



PER GINO CORTELAZZO



PER GINO CORTELAZZO



INTERNATIONAL INNER WHEEL
CLUB DI ESTE



ROTARY INTERNATIONAL
CLUB DI ESTE

*Questa pubblicazione è stata realizzata
con il Patrocinio e il Contributo*

della Regione del Veneto
della Provincia di Padova
del Comune di Este
e con il Contributo della
Cassa di Risparmio di Padova

*Coordinamento e cura di Virginia Baradel
Cura editoriale di Marta Mazza*

*In copertina:
España, 1974
bronzo, altezza 163 cm*

PREMESSA

Il rispetto e la promozione dei valori culturali occupano una posizione privilegiata tra i compiti propri del Rotary e dell'Inner Wheel. In quest'ottica i due Clubs hanno da tempo pensato, preparato e infine qui concretizzato un Omaggio dedicato allo scultore estense Gino Cortelazzo, scomparso qualche anno fa. Di lui, l'illustre studioso d'arte veneziano Giuseppe Mazzariol, ebbe a dire: «uno dei grandi scultori che hanno operato negli ultimi trent'anni nel nostro Paese». Cortelazzo ha, infatti, conquistato un posto proprio e singolare nel panorama artistico a lui contemporaneo, con la sua intensa e originale vicenda di scultore.

Dopo la sua morte, questo personaggio, tanto schivo quanto attentissimo ai coevi fenomeni culturali, è stato fatto oggetto di nuovi e interessanti studi e di iniziative volte alla conoscenza della sua figura e della sua opera.

Cortelazzo fu socio attivo, stimato e amato del Rotary di Este. Ora, lo stesso Club e l'Inner Wheel, intendono ricordarne e onorarne la memoria con questa pubblicazione che raccoglie contributi e approfondimenti critici di studiosi di chiara autorevolezza e di altri, più giovani, ma che già hanno avuto modo di dimostrare un'acuta sensibilità e una sicura preparazione.

Il Rotary Club e l'Inner Wheel sono, pertanto, lieti ed onorati di realizzare questo loro «servizio» dando alle stampe questo Omaggio che intende continuare ad approfondire la conoscenza dell'artista atestino, sia in ambito nazionale che internazionale.

Este, aprile 1992.

La Presidente dell'Inner Wheel

Il Presidente del Rotary Club

... a rose is a rose is a rose is a rose is a rose ... (Gertrude Stein)

Virginia Baradel

Sull'artista atestino Gino Cortelazzo esiste già una notevole letteratura critica. Di lui, in tempi diversi, si sono occupati De Grada, Marchiori, Argan, Mazzariol, Simone Viani solo per citare i nomi più significativi. Eppure, a sei anni dalla sua scomparsa, Gino Cortelazzo è conosciuto – e amato – da una cerchia ancora troppo ristretta di persone che hanno avuto modo di incontrarlo direttamente o attraverso le sue opere. Chiunque abbia avvicinato l'esperienza artistica dello scultore di Este non potrà dubitare del suo valore, né del fatto che, col tempo, gli verrà riconosciuto il merito che è dovuto ad un creatore intenso, problematico. Egli è stato un inventore originale di forme, di processi formali ma anche di *questioni* intorno alla natura dell'arte e della scultura in particolare (che costituivano il suo modo particolare di interrogarsi sull'uomo). Il Rotary Club di Este, cui apparteneva l'artista scomparso, e l'Inner Wheel hanno espresso la volontà di dare vita ad una iniziativa volta all'approfondimento e alla divulgazione della sua opera. Si è pensato ad una pluralità di contributi critici originali che andassero ad arricchire la conoscenza dell'artista, nella tradizione d'impegno culturale propositivo propria dei due Clubs. La cultura artistica, dal canto suo, ne avrebbe tratto il beneficio di contenere con maggior consapevolezza la vicenda dello scultore veneto. Il Rotary e l'Inner Wheel si sono posti quindi come attivatori di un'azione feconda per entrambi: per l'artista e per la cultura. Vi era inoltre, nei desideri dei Clubs, un aspetto tutt'altro che secondario: coinvolgere nell'operazione dei giovani critici of-

frendo loro l'opportunità di cimentarsi su di un artista di indiscutibile valore e non inflazionato criticamente, una preziosa occasione per affilare strumenti e metodo di lavoro. Tenendo presente tutto questo ci siamo rivolti a quattro giovani studiosi di arte contemporanea, impegnati in studi specialistici post-laurea, segnalatici da Pier Giovanni Castagnoli, Enrico Crispolti ed Elena Pontiggia: Chiara Bertola, Lorella Giudici, Marta Mazza, Luca Telò. Abbiamo altresì invitato ad intervenire sull'opera di Cortelazzo tre critici affermati – Massimo Carboni, Roberto Pasini, Elena Pontiggia – di cui è nota la competenza e la profondità di riflessione non solo critica ma anche filosofico-estetica, con la quale intendono dare un contenuto specifico ad una disciplina così difficile da definire e troppo spesso impoverita da usi impropri. Crediamo che Cortelazzo avrebbe gradito un simile taglio del discorso critico, lui che non amava gli eccessi di formalismo e di intellettualismo, intendendo l'opera come una sintesi di esperienze profondissime che appartengono all'uomo nella sua interezza.

Siamo convinti che molto resta ancora da fare, che è possibile e necessario andare avanti nella scoperta delle diverse possibilità di lettura delle sue opere. Il magnetismo di un'opera non si è mai fermato a nessuna interpretazione critica per quanto acuta; la scrittura che ne parla permette un'esperienza di giudizio e di godimento, ordina le emozioni, apre dei sipari: come nei quadri di Magritte 'scopre' ciò che ancora non si era visto e che ha dell'inverosimile. Ogni discorso sopra l'opera l'accompagna fino alla porta del suo mistero, da quella soglia si osserva transitare l'ignoto: la parola critica racconta di questo intrattenimento e del viaggio dell'opera che ritorna forgiata da quell'incontro. Così accade anche per le opere di Cortelazzo: più si studiano, più aumentano i punti di vista che le osservano, più si fanno ermetiche e impenetra-

bili, chiuse nella loro assolutezza formale, definitive, indipendenti dai nostri desideri di ‘comprenderle’. Esse dialogano con un ignoto che ha luogo nello spazio celeste, direttamente nella luce, e prendono la forza di innalzarsi dalla terra, come gli alberi e le piante da cui Cortelazzo ha tratto concretamente materia di conoscenza intorno ai fenomeni della forma plastica e della crescita. Anche quando le dimensioni sono piccole, le sculture di Cortelazzo sembrano tendere all’infinito, a qualche cosa di unico e di universale che l’artista inseguiva come una meta: una *meta* che si situa alla stessa latitudine dell’*origine*, nel punto in cui ciò che appare come estremamente lontano coincide con ciò che è più interiore e profondo. Le sculture di Cortelazzo sono ferme e immobili secondo natura eppure comunicano un’idea di movimento di ordine cosmico: sembra che aspettino un comando superiore, un segno dell’Ente per mettersi a girare e trascinare con sé il moto della terra su cui poggiano, un cenno per farsi perno e motore, per decollare verso spazi non più, solamente, umani. ‘Decollare’ è una parola chiave per osservare le opere di Cortelazzo: è la corolla che si apre staccando da sè foglie e petali ad ogni tratto di giro che forma la sua crescita circolare e spiraliforme. Anche l’uomo iniziò così quando uscì dalla immobilità cilindrica degli Xòana, dalla ‘colonna’ dell’Hera di Samo e iniziò piano piano il suo viaggio di Kouros, di «miracolo grande invidiato dagli astri» come dirà Pico della Mirandola. Almeno due punte: a destra e a manca, due fiamme, due braccia rendono operante questo principio di crescita verso l’alto, organico e spirituale allo stesso tempo, come quando nel caldo Mediterraneo della primeva Grecia non si conosceva separazione tra l’uomo e la natura, tra il corpo e lo spirito.

Il riferimento all’uomo da un lato, e alla natura dall’altro, sono così centrali e vincolanti per Cortelazzo, da far

arrossire chiunque tenti una lettura delle sue opere ancora in termini di astratto e figurativo. Centrale è il fenomeno della crescita e dell'elevazione, della liberazione progressiva, e circolare, da un involucro generativo centrale entro cui ha sede l'origine, l'avvio della vita. Da esso si staccano e si aprono alla luce i vari piani che si dispongono in modo diverso in relazione alla distanza dall'origine, al grado della loro maturità. Si tratta di un principio organico che si traduce in qualità formativa universale e che si astrattizza per manifestare il ritmo dell'evoluzione, la sintesi del processo di comparsa naturale della forma, di nascita di ciò che è distinto dalla *madre* e si ritaglia uno spazio nella luce del mondo visibile, sapendosi libero ma anche unito a quel centro originario. Cortelazzo per anni si dedicò all'osservazione e alla cura della crescita delle piante e poi, con tutto se stesso, alla scultura. Imparò l'arte della scultura quando già possedeva l'arte della natura. Come nella cultura Zen, ciò che era appreso divenne inappreso, cioè naturale, acquisito nelle fibre più intime e applicato senza sforzo, senza intenzione. L'intenzione, carattere proprio agli artisti occidentali, riguardò totalmente la scultura cui si applicò come ad una missione, come ad un'ossessione. Più volte è stato detto delle due polarità che influenzarono la concezione della scultura di Cortelazzo: da un lato la potenza dei corpi plastici, attiva anche nella disintegrazione formale, presente in Mastroianni (maestro e amico di Cortelazzo), dall'altro l'antistato della scultura, la sua drammatica autocoscienza, la ferita che non si rimarginava aperta dagli interrogativi ultimi di Arturo Martini, referente ideale delle questioni cruciali che l'artista si poneva di continuo sino alla risoluzione finale di ricorrere al colore. In verità tra questi due luoghi scomodi, per quella che all'alba di un lontano Rinascimento l'Alberti chiamò 'arte certa', è possibile situare la speciale singolarità dell'opera di Cor-

telazzo, tesa tra questi due estremi pulsanti di vitalità etica oltreché estetica, di provocazione per la coscienza dell’artista che si esprime (e pensa) sotto forma di scultura. Anche la ricerca continua di dare forma a materiali diversi – dal bronzo al legno, dall’onice al ferro – racconta di questa caparbia volontà di far scaturire le forme da una tendenzialmente infinita varietà di presupposti, a partire dalle proprietà specifiche delle materie. Cortelazzo ‘vedeva’ acquistare forma plastica alle materie che si trovava dinanzi come corpi non ancora dichiarati, non ancora formati, venuti dalla potenza generativa della natura, già ricchi di questa storia interna, di una segreta identità macrocosmica. Egli avvertiva tutta la responsabilità che derivava a lui, all’artista, dalla continua visione di *forme*, laddove esisteva solamente la materia non formata. Cortelazzo si trovava nel luogo della tensione che si cela dentro al rapporto tra la fisicità terrestre e la libertà spirituale, tra l’imprescindibile natura plastica della scultura e la condizione immateriale del destino ultimo dell’uomo.

Per questo, per rendere omaggio ad un artista che attraverso l’attaccamento alle proprietà, ai segreti modi d’essere delle materie tendeva a sprigionare un’energia simbolica che afferiva ad una estrema spiritualità; per far avanzare lo sguardo, timidamente, verso quel *sublime* cui attingono gli spiriti umani più inquieti, più ‘vedenti’; per questo, nel congedare una riflessione critica a più mani, un supplemento di conoscenza cui si sono fatti ottimi proponenti il Rotary Club e l’Inner Wheel di Este, vogliamo parlare della *rosa*.

L’opera dal titolo *La Rosa*, del 1985, in ferro e cristalli di quarzo epossidico, è una straordinaria prova di scultura. Coloro che se ne sono occupati hanno sempre sottolineato la presenza del colore e dunque ricondotto l’invenzione

ne e le problematiche di Cortelazzo alle riflessioni ultime di Arturo Martini. Per Mazzariol, in particolare, ne *La Rosa*: «...vediamo appunto questa forma che si riscatta nella luce, rendendo l'oggetto assolutamente autonomo». Cortelazzo nelle sue riflessioni scrisse che le superfici così trattate, così colorate: «...pastose e calde, la trattengono (la luce) e la fanno vibrare...». La forma stessa de *La Rosa* è una prova decisiva del naturalismo astratto di Cortelazzo che negli anni '80 aveva ripreso con insistenza il tema dei fiori e delle foglie, del dipanarsi e dell'evolversi nello spazio intorno di piani ondulati, lanceolati, mossi dalla sostanza vitale interna che le offre alla modellazione dell'aria e della luce. Già con la *La grande foglia 2*, sempre del 1985, in bronzo lucido e dorato, vediamo come le prime foglie, quelle più lontane dal fusto, poggino a terra come ponti, come piedi, ed innalzino il cuore della pianta verso l'alto liberando, in questo movimento di spinta e di disvelamento, altre foglie, altre volute e onde di luce che s'incurvano, si flettono come piegate dalla loro stessa natura plastica. Si tratta di una specie di catarsi del panmimetismo barocco poiché ora la mimesi, non riguarda tanto le apparenze quanto la percezione della sostanza vitale. La foglia che si stacca, si allontana – matura – dal fusto e si ripiega verso terra è come se sentisse che ora, sfogliata dall'unità dell'origine, avesse come proprio compito quello di sostenerne il peso, la 'storia', poiché la maturazione appartiene al tempo, all'oggettivazione della pianta. La foglia grande, la più esterna, deve ora tenere, sollevare, proteggere il centro che è ancora segreto, ancora avvolto e prende luce solo dall'alto da una sommità a bocca, ad imbuto, mentre prende energia dalla madre terra, non come Anteo per lottare contro Ercole, ma per crescere, aprirsi e moltiplicare la vita all'infinito. Questo processo, essenziale nella riflessione artistica di Cortelazzo, approderà con *La Rosa*

ad una sintesi perfetta, pervenuta, formalmente, ad una esemplificazione naif tendente all'astrazione.

Noi pensiamo che quest'opera non sia solo un'opera felice, importante nella storia dell'arte contemporanea, ma che sia, al contempo, un pensiero finale. Pensiamo che raccolga in sé l'impronta globale delle vicende artistiche e umane, filosofiche e manuali dell'artista, che 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.

La rosa è un tipo di fiore che ben rappresenta il processo formale caro all'artista: quell'aprirsi dei piani come petali polilobati che si partono da una sede originaria, da un centro che prima era tutt'uno con essi. Ma ne *La Rosa* viene meno il principio del dinamismo circolare, della roteazione: essa è ferma. L'incessante vitalità della natura si è fermata e si volge verso l'alto, è tutta 'organizzata' per innalzarsi e protendersi verso l'alto pur se ancorata al suolo per mezzo dell'inarcatura delle foglie esteriori, maggiori e non per via di un fusto emerso da radici. La *rosa* intera è calzata in uno spazio circolare, prende posto sopra la terra e si erige montando sulle foglie più grandi che poggiano appena sulla punta estroflessa. La sua elevazione corrisponde a quella dell'uomo che, a partire da un centro essenziale posto nella sede terrena, ha avuto modo di allargarsi, di incontrare ed elaborare la realtà dell'esterno, nel tratto a lui destinato del perenne alternarsi dei giorni e delle notti. Lo specchio, soglia di una riflessione radicale e continua, persino impietosa, così presente nello studio di Cortelazzo e, indirettamente, nella lucidatura specchiante dei suoi bronzi, restituisce l'idea della totalità dello spazio e della luce, della circolarità, dell'ovunque intorno, esattamente così come l'uomo ha la possibilità – e il dovere – di volgere la sua esi-

stenza, a 360°, in ogni direzione sopra la terra, senza sottrarsi, mai. Lo specchio allora può avere anche la funzione di unificare «...le due metà dell'uomo primordiale lungo il piano 'affilato' della simmetria del riflesso» (Tagliapietra); e porsi, allo stesso tempo, come «...allegoria della visione esatta ... anche del pensiero profondo e del lavoro dello spirito che esamina attentamente i dati di un problema. 'Reflectere' non significa forse 'rinviare indietro', 'rispecchiare' e 'riflettere-meditare'? (Baltrusaitis) *La Rosa*, inoltre, è rosa. Nell'opera vi è una perfetta identità, – *unità* – dell'oggetto, della forma e del colore. Essa è, veramente, un oggetto «assolutamente autonomo», è un *unicum*.

La rosa, in virtù delle sue proprietà formali, è sempre stata considerata un fiore ad altissimo valore simbolico. Bhagwan Shree Rajneesh racconta che un giorno il Buddha dopo aver a lungo, in silenzio, osservato una rosa la porse a Mahakashyap e gli disse: «Agli altri ho comunicato quello che potevo comunicare; a te dò quello che non può essere comunicato». Ciò che non può essere comunicato, per noi, può trovare sede nell'opera d'arte; in tal senso un'opera d'arte è sempre una 'rosa'. Gino Cortelazzo prima di lasciarci ha dato forma proprio ad una rosa, di colore rosa, rotonda e assoluta. Dopo essersi dedicato per una vita intera alla forma che trae origine dalla materia, ha innalzato e offerto, a tutti coloro che la possono 'vedere', una rosa. L'artista si è interrogato per anni, alternando entusiasmo e sofferenza, sulla natura della scultura – dell'arte – e, sul finire della sua vita terrena, ha realizzato proprio *La Rosa*.

La rosa dunque è 'ciò che non si può comunicare', il significato ultimo, la sintesi estrema, il nucleo ermetico della verità dell'arte che coincide con quella dell'artista. La rosa è simbolo della suprema *coincidentia* tra microcosmo e macrocosmo, simbolo della più perfetta *unione*.

Ritorna quel motivo dell'Unico, così centrale nel pensiero e nell'arte di Cortelazzo. Unico come superamento degli opposti, della separazione, come tensione verso l'armonia, meta finale che è un ritorno: in essa si ricompongono l'inizio e il termine, la stasi e il movimento, la verità e la narrazione. La rosa è simbolo mistico del completamento dell'opera, dell'unione completa, cuore e giardino segreto, Rosa Mistica, ultimo passo per accedere alla perfezione della Grande Opera. La benzina d'amore – come nella Sposa di Duchamp – è secreta dallo sguardo degli Scapoli vedenti, è il desiderio del ritorno, l'attrazione esercitata dal centro, dal fiore – rosa, loto – come archetipo materno del ricettacolo (Jung). Il cuore, allora, come sede riunificante, come spazio dove ha luogo la pienezza della realizzazione in quanto ricongiungimento.

Il corpo necessario, paziente, amoro so è come quei petali svolti, cresciuti e piegati dal tempo che matura; membra del fare, corpo dello scultore, del *faber* perseverante, intento a condurre l'esperienza della ricerca del centro, stagliando le forme intorno, posandole a terra, offrendole alla luce che ogni giorno terreno porta con sé. Non la mente dunque, ma il cuore, l'intelletto d'amore tiene unito, neoplatonicamente, l'universo, le sfere celesti. Cortelazzo, nel corso della sua vita, ha esplorato i volumi e i materiali con l'accanimento del ricercatore provvisto di una meta segreta, sconosciuta a se medesimo ma percepita con la chiarezza dell'iniziato: la sua fede era riposta nella scultura. Non abitava in lui solamente la curiosità dello sperimentatore o la pertinacia del formalista, egli ha liberato i piani perché la luce era più forte della materia e ne divellava le superfici chiamandole dall'alto, i vuoti diventavano perciò più cruciali dei pieni e alla fine inventò il colore come volume. Il colore allora rappresenta la riconciliazione del volume con la luce, non è co-

lorazione della superficie, non si presta a raccontare la forma, è esso stesso volume e forma, e dunque, nemmeno va confuso con gli effetti di colore che i giochi della luce possono produrre su superfici non colorate (di bronzo o di ferro) in virtù della loro modulazione. Altra cosa è il *colore* per Cortelazzo, è il segno esteriore della ritrovata unità.

.....*a rose is a rose is a rose is a rose*..... la raggiunta unità è nell'autoaffermazione del Sé in seno alla totalità.

La rosa rappresenta il ritorno ad un pieno primigenio, nucleo, bocciolo, cuore. La Natura lo possiede, lo tiene spontaneamente, l'uomo all'inizio lo possiede per disposizione naturale, lo percepisce nella 'cognitio matutina' (S. Agostino); poi si apre, conosce e si cimenta con le cose del mondo: la 'cognitio vespertina' lo trattiene nel mondo. La conoscenza del mondo esterno è come la variopinta Natura cretese, riserva di forme e di luci colorate, capiente di cielo, di mare, di terra, paradiso per lo sguardo, per la conoscenza sensibile: egli la attraversa provando e imparando, apprendendo i segreti dell'Eden manifesto. Ma Cortelazzo elaborando le apparenze tendeva verso il nucleo generativo. Per molti anni egli scomponse ed innalzò esili e fieri monumenti astratti, di rara tensione luminosa, dove una sagoma di massima esposizione, posta in piena luce, proteggeva forme segrete, piani d'ombra celati dietro, dentro di sè.

L'esterno custodiva un interno che andava acquistando forma, che si vedeva, si muoveva, andava staccandosi, separandosi.

Nell'ultimo lavoro, ne *La Rosa* si realizza un incontro decisivo, tra sè e sè: *La Rosa* è prova e opera del ritrovamento.

La forma della rosa è simbolica di un centro da cui si irradia potenza unificatrice, il bocciolo chiuso è il centro oc-

culto, i petali aperti sono le prove del processo di rigenerazione. La morte nei Tarocchi di Waite è uno scheletro-cavaliere assiso a cavallo con uno stendardo nero che porta una rosa con i petali aperti: ciò che si è aperto sino all'annullamento del cuore solleva in alto il principio della rigenerazione. La rosa che si sfoglia, la corolla che si schiude e rotea, i petali che si delineano, sono anche simbolo di movimento, di trasformazione, come il fuoco – come le fiamme – elemento primordiale dell'*homo faber*, opera di Vulcano, furto di Prometeo. La rosa, *La Rosa* di Cortelazzo è fuoco ed è vaso. È il suo commiato dal mondo della conoscenza vespertina.

«...ogni verità spirituale si concreta a poco a poco e diventa materia o strumento nella mano dell'uomo...» (Carl Gustav Jung)

TESTI CITATI

J. BALTRUSAITIS, *Lo Specchio, Rivelazioni, inganni e scienze-fiction*, Milano 1981.

G. CORTELAZZO, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti* a cura di PAOLA CORTELAZZO, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia, estate 1990.

C.G. JUNG, *Opere*, Torino 1980.

G. MAZZARIOL, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in Catalogo della mostra cit.

PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, Firenze 1941.

A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio*, Milano 1991.

Pensare la scultura

Massimo Carboni

Pensare la scultura resta forse, ancor oggi, un compito da adempiere. «Gli scrittori si esprimono con parole», diceva Pomponio Gaurico nel suo trattato cinquecentesco, «ma gli scultori con atti». È questa forza, questa evidenza, questa potenza dell'atto – che certo più a luce viene nella scultura che nella pittura – a rappresentare una sfida per il pensiero. L'opera di alcuni artisti, e Gino Cortelazzo è tra loro, tenta di far riemergere questa connessione. I temi su cui Cortelazzo ha costantemente insistito, e cioè la generazione dinamica delle forme plastiche, la volontà euritmica delle strutture, l'equilibrio degli aggetti e il taglio dei piani che non fanno altro che verificare la ricerca sui rapporti tra luce e spazio e luce e materia, tutti questi motivi di fondo portano sostanzialmente l'accento sui «radicali» della scultura, sulle modalità costitutive dell'atto dello scolpire. Che in sé resta enigmatico. Su questo piano, non contano tanto le ascendenze neocubiste o post-surrealiste, costruttiviste o lirico-astratte; non conta tanto, cioè, il pur indispensabile apporto della ricostruzione storico-filologica delle «fonti» o delle matrici di partenza, quanto il fatto che il lavoro di Cortelazzo ha sempre cercato di mantenersi disponibile a ripensare ciò che da sempre la scultura evoca: il dialogo tra evento plastico ed evento naturale, il rapporto tra la luce e l'ombra, la relazione tra le diverse qualità della materia diversamente trattata, la connessione tra moto virtuale e stasi effettiva, il difficilissimo equilibrio da mantenere con la dimensione cromatica e dunque la diversità di restituzione luminosa della materia. In fondo, l'artista fa

sempre la stessa opera, gira sempre attorno allo stesso problema, così come il pensiero pensa sempre la stessa cosa, una cosa che è tanto irriducibile al pensiero quanto l'arte è irriducibile all'opera.

Agli inizi del secolo, tra il 1903 e il 1907, Rainer Maria Rilke scrisse un saggio su Rodin, del quale per breve tempo fu segretario. Vi si trova un bellissimo brano in cui – insospettabilmente, forse – è racchiusa l'essenza dell'itinerario che la scultura moderna proprio in quegli anni stava imboccando. E forse di più: le caratteristiche profonde, costitutive, ontologiche della stessa arte contemporanea. Rilke parla dunque di Rodin. E scrive: «L'opera di scultura viveva ormai sola. Come il quadro. Ma non le occorreva, come al quadro, una parete. Non le occorreva, anzi, nemmeno un tetto. Era *una cosa* che poteva stare a sé. E gli pareva buon partito darle, dunque, esattamente anche *la vita* di una cosa: di una cosa attorno alla quale si può girare e che si lascia guardare da ogni lato. E, tuttavia, l'opera di scultura doveva, in qualche modo, distinguersi dalle altre cose: dalle infinite cose comuni, che ciascuno può afferrare in pieno viso. Doveva essere, in un certo senso, intangibile, sacrosanta, distaccata dal Caso e dal Tempo, in cui si leva solitaria e meravigliosa come il volto di un Veggente. Era necessario darle il *suo* posto: un posto proprio e sicuro, ove non avesse potuto deporla l'arbitrio. Era necessario inserirla nella tacita durata dello spazio e nell'ordine delle sue grandi leggi. Bisognava assestarla nell'aria che la circondava, perché vi consistesse come dentro il vano esattissimo di una nicchia; e darle, così, una sicurezza, un portamento e una solennità generati dal semplice fatto del suo 'essere' e non della sua significazione».

Straordinaria è la potenza anticipatrice, quasi preveggente di questo testo. Vi si riassume non solo l'essenza del fare scultura, ma anche il *pensiero* che allo scolpire so-

printende. Uno scolpire, dunque, non solo in senso materiale, artigianale; ma anche concettuale, mentale, fino all'esperienza estrema della *land art*. La scultura moderna – cadute imprescrittibilmente le convenzioni formali e percettive dell'Accademia o più ampiamente della tradizione classica, che già di per sé segnalavano, al pari della terza persona del romanzo, che si era in presenza di un manufatto artistico – la scultura moderna, dunque, si ritrova, nuda, cosa tra le cose, immersa e indifesa nel flusso quotidiano dell'esperienza vitale, dell'*Erlebnis*. Pensiamo solo a Duchamp, ai suoi *ready-made* necessariamente privi di ogni tratto stilistico che potesse in qualche modo riconnetterli alla tradizione scultuale. Duchamp è caso-limite, certo: e allora Calder, certo Picasso, Boccioni, Rauschenberg. Deposta la riconoscibilità più o meno immediata ma sempre sicura dello Stile, la scultura moderna è come «gettata» nel Mondo, come se patisse la pressione delle cose che la circondano. Ma proprio per questo – una volta abbandonata l'immediatezza rassicurante della riconoscibilità stilistica – deve anche differenziarsene. Questo è il fragilissimo, difficile equilibrio su cui vive la scultura moderna, un equilibrio che in tutta evidenza anche Cortelazzo ha affrontato e sentito come problema (soprattutto in alcune opere collocate tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, come *L'assisa* e la serie delle *Foglie*, nelle quali forse, pur da lontano, trascrive e rielabora l'esperienza di Pascali). Se la scultura assume in misura eccessiva la vita ed il suo incessante movimento, dice Rilke, essa rischia di perdersi nel flusso caotico e distratto dell'esistenza. Che cosa deve distinguerla, marcarla, allora? È necessario assegnarle «il suo posto», un posto «proprio e sicuro», al riparo dalla casualità e dall'arbitrio che imperano nella realtà «reale». Soltanto così, la scultura può davvero «essere», e non unicamente «significare». Probabilmente, Rilke evoca quel luogo ne-

cessario che da sempre appartiene alla scultura come arte del limite, del contorno (e l'embricarsi, il rovesciarsi continuo dei piani nei bronzi degli anni Settanta, non indica forse anche un'esigenza di questo tipo, nell'opera di Cortelazzo?).

Contrasta alla stessa essenza della scultura, sembra affermare Rilke, il movimento che straripa, deborda dai limiti dell'oggetto scolpito. Come gli abitanti delle antiche città – è un'analogia dello stesso Rilke – si muovono sì incessantemente, ma sempre all'interno della cinta muraria, così nella scultura ogni movimento deve tornare alla sagoma dell'oggetto, deve venir ricondotto nell'area del suo contorno, sotto la giurisdizione formale dei suoi limiti e dei piani virtuali che essi indicano. E questo è anche l'ordine cui sanno sottomettersi le sculture di Cortelazzo. Ma la tematica del limite – pur con tutte le sue connotazioni di tipo tradizionale – è intimamente connessa a quella del luogo. E questa è un'altra caratteristica della scultura moderna. Il limite fa-ordine, porta-ordine nella forma, le impedisce di frammentarsi ed eccedere dai propri stessi margini. Il limite è il guardiano del Luogo come unità, armonia, identità. La scultura è un tutto-limitato. Questione dei *confini* della forma scolpita. «Il segreto della forma sta nel fatto che essa è confine», diceva Simmel, «essa è la cosa stessa e, nello stesso tempo, il cessare della cosa». E Heidegger, con significativa coincidenza: «il formare avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto a un limite».

Il non-più-essere della cosa (della scultura), un millimetro al di là dell'orlo, la sua sparizione, è dunque (come la terra che circonda le *Foglie* di Cortelazzo) un momento formale, organico, strutturale, connettivo, che modella, che porta ordine, *nomos*, che configura l'opera. Equilibrio paradossale, quindi; e difficilissimo, delicatissimo da mantenere. Del quale vivono tutte quelle esperienze

moderne e contemporanee in cui la scultura è immersa nello spazio ambiente, in dialogo con ciò che la circonda ma che, in un modo e attraverso strade forse misteriose, essa stessa circonda. Un'esperienza che anche Cortelazzo ha compiuto, pur nella specificità del suo itinerario creativo. L'essere e il non-più-essere della cosa, della scultura, o meglio l'essere-*mentre*-non-è-più, il momento in cui lo spazio aperto si dispone a circondarla, forma dunque un luogo, un territorio circoscritto di senso. In cui qualcosa avviene. I limiti del corpo della scultura, i suoi orli, le sue superfici intese *anche* come contorni, sono l'«ansa del vaso» di Simmel, il *medium*, la soglia, il frammezzo tra opera e mondo, tra formalizzazione ed esperienza di questa formalizzazione. Nome di questo Luogo è Forma; esperienza di questa Forma è Tempo. È nella temporalizzazione, dunque, che possono coniugarsi fatticità e normatività dell'opera, esser-cosa ed esser-più-che-cosa della scultura. È nella temporalizzazione che ogni esperienza costruttiva e ricettiva assumono necessariamente, che la scultura, heideggerianamente, non va ad inserirsi in un luogo ma è essa stessa un Luogo. Se la Tecnica prende e trattiene lo spazio calcolandolo, parcellizzandolo, quantificandolo secondo l'interna legalità della *ratio* funzionale ai propri scopi, la scultura invece *fonda* lo spazio. La Tecnica sradica il Luogo; la scultura lo erige; mostrando, semplicemente esponendo ciò che è proprio dello spazio nel medesimo ordine del visibile. La scultura che riesce a dialogare con l'ambiente è l'autopresentazione stessa della flagranza dello spazio. Non è una presa di possesso dello spazio, ma un «farsi corpo di luoghi». La cultura lascia-essere lo spazio, lo sospende, ne fa *satori*, ne fa illuminante esperienza secondo la misura di un apparire irriducibile ad ogni appropriazione, ad ogni assoggettamento. È il presentarsi stesso della *località*.

Il motivo della soglia, del confine, cui abbiamo accennato, vive nell'opera di Cortelazzo secondo i moduli che lui stesso definiva di un «figurativo indiretto». Astrazione e organicità si connettono in molte sue opere fino a formare un tutto concluso eppure aperto all'inedita ri-significazione. Della cosa, dell'oggetto, del corpo, è come se restituisse non la «figura» ma la «figurabilità». E ciò avviene anche in quegli episodi in cui si fa più forte e visibile l'ascendenza fitomorfa e organicista – quasi mai «naturalista», però – dei volumi: nella serie delle *Foglie*, ancora, ma anche in certi bronzi, in certi alabastri (in *Farfalla luce*, in *Elmo*, ad esempio, entrambi del '75). E ad ampliare il rapporto interviene la lettera, la parola, la scrittura. Su un duplice piano. Quasi sempre il titolo dell'opera riporta la scultura a cui si riferisce alla nominazione oggettuale: vi sono i *Guerrieri*, la *Vela*, il *Bolide*, il *Castello*, in cui vivono le tradizioni di certo surrealismo – soprattutto Ernst – e del cubofuturismo più asciutto e decentato. Vi sono dunque «descrizioni». Epperò (e ciò rinvia all'energia intimamente dinamica della forma in Cortelazzo) ciò che è «descritto» – sia pur con una sola parola, con un *titulus* icastico – non si ritrova mai interamente nella sua descrizione, ne resta al di qua o al di là. La forma, il corpo visibile, insomma, non è la «cosa» nominata, ma la sua germinazione, il suo momento sorgivo («Donna al sole» – ma è solo un esempio – in cui Cortelazzo parte esplicitamente da Viani), il suo farsi-cosa. Il titolo dell'opera ne nomina l'oggettualità; la forma plastica, come a dispetto, restituisce invece solo il nucleo di possibilità di quell'oggetto, come se, libero di svilupparsi nel tempo, esso potesse assumere altre forme, altre organizzazioni volumetriche, altre identità. Formattività, dunque, non forma; figuralità, non figura.

L'altro piano su cui si esplica la presenza della lettera è quello della scrittura, che forse Cortelazzo era inten-

nato a sviluppare maggiormente, se ve ne fosse stata la possibilità. Quando attorno al 1977 la grafia libera, meramente segnica, comincia a tramutarsi in scrittura idiolettica, geroglifica, non più soltanto pulsionale o immediata, allora il linguaggio – che non è ancora un «linguaggio», o non lo è più – è come se sostasse, se si fermasse sul limitare del senso. Quei segni graffiati sono e non sono parole riconoscibili, stanno sulla soglia, sul confine tra sotto-codice e codice riconoscibile. E questo modo di operare per opposizioni temperate si può ritrovare – mutati i parametri di riferimento – anche nelle dialettiche insitite tra superfici tirate a lucido e superfici opache, nell’alternanza dell’acuto e del sinuoso, entrambi come «astratti» dal loro caratterizzare elementi materiali precisi e «numerabili», come presentati in sé, qualità senza sostanza.

La natura – perché in fondo sempre di natura, nel senso eminente del termine si tratta – è quindi intuita nell’opera di Cortelazzo come costante apertura, continuo fiorire, germinare di elementi in perpetua trasformazione, anche se non sempre tale tensione riesce poi a trascriversi nel costrutto formale singolo e specifico.

Il moto ondulatorio e flessuoso che da un nucleo centrale – soprattutto nei primi lavori – si propaga nello spazio; il movimento spiraliforme continuo di certi bronzi che rammentano l’anello di Moebius; gli intrichi vegetaliformi che modificano ogni possibile rimando in termini eccessivamente naturalistici nell’ambito di più ampie dimensioni astratte e costruttive: tutti questi motivi formali proprio da quella chiave di fondo costituita dal concetto di «soglia», di «confine», scaturiscono e si edificano. La stessa tensione – eccettuata, evidentemente, la serie «coricata» delle *Foglie* – che vive in tutta l’opera di Cortelazzo tra terrestrità, forza di gravità, e slancio verticale, intenzionalità «aerea», è in fondo governata da una

dialettica simile; non tanto di unione quanto di giustapposizione degli opposti, da una volontà di non annullare i contrari in quanto tali ma di esporli nel loro permanente, irriducibile dialogare. Un dialogare che estende le sue valenze fino a permeare di sé lo stretto intreccio – che il lavoro di Cortelazzo ha sempre inteso mantenere – tra opera e natura, quando il corpo scolpito è collocato nell'aperto del paesaggio o comunque nello spazio reale. In questo senso, la pratica dell'installazione – che, come noto, in altre correnti e in altri autori contemporanei ha assunto valenze ancor più specifiche – non è altro che il farsi-spazio dell'opera come «infinito intrattenimento» tra il lavoro d'arte ed il contesto fisico-percettivo e mentale, psicologico. È come se l'opera – luogo di senso essa stessa – non sprigionasse tutta la sua energia sino a che non viene collocata in uno spazio ad essa preesistente. Eppure in realtà lo spazio non è «occupato» dall'opera: l'occupazione è sempre associata a qualcosa di violento, che la pratica estetico-artistica rifugge. Si tratta piuttosto – come già si è visto – di una sospensione, di una sorta di *epoché* dello spazio. Esso nasce, sorge a se stesso nella misura in cui viene coinvolto in tutte le sue coordinate dalla nuova presenza dell'opera. È proprio l'opera che spesso ci conduce a vedere per la prima volta alcune caratteristiche dello spazio, dell'ambiente, che precedentemente non aveva colto. Nello stesso tempo, la dialettica tra opera e spazio è così insistita, così pregnante – nei casi in cui, ovviamente, la restituzione di tale rapporto sia in ogni particolare adempiuta – che l'esser-così dello spazio, la sua specifica qualità, il suo *quid*, diventa contestuale e significativo solo nel momento in cui esso si manifesta in presenza dell'opera. Con quest'ultima, lo spazio sa talora intrattenere una dialettica serrata e forte, tale da riuscire ad abolire qualsiasi *status* di precedenza o priorità tra i due luoghi, il luogo-opera e il luogo-spazio.

Questo è il senso della *località* che viene a definirsi quando il corpo della scultura sa *comporsi* con il corpo del vuoto. Come se l'opera fosse il «supplemento necessario» dello spazio che la accoglie.

L'arte della scultura Sull'opera di Gino Cortelazzo

Roberto Pasini

Per muovere i primi passi con cognizione di causa all'interno dell'opera di Gino Cortelazzo, un utile vademecum è rappresentato da alcune dichiarazioni di poetica che l'artista ha lasciato nei suoi quaderni. Vi si parla della scultura, e precisamente della sua identità, con parole pacate e semplici, al limite di un candore paradigmatico: «Scultura – scrive Cortelazzo in data 30 novembre 1972 – è l'opera dello scultore che trae dalla massa la forma». Potrebbe sembrare un'affermazione ovvia, un truismo, e invece si rivela assai interessante proprio per cogliere quello che forse è il motivo di fondo della scultura di Cortelazzo, cioè il trasformare una «massa» inerte, pesante, inanimata in «forma», con distinzione netta e generativa fra i due termini. Esistono, quindi, un punto di partenza, la «massa» portatrice di una realtà ottusa e passiva, e un punto di arrivo, la «forma», in cui quella realtà ottusa e passiva prende vita, demiurgicamente. Come dire, in gergo aristotelico, *potenza e atto*.

A livello preliminare, il concetto di «massa» si configura come l'*ante rem*, l'orizzonte ontologico dell'indistinzione: un terreno fertile ma pigro, su cui lo scultore deve lavorare con fatica, quasi secondo un calendario esiodeo di «opere e giorni»; alla fineemergerà la «forma», come risultato (per lo meno come stadio di passaggio di un percorso), frutto di uno sgravidarsi della «massa», *mater-materia universalis*.

Ma come si delinea questa «forma»? Cortelazzo è pronto a sostenere che essa, concretizzatasi in scultura, viva nel concetto di «volume»: «La scultura non è che un gioco di

volumi – leggiamo alla stessa data – che dà la sensazione di un movimento concorde e armonico verso un punto dell’infinito». E ancora: «Il volume non è che un incontro armonico di linee». Dunque: «La scultura non è che armonia di volumi in uno spazio».

I tre elementi principali, da desumere attraverso queste scarne ma significative affermazioni, sono «volume», «armonia» e «infinito», filtrati dalla nozione di «movimento» che li infilza e li tiene uniti. Sono indicazioni molto generali, certo insufficienti a forgiare l’identikit di una ricerca che s’intenda mettere a fuoco in ogni suo palpito recondito, ma ci appaiono comunque spie utilissime per comprendere il clima in cui si muove la scultura di Cortelazzo, e per cominciare a interpretarne i nessi causali, le ragioni di fondo.

Allora, riassumendo: all’inizio, per l’artista atestino, c’è la «massa», sorta di *primum* senza identità, coacervo delle possibilità; da essa si deduce un po’ alla volta la «forma», ma questa può estrinsecarsi solo per il tramite del «volume», dei suoi «giochi», ai quali va lasciata una tensione di «armonia», non negandogli il «movimento», ché, anzi, proprio verso l’infinito, o meglio «un punto dell’infinito», tende, nel suo slancio, la scultura.

Già da queste note, a cui ci si è voluti qui richiamare come ad una elementare ma imprescindibile chiave interpretativa, si capisce che per Cortelazzo l’operazione scultoria assume una valenza bipolare: da un lato, il «parto» della «massa» e la generazione della «forma»; dall’altro, il carattere energetico, vitalistico, di quest’ultima, sciolta in un afflato dinamico, anche se mai dimentico di valori armonici che ne temperino e ne modellino lo slancio.

Se passiamo da queste premesse al vaglio diretto delle opere, ci accorgiamo subito che il rapporto massa-forma vive nei primi anni, all’incirca fra il ’67 e il ’72, quasi un

rituale di dirozzamento, in cui le membra della scultura appaiono tese a liberarsi dell'invulcro placentare, dal quale sono però ancora intorpidite. Lavori come *Famiglia*, del '67, *Der König*, del '68, *Città 1*, del '69, rivelano uno sforzo liberatorio, quasi che la materia fosse ancora in grado di ostacolare il divincolarsi della forma, il suo rendersi autonoma, o quanto meno il suo pretendere una lampanza immediata, smeraldina, inconcussa. Il fascino di queste opere risiede proprio nel leggero torpore che le avalla (con improvvisi scrollamenti energetici, come in *Volo 1*, del '68, dove per altro senti il timore concreto di obbedire al desiderio implicito nel titolo): c'è un guscio caldo che le impania, le rende lente, meditabonde. Ancora *Colpo di vento 1*, del '71, che pure dovrebbe sbarazzarsi di ogni indecisione, risente di questo clima d'avvio, ed ecco che la materia si arresta, corposa e spessa, raggrumata in un torso sintomatico.

Già evidenti, fin da ora, sono le componenti «storiche» della scultura di Cortelazzo: si parte dalla sintassi cubo-futurista, ricca di ansie generative, intrisa di umori vitalistici, passando per il biomorfismo intenso di Arp, su cui Cortelazzo compie operazioni dettaglianti, e arrivando sino all'alunnato presso Mastroianni, la cui suggestione però non va oltre un *imprimatur* energetico, che deve essere sottoposto al vaglio dell'«armonia», e quindi pausato, incanalato per sentieri lontani dalla rutilanza del maestro. In Cortelazzo, cioè, non può attecchire la *vis* quasi indemoniata di Mastroianni, cantore di una sorta di guerra-scultura che si svolge da un nucleo centrale con la fertilità ferina di un gesto rapido ed enciclopedico: lo scultore di Este non mira all'empito, alla *dynamis* pura, magari a sua volta proliferante in un agglomerato di *dynamis*, in quanto è nel suo stile di riportare ogni atteggiamento prorompente ad una condizione di necessità formale, e dunque di non fargli spiccare il «volo», ma di

ancorarlo ad una realtà di movimento armonioso. Proprio intorno al '72 si verifica un primo passaggio interno alla sua opera, in virtù del quale la scultura si fa più nervosa e intraprendente, si leviga nel tratto e si sguinzaglia nello spazio con nuovo piglio. *Re, Ascolto 1, Mascherine, Trio* (con quegli occhietti ernstiani che sembrano identificare lo stupore d'esistere) sono la testimonianza di uno svilupparsi, in senso letterale, della scultura, come se il cordone ombelicale della «massa» fosse stato reciso. In realtà, tale recisione non avverrà mai, in quanto tutta l'opera di Cortelazzo vive all'insegna di questo dualismo di base, segnato dalla volontà di proiettare i volumi nello spazio senza inibizioni, ma anche dalla coscienza che non si deve andare oltre un certo limite, che riporta i volumi a dimensioni di garbata, ma corposa, plasticità. Lo sventrare, il fiondare repentino, cui in questi anni, e in seguito, sembra obbedire la scultura, altro non è che un *incipit*, il desiderio calderiano di eliminare peso, di transustanziare la «massa»; ma questa, conscia dell'«invidia degli dei», si oppone, anche se larvatamente, e riporta ogni intemperanza nel solco dell'euritmia, lasciando alla materia non la libertà dell'aria o della nuvola, bensì della fiamma. *Fuoco*, del '73, è in un certo senso un esito paradigmatico: vi si leggono i moti di danza che la scultura di Cortelazzo è destinata a intraprendere, con destrezza e squisita padronanza di mezzi, ma al tempo stesso vi si rintraccia il convincimento che non ci si debba lasciare andare alla *hybris* formale (o, meglio, formalistica) *tout court*: sotto, a generare il movimento delle volumetrie-fiamme, c'è, almeno idealmente, la legna, come dire ancora e sempre la «massa», il punto d'appoggio, l'oscuro, ma rassicurante *primum*, che va trasformato ma non tradito.

È un nodo cruciale, questo, nel complesso della poetica di Cortelazzo. E potrebbe indurre in malintesi, alimenta-

ti anche, forse per la schiettezza tipica del suo candore (dote sempre più rara), dallo stesso artista, quando confessa: «L'arte è idea e la necessità crea la forma ... Sono sempre convinto però che il problema sia un fatto contenutistico esplicato in senso formale e il valore sia nell'idea, non nella forma in sé». (Nota del 15 agosto 1971).

Distinguere, con nettezza, un piano contenutistico e uno formale, è operazione rischiosa, come si sa. Del resto, è indubitabile che lo scultore abbia sempre considerato con rispetto l'universo naturalistico in cui si muove la sua ispirazione, tanto da alternare, anche nei titoli, temi di plastica pura ad altri di patente referenzialità. Ma è un sottofondo che non turba, lasciando alla scultura un agio di continua, indefessa metamorfosi, che alla metà dei Settanta si fa decisa movenza, quasi cadenza di piani, articolati e impennati, turgidi nel bronzo polito, ricchi di un palpito musicalmente luministico, come in *Farfalla luce*, all'insegna di un'epidermide quasi febbricitante per suavità, dietro la quale come un organismo oscuro e in perpetuo moto, si agitano le onde scure del dettato plastico: il rapporto luce-ombra svela le sue credenziali, mordendo nelle membra scultorie, rendendole ora limpide ora misteriose, dando il la ad una dialettica *recto-verso* di non trascurabile suggestione.

Più dolce, come in *Incontro nello spazio*, più aspro, come in *Canto*, il tocco di Cortelazzo ha ormai assunto un *quid* confidenziale con i volumi, tanto da giostrarli secondo scansioni vibranti, interpretando la forma in modo assai articolato, innervato, politensivo. Le linee inseguono una grammatica di torsioni che le rende sinuose, il più delle volte, attente però a non disperdersi in ritmi desmantizzati, e quasi per frenare possibili tralignamenti in un gergo automatico, Cortelazzo ci dà opere come *Metamorfosi*, *Chiaro di luna*, *Donna al sole*, *Aquile in riposo*, tutte comprese fra il '75 e il '76, in cui lo scatto si acqueta, le

forme si fanno più morbide, arrotondano il proprio spessore, e sembra che una pigrizia miciosa abbia accarezzato l'ispirazione dello scultore.

È forse la fase propizia per dare vita al tema delle foglie, che tornerà anche più avanti, in cui il substrato naturalistico-referenziale e il suo scioglimento in ritmica plastica s'incontrano *naturaliter*: quelle forme vegetali si aprono con un'anamnesi boccioniana, si sviluppano nello spazio con tremore e sicurezza, pregne di umori terragni, ma leggere e sfumate in un processo, come corolle che si donano al giorno, o imeni che si offrono all'amore; è una tensione assai dolce, in cui il fitomorfismo trova, al di là di Arp, un rigore candido e persuasivo, calandosi in una realtà umida e ancestrale, quella in cui meglio respira il pensiero scultorio di Cortelazzo. Al quale, negli stessi frangenti, va riconosciuta anche una certa *vis* ironica, trasmessa a opere come *L'intellettuale* e *L'avaro*, del '77, garbate prese di distanza, che si esprimono in accumulo di piani, proliferazione di scritte: complicazioni, sembra dirci l'artista, che ci allontanano dall'istintiva semplicità che invece gli sta più a cuore: opere-manifesto, di poetica e di etica, da cui desumiamo la volontà di non essere, baconianamente, né ragno (*l'intellettuale*), né formica (*l'avaro*), bensì farfalla (o ape, in termini baconiani): farfalla, come abbiamo visto, che si fa luce e aria e vento e natura, in un connubio di forze che travalica l'ambito specificamente sintattico per recuperare un alveo originario, di stampo semantico, a cui chiedere le poche, anche se inutili, verità della creazione. Identificabili, a un dipresso, nella universale generosità di «flora».

La scultura di Cortelazzo si muove così su registri assai sorvegliati, dove l'istinto di natura si brucia lasciando depositi di forme lanceolate, scattanti, oppure torpide, sensuose, ma sempre intonate alla *natura naturans* e non alla *natura naturata*: è la linfa che interessa allo scultore, la

grammatica ipodermica, che talora si rammemora di eco brancusiane, nel fulgido profilo di una curva intonsa, ora di pentagrammi calderiani (*Primo volo*, del '79, *Volo in Maremma*, dell' '80), ora di placidezze arpiane (*Amanti*, dell' '81, *Gallo in riposo*, dell' '83). E nei primi anni Ottanta ritorna il motivo delle foglie, ora d'oro, ora verdi, che si fanno sia dolcemente cedevoli, femminee, abbandonate nel loro limpido fiorire, sia segretamente infide, come piante carnivore che da un momento all'altro potrebbero ingoiare l'incauto insetto; il loro sviluppo è sintomatico di un clima interiore che non ha mai abbandonato Cortelazzo (*Composizione verde*, del 1984, è forse la sua scultura più «boccioniana») e che coniuga con efficacia il fantasma oggettuale con l'energia processuale, secondo esiti che possono ricordare, anche se attraverso parecchi filtri, l'operazione *soft* di Oldenburg e dei suoi *oggetti-ghost*, sgonfiati: le foglie, in alcuni casi, si aprono quasi smembrando la scultura, che rivela così una personalità al limite dello sperpero, trattenendo il giusto potenziale costruttivo che consente alle nervature di non svaporare. Si tratta di un'operazione complessa, al di là dell'apparente immediata leggibilità, che impegna le forze più autentiche dell'artista, trasformando le tensioni precedenti, su cui i ritmi si sono ordinati per via d'asciuttezze, in dis-tensioni che tanto più rivelano forza d'impianto quanto più appaiono infragilite e depauperate del nerbo strutturale.

L'ultima fase del lavoro di Cortelazzo, nell' '85, ci riserva un'altra sorpresa. Nascono le sculture ricoperte di quarzo, dai colori strani, inconsueti, fatati. *La rosa*, *Il castello*, *Luna a Key West* sono l'indizio, purtroppo non portato sino in fondo, di un nuovo modo d'intendere la scultura o, quanto meno, di una virata operativa. Mentre in precedenza sulle superfici si depositava e guizzava, fossero in bronzo lucidato, in marmo, in alabastro, uno strato di

luce che le rendeva palpiti, empiricamente aperte allo spazio, con cui condividevano una sensuosa complicità, adesso lo strato di quarzo epossidico appiana ogni stimolo luministico. Anche Cortelazzo, come Calvino, sembra tenersi all'«opaco», quasi che una sorta di gibli avesse smussato ogni febbre. «La scultura non è che un gioco di volumi», ha scritto Cortelazzo, e da questa affermazione siamo partiti. Ora, al termine del percorso, sembra di poter ridurre quella affermazione, e intendere un messaggio più dolce e più amaro al tempo stesso: «La scultura non è che un gioco».

E come ogni gioco, perché sia bello, non deve durare.

Il significato e l'idea: il «figurativo indiretto» Aspetti dell'iconografia di Gino Cortelazzo

Elena Pontiggia

Leggo un pensiero di Gino Cortelazzo, scritto nel 1971: «L'arte figurativa non è una sciocchezza, altrimenti non ci penserei giorno e notte, non mi darei tanto da fare a studiare per poter (se possibile) dire qualcosa. Kandinsky diceva che 'la necessità crea la forma'. ... '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 esplicato in senso formale e il valore sia nell'idea, non nella forma in sé».

A questo pensiero se ne può affiancare un altro, un appunto di sei anni più tardi:

«Il mio concetto di *figurativo indiretto* consiste in questo: l'opera deve colpire la psiche del fruttore facendogli costruire una sua figura che può essere diversa da quella di un altro... Qualcuno mi potrebbe chiedere perché non faccio allora il figurativo tradizionale; così senza tanti sforzi il fruttore legge la donnina e se ne va tranquillo. Rispondo subito che se fossi convinto di questo scopo dell'arte, farei dell'iperrealismo. La foto dà un'immagine perfetta e sarebbe inutile fare della pittura...». (16 gennaio 1977).

E ancora:

«Il figurativo indiretto crea l'opera che porta in sé un discorso, uno stimolo alla fantasia... In questo modo il fruttore non è più contemplante, ma partecipante. Esso vede, vive...». (1 giugno 1977).

Quello che Cortelazzo chiama «figurativo indiretto» è

molto vicino alla definizione che Paul Klee dava di se stesso: «Io sono un 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 con un ricreare la realtà, indirettamente appunto, attraverso suggestioni e allusioni.

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.

In questo senso Cortelazzo sottolinea che «la funzione dell'arte è provocare un'emozione». E in questo senso Mazzariol ha parlato per lo scultore veneto di «un'esperienza diretta con l'altro da sé, con il mondo..., ma senza una volontà di rappresentazione, bensì forse solo di significazione».

Ma vediamo, scegliendo qualche esempio emblematico, come questo *figurativo indiretto* si esprime nel percorso dell'artista.

Operaio del 1968, che mostra ancora l'influsso delle linee-forza di Mastroianni, si vale già di questa tecnica espressiva. Non siamo di fronte a una rappresentazione realistica, né tantomeno a una stilizzazione, ma a un coacervo di forme che alludono a una tensione, a un dinamismo protiforme compresso e potenziale. Se il lavoro, come ci insegnava la fisica, è il prodotto di un'energia, l'idea del lavoro sarà meglio espressa da elementi vettoriali, anche contrastanti, che non da una forma chiusa e definita.

Notiamo subito, però, che il concetto è, per Cortelazzo, legato all'immagine, non al titolo, che appare anzi il più neutro possibile. «I titoli, secondo me, hanno un valore veramente aleatorio... Il titolo è come un nome di perso-

na; come il numero che distingue il carcerato... Se il titolo serve a esprimere un concetto, il fruttore è portato alla verifica dell'opera come concetto. Cade il discorso che l'opera parli da sé».

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.

Ciò che emerge, allora, nell'*Operaio* come negli altri esempi del figurativo indiretto, è la vitalità della realtà. Alla descrizione si sostituisce l'intuizione di un'ambiguità, di un respiro irrefrenabile, di una continua metamorfosi che è poi il darsi primo della vita.

In questo senso il figurativo indiretto non va inteso come un compromesso fra astrazione e figura: è invece la tecnica narrativa più adatta a caricare l'immagine di una dimensione conoscitiva più profonda.

Prendiamo, per fare un altro esempio, *Fiore due*, del 1983. Qui un bocciolo avvolto su se stesso (memore delle *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni) si dipana in una serie di foglie dilaganti che si espandono verso il terreno. Quello che interessa Cortelazzo non è l'elemento decorativo della corolla o dei petali, ma l'estremo radicarsi del fiore nella terra: il fiore diventa cioè il frutto finale di una linfa, di una carica vitale, di un profluvio di moti e di energie che trova il proprio acme nell'avvitamento spiralico della forma centrale.

E ancora, prendiamo *Foglia autunnale* dello stesso anno. Anche qui lo spunto formale è boccioniano: lo svolgimento spiralico del nucleo interno della scultura. Tuttavia c'è nelle forme che racchiudono questo nucleo un diverso accartocciarsi, piegarsi, assopirsi. All'idea di nutrimento, di crescita che ispirava *Fiore due* subentra qui un'idea di ripiegamento, di involuzione, di sommessa agonia.

Quanto aggiungono queste precisazioni per così dire letterarie al valore plastico dell'opera? Ben poco: non c'è bisogno di sapere che siamo di fronte a una foglia o a un fiore per immedesimarsi nel moto convulso e carnivoro delle forme, nel loro andamento ora embrionale, ora estenuato. Tuttavia non è indifferente al valore conoscitivo dell'opera la definizione, o meglio l'allusione, a un tema. Non a caso Cortelazzo parlava di «fatto contenutistico», di «valore dell'idea».

Ma vediamo altre declinazioni del figurativo indiretto. Prendiamo ad esempio il tema della figura umana, che è stato tanto prediletto dalla scultura classica, quanto rimosso da quella moderna.

La figura non ricorre mai in quanto tale nell'epoca di Cortelazzo, che evidentemente la giudica in sé poco evocativa. L'uomo, la donna compaiono prevalentemente sotto l'aspetto di archetipi, di funzioni. Si è visto l'*Operaio*, metafora stessa dell'opera, del lavoro. Ma potremmo citare *Der König* del 1968, *Coppia I* e *L'unico* del 1971, *Soldato* del 1972, *Pittore*, *Donna al sole*, *Maternità* del 1976, *L'intellettuale* e *L'avaro* del '77, *Coppia e Amanti* del 1981, *Personaggio* del 1985...

Ciò che interessa Cortelazzo non è, classicisticamente, il microcosmo che riecheggia il macrocosmo, perché nella sua concezione il corpo in se stesso non evoca: è. Ciò che lo interessa è, attraverso il tema del corpo, suggerire una fiaba, un mito, una dimensione di fantasia narrativa che, lungi dallo sconfinare nell'aneddoto, diventi però racconto, narrazione, emblema.

In questo senso *Re* (come non pensare allo stesso tema trattato da Archipenko, ma trasformato dall'artista ucraino secondo una sensibilità biologico-surreale, e tradotto invece dall'artista veneto in un gioco aereo e geometrico di triangoli ed ellissi?) può essere uno degli esempi più nitidi di questo procedimento.

Osserviamolo. Tutta l'opera è costruita per risonanze interne e per ripetizioni differenti. Il ritmo della corona in alto si rispecchia in quello a chiasmo della parte inferiore. Il dinamismo ascendente, a nastro, delle linee sulla sinistra è ripreso sulla destra dalla forma concava, simile a una capigliatura. La circonferenza che spezza il quadrato al centro della scultura ritorna più in basso, nell'occhio di diametro inferiore. Ma soprattutto, al di là di questi sapienti giochi formali, si ricrea nell'opera l'anima di un personaggio: folletto, elfo, caricatura, silhouette, protagonista di fumetto, il *Re* è un fantasma metafisico, una foresta di simboli, non solo un corpo.

Allo stesso modo *Donna 3* del 1978 è insieme scrigno, cucchiaio, grembo cosmico, concavità astratta, vuoto e vaso generante. E *Donna I* è ugualmente seme, vulva, baccello, quasi una *Velata* antonellesca.

Il campo dei significati è confusivo, come nell'universo semantico infantile di cui parla Freud. Come il roccetto del piccolo Hans può divenire di volta in volta suo padre, sua madre e lui stesso, così ognuna di queste forme è tanto più eloquente quanto più è indefinita. Ma sarebbe un errore scambiare questa ampiezza semantica, non costrittiva, per un'assenza. Al contrario, il fatto che certe forme ricorrono in soggetti differenti contribuisce a potenziare (non a contraddirsi) la dimensione 'contenutistica'.

Lo si vede bene nelle opere più propriamente dedicate all'espressione di un concetto.

Prendiamo ad esempio *Sorpresa* del 1972. Vi si ritrovano soluzioni formali che saranno presenti nel *Re* dello stesso anno, ma anche in opere cronologicamente più distanti, come *Farfalla-luce* del 1975. Affiorano, ancora, vere e proprie sigle della scultura di Cortelazzo: l'alternanza di pieno e vuoto, il rincorrersi degli occhi – circonferenze, la compenetrazione –attraversamento della linea rispet-

to alla superficie, il gonfiarsi a corolla delle forme (si paragoni *Sorpresa* con *Heros* dello stesso anno).

Eppure queste equivalenze non svuotano ogni singola scultura del suo significato specifico, del suo personale gioco di rimandi. *Sorpresa* è insieme la coppia, la vita, il fiore, la donna: tutto è sorpresa, perché nell'universo dello scultore, come in quello di Quasimodo, «tutto sa di miracolo». (E a questo proposito si potrebbe citare una poesia di un altro maestro dell'astrazione allusiva, Osvaldo Licini, che diceva appunto: «Un miracolo. Dimmi una cosa che non sia un miracolo»).

In modo speculare e opposto, opere dai contenuti ben lontani tra loro come *Destino* (1973) *Canto*, (1975), *L'avarro* (1977) sono tutte impostate su un identico motivo: una sequenza di piani che, scandendosi nello spazio, creano un ritmo, un'eco visiva.

Eppure, a ben vedere, a identiche forme corrispondono appunto variazioni di immagine e di significato. Il *Canto* suggerisce un'ascesi, una tensione che culmina nella 'gola spiegata' spalancata sul vuoto. *L'avarro* può richiamare una serie di lavagne minerali, su cui sono incise ossessive teorie numeriche. *Destino* implica qualcosa di più perentorio, di più drammatico: e il ritmo è di Quinta beethoveniana.

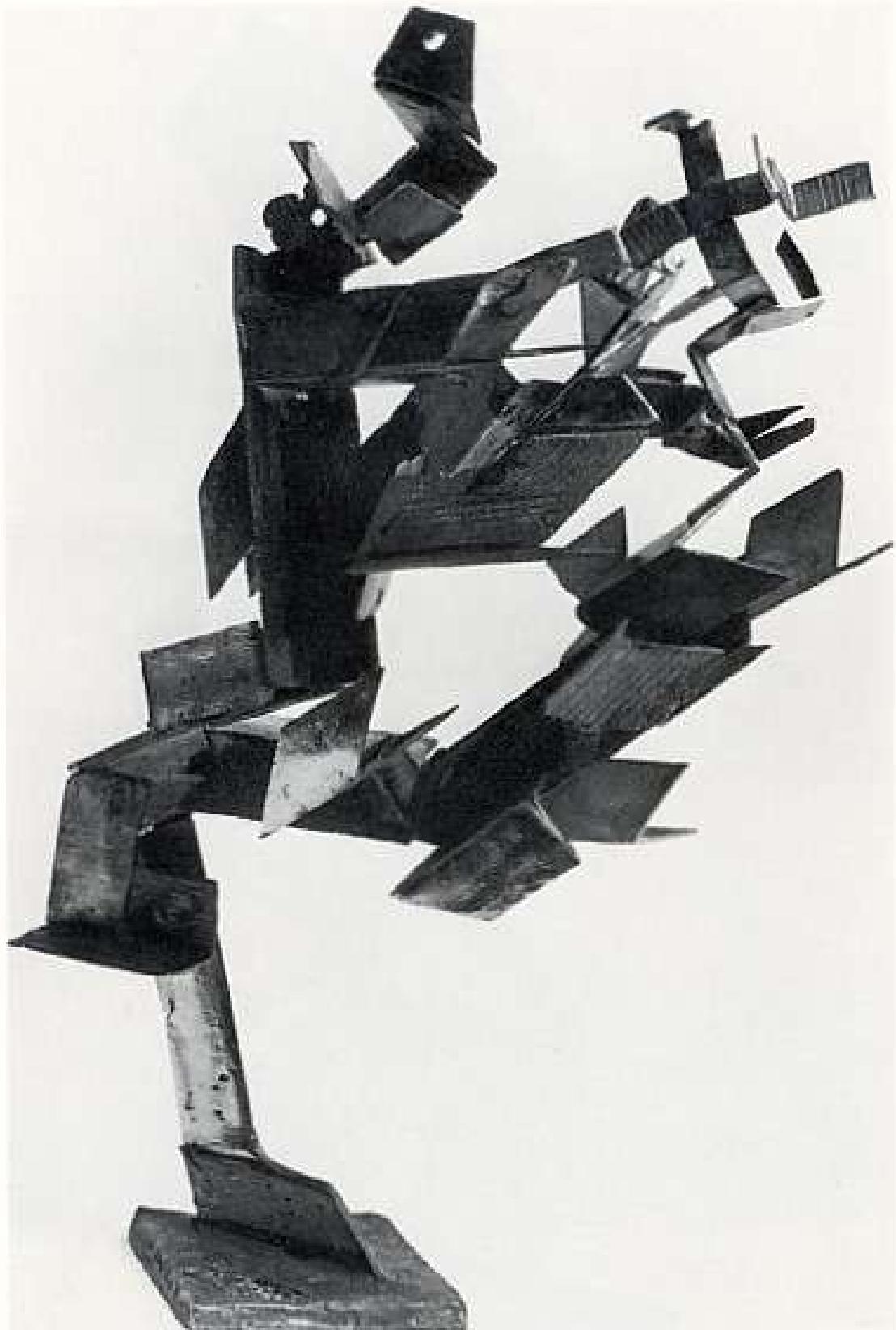
Così, in questa capacità enunciativa, si ritrova una delle caratteristiche più tipiche e singolari di Cortelazzo: un maestro tanto ostinatamente attento all'autonomia della visione (e all'espressione dell'invisibile) da rifiutare il realismo, quanto però capace di recuperare le suggestioni della mimesi attraverso un sottile gioco di echi, di tracce.

Cortelazzo aveva chiari i rischi del formalismo e la possibile afasia che la separazione del linguaggio dalla natura, la ricerca di un'altra realtà, potevano portare, se diminuiti della loro suggestione poetica. Senza tradire quella

direzione di ricerca che è stata il compito storico della sua generazione, ha intravisto, come i migliori dei suoi compagni di strada, altre possibilità.

In questo senso ad una vocazione lirica e soggettivistica ha affiancato sempre l'attenzione all'oggettività. Non poteva non essere convinto però che questa oggettività fosse un'illusione: che fosse cioè solo la somma di tante interpretazioni sovrapposte, così come la realtà del teatro non è che la somma dell'irrealtà di tante effimere recite.

Tutte le citazioni dell'artista sono tratte da: *Gino Cortelazzo*, a cura di Virginia Baradel, Cat. della mostra a Palazzo Querini Stampalia (Venezia, maggio-agosto, 1990), Editrice Electa, Milano 1990, pp. 35 e 37. Dallo stesso testo è ripresa la citazione di G. Mazzariol (p. 15).



Tav. I - *Volo I*, 1968 - bronzo, altezza 80 cm



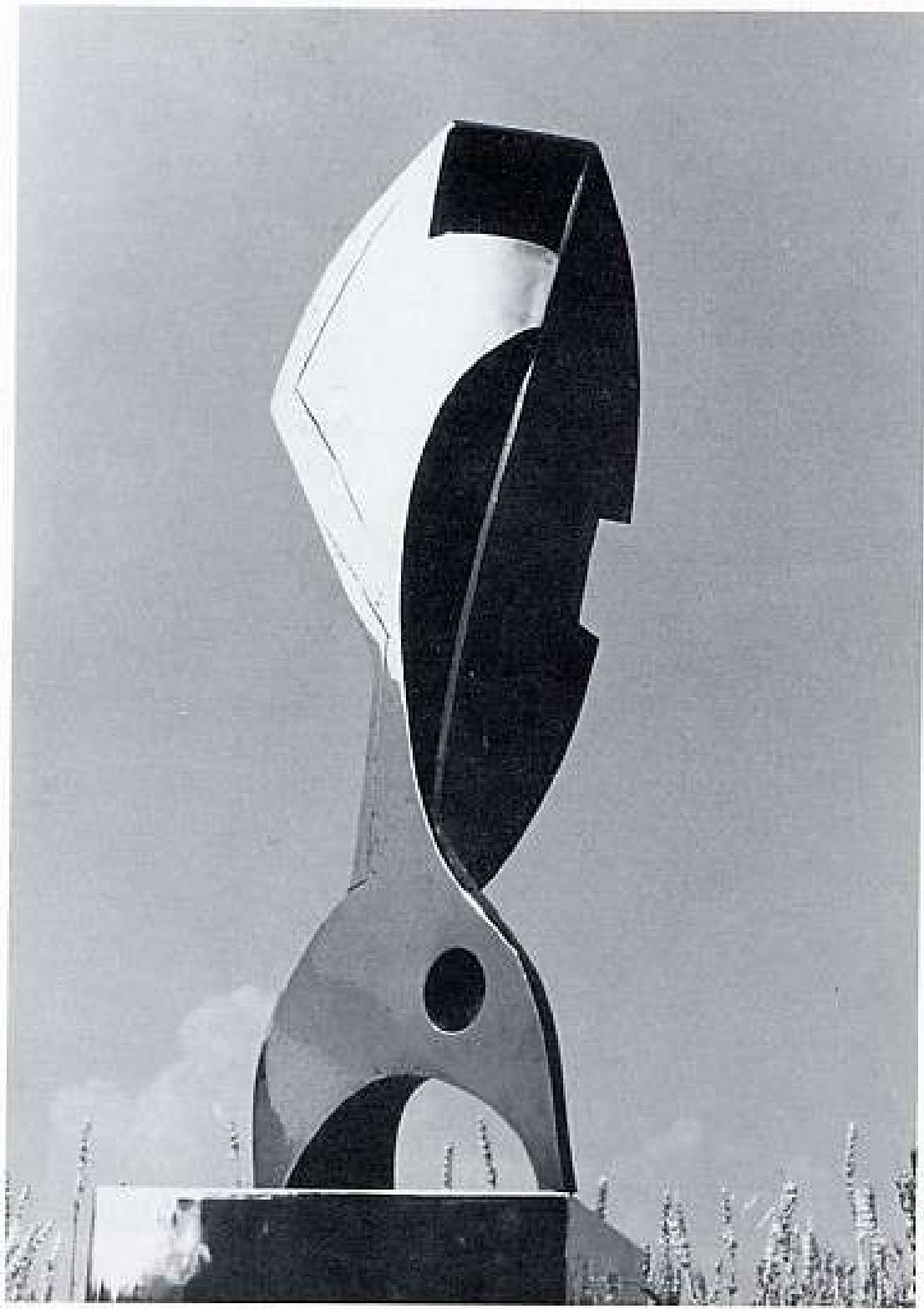
Tav. II - *Mondo allegro*, 1968 - bronzo, altezza 50 cm



Tav. III - *Colpo di vento I*, 1971 - bronzo, altezza 39 cm



Tav. IV - *Vita*, 1972 - ferro, altezza 270 cm



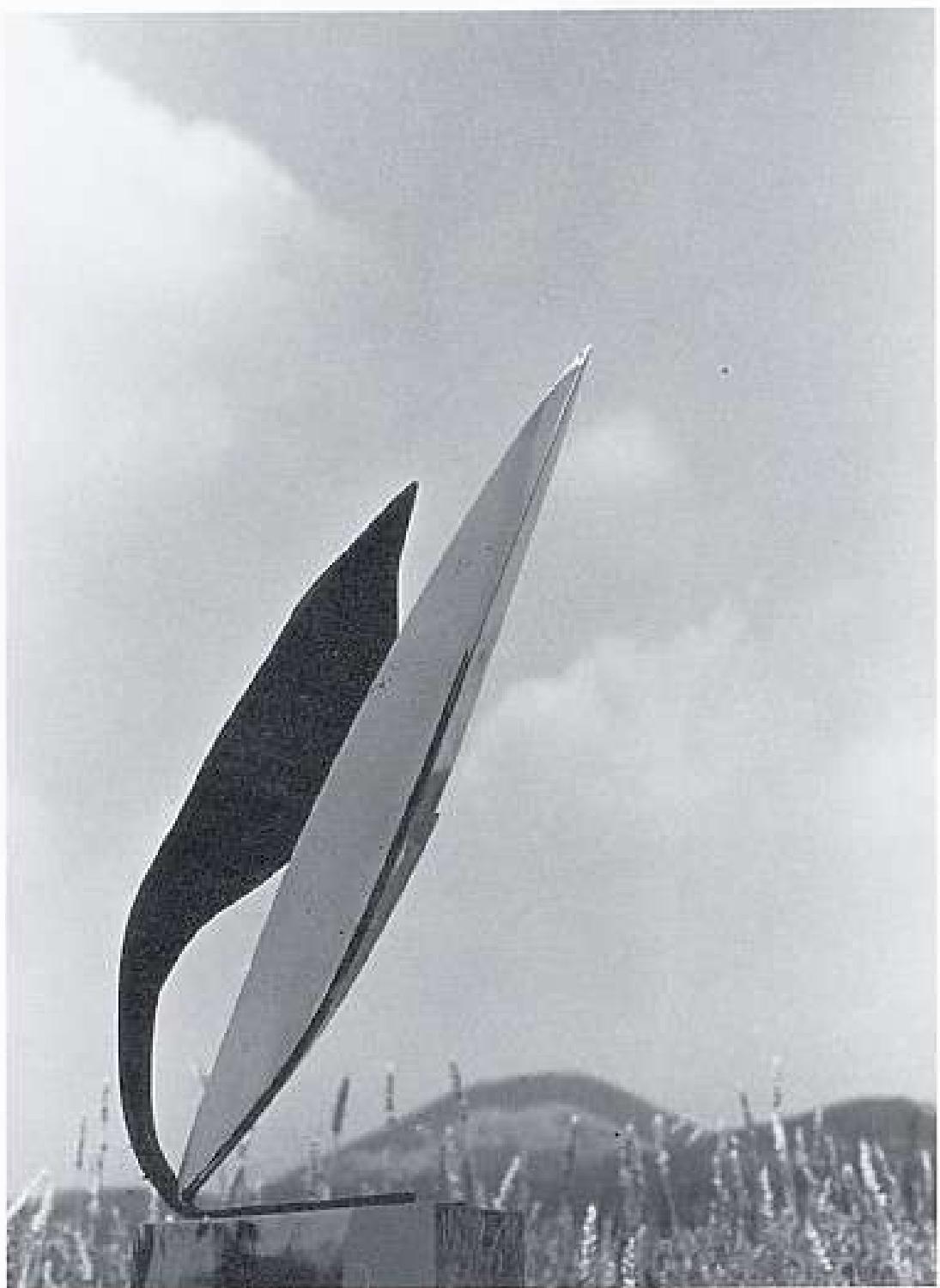
Tav. V - *Ascolto 2*, 1974 - bronzo, altezza 84 cm



Tav. VI - *L'aquilone*, 1974 - bronzo, altezza 50 cm



Tav. VII - *Incontro nello spazio*, 1975 - bronzo, altezza 60 cm



Tav. VIII - *Foglie vive*, 1975 - bronzo, altezza 63 cm



Tav. IX - *Farfalla luce*, 1975 - bronzo, altezza 82 cm



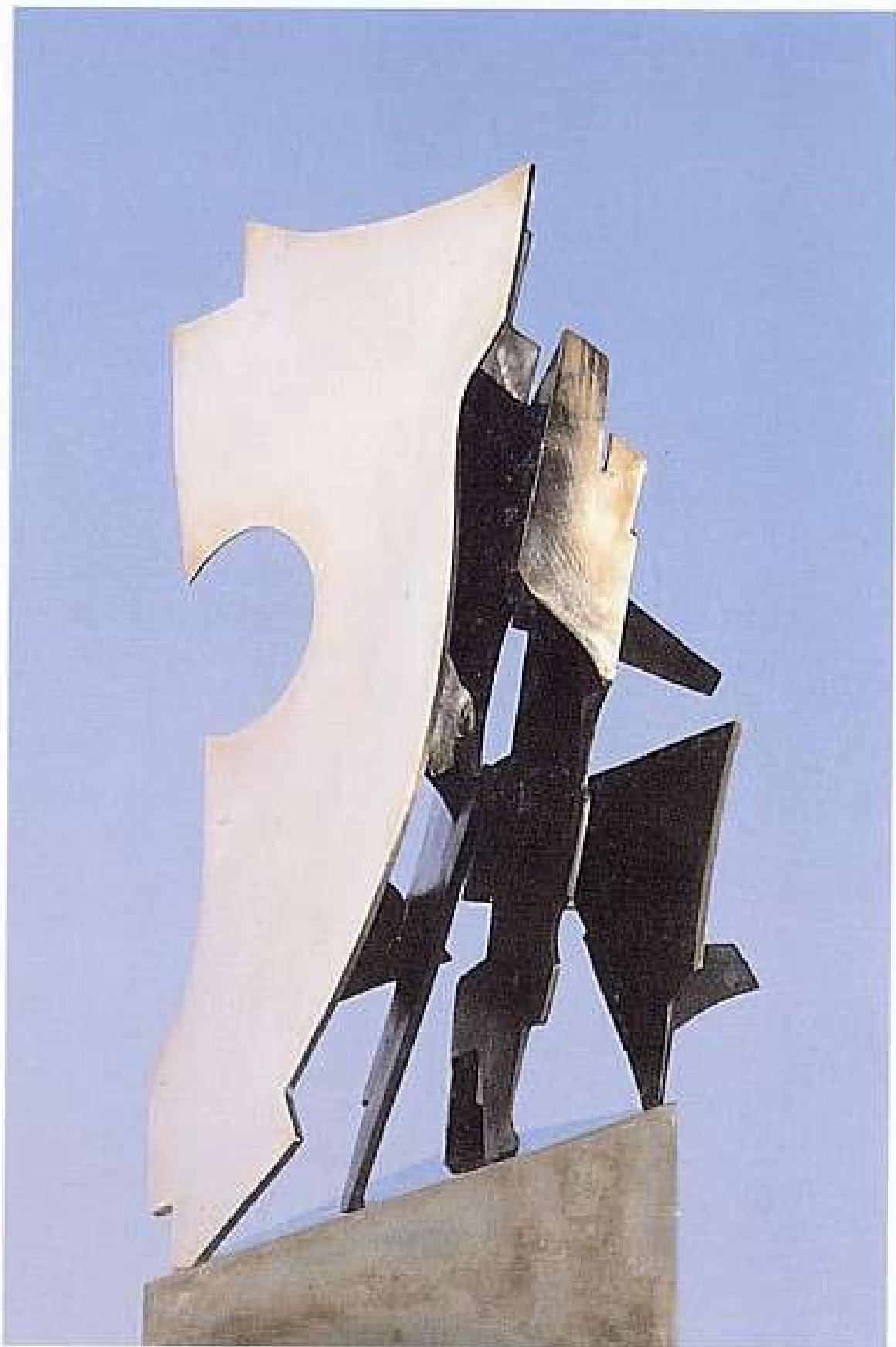
Tav. X - *I tre moschettieri*, 1976 - bronzo, altezza 32 cm



Tav. XI - *Donna al sole*, 1976 - bronzo, altezza 27 cm



Tav. XII - *In cammino*, 1976 - bronzo, altezza 162 cm



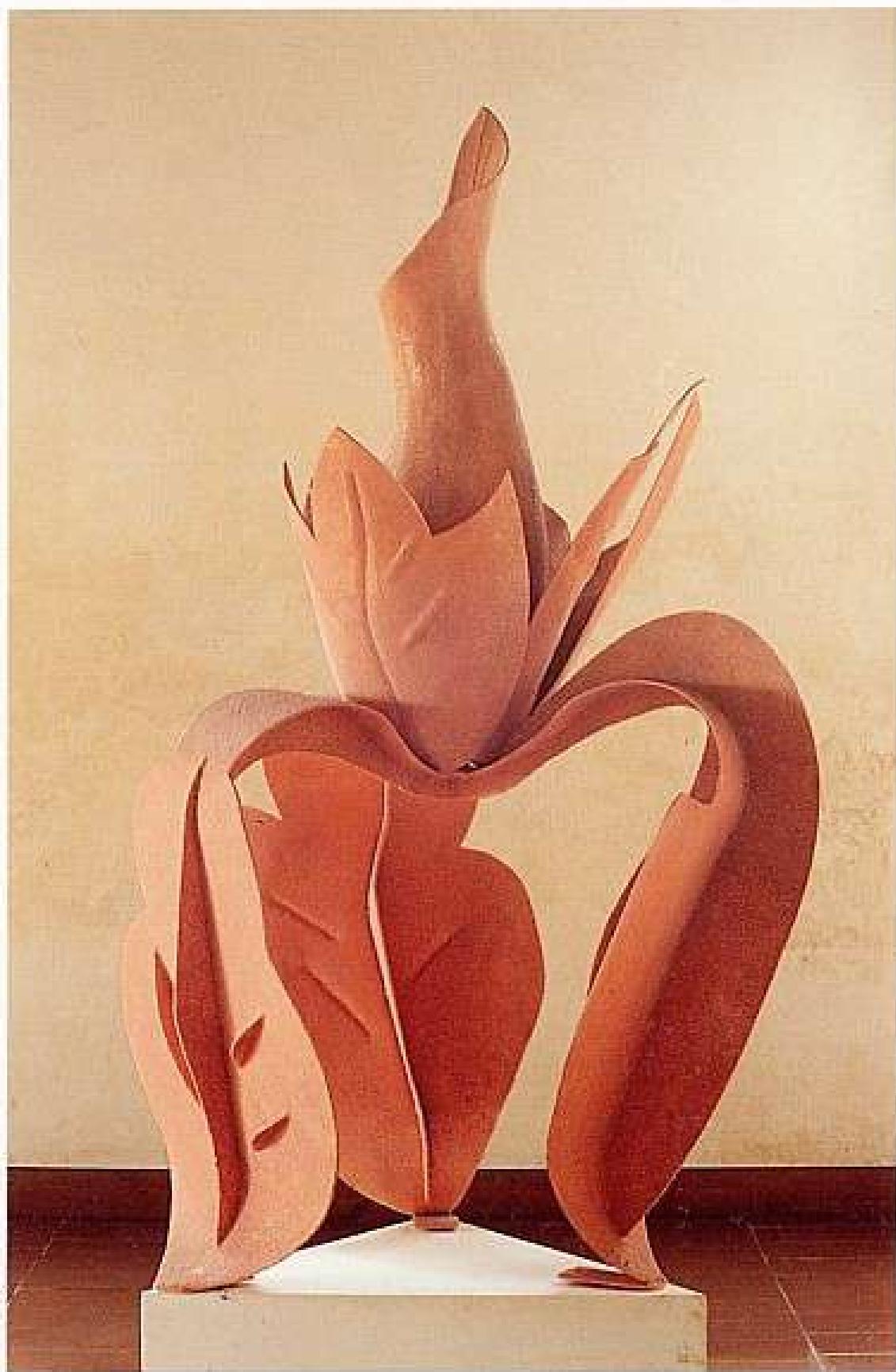
Tav. XIII - *Il mistero*, 1977 - bronzo, altezza 77,5 cm



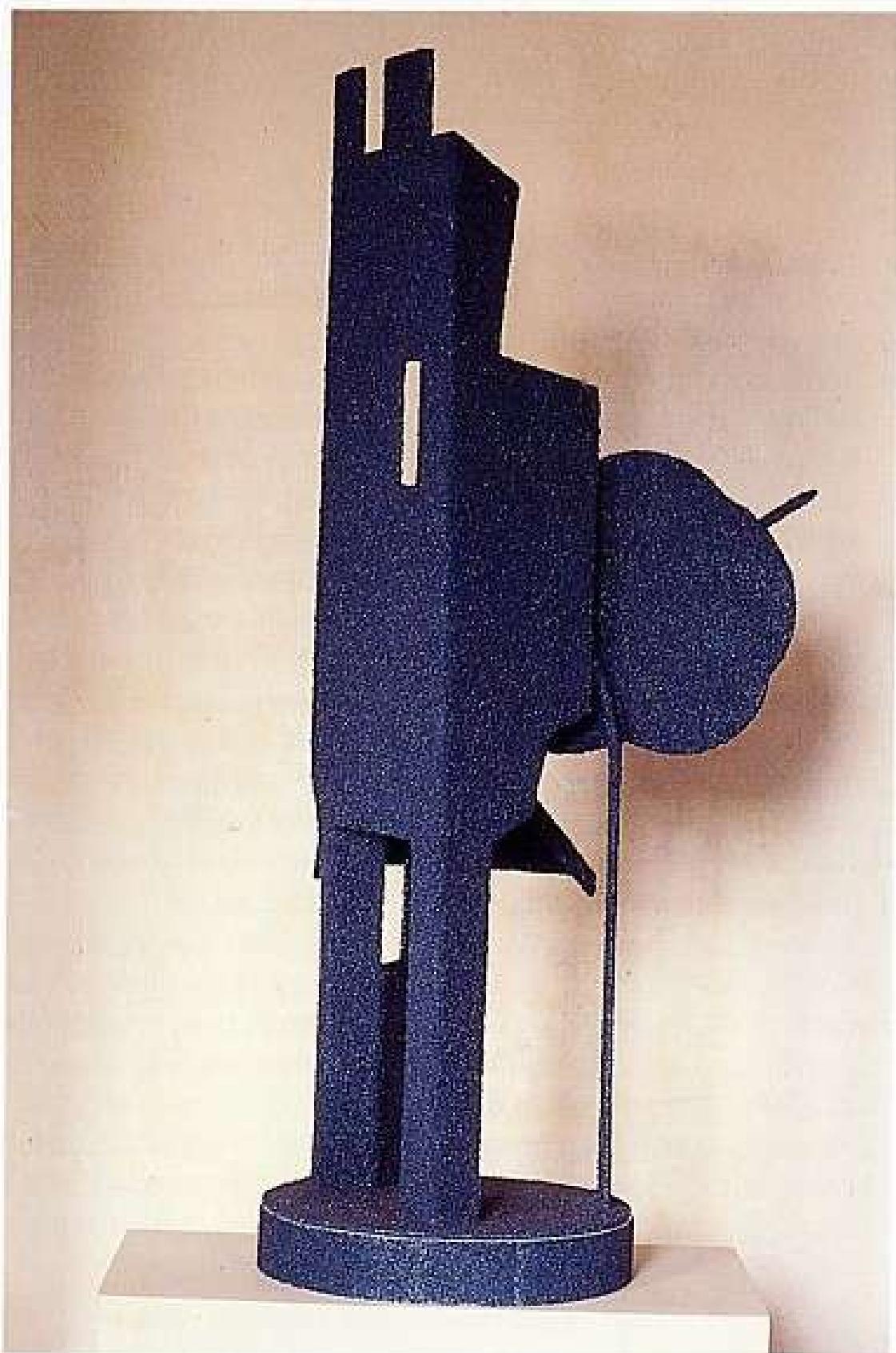
Tav. XIV - *La grande foglia 2*, 1985 - bronzo, altezza 73,5 cm



Tav. XV - *Coro*, 1985 - ferro ricoperto di quarzo bianco, altezza 400 cm



Tav. XVI - *La rosa*, 1985 - ferro ricoperto di quarzo rosa, altezza 192 cm



Tav. XVII - *Il castello*, 1985 - ferro ricoperto di quarzo blu, altezza 130 cm

Disegnare per un progetto di forma

Chiara Bertola

«Perché la carica di interna potenza (all'artista) non si estingua, occorre darle una esternità, occorre inserirla nel mondo con una propria autonomia, in uno spazio e tempo suoi, sottratta all'usura del tempo e al declino delle cose esistenziali... Occorre estrarla da sé, coglierla, darle un aspetto...una presenza certa e inconfondibile. Ma come sortire da sé?» (Brandi).

L'interrogativo posto da *Carmine*⁽¹⁾ in uno dei quattro dialoghi dell'estetica brandiana – contrapporsi alla natura dando esistenza a forme elaborate dalla coscienza – è una costante nella ricerca plastica di Gino Cortelazzo che ritroviamo già annotata e sottolineata nei quaderni d'appunti d'Accademia.

«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»⁽²⁾: un dramma intimo e segreto documentato dagli innumerevoli disegni preparatori che Cortelazzo eseguiva per ogni scultura.

In genere ogni momento creativo affidato alla grafica si attua in una prima concezione di possibilità qualitative e quantitative che poi si risolvono nella diversità della materia; i disegni s'interpretano come un primo percorso libero e automatico del pensiero e della mano che può altrimenti organizzarsi in forme e rilievi; e ancora, nei rit-

⁽¹⁾ C. BRANDI, *Carmine o della pittura*, Torino 1962.

⁽²⁾ G. CORTELAZZO, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti*, in *Gino Cortelazzo*, Milano 1990, p. 36.

mi scanditi da ogni schizzo, essi possono sì fornire le tracce di un'intuizione formale attraverso cui è possibile talvolta avvertire anche le qualità di un progetto, ma che rimane in ogni caso ignoto fino alla solidificazione nell'opera.

In questo ordine di considerazioni, sia i disegni che le tecniche incisorie non possono venire considerati come una fase occasionale o fortuita dell'esperienza creativa di un artista, bensì testimonianza e, soprattutto, momento dialettico di una ricerca.

I cento disegni che Gino Cortelazzo esattamente progetta per alcune sue sculture non solo confermano quest'istanza creativa, ma dimostrano ancora qualcosa d'altro. Emerge con straordinaria evidenza nella sua opera un perfetto accordo, organico, indissolubile tra urgenza creativa e disciplina, tra una necessità di voler far «crescere» una forma e, nello stesso tempo, di volerne controllare tutti i movimenti del suo svolgersi nello spazio. Unità talmente sentita da Cortelazzo che è sufficiente individuare i percorsi plastici entro cui si svolgono i pieni e i vuoti di certe sue sculture, per riuscire a seguire senza sforzo la strada logicamente tracciata dal pensiero di scultore e cogliere la coerente funzionalità di tutti i particolari in cui si articola.

Nulla di confuso nelle sue sculture. I volumi offrono senza incertezza le loro superfici all'ombra e alla luce per svolgersi tra loro con non minore precisione in un'unica visione armonica.

Gino Cortelazzo, dopo aver anche lui attraversato l'esperienza cubista, là dove lo spazio si snodava per via di forti contrapposizioni di linee-forza svolgendosi quasi esclusivamente su di un piano frontale, raggiunge, tra il '74 e il '75 con *Il Brigantino*, *Il Toro* e *La Farfalla*, una forma più plastica. Una forma che si sviluppa avvolgendosi nel vuoto, che si ritaglia altri percorsi più intimi e più silen-

ziosi, all'interno degli andamenti ondulati dei volumi: quei percorsi dell'*ombra plastica* che Arturo Martini aveva teorizzato intorno al '44: «...ombra in senso comune vuol dire proiezione di un corpo, mentre l'*ombra plastica*, quella che io propongo, vuol dire un corpo d'*ombra* creato. Quest'*ombra* è l'unica espressione»⁽³⁾.

Armonia di forme che l'artista formula e percepisce anche attraverso il preciso, quasi ossessivo lavoro di ricerca progettato negli innumerevoli taccuini dei disegni che non rappresentano solo pagine tortuose di *appunti* dove incertezze, segni e grovigli di forme raccontano della faticosa ricerca di un'idea, ma piuttosto pagine in cui tutto è già stato portato alla più perfetta maturazione e in cui quasi tutto è già stato espresso. A Cortelazzo sono necessari circa cento disegni per scomporre analiticamente la forma destinata a condensarsi poi nella materia finale. Cento disegni per fornire e controllare i cento punti-di-vista possibili per una forma che deve liberarsi nello spazio.

Ecco allora che ogni disegno denota un'irriducibile coerenza nei riguardi di un sistema diventando singola cellula di una forma finale; ogni movimento, ogni scarto di prospettiva così come ogni traccia lasciata dalla luce negli incavi della forma viene registrata e bloccata come sequenza di fotogrammi.

Cortelazzo ha disegnato con la precisione di un progettista seguendo le infinite possibilità dello svolgersi della forma nello spazio; ha disegnato come oggi lo farebbe un computer: sarebbe stato solo necessario imputare le coordinate spaziali esatte e l'angolo di rotazione per poter vedere su un qualsiasi schermo la sagoma voluta ruotare su se stessa e in tutte le posizioni possibili. Allo stes-

⁽³⁾ A. MARTINI, in *Arturo Martini*, Milano 1990, p. 33.

so modo, con i disegni, l'artista atestino ha cercato di controllare quasi spazio-temporalmente i momenti di costruzione del processo formale, di assistere alla sua evoluzione: «esattamente come la pianta cresce e si dispone su piani diversi per catturare la luce, così Cortelazzo vedeva crescere la scultura, così egli provocava la crescita della sua forma plastica»⁽⁴⁾.

Attraverso l'opera grafica è possibile, dunque, seguire e cogliere il momento fenomenologico della *techne* artistica di Cortelazzo e, soprattutto, rilevare un linguaggio in cui ogni segno – passaggio di movimento – vale solo se posto in relazione con tutti gli altri segni dell'opera. L'artista sembra infatti controllare tutte le variazioni di movimento, tutti gli effetti che un'ars *combinatoria* razionalmente e quasi ossessivamente analizzata sortisce.

D'altra parte «non vi è mai, nelle sue opere, una tentazione di forma pura, ma sempre un'ipotesi di crescita ... destinata a sprigionarsi, a evolversi nello spazio non per un impulso energetico gestuale, ma per un calcolo della libertà, un desiderio di misurarsi con un'idea di libertà totale»⁽⁵⁾.

Questo lo si percepisce precisamente sfogliando, per esempio, i taccuini con i disegni dei *Galli* e *Lotta fra Galli* dell'82, dove Cortelazzo nell'intenzione costante di modulare i passaggi, dà valore pure agli interstizi tra volume e volume, prevede dove la luce, nello svolgersi della sagoma del Gallo, dovrà scorrere sulla lucentezza del bronzo e dove invece dovrà arrestarsi nell'oscurità delle parti non lucidate della materia. La sua costante ricerca formale caratterizzata da quel continuo «contrappunto» di

⁽⁴⁾ G. SEGATO, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Este 1987, p. 20.

⁽⁵⁾ V. BARADEL, *Fare monumento un'idea*, in op. cit. *Gino Cortelazzo*, Milano 1990, p. 24.

luce e ombra, di spazio e materia, straordinariamente liberato nelle opere della seconda metà degli anni '70, è riscontrabile anche in questi disegni dove l'alternanza di luce e ombra è indicata nell'opposizione del segno nero con quello giallo. E ancora, per meglio intercettare quello che sarà la genesi della processualità della forma nello spazio, l'artista ha disegnato anche quei volumi interni, quei risvolti d'ombra che avranno proprio la funzione di «sostanziare il vuoto» e che saranno appena percettibili nella materia della scultura.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, Cortelazzo concentrerà la propria ricerca su forme differenti; sarà la volta delle superfici, delle sagome e dei profili ma più ancora ad interessarlo sarà il forte carattere scenografico e architettonico che l'opera stessa potrà costruire attorno a sé in modo attivo e sempre diverso. Era soprattutto la ricerca di un'aura che «non era un moto del sentimento ma un calcolo progettuale. L'ambiente era un dato del suo problema, l'altro era la materia: compito dello scultore era trovare il terzo termine, risolvere l'inconscita, stabilire la proporzione»⁽⁶⁾. Cortelazzo ridisegna, riprogetta, cerca e propone una soluzione per l'inserimento dell'opera nello spazio urbano o della natura; studia gli effetti cromatici della luce sulle forme nella successione delle ore del giorno; vuole prevedere anche le minime relazioni spaziali della scultura con le 'cose' intorno: «...il rapporto con l'albero più vicino a sinistra, con l'albero più vicino a destra, con la lunghezza dei rami...»⁽⁷⁾.

Nella *Città* del '76, in *Castello*, in *Portici* e nell'*Intellettuale* del '77 e ancor di più in *Scenografia* del '79, la scultura è

⁽⁶⁾ G.C. ARGAN, in *Giornata di studio...*, op. cit. p. 7.

⁽⁷⁾ G. SEGATO, in *Giornata di studio...*, op. cit. p. 24.

una sequenza che si definisce per piani; è la narrazione di uno spazio interrotto, spezzato e aperto, che vuole raggiungere l'ambiente circostante. Qui Cortelazzo ha preferito infrangere e rompere quegli equilibri e quelle armonie che prima permettevano alla forma di contorcersi e di cercare lo spazio nel proprio sviluppo. Al contrario, in queste sculture l'artista definisce e progetta delle vere architetture dove la dislocazione asimmetrica dei volumi, dei piani e lo snodarsi e il ritagliarsi acuto delle sagome traccia una forma che sembra disegnarsi nello spazio. Ed è vero e proprio disegno inteso come localizzazione di scorci, come dinamica di rottura, come separazione di tonalità ora meno, ora più luminose e oscure.

È la lunga serie delle *Architetture* del '77 – studi soprattutto per i *Bassorilievi* – che confessa quest'interesse per lo spazio prospettico.

Sono pagine che vedono susseguirsi progetti e visioni di città immaginarie, di architetture metafisiche, di proiezioni di ombre e di prospettive impossibili. Ma si chiarisce subito che di là dalle possibili 'Piazze d'Italia' dechirichiane, ciò che interessa a Cortelazzo sono piuttosto le forme semplici della geometria suggerite e trovate nell'architettura: cerchio, triangolo, quadrato e rettangolo. Qui è infatti diversa la dialettica con i disegni preparatori. Ora il confrontarsi fra sculture e segno grafico è diventato principalmente studio, scambio e ricerca di forme. I taccuini dei disegni del '77 forniscono piuttosto un significativo vocabolario di quelle forme che di volta in volta l'artista sceglierà di lavorare fino alla fine nelle sue sculture. Così, una sequenza di archi ha suggerito le guizzanti e ondulate forme plastiche delle *Donne* dell'88 o della lunga serie dei *Galli* dell'82; così, dal solo sovrapporsi di superfici rettangolari sono nate le ritagliate sagome di *Scenografia*, dell'*Avaro*, dell'*Intellettuale* o del *Castello*.

Tutte sculture di cui è possibile intendere il ritmo continuamente mutevole: i movimenti e i contrasti dei piani, la chiarezza delle sagome sottili, le calcolate sequenze degli angoli di superficie danno valori che non possono subire disturbi di sorta proprio perché derivati dalle geometrie verticali delle architetture, da studi di precise successioni prospettiche. Sono strutture non continue, che individuano un succedersi di episodi di volta in volta percepiti in relazioni diverse solo che ci si avvicini o ci si allontani o ci si sposti lungo le fronti per entrare nell'orbita dell'opera. Si colgono parallelismi e aperture, aggetti e arretramenti, zone luminose e in ombra.

Attraverso l'opera grafica, dunque, emerge e s'intensifica ancora di più quel suo istinto di verità, quella sua necessità di scoprire sempre le ragioni che hanno suscitato i rapporti tra i volumi, poggiando su un'attenzione sempre più vigile e sofferta alla forma, controllando i nessi e i legami dei volumi, armonizzando i punti sensibili delle linee e dei profili, assorbendoli in quel movimento aggettante di tensioni che rimarrà proprio del suo modo di liberare le forme dal peso della materia.

Le opere degli anni '80: natura, materia, luce e colore

Lorella Giudici

«Considero profondamente artistica soltanto quell'opera che, pur attingendo alla natura, se ne astrae e la supera; arte è anche allucinazione perfetta: tutte le verità della natura in tal modo si trasformano, la trasformazione e l'interpretazione sono leggi degli artisti, altrimenti siamo totalmente in balia del vero, privo di ogni elemento di arte».

Marino Marini

«La natura, non avendo intelligenza, non ha sensibilità», così scrive Gino Cortelazzo nei suoi appunti, pagine di diario nelle quali l'artista non mancava di annotare ogni giorno riflessioni, pensieri e considerazioni: «Altre forme della natura che l'ignorante può credere scultura, come rocce corrose, non sono scultura (...). Delle forme levigate che si trovano lungo i fiumi e possono ricordare Arp non sono sculture (...). Scultura è 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⁾. Nascono così opere intagliate nel legno: lo scavare, il togliere per cercare nella materia quella forma, quell'energia di cui scriveva e che tanto si ostinava a scoprire.

⁽¹⁾ GINO CORTELAZZO, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti*, a cura di PAOLA CORTELAZZO, in GINO CORTELAZZO, catalogo della mostra della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia, maggio-agosto 1990, p. 36.

Sono degli anni '80 delle splendide opere realizzate con questo materiale primitivo, in particolare *L'urlo* del 1982, intagliato nel legno d'ulivo, la cui superficie, ricca di venature naturali sembra rappresentarne graficamente lo stato d'animo.

Una figura angosciata e tormentata, tesa nello sforzo di far uscire quel grido disperato che, con grande violenza, le sta scuotendo tutto il corpo. L'urlo di un incubo, di una notte e di una vita tormentata, urlo che spesso rimane inarticolato, senza suono e, proprio per questo, ancora più minaccioso. Un avvertimento? Un messaggio?

Un messaggio sicuramente, sottolineato anche dal medesimo materiale: l'ulivo, simbolo da sempre di pace, di fraternità religiosa e cristiana, diventa nell'artista atestino pensiero di dolore, di ribellione. Una riflessione sulla vita, che simbolicamente potremmo ricollegare a Munch, il tormento dell'esistenza, la solitudine dell'artista che non riesce, non può più credere superficialmente in un Dio: «Oggi l'uomo, sveglio e cosciente, non crede più alla divinità, alla verità in sé e per sé, ma, nella sua solitudine, cerca la sua verità, cioè quel simbolo che formi nel suo mondo un ordine nel quale vivere»⁽²⁾.

Gino Cortelazzo amava lavorare il legno, aggredire i tronchi con sgorbie e scalpelli, farne uscire «l'anima», liberandola dalla sua prigionia e sfidare la natura. Solo lo scultore riesce a creare da un pezzo di legno la forma, questo è il suo compito: «Come l'usignolo canta perché è usignolo, così l'artista crea perché è artista»⁽³⁾.

La natura, una costante nel lavoro di Cortelazzo, ritorna nei *Fiori*, tema già affrontato negli anni '70 e che l'artista riprende, con alcuni cambiamenti, negli anni '80.

⁽²⁾ GINO CORTELAZZO, op. cit. p. 35.

⁽³⁾ GINO CORTELAZZO, op. cit. p. 36.

Realizzate per lo più in bronzo, queste composizioni intitolate *Fiore* o *Foglie*, hanno solo casualmente questa definizione. Come mi racconta la moglie, Lucia, «Gino non amava intitolare le sue opere, lo faceva solo per ragioni di catalogazione»⁽⁴⁾. «I titoli secondo me hanno un valore veramente aleatorio... Il titolo è come un nome di persona; come il numero che distingue il carcerato (...). Se il titolo serve ad esprimere un concetto, il fruttore è portato alla verifica dell'opera come concetto. Cade il discorso che l'opera parli da sé...»⁽⁵⁾.

I fiori di questi anni si sono completamente aperti alla luce, hanno raggiunto la maturazione, ancora pochi minuti e sarebbero appassiti.

Gino ha sempre vissuto in stretto contatto con la natura, fin da piccolo ha nutrito un grande interesse per la botanica, il suo studio e la sua casa sono circondati da distese di prati e campi, sono avvolti dai suggestivi profumi e dai mille colori della campagna. Ha coltivato con amore i fiori sui colli Euganei, ma, probabilmente, questo non gli bastava, quei fiori non erano «suoi», era la natura che faceva il suo corso: sboccavano, fiorivano e poi appassivano. I suoi fiori di bronzo no. Prima che fiori sono forme, volumi, energie, è riuscito a sconfiggere il tempo, è sicuro che questi non appassiranno mai.

È proprio una grande tensione che si avverte guardando queste opere, un movimento, una spinta verticale, l'anelare disperatamente e con tutte le forze alla libertà, allo spazio.

Lo spazio, questo doveva conquistare. Come Arp o Calder, Cortelazzo sentiva che doveva liberare le sue sculture dal vincolo terrestre. Non a caso, e questo lo si vede

⁽⁴⁾ Conversazione con Lucia Cortelazzo, Este, 18 Maggio 1991.

⁽⁵⁾ GINO CORTELAZZO, op. cit. p. 37.

nei numerosi disegni preparatori, la maggior parte dei *Fiori* o *Foglie* sono costruiti su una composizione piramidale, dove il vertice è il massimo punto di tensione, lì convergono tutte le spinte direzionali, lì si scaricano le forze interne ed esterne dell'opera che le permettono di proiettarsi verso l'alto, di staccarsi finalmente dalla terra.

Questo movimento ascendente lo possiamo osservare in *Foglia 2*, *Foglia autunnale* (1983) o ancora in «*Foglia oro*» (1984) e in «*La grande foglia*» (1985), dove le linee ondulate, le torsioni ci riportano al liberty o al barocco, ma anche in quest'ultimo un pensiero fondamentale era lo spazio, la dilatazione della forma nello spazio.

Nei «fiori» di Gino solo i petali centrali, ancora chiusi, riescono a lievitare, e, come lingue di fuoco o spirali di fumo, affusolati e leggeri, sembrano abbandonare le foglie più grandi, ormai esauste e troppo appesantite per compiere anche quest'ultimo sforzo.

In *Composizione verde* del 1984, una patina verdastra si è depositata sulla superficie del metallo, è la patina del tempo che cerca inutilmente di scalfirlo, ma è anche colore, elemento che nel lavoro di Cortelazzo è sempre presente.

A partire dai lavori degli anni '70, in cui si avvertono forti contrasti di luce (l'oro) e di ombra (il nero), l'artista arriva negli anni '80 a scoprire ed utilizzare, per dare un altro volto alle sue opere, un nuovo materiale: il quarzo.

Instancabile, tenace, egli era sempre alla ricerca di nuove tecniche, di nuovi materiali perché l'abitudine lo annoiava e la ripetitività lo stancava. Cortelazzo amava sperimentare, scoprire, ricercare per poi utilizzare nel lavoro il frutto di queste ricerche.

Ma il suo più grande problema era la luce.

Doveva riuscire a trovare un materiale, un supporto, un colore, insomma qualcosa che riuscisse ad imprigionare

la luce per far sì che le sue sculture non fossero costrette a subire i continui mutamenti luminosi; ma che cosa? Finalmente, nell'ultimo anno di vita, Gino è riuscito a trovare quello che cercava. Con un processo tecnico ha fatto aderire alla superficie di un supporto un impasto a base di cristalli di quarzo epossidico: «(...) I miei non sono colori ma cristalli di quarzo colorati che posti uno vicino all'altro creano una superficie che ricopre un materiale portante, (...) ferro, legno, gesso, polistirolo, plastica ecc.»⁽⁶⁾. Una sorta di pelle che faceva aderire ai materiali ma non per usare «il colore come tale, ma come volume (...). Con il quarzo io non intendo «mascherare» il materiale portante perché esso non mi interessa se non come forma, ma completo la forma così come accade con la patinatura del bronzo.

Il mio non è un colore da spruzzo o da pennello: è un materiale nuovo, materico, granuloso. Mi interessa usarlo per studiare come cade la luce: le superfici lisce e fredde lasciano scorrere la luce mentre queste, pastose e calde, la trattengono e la fanno vibrare comunicando così sensazioni affatto diverse»⁽⁷⁾.

Quasi ogni sera Cortelazzo si recava in un'officina dove gli era permesso lavorare dopo l'uscita degli operai, qui provava e riprovava questa nuova tecnica, il risultato di queste fatiche lo possiamo vedere in opere come *La rosa*, *Il castello*, *La luna a Key West* e *Le civette*, opere che Mazzariol, critico d'arte e grande amico di Gino, aveva descritto come: «Create dalle mani di un bambino saggio, tanto saggio, diventato tanto adulto da non desiderare forse più il rinnovarsi del tempo»⁽⁸⁾.

⁽⁶⁾ GINO CORTELAZZO, op. cit. pp. 37-38.

⁽⁷⁾ LUCIA CORTELAZZO, *Un'autostrada di fiori. Biografia di Gino Cortelazzo*, in G. CORTELAZZO, op. cit. p. 34.

⁽⁸⁾ Conversazione con Lucia Cortelazzo, Este 18 maggio 1991.

Quello che maggiormente colpisce in questi ultimi lavori è proprio quell'innocenza, quella sorpresa, quell'ingenuità propria dell'infanzia. Davanti a *Il Castello* la mente ritorna alle favole, alla purezza, alla semplicità del mondo dei fanciulli.

L'occhio è catturato dalla bellezza, dalla vaporosità, dal calore di questo blu che la granulosità del quarzo rende intrigante, ipnotizzante. Pochi elementi, che più che modellati si potrebbero dire disegnati, poche linee formano l'albero, il contorno del castello, le aperture attraverso e sulle quali l'aria sembra giocare e la luce si sofferma in una sorta di attesa metafisica.

L'ironia, non senza una punta di amarezza dunque, ritorna in questi ultimi lavori. Anche la *Luna a Key West*, quella grande luna che Gino aveva visto in Florida, tanto grande che sembrava dovesse cadere da un momento all'altro, la stessa luna che aveva impressionato Licini e Leopardi, ci guarda dall'alto ironica ed eterna.

Gino la traduce scherzosamente in un infantile cerchio con occhi e bocca, senza spessore, leggera. Con lei le foglie erbacee sembrano giocare, ma a questo gioco eterno l'uomo non può partecipare, non ha tempo, la sua vita è troppo breve.

Nella sua piccolezza può solo limitarsi a guardare ed accarezzare con la mano i petali cristallizzati de *La rosa*, una di quelle rose che nascono dalle sabbie dei deserti, maestose, affascinanti, misteriose e senza tempo.

Anche Cortelazzo fa parte di quest'armonia, le sue opere lo hanno reso eterno: «Non importano le infinite ore di lavoro, le seicento opere che ho realizzato, i soldi e la fatica, ma se una sola rimane allora io non ho fallito».

Maggio 1991

Il colore: una proposta di libertà

Marta Mazza

Come può essere arte, la scultura, se una luce accidentale basta a mutarla e a disperderla come un gruppo di nubi?

A. Martini

Il 1985, ultimo anno di vita e di attività di Gino Cortelazzo, segna il cambiamento più radicale e significativo del suo modo di concepire la scultura; protagonista della svolta: il colore.

Scultore già trentenne, e solo per circa vent'anni, l'atestino lo è invero da sempre, per necessità. Il suo amore per Max Stirner, pensatore non noto perché provocatorio e censurato, è quello di chi ne interpreta autobiograficamente idee e categorie:

Ma io non sono un io accanto ad altri io, bensì l'io esclusivo: io sono unico. Perciò anche i miei bisogni sono unici e così pure le mie azioni, insomma tutto di me è unico. E io mi apro proprio di tutto solo in quanto sono questo io unico, così come agisco e mi sviluppo solo in quanto tale: io non mi sviluppo in quanto uomo e non sviluppo l'uomo, ma, in quanto sono io, sviluppo - me stesso. Questo è il senso dell'*'- unico.* (¹).

Cortelazzo si percepisce unico perché scultore, per estrema consapevolezza che prescinde da giudizi di valore,

(¹) MAX STIRNER, *L'unico e la sua proprietà*, Milano 1979, p. 375.

vissuta anzi, talora, conflittualmente; spesso in isolamento. Capirne dunque le opere, anche le ultime che, così colorate, sembrano episodio a parte e non lo sono, significa intendere cosa volesse dire, per lui, scolpire.

È innanzitutto, e ineludibilmente, rapportarsi direttamente alla singola materia, sceglierla scrupolosamente; conoscerla e, quindi, risolvere in contatto questa continuità, approfondire con la manipolazione quel rapporto quasi affettivo instaurato nella ricerca mirata e attenta⁽²⁾. Certo, l'atto dello scultore si compie solo nel relazionare questa materia allo spazio, nel farla interagire con l'altro da sé, nell'espirla all'atmosfera e alla luce. Ma in anni in cui la scultura sconfinava spesso nello spettacolo o si serve del già fatto, comunque fortemente caratterizzata da pretese intellettualistiche, questo esser *faber* di Cortelazzo è importante nota distintiva.

Uomo del proprio tempo, per l'ampia gamma di materie e strumenti che usa, per il bagaglio esperienziale, diretto e indiretto, e per le nozioni scientifiche di cui beneficia, l'atestino è però scultore in senso antico. Forte solo della propria *techne*, si confronta con una materia per volta, quasi giocando una partita in cui si abbia il massimo rispetto per l'avversario – la materia con la sua propria vocazione formale – e il cui esito, quindi, non possa essere prestabilito ma solo attivamente ricercato. Ed è proprio questa modalità d'essere scultore a rappresentare la costante profonda dell'*iter* di Cortelazzo, a significare quella coerente continuità delle sue opere già lucidamente individuata da Argan⁽³⁾.

Gino Cortelazzo compie un percorso unitario, un'opera-

(²) Cfr. LUCIA CORTELAZZO, *Un'autostrada di fiori* in *Gino Cortelazzo* a cura di Virginia Baradel, Milano 1990, p. 32.

(³) GIULIO CARLO ARGAN, *Prefazione* in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Este 1987, p. 7.

zione metalinguistica sulla scultura fatta con gli elementi linguistici della scultura, con la materia, cioè, e con la propria abilità di *artifex*, priva di superfetazioni mentali. E occuparci dei suoi ultimi lavori consente di individuare a posteriori il *telos* di un simile discorso, forse intrinseco ad esso da subito, forse maturato nella pratica della ricerca: la «liberazione della forma plastica dalla propria oggettualità, dalla propria fisicità, dalla propria fatale inerzia»⁽⁴⁾, dalla propria provvisorietà. Sue intenzioni «erano quelle di rispondere e corrispondere ancora una volta a ciò che, tanti anni prima, aveva voluto Arturo Martini quando aveva scritto soffrendo *Scultura lingua morta*. La scultura è l'arte più prigioniera, diceva Martini, è l'arte legata alla fisicità della luce e del sole, è l'arte che non può mai emanciparsi totalmente»⁽⁵⁾.

Con ostinati, lunghi esperimenti, trovando fuori d'Italia le materie di cui necessita, Cortelazzo mette a punto un impasto di resine epossidiche e granelli di quarzo che poi colora in modo ritenuto inalterabile – l'ingrigimento delle grandi sculture esposte nella corte della casa di Este è però parziale smentita – e con cui ispessisce le superfici di ferri e bronzi. Ecco che la scultura non è più vincolata alla luce poiché è luce essa stessa, avendola catturata irreversibilmente nella propria materia; e, così colorata, non si fa più esperire nel tempo ma si rivela, si dà in modo definitivo. Le sculture di Cortelazzo avevano sempre rivendicato una fruizione diluita nella diacronia, il tempo necessario per un percorso in cui godere consecutivamente di *facies* assolutamente differenti. Ebbene: la dimensione cronologica c'è ancora, ma il tempo è ora una

⁽⁴⁾ GIUSEPPE MAZZARIOL, *Relazione* in *Giornata...*, cit., p. 73.

⁽⁵⁾ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, cit., p. 16.

misura che tende all'infinito; non sono più distinguibili un colore intrinseco e una luce che vi si sovrapponga quale momentanea illuminazione: colore e luce sono saldati per sempre, indivisibili. Non diversamente da quanto si verificava per altri grani giustapposti: quelli della pittura di Seurat, ugualmente fagocitanti la luce di attimi resi eterni.

Ma perché tutto ciò risulti credibile, è necessario verificare in dettaglio se la scultura-colore di Gino Cortelazzo sia effettivamente un raggiungimento ultimo, assoluto, interpretabile come proposto; verificare, cioè, se realmente tutte le precedenti ricerche dello scultore siano sottese alle ultime opere, se, ancora, siano – come dovrebbero – le tappe ineliminabili di un *iter* dialettico verso la negazione e quindi il superamento dei loro presupposti.

La rosa è una prima conferma. Scaturisce da una ricerca plastica che risale quantomeno al 1977, alle serie delle *Foglie* e dei *Fiori* in cui, sempre, è dato di individuare l'azione di forze centripete. Centripete, non centrifughe: la lezione di Boccioni vive, ma l'espansione nello spazio non può compromettere, con la sua virulenza, l'integrità dell'oggetto scolpito, il cui moto è piuttosto quello graduale della crescita, lento convergere verso un centro che si va innalzando.

I piani incurvati e avvolti si mantengono dapprima in contatto ravvicinato col terreno di coltura (*Foglia 3*, *Foglia 4*, *Apertura*, *L'assisa*); poi, si sollevano con più decisione supportandosi l'un l'altro (*Flora*, *Foglia autunnale*, *Composizione verde*) finché le larghe foglie più in basso divengono veri e propri arti sinuosi cui, solo, resta affidato l'appoggio al suolo (*La grande foglia 2*).

La rosa nasce certamente da qui, ma tutto è più puro ed essenziale. I piani non sono più intricati in affollato insieme; i loro reciproci rapporti si sono chiariti, cosicché il

nucleo-bocciolo emerge ora liberamente, quasi galleggiando sulle tre grandi foglie-volute che si gonfiano abbracciando il vuoto per poi introvertere in basso le proprie estremità. È un dettaglio importante: tanto quanto il colore-luce, questa scelta compositiva, che ribalta l'estroflessione «a scivolo» adottata in precedenza, contribuisce alla perfezione della scultura; essa si conclude in sé. Oggetto autonomo, inoltre, non teme più le somiglianze che connotano la rappresentazione: si sa, l'astrazione serve fintanto che l'arte dimostra velleitaria la corrispondenza tra linguaggio e realtà; poi, non è più necessaria.

Cortelazzo, peraltro, non si perita di farvi ricorso fino all'ultimo, confermando, con tale disinvoltura linguistica, di credere a una raggiunta superiore sintesi in cui simili problemi risultano annullati. Così, giustappone a ventaglio le altissime sagome in ferro e quarzo bianco di *Coro*, anch'essa ultimo esemplare di un'antica famiglia il cui capostipite è forse il bronzetto omonimo del 1972. Lo scultore atestino applica la forza liberatrice del colore, dunque, anche a queste sue sculture fatte assemblando piani, che nello spazio non germogliano ma, piuttosto, si espandono come insieme di onde sonore. Nella duplice lettura per cui ritagliano lo spazio o vi sono ritagliate, gioco consentito dalle concavità, quelle dei *Cori* o di *Trio 1* o di *Destino* o di *Canto* sono sagome echeggianti.

Sagome e piani sono gli elementi costitutivi anche di un altro gruppo di sculture del 1977 (*Castello 2*, *L'intellettuale*, *Avaro*, *Amore*, *Il mistero*), ma disposti in sequenze più ragionate, cui presiede un preciso progetto architettonico definitosi in numerosissimi disegni. La modalità compositiva è tale da enfatizzare più che mai il ruolo della luce, perché il volume intero delle sculture si ha solo sommando le superfici che essa rivela e i vuoti intercalati, cupi poiché lì nulla la trattiene.

Eppure, Gino Cortelazzo non lascia cadere questo filone, proficuo, della sua ricerca; vuole, anche per esso, la liberazione nel colore. Perché se ne abbia percezione aristica, annulla la volumetria, riduce le sue piccole architetture a facciata – ed è *Il castello* – a fondale scenografico – ed è *Luna a Key West*. Più che mai, le due sculture si rivelano in un'altra dimensione, indifferenti al cronotopo dei mortali, forti di una luce interna che non conosce intermittenza e impossessatesi del segreto della fiaba, che non ha tempo e luogo ma vale per l'eternità. Il blu intenso de *Il castello*, colore cui erano ciechi i Greci, veicolo di atmosfere orientali, accresce la portata favolistica, ludica della scultura.

L'esistenza è un circolo: la fine si ricongiunge al principio. Il percorso, però, c'è stato: le sculture-colore di Gino Cortelazzo non sono il gioco estemporaneo di uno spirito eclettico ma il capitolo ultimo di un *iter* coerente; capitolo in cui il «bambino molto saggio»⁽⁶⁾ racconta tutto se stesso scultore con la densa essenzialità dell'afiorisma.

Può sembrare arduo, infine, proporre anche *Omaggio a Venezia* nell'ambito di questa lettura consequenziale delle creazioni di Cortelazzo: «chi conosce la produzione precedente [...], avverte subito che si tratta di un'opera che non rientra nei suoi canoni abituali»⁽⁷⁾.

Eppure, nemmeno questo è un episodio isolato: quale scultura di arredo urbano, si riconnette, pur senza esserne affatto un approfondimento formale, alla *Cattedrale* nata un decennio prima per lo spazio di Prato della Valle; come allora, movente è una specifica occasione espositiva, prevista, stavolta, nel capoluogo lagunare.

⁽⁶⁾ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La scultura...*, cit., p. 16.

⁽⁷⁾ SILENO SALVAGNINI in «Il Mattino», «La Nuova Venezia», «La Tribuna» del 9 novembre 1986.

Cortelazzo evita accuratamente la mimesi affidando il buon inserimento ambientale delle sue enormi sculture a una più sottile comprensione del sito. La foca in ferro e quarzo blu – poi rimasta a Este – è metafora composita di Venezia: animale circense, allude a una città che dà incessantemente spettacolo di sé; grande curva increspata da onde, culminante nel globo che la sormonta, traduce, sintetizzandoli, il Canal Grande e la punta della Dogana; l'ogiva delle zampe, realmente percorribile, ne è simbolico ingresso. Ma non è la Venezia abitualmente esperita, quella cui Cortelazzo rende omaggio: incorrerebbe in una tautologia.

Complice, ancora una volta, il colore-luce, lo scultore traspone il suo gioco nella dimensione incorruttibile della fiaba aspirando a connotare magicamente anche tutto l'intorno.

Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo

Luca Telò

Comunemente si fa coincidere il periodo di formazione di un artista con l'età di sviluppo della sua personalità complessiva, la sua giovinezza. Non è accaduto così per Gino Cortelazzo. Dopo un lungo periodo di oscillazione fra il lavoro nella proprietà agricola familiare e l'ambito della sua vera vocazione, solo in età adulta egli sceglie con determinazione di affrontare il difficile impegno personale di una rischiosa carriera artistica. Così, all'insaputa della famiglia, ma sostenuto in segreta complicità dalla moglie Lucia, come ella stessa racconta⁽¹⁾, approda all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1962, a trentacinque anni, con idee già chiare sul proprio impegno futuro e la precisa volontà di recuperare il tempo passato. Il capoluogo emiliano non è certo in quel periodo un centro di secondaria importanza all'interno del dibattito artistico nazionale. Proprio nelle sue sedi espositive ufficiali comincia a profilarsi quel lento, delicato, processo di interna mutazione dell'arte informale verso gli orizzonti della 'Nuova figurazione' che connota il panorama pittorico italiano del periodo⁽²⁾. Già la mostra 'Nuove pro-

⁽¹⁾ Per le notizie sull'avvio dell'attività artistica di Gino Cortelazzo si rimanda alla biografia scritta dalla moglie Lucia, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra alla Fondazione Querini di Venezia, Maggio-Agosto 1990, pp. 28-35.

⁽²⁾ Per una visione complessiva della situazione artistica italiana nel 1962, con particolare riguardo per la mostra bolognese, si rimanda al saggio di Claudio Spadoni, *Intorno al sessanta*, in catalogo della mostra *Aspetti dell'arte italiana*, Imola, 1988; Milano, 1988.

spettive della pittura italiana' doveva rendere l'ambiente cittadino assai vivace e ricco di fermenti innovativi nel campo culturale e artistico. Per quanto riguarda la scultura, l'ambiente accademico è dominato dalla figura di Umberto Mastroianni, uno dei principali protagonisti della scultura italiana del dopoguerra. Cortelazzo lo elegge a propria guida, ma fra i due artisti deve essersi avviato ben presto un rapporto di intensa amicizia e di stima reciproca che travalicava il rapporto classico fra maestro e allievo.

Mastroianni è a Bologna dal '57, ormai direttore dell'Accademia. È già forte di una larga fama e di insigni riconoscimenti internazionali. Nel '65 il vecchio Ossip Zadkine ne sancisce il valore includendolo fra le grandi personalità artistiche del secolo. Egli persegue con chiarezza una inconfondibile propria impaginazione plastica, affinata dalla riflessione attiva sui più delicati problemi dell'estetica scultorea del novecento. È una linea saldamente costruita su radici boccioniane e cubo-futuriste che l'artista utilizza in senso monumentale, realizzando opere di grande vigore espressivo e potenza dinamica⁽³⁾.

Cortelazzo si orienta con risolutezza su quel registro stilistico che 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 cen-

(³) Per un'analisi della figura di Mastroianni come docente all'Accademia bolognese si rimanda all'intervento di Adriano Baccilieri «La scultura in Accademia. Drei, Mastroianni, Ghermandi: una linea maestra», in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, a cura di A. Baccilieri e Silvia Evangelisti, 1988, Bologna, pp. 209-216.

trifughe. L'anno successivo una scultura, l'*Operaio*, vince inaspettatamente il Premio Suzzara convincendo all'unanimità la giuria condotta dai critici De Grada e De Micheli, sebbene orientati in questo periodo a un gusto figurativo d'impegno storico e sociale. De Grada anzi sostiene apertamente lo scultore di Este e dopo averlo presentato in varie occasioni espositive lo chiamerà a dar corpo nel '71 alla nuova Accademia di Ravenna.

Nel frattempo Cortelazzo è convocato da Mastroianni a collaborare all'erezione del *Monumento ai caduti di Cuneo* (1964-1969). Mastroianni ha in mente una scultura poderosa, che incarni la storia recente come un «dramma moderno» e affondi nella essenza dell'arte fino all'«origine stessa della scultura». Il lavoro, lungo e faticoso, rafforza ulteriormente il sodalizio fra i due scultori e costituisce per Cortelazzo, proprio quando sta definendo uno stile personale, un'esperienza unica e appagante. La conclusione del monumento, all'atto di sospensione nello spazio del gigantesco organismo plastico, segna la partenza di Mastroianni da Bologna per Napoli (1968) e quella successiva di Cortelazzo dallo stile di Mastroianni.

È il momento in cui l'artista affronta definitivamente una ricerca plastica autonoma. Nel '69 realizza un *Monumento ai combattenti*, 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 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⁽⁴⁾.

Nell'opera affiora una relazione fra tema e scultura che rimarrà costante in tutta la produzione successiva. Sculture come *Der Koenig*, *Chiaccherio*, *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»⁽⁵⁾.

Tale figuratività «indiretta» costituisce un intrinseco rapporto con la sostanza naturale dell'immaginario e dell'esistenza umana. Essa implica una risoluta riserva verso l'arte astratta tale da richiamare alla memoria alcune frasi di Arturo Martini, con il quale Cortelazzo mantenne sempre un ideale dialogo a distanza. Anzi l'analogia con la figura morale di Martini si esplica proprio nella sofferta esigenza di una sperimentazione continua di forme nuove, di materie, di tecniche, di soluzioni spaziali, in un sentimento di diffusa insoddisfazione che caratterizza solo pochi artisti che mantengono con il proprio lavoro un costante rapporto teso ed inquieto.

Affiora anche, come sottolinea un'osservazione di Mazzariol, una sottile vena ironica, una punta di sapido, irriverente umorismo, che corre come un Leitmotiv lungo tutto il percorso dell'artista. Essa rappresenta, dopo un'opera come *La pazzarella*, il distacco definitivo

(⁴) Presentazione di U. Mastroianni alla personale di Cortelazzo, Cesena, galleria Il portico, 1967; e pres. di R. De Grada alla personale di C., Parma, galleria di Palazzo Carmi, 1969.

(⁵) Le dichiarazioni dello scultore sono tratte dalla piccola antologia di scritti curata da Paola Cortelazzo che compare nel catalogo della mostra della Fondazione Querini di Venezia, pp. 35-39. La definizione di G.C. Argan è tratta dal catalogo della personale dello scultore alla galleria Frankfurter di Francoforte del 1977, promossa assieme ad altre mostre in territorio tedesco dallo stesso storico italiano.

dalla sostanza eroica della scultura di Mastroianni e dal valore sublimante della sua plastica in perenne estasi e tensione. Cortelazzo si affranca da quella eloquenza drammatica della scultura di severa impronta civile, in favore di un'impaginazione plastica agile. Lo stile si avvale sempre di un'articolazione angolosa e spezzata, ma ora lo spirito che l'anima è sciolto, la sua natura è libera e cordiale. L'immagine del soldatino, in quel 'finto' monumento ai caduti, è una figurina agile e dinoccolata che ripesca le movenze sdrammatizzanti di un manichino di Depero, con una dinamica persino schiettamente ornamentale, una linearità di silhouette.

Una serie di litografie di questo periodo⁽⁶⁾ dimostra che l'allontanamento progressivo dall'influenza di Mastroianni si indirizza alla riflessione sulla linearità astratta, sviluppando movenze arabescate quasi memori del Kandinskij parigino, o addirittura spiraliformi meglio approfondate dallo scultore in seguito, entro il ciclo delle 'foglie'.

Il carattere di transizione di questo periodo, vale a dire degli anni grossomodo compresi fra il '69 e il '71, fa sì che lo scultore associ nelle sue mostre opere della nuova e vecchia maniera. Due personali tenutesi a breve distanza dimostrano questa sotterranea emergenza di una nuova linfa compositiva. La mostra di Padova alla galleria La Chiocciola nel gennaio '71 fu presentata da Guido Perocco, lo studioso di Martini, e ciò dimostra come Cortelazzo fosse già allora stimato dai più attenti critici ed esperti in scultura. De Grada invece torna a

(6) Si fa riferimento a un gruppo di litografie poco note di proprietà della famiglia Cortelazzo, come *Campo di fiori* e *Ascesi*, databili all'inizio degli anni '70.

essergli vicino, questa volta alla galleria Bevilacqua La Masa di Venezia, nel marzo di quell'anno. Dall'elenco delle opere che compare nei cataloghi si deduce che forse volutamente lo scultore intendesse sottolineare il momento di forte tensione sperimentale e di ricerca. In particolare il catalogo della mostra veneziana reca brani tratti da scritti di «un critico, uno scrittore, uno scultore», Brandi, Buscaroli, Mirko, accompagnati dalla laconica e significativa dichiarazione di Cortelazzo, «per una maggiore chiarezza verso me stesso». Ed è come se lo scultore volesse dichiarare al pubblico che sta rivedendo la sua arte *ab imo*, la sta rifondando, provando la stessa tensione interiore che doveva provare Martini intorno agli anni '46-'47, quando compose «La scultura lingua morta». A questo punto Cortelazzo è solo davanti alla sua scultura: gli stanno davanti tutti i capitoli di un volume ancora da scrivere, una potenzialità infinita di parole da porre sulla pagina.

La vicinanza delle proteste scoppiate in seno alla Biennale e delle frastornanti posizioni dei «poveristi» doveva accrescere la sua ansiosa ricerca. Eppure il suo discorso riesce a dipanarsi agile e lineare in una nuova interpretazione dei rapporti fra scultura e spazio e una definizione di forme inusitate.

Già nel '68, per esempio nell'opera *Volo 1*, si era dissolta la grammatica espressiva di Mastroianni basata sull'accentramento plastico e l'opposizione drammatica di pieni e vuoti. Cortelazzo non ricerca l'intersecazione dei piani, ma una loro moltiplicazione, una rigenerazione spaziale della materia suddivisa in scaglie che si scoperchiano fondendosi al vuoto circostante, fino alla dissolvenza aerea. Anche un'altra opera di quell'anno, *Chiaccherio*, – che anticipa da vicino la forma de *Il fiore*, (1972) – si protende a ricreare una nuova valenza espressiva nell'immagine d'un avvolgente groviglio di segni, una ma-

tassa, che nel viluppo dionisiaco delle sottili bende di metallo che roteano attorno al volume, evita per intendimento di delinearne i contorni.

Nelle sculture del '70 viene ulteriormente sfidata l'integrità del corpo scultoreo. Opere poco conosciute di quell'anno, come *Grido* e *In cammino* – cfr. catalogo di Padova – si stagliano filiformi di fronte allo spazio che le lima, le rende leggere, come le impronte aeree di Calder o gli esercizi di scrittura spaziale di David Smith. La struttura di queste aeree combinazioni di elementi scarni e tondeggianti dalle movenze appena accennate, apre una nuova pagina del percorso di Cortelazzo. Guido Perocco parla di «sculture concepite come puro incontro di linee che prendono vita e si esaltano nella elegante dinamica della composizione». La direzione di queste ricerche consiste nello sforzo di rendere sempre più ricettivo e dialogante il rapporto fra la forma piena della scultura e lo spazio circostante, che a questo punto diventa parte integrante dell'opera stessa.

Nel '71 Cortelazzo indirizza la propria ricerca anche all'impiego del legno; la scelta di un legno nobile come il mogano, dalle belle sfumature e dalla sostanziosa compattezza, manifesta una precipua attenzione per le qualità intrinseche del materiale utilizzato, che si svilupperà maggiormente entro qualche anno.

Le sculture realizzate in mogano, *Il più grande e il più piccolo*, *Coppia*, *L'unico*, sono anche di grande formato e tutte costruite su di un corpo unitario sfaccettato, sul quale possono innestarsi sezioni di contrafforte per accrescerne la valenza architettonica e strutturale. Una stereometria geometrica che non ignora la ricerca spaziale e lo studio del rapporto fra le masse plastiche, come risulta soprattutto da *Il più grande e il più piccolo*. Una ricerca che si sprigiona maggiormente nella coeva produzione in bronzo, che dimostra le qualità di una resa sensibile del

corpo plastico ai fattori di mobilità spaziale e luministica. Si consideri una serie di opere affini come *Alba*, del '71, *Coro*, '72, *Trio e Mascherine*, entrambe del '73. Queste presentano un'esposizione dei piani assai libera nell'impatto con la luce, senza vere funzioni costruttive, secondo lo schema della proliferazione plastica, già notato in precedenza. L'intento è quello di alleggerire la materia creando un ritmo di crescita quasi naturale, grazie ad alcuni passaggi di tutta agilità che fondono i pieni nello spazio circostante.

La riduzione delle masse plastiche a lamine sottili in libera combinazione consente una grande apertura del corpo scultoreo. La ricerca spaziale attuata nello scoperchiamento dei piani evidenzia una qualche affinità con l'opera di Bruno Lardera, anche se in una disinvolta ricchezza di mobilità aerea dotata di scatti e di impennate in molteplici direzioni. Analoga è pure l'esigenza di interrompere l'astratta levigatezza delle superfici con le forature circolari e con grafismi.

La calma ponderatezza di Lardera, che si attua per lo più attraverso intersecazioni perpendicolari di piani, diventa nello scultore di Este un'irrequieta alternanza di forme piene e convesse, curve e rettilinee, che rendono vivace e dinamica l'impaginazione formale.

Quasi senza soluzione di continuità, queste sculture, indice di una personalità artistica già formata e sicura, sono preludio agli esiti degli anni '74-'75, periodo giustamente considerato da Mazzariol fra i più stilisticamente felici per l'artista.

Brigantino, España, Farfalla, Aquilone (1974), *Toro e Farfalla-luce* (1975) sono opere d'ispirazione unitaria e matura nelle quali è giusto individuare l'apporto creativo forse più originale di Cortelazzo.

La particolare attenzione per l'incidenza della luce sulle superfici e per il movimento delle masse riunisce queste

opere in un nucleo a sé stante.

La scorrevolezza dei piani e il moto ondulatorio delle superfici, sostenuto da un robusto contrappunto di pieni e vuoti, fra interno ed esterno, dotano la materia plastica di un ritmo naturale ed efficace. Le superfici esaltate e impreziosite da una lucentezza d'oreficeria, si fondono le une nelle altre in una scoperta incessante di nuovi punti di vista che dotano l'insieme di una specifica unità d'ispirazione. Lasciata alle spalle la severa grammatica neocubista, fatta di opposizioni e angoli acuti, le sculture assumono quel ritmo flessuoso e sofisticato, talora decantato in una grazia liberty, che fa risaltare l'oggetto da tutti i punti di vista, collocandolo appieno, come un corpo naturale, nello spazio dove è inserito.

Nella casa di Este Cortelazzo andava progettando un'utopica città composta di edifici in vetro e di grandi sculture, emblema di un rapporto strettissimo fra arte e città, fra scultura e ambiente. Su questa idea prende corpo nel '75 *La cattedrale*, costruita su misura, con precise rispondenze formali, per la sede di destinazione, Prato della Valle a Padova, da dove è stata successivamente rimossa.

La concezione della scultura all'aperto costituisce un grande tema della scultura inglese contemporanea rappresentata al massimo livello a Firenze dalla mostra Henry Moore nel '75 che suscitò un largo interesse negli ambienti artistici. Essa costituiva un invito ad utilizzare forme più naturali, organiche ed ad avvalersi dei marmi e delle pietre piuttosto che delle materie artificiali. In questa poetica Cortelazzo trovò elementi in comune con le ricerche che conduceva già autonomamente. L'impiego della pietra di Vicenza – *Incontro*, *Attesa*, *Fiore*, *Re e Regina* – dell'onice – *Grano di luce* – e dell'alabastro – *Ala d'uccello*, *Culla*, *Metamorfosi* – sembra ricondursi a questo contesto culturale.

Rispetto alla scultura in bronzo coeva, la maggiore compattezza e la sintesi formale di queste opere tendono a ri-conquistare lo spirito di una certa monumentalità di fondo, nella nettezza delle pause ritmiche, nella chiarezza degli attacchi, e nei rapporti fra pieni e vuoti. È singolare la rispondenza cromatica delle superfici, il cui trattamento varia a seconda delle esigenze formali e della esposizione alla luce. Le sculture in alabastro, in particolare, riecheggiano la preziosità stilistica delle opere di Barbara Hepworth.

La volontà di costruire la forma assecondando le venature del materiale, quasi a inserirsi, come in Moore, nel processo di formazione geologica del blocco naturale, si unisce alla ricerca di forme simboliche archetipiche (cfr. *Maternità*, 1976 e *Donna 1*, 1978).

In questo periodo sovente la scultura contiene dei vuoti al suo interno, dei grandi squarci nella massa che si inarca nello spazio verticalmente con un ritmo teso e solenne.

L'essenzialità formale raggiunta in alcuni bronzi del '76, come *Donna al sole*, *Momento ritmico*, *Forma pura*, esprime il momento di ricerca più astratta e forse di maggiore concentrazione creativa dell'opera di Cortelazzo.

La forma si staglia nello spazio con un senso di assoluzenza animata da una pulsione naturale. Il possesso degli spazi e del corpo della materia è ispirato a una misura ampia ed essenziale: non vi sono elementi superflui, forme spurie, non indispensabili all'insieme: la scultura vive nel congruo bilanciamento delle masse plastiche che si inalberano nello spazio spiegando con sicurezza le superfici alla luce.

«È un momento – afferma Giuseppe Marchiori che dedica all'artista una monografia nel '78 – che si concreta nelle sculture *Forme plastiche*, *Profeti* e *Trio*, che segnano davvero una conquista, immune da ogni tentazione de-

corativa, nell'ambito di una visione depurata da ogni inserito contraddittorio»⁽⁷⁾.

Nel '77 Cortelazzo sperimenta un tipo di composizione basata sui piani paralleli. *Avaro*, *Intellettuale*, *Amore*, presentano una successione di lamine rettangolari vergate dai segni a rilievo di una scrittura non decifrabile, enigmatica.

«Quegli stessi piani che avevano rivelato qualità di tenuta plastica minimale e decisiva – osserva la Baradel – diventano essi stessi la forma intera»⁽⁸⁾.

Sono opere che rivelano l'esigenza di valutare nuove possibilità di forma. La combinazione frequente di forme geometriche pure con altre frastagliate e polimorfe è volta a sondare nuove articolazioni spaziali, non scevre, come suggeriscono i titoli, da una certa componente ironica di fondo. Cortelazzo sembra interessato a uno studio della dinamica prospettica dell'insieme. Alcuni tacuini di disegni coevi sottolineano questa direzione della ricerca. Lo scultore lavora con sistematicità alla successione nello spazio di elementi formali reiterati su linee di fuga.

Anche in questo caso un problema formale puro si concretizza nella percezione sensibile dello spazio in rapporto ad un suo fruitore. Esso trova nella grande *Scenografia* del '79 l'esito di maggiore chiarezza e definizione minimalistica della struttura. Collegare quest'opera a *Piccola scena* per Wagner dell'81 significa valutare nella poetica dello scultore un suo naturale sbocco in campo teatrale, che non avvenne, nonostante l'invito del maestro Muti,

(7) G. MARCHIORI, *Tre scritti su Gino Cortelazzo*, ed. I Dogi, Roma, 1978, p. 75.

(8) V. BARADEL, *Fare monumento un'idea*, in catalogo della esposizione alla Fondazione Querini, Milano 1980, p. 25.

forse per una spontanea ritrosia dello scultore a compromettere la propria ricerca artistica con le necessità dell'applicazione scenica.

Dal '77 prende piede la copiosa produzione del ciclo delle «foglie» che accompagna l'opera dello scultore fino all'85 in differenti formulazioni. Nel suggerimento del tema vegetale, l'artista studia con meticolosità l'elemento della spirale. Esso rappresenta un archetipo formale che da Borromini a Tatlin ha unito strettamente architettura e scultura. Cortelazzo lo elabora nella sua forma dinamica, in totale contrapposizione al costruttivismo per blocchi massicci di Giò Pomodoro, suo collega all'Accademia ravennate. Fin dalle prime prove traspare la suggestione formale della boccioniana *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*. L'avvitamento della forma nello spazio mira a instaurare un nuovo rapporto fra pieni e vuoti attraverso un efficace meccanismo di incastro dinamico.

Le prime «foglie» presentano un aspetto di barocca sensualità e si ricollegano direttamente a sculture precedenti come *Fuoco*, 1973, e *Carciofo*, 1976. La materia si sviluppa in volute sinuose, si modula come un corpo carnoso e ondulato sovente ripiegato in se stesso. Ancora nell'83 (*Foglia autunnale*) compare un analogo sfaldamento flessuoso dei piani, una fusione reciproca, con un senso greve e sofferto della materia.

Altre opere dello stesso anno e soprattutto successive mostrano un progressivo distendersi dei piani che ritrovano un ritmo più pausato, più composto.

Le ultime prove sul tema fitomorfo, da *Composizione verde*, 1984, dimostrano un'effettiva intenzione di rassodare le forme, che rispondono a simmetrie compositive accurate. L'irrigidirsi degli elementi compositivi e l'abbandono delle movenze flessuose preludono allo stile dell'ultimo anno della produzione dell'artista. La scelta del ferro come materiale privilegiato e la innovativa copertura con

i cristalli di quarzo denotano la volontà di un'attenzione precipua alla struttura della composizione.

L'ultima opera del ciclo infatti, *La rosa*, 1985, si svolge nel totale congelamento della forma e nella calibrata rispondenza delle parti, come una figura bloccata, ieratica, esente ormai da ogni piacevolezza sensuale.

È l'anno, il 1985, in cui la ricerca di Cortelazzo compie un balzo in avanti.

La pratica inedita di coprire l'armatura con uno strato di cristalli di quarzo, per ottenere una colorazione luminosa e essenziale, che non corrisponde più alla patinatura della tradizione, rappresenta un nodo critico importante nelle sue motivazioni ideali.

L'artista spiega che a differenza dell'impiego attuato dagli scultori antichi, i greci, e contemporanei, Calder in testa, egli non usa «il colore come tale, ma come volume»⁽⁹⁾. Colore non come aggiunta, ma autonomo: esso stesso scultura, senza più referente ormai con il dato naturale.

Il colore granulare offre a ragione un inusitato effetto di luce: «Le superfici lisce e fredde lasciano scorrere la luce, mentre queste pastose e calde la trattengono e la fanno vibrare comunicando così sensazioni affatto diverse».

La sensibilità e la premura di Cortelazzo per il trattamento delle superfici è un dato di fatto. In questo caso però l'obiettivo sembra non essere solo quello di offrire una delle tante variazioni dell'epitelio della scultura, bensì incarna lo sforzo, come afferma Mazzariol, «di liberazione della forma plastica dalla propria oggettività, dalla propria fisicità»⁽¹⁰⁾. Esso vale cioè a stabilire un ambito

⁽⁹⁾ Dichiarazone dello scultore, dal catalogo della Fondazione Querini, 1990, p. 37.

⁽¹⁰⁾ G. MAZZARIOL, *La scultura di Gino Cortelazzo*, ibidem, pp. 13-20.

esclusivo e autonomo dell'oggetto scultoreo, compreso in una realtà di vita propria, «libero di esistere per se stesso», come lo definisce la Baradel. È l'obiettivo di una 'scultura concreta', che costituiva il grande problema di Martini, quando soffriva di non poter evadere totalmente dalla dimensione rappresentativa dell'opera d'arte.

Il salto appare ancora maggiore se si considera la provenienza di Cortelazzo dalla linea artistica di Mastroianni, per tradizione riluttante ad un uso così spregiudicato del colore, nonché conservatrice nell'uso dei materiali, specie di quelli industriali, propri di altre scuole scultoree contemporanee, inglesi, americane, italiane.

Cortelazzo ha invece fatto sempre largo uso del colore. Nelle incisioni – una produzione ancora ignorata dagli studiosi – nei ricchissimi taccuini di disegni, e soprattutto nelle sculture, dove il colore è fondamentale per la lettura delle singole parti. Ma si consideri anche la diffusa pratica dello scultore di tre 'arti minori' quali la ceramica (cfr. il ciclo dei *Mascheroni*, esposti a Cremona nel '74-'75), l'oreficeria, che lo rese molto famoso in Italia, e soprattutto il mosaico (*Gallo rosso*, *Il Castello*, *Luna a Key West*) retaggio della sua esperienza ravennate. Come ignorare la diretta rispondenza fra le sculture dell'ultimo periodo e alcuni mosaici che egli andava componendo con pasta di vetro, traslucida e coloratissima, sgargiante di tinte nuovissime, come il rosso carminio, l'oro o il blu cobalto del lapislazzulo?

Un disegno dalla matrice ingenua, infantile compare nelle sculture e nei mosaici dell'ultimo anno. Potrebbe essere il ricordo di una fantasia di Martini (*Il castello*) o l'eco di un ammiccante sorriso di Mirò che s'affaccia sul volto della luna a Key West. Potrebbe essere invece il desiderio di portare a galla quel substrato d'ironia e di facezie che l'artista coltivava in segreto facendolo emergere di tanto in tanto, quasi fosse una colpa. Una figura così

semplice e disarmante come quella del *Castello* che potrebbe essere uscito dalla matita di Carrà o dalla penna di Palazzeschi, esprime l'ampiezza di un potenziale poetico che può tessere solo una coscienza ricca d'insondabile desiderio d'immaginazione.

Gino Cortelazzo

Nasce nel 1927 ad Este, dove continuerà a vivere.

Lì sposa Lucia nel 1951; nascono Guido e poi Paola.

Pur amando le terre e le piante di cui è proprietario il padre, non può rinunciare alla propria vocazione di scultore: a 34 anni entra all'Accademia di Bologna. Nasce qui l'importante sodalizio, artistico e umano, con Umberto Mastroianni.

Nel 1968 è vincitore del XXI Premio Suzzara per la scultura. Raffaele De Grada, membro della giuria, gli affida la cattedra di scultura dell'Accademia di Ravenna, poi tenuta fino al 1979.

A Venezia, nei primi anni 70, l'incontro, fatto di intese e di silenzi, col critico Giuseppe Marchiori; un decennio più tardi, egli sarà tra i più entusiasti visitatori della nuova casa-studio-museo di via Augustea.

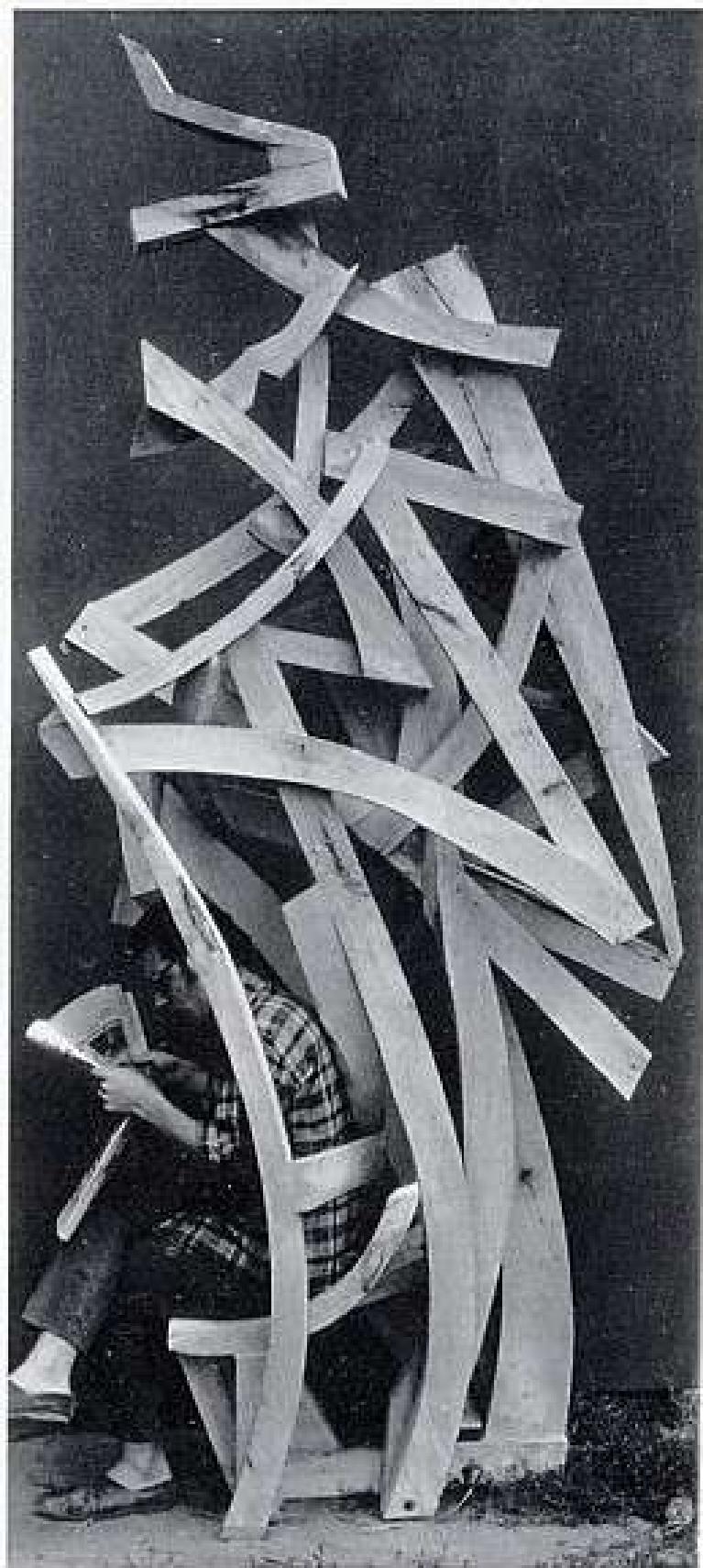
È qui che Giuseppe Mazzariol scopre le opere di Cortelazzo, quando ormai l'atestino va sperimentando il quarzo e il colore.

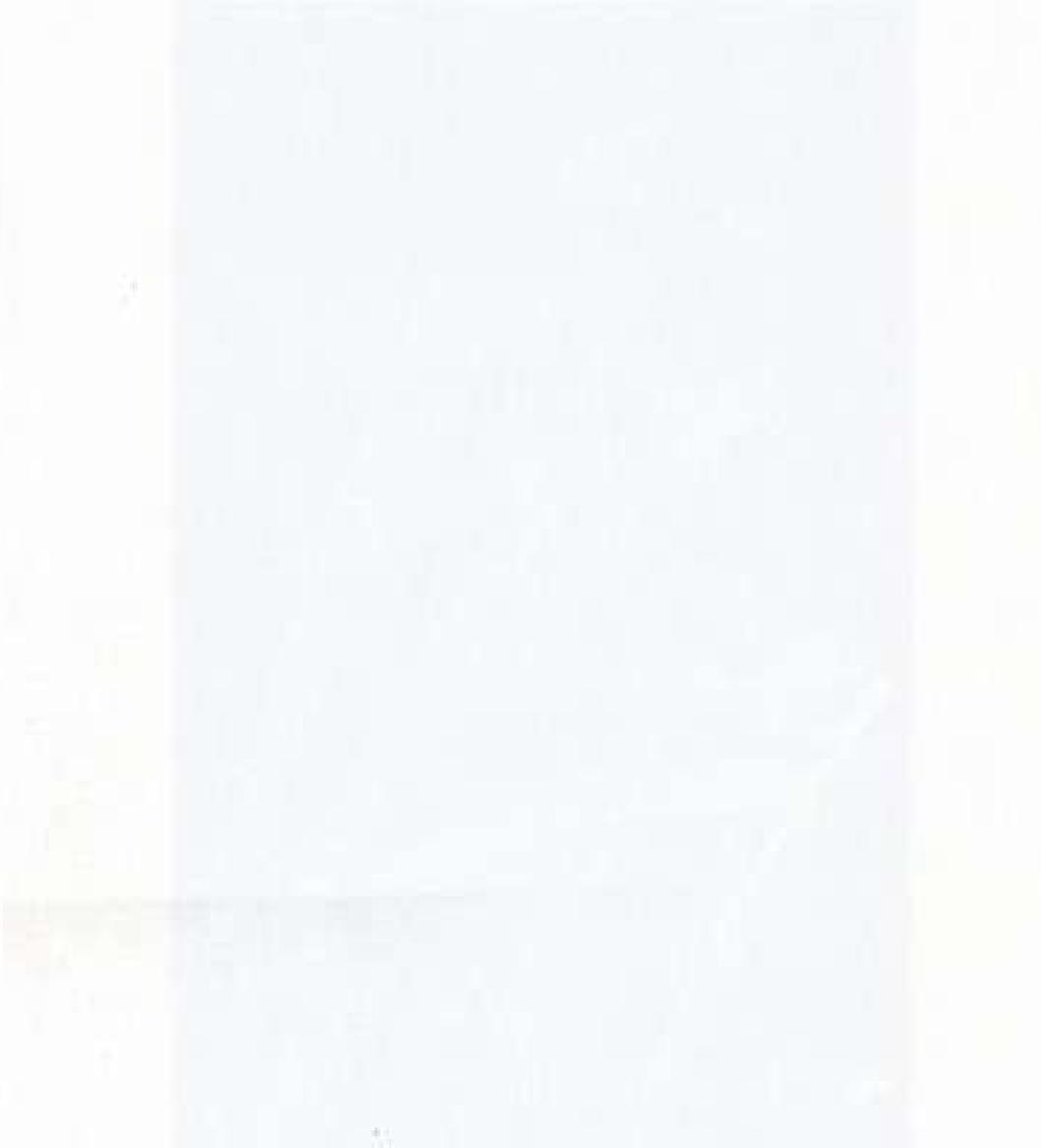
Le vicende dell'uno e dell'altro impediranno la realizzazione di una grande, intensamente voluta, mostra.

Gli intenti sono confluiti in parte nella retrospettiva, curata da Virginia Baradel, allestita nel 1990 presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia.



Diogene, 1969
legno, altezza 320 cm
Diogene cercava l'uomo; Cortelazzo traduce questa massima in una scultura che intende abitata, vissuta.
La grande *machina*, assemblata con assi di recupero, ospita qui il figlio Guido.
Fu esposta a Suzzara nel 1969.



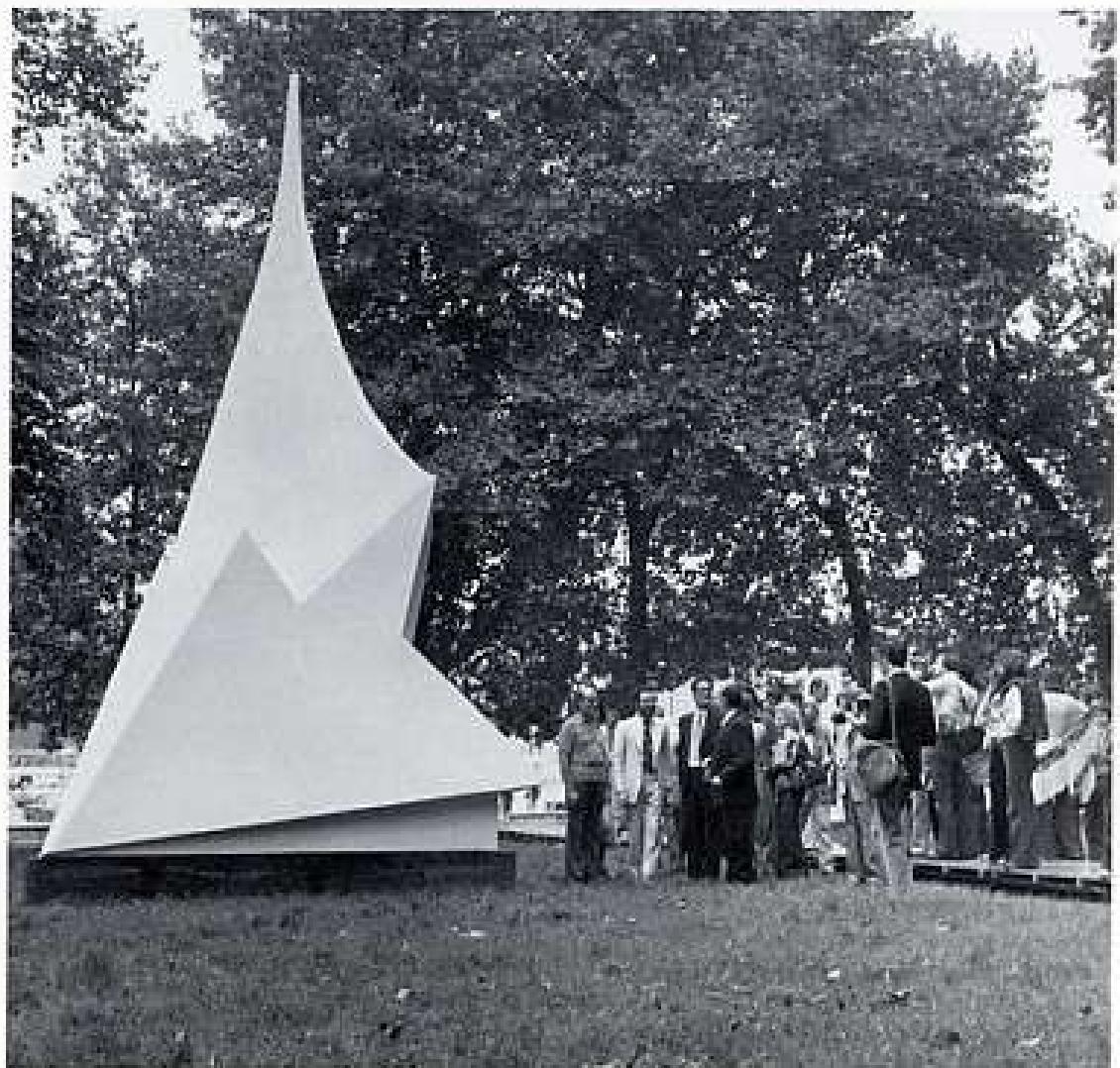


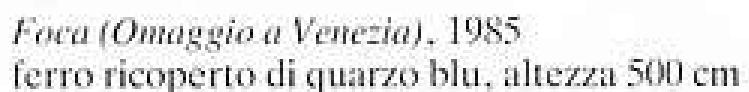
Cattedrale, 1975
plastica, altezza 712 cm

«Aveva prodotto l'unica opera che si inseriva veramente nell'ambiente, senza essere qualche cosa di aggiunto, eppure anche senza un effettivo dialogo con l'ambiente, perché la scultura di Cortelazzo difficilmente poteva armonizzarsi con le sculture figurative di Prato della Valle o con la stessa struttura geometrica, cioè la forma ellissoidale del Prato; diventava, però, un elemento nuovo, ben inserito, che non si creava disarmonia, un ulteriore elemento curioso che si fondeva nell'armonia dell'insieme».

Giorgio Segato

(relazione alla Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo, Este, 7 novembre 1987)





Foca (Omaggio a Venezia), 1985
ferro ricoperto di quarzo blu, altezza 500 cm

«Anche a Omaggio a Venezia mi sento particolarmente legato, perché Cortelazzo aveva pensato a quest'opera per una mostra veneziana che dovevamo fare insieme. Questa struttura architettonica che lui chiamava «la mia grande foca», culmina con un elemento paradossale e autoironico che è un lampioncino che gira. È un oggetto di grande fascino, di un blu molto intenso. Quando me lo mostrò era tutto emozionato, perché aveva trovato un nuovo modo di operare, il modo di non tinteggiare ma di incorporare il colore».

Giuseppe Mazzariol
(comunicazione al Rotary di Este del 27 maggio '86)





Elenco delle illustrazioni

- Tav. I - *Volo 1*, 1968
Tav. II - *Mondo allegro*, 1968
Tav. III - *Colpo di vento 1*, 1971
Tav. IV - *Vita*, 1972
Tav. V - *Ascolto 2*, 1974
Tav. VI - *L'aquilone*, 1974
Tav. VII - *Incontro nello spazio*, 1975
Tav. VIII - *Foglie vive*, 1975
Tav. IX - *Farfalla luce*, 1975
Tav. X - *I tre moschettieri*, 1976
Tav. XI - *Donna al sole*, 1976
Tav. XII - *In cammino*, 1976
Tav. XIII - *Il mistero*, 1977
Tav. XIV - *La grande foglia 2*, 1985
Tav. XV - *Coro*, 1985
Tav. XVI - *La rosa*, 1985
Tav. XVII - *Il castello*, 1985

INDICE

<i>Premessa</i>	pag.	5
Virginia Baradel		
<i>... a rose is a rose is a rose is a rose ...</i>	»	7
Massimo Carboni		
<i>Pensare la scultura</i>	»	19
Roberto Pasini		
<i>Linfe della scultura - Sull'opera di Gino Cortelazzo</i>	»	29
Elena Pontiggia		
<i>Il significato e l'idea: il «figurativo indiretto»</i>		
<i>Aspetti dell'iconografia di Gino Cortelazzo</i>	»	37
Catalogo illustrazioni		
Chiara Bertola		
<i>Disegnare per un progetto di forma</i>	»	45
Lorella Giudici		
<i>Le opere degli anni '80: natura, materia, luce e colore</i>	»	53
Marta Mazza		
<i>Il colore: una proposta di libertà</i>	»	59
Luca Telò		
<i>Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo</i>	»	67
Cenni biografici	»	84

stamperia di venezia

