.

È questo il tempo di alcune idee grafiche. L'emozione, definita con discrezione da animazioni epidermiche, e l'espressione di simboli di un arcano alfabeto, imbevono i bassorilievi bronzei di un contenuto ironico ma anche affascinante per potenza evocativa di misteriosi legami con antiche civiltà.

Intorno agli anni '83 in Cortelazzo si produce una sorta di scatto mentale. I risultati balzano all'occhio evidenti e passano nell'assorta quasi ossessiva monotonia della variazione su un motivo dato.

Un momento intellettuale sta ricrescendo di fronte alle incantevoli foglie isolate nello spazio, percorse dall'ombra e toccate dalla luce netta e delicata ma di raffinata sensualità. Appoggiate a un motivo reale mettono alla prova capacità di astrazione teorica e artistica. Dalla compattezza e continuità avvolgente precedente, ora Cortelazzo inclina verso articolazioni più episodiche per registrare la forma in sequenze di eventualità e di varianti, quasi alternativa al gioco di Balla, al naturalismo evocativo di Mascherini, alla stagione botanica di Alik Cavalieri.

Eccitato dalla configurazione della luce più tardi crede che il colore subentri in luogo del sole e del fuoco. Una superficie colorata può fungere da fonte di luce partecipando al suo irraggiamento. E la crosta del ferro o di qualsiasi altro materiale si ricopre di cristalli di quarzo colorati, come la **rosa**, il **castello**, la **luna a Key West** per motivazioni strutturali e psicologiche: «le superfici lisce e fredde lasciano scorrere la luce mentre queste, pastose e calde, la trattengono e la fanno vibrare comunicando sensazioni affatto diverse».

Allora i paesaggi dei suoi mosaici policromi sono affidati a una variazione puntuale che diviene strenua evocazione di verità come se la realtà fosse raddoppiata nel magico specchio della superficie.

Su questi dati di ipotesi cognitive si interrompe la ricerca di Cortelazzo. Con ascendenze ai precedenti storici della tradizione veneta e all'immagine significativa e di indipendenza formale all'esistente di Arturo Martini, con ipotetici richiami a Mastroianni e a Giò Pomodoro per

analogie di ordine spirituale, l'artista ha testimoniato un'ossessione allucinata e potente.

All'atelier in cui presiede l'esecuzione, l'attesa del committente, la letteratura, la retorica, ha sempre preferito lo spazio aperto dove tutto è libero e dove la percezione ferma ogni evento.