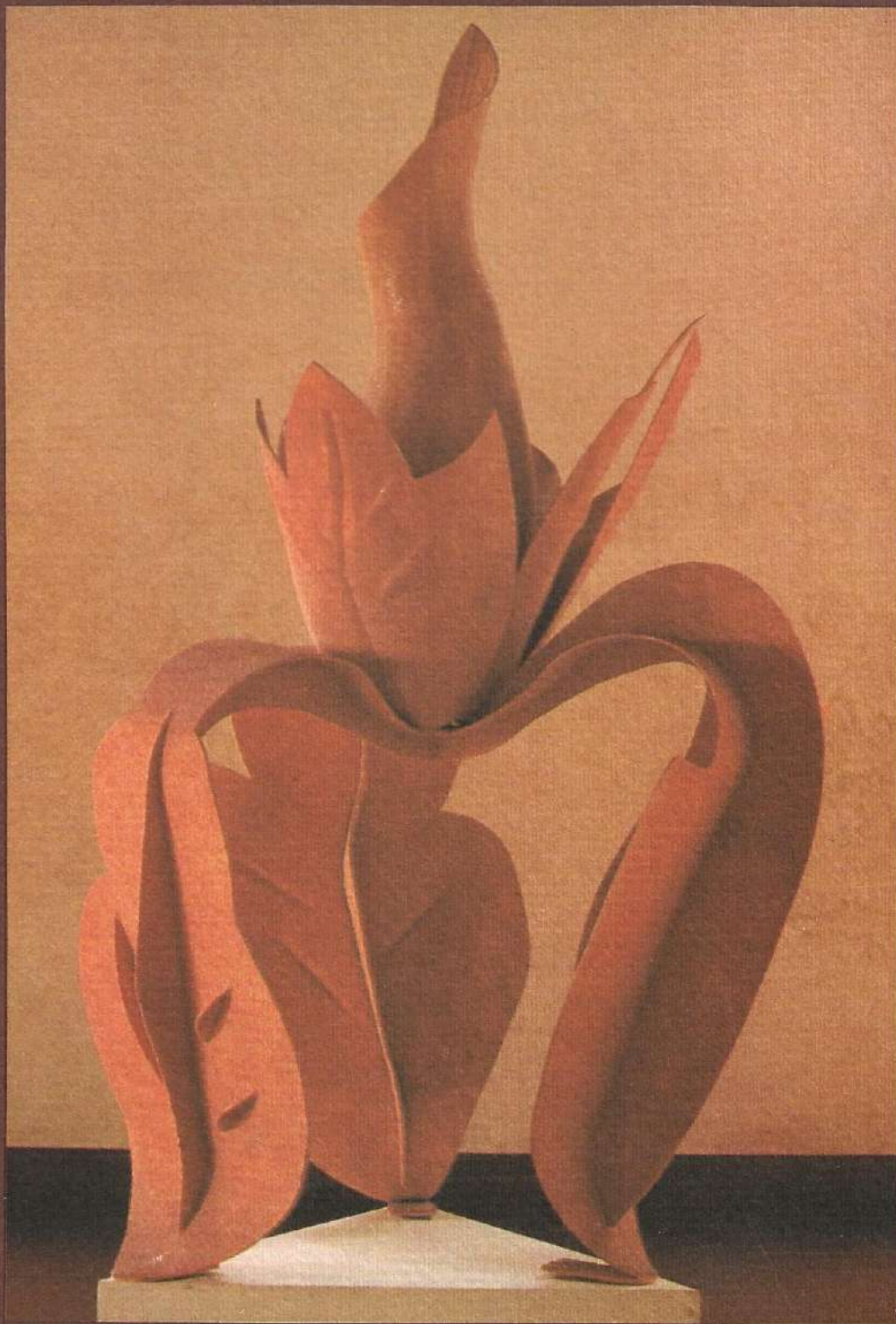


GIORNATA DI STUDIO
SULL'OPERA DI
GINO CORTELAZZO



COMUNE DI ESTE

Cementizillo S.p.A.

GIORNATA DI STUDIO
SULL'OPERA DI
GINO CORTELAZZO

Este, 7 novembre 1987



Comune di Este
Assessorato alla Cultura

INDICE

7	Prefazione del Prof. Sen. G.C. Argan
11	Saluto del Sindaco della Città di Este Prof. M. Gabriella Primon Miatton
15	Introduzione del Prof. Giuseppe Mazzariol
19	Relazione del Prof. Giorgio Segato
33	Primo intervento del Prof. Mazzariol
35	Relazione del Prof. Simone Viani
43	Secondo intervento del Prof. Mazzariol
45	Intervento del Prof. Giorgio Segato
47	Sen. Marino Cortese
51	Chiusura dei lavori della mattinata da parte del Sindaco
53	Apertura pomeridiana del Prof. Mazzariol
55	Relazione del Prof. Raffaele De Grada
63	Terzo intervento del Prof. Mazzariol
65	On. Carlo Fracanzani
67	Relazione del Prof. Giuseppe Mazzariol
77	Conclusione del Sindaco
79	Messaggio di Umberto Mastroianni
81	Contributo del Dott. Paolo Rizzi



RELAZIONE DEL PROF. GIORGIO SEGATO

Ringrazio il Sindaco di Este, la gentile Signora Gabriella Miatton Primon, e il Prof. Mazzariol per avermi concesso questa ulteriore occasione di testimoniare la mia stima per l'artista Cortelazzo, in un momento così particolare, che vede molto vicine tanto la data di nascita, 31 ottobre del 1927, quanto la data della tragica scomparsa due anni or sono (il 6 novembre). È uno degli scultori che io ho seguito più da vicino a partire dal 1974, da quando si cominciò ad elaborare i piani organizzativi della decima Biennale Internazionale del Bronzetto, per la quale era stata prevista una sezione di grandi sculture di arredo urbano da collocare in Prato della Valle. Devo dire che fu una delle esperienze più esaltanti, più interessanti, più ricche sia di acquisizioni come operatore e come organizzatore, sia di autentica esperienza umana. Una delle più significative, da questo punto di vista, fu quella del rapporto con Gino Cortelazzo, l'unico a proporsi di progettare e di realizzare un'opera dopo avere scelto, studiato, analizzato direttamente lo spazio in cui essa sarebbe stata collocata. Non solo poi ne progettò una, ma finì per progettarne e realizzarne due: la seconda perché fungesse da "segnale" di tutta la mostra. Questo già può dirvi quanto intenso e fruttuoso sia stato questo rapporto. Da allora ci siamo frequentati costantemente, sia per le manifestazioni di carattere internazionale, sia per le mostre in galleria o nelle riunioni di Associazione, prima del Sindacato FNLA V/CGL e poi dell'Associazione Padovana per le Arti Visive, alle quali Cortelazzo partecipò, sempre fin dal nascere, con entusiasmo e forte capacità

di provocazione, perché fondamentale per lui era sempre dibattere, discutere i problemi, sentirsi in mezzo a colleghi e discutere con loro i problemi, non solo professionali, ma anche della visione estetica e del significato dell'arte nel mondo contemporaneo.

Il mio intervento qui doveva riguardare un poco taluni aspetti della scultura che del Cortelazzo mi hanno interessato e mi interessano in modo particolare; però, data la situazione logistica che si è creata oggi a causa del ritardo di alcuni relatori, è bene che io parli più diffusamente della vita, della personalità e del carattere di quest'uomo, giunto all'arte apparentemente tardi (si iscrisse all'Accademia di Bologna a 34 anni). Ciò comunque significa soltanto che la maturazione della sua vocazione interiore aveva trovato lo sbocco naturale più tardi che per altri artisti; significa anche, probabilmente, una mancanza di esercizio di tipo accademico, che influirà in seguito su certe scelte formali, estremamente interessanti proprio perché non attraverseranno, per esempio, la fase dell'esercizio del modellato, della plasticazione tradizionale e porteranno Cortelazzo a preferire l'intervento attraverso un tipo di "taglio" della forma che lo collegava a quella che è la matrice fondamentale della sua ricerca plastica, quella dell'accostamento tra l'elemento, l'evento plastico e l'evento naturale. Voglio dire che l'artisticità, la sensibilità estetica, la sensibilità plastica di Cortelazzo, quando Cortelazzo entrò in Accademia, era già formata, matura; maturata nei campi voglio dire, seguendo l'aratro, guardando le zolle, guardando gli alberi, seguendo la naturale crescita delle piante, intervenendo su di esse; la passione per il legno è innanzitutto una testimonianza di queste origini della sua immaginazione visiva e plastica. Il desiderio di sviluppo – piuttosto che di manipolazione – della forma attraverso piani intersecantisi è un'altra testimonianza di queste matrici della sua sensibilità: esattamente come la pianta cresce e si dispone su piani diversi per catturare la luce, per adeguarsi al proprio ambiente vitale, così Cortelazzo vedeva crescere la scultura, così egli provocava la crescita della sua forma plastica.

Dicevo che soltanto a 34 anni entrò nell'Accademia. Ebbe subito un rapporto meraviglioso con il maestro Umberto Mastroianni (il quale credo abbia inviato una testimonianza scritta, proprio di questo rapporto straordinario, che spero sarà letta più tardi) e individuò immediatamente la sua scelta di campo di ricerca, quello della scultura. Uscì dall'Accademia e quasi al primo apparire in pubblico delle sue opere, a Suzzara nel 1968, ottenne consensi che lo proposero all'attenzione della critica militante del tempo. Ordinò poi molte altre mostre, partecipò a premi, ottenne altri riconoscimenti; inoltre, nel 1969 entrò come docente all'Accademia di Ravenna, fianco a fianco con un altro grande personaggio padovano, Tono Zancanaro, che a Ravenna insegnava incisione. Cortelazzo restò ad insegnare a Ravenna fino al 1979, poco dopo che Tono Zancanaro, ormai impossibilitato a muoversi da Padova due o tre volte la settimana, aveva rassegnato le dimissioni. Nell'Accademia continuava il suo lavoro, in quanto preferiva creare e sviluppare laboratori con gli allievi dentro la scuola, così da integrare il momento didattico con il momento della ricerca personale. Dei successi a livello internazionale, della grande mostra itinerante in Germania presentata da Giulio Carlo Argan, delle partecipazioni alle grandi rassegne, come, ad esempio, alle Biennali del Bronzetto (nel 1981 una sua opera assai significativa fu acquisita dal Museo Civico di Padova) e della sua massima aspirazione a partecipare alla Biennale di Venezia (momento di approdo molto prossimo e che si sarebbe certamente attuato a tempi brevissimi se non fosse intervenuta la tragedia), è stato detto e scritto moltissimo e dai più qualificati critici militanti. Va sottolineato però, a mio avviso, un ulteriore rapporto privilegiato di Cortelazzo, un rapporto formativo di estrema importanza, quello cioè con Giuseppe Marchiori, ancora, e di molto, più importante di quello con Umberto Mastroianni, con il quale, pure, Cortelazzo aveva avuto un rapporto anche di affinità elettiva. Il legame personale e professionale più stretto e più significativo, più lungo nel tempo e più articolato anche per i suoi significati, è stato quello dell'amicizia

con Giuseppe Marchiori. Era un rapporto che nasceva fra i caratteri molto diversi di due autentici personaggi. È stato detto in questa sede che Gino Cortelazzo era estremamente schivo, con una sensibilità particolare, che lo portava a rifugiarsi tra le proprie cose, a chiudersi in sé non appena si trovava di fronte ad un qualche problema. È vero. Ma egli si chiudeva non tanto per creare delle barriere o delle difese, cioè per non essere toccato dal problema, quanto, invece, per richiamare tutto il problema dentro di sé, e riaprirsi solo una volta risolto il nodo; voleva viverlo tutto dentro di sé, assumerne tutto il peso individualmente per poi, solo successivamente, cercare di comunicarne la soluzione.

I rapporti che io ho avuto con Lui sono stati alterni, certamente di profonda amicizia, ma, come tutti i rapporti di lavoro, anche con tensioni, incomprensioni, liti frequenti. Ripenso ora ai nostri non assidui, ma certamente densi e lunghi colloqui, sempre pieni di progetti. Perché, ogni volta che ci si incontrava Gino sentiva il bisogno di riversare tutto quello che aveva pensato in settimane di silenzioso colloquio con se stesso, per misurarne finalmente le possibilità di realizzazione, per verificarne l'autenticità, per valutarne le difficoltà. Di questi incontri mi torna soprattutto alla memoria la sua scoperta insofferenza per tutto quello che oggi, a partire da una fortunata definizione di Achille Bonito Oliva, viene chiamato "il sistema dell'Arte", un sistema, cioè, che vede interagire, quasi in un perfetto meccanismo a orologeria, la posizione dell'artista, la situazione dell'opera, la funzione del gallerista e del mercante, la funzione del museo e la funzione della stampa e della pubblicità. La complessità di questo meccanismo turbava e disturbava certamente il Cortelazzo, insofferente di queste sintassi rigide di comportamento sociale che avrebbe dovuto, e che dovrebbe, secondo questa visione, imporsi anche l'artista. Tuttavia le capiva, anche se si spazientiva e reagiva con l'insistenza propria, mi sia concesso di dire, di un bambino che smonta il giocattolo per capirne il segreto e poi metterlo da parte; ed era appunto questo uno dei suoi divertimenti maggiori, e in-

sieme una sua tensione, a volte anche ansia febbrile: rompere tutti gli equilibri costruttivi, cercare il momento dinamico della perdita del baricentro. Voleva capire non per adoperare quel "sistema" di cui tanto si parlava, e che sentiva vincolante e funzionante soprattutto, se non esclusivamente, dal punto di vista economico e mercantile, ma che, almeno negli ultimi anni, ha anche creato delle situazioni assai imbarazzanti e di conflittualità scoperta dal punto di vista critico. Però nella sostanza lo rifiutava, non voleva entrare in quel "gioco", o sistema, perché egli amava i rapporti diretti, voleva rapporti autentici, da persona a persona, faccia a faccia, da artista ad acquirente.

Anche al telefono si faceva molta fatica e discutere con Lui; tante volte si finiva con litigare all'apparecchio, perché non ci si capiva. Il suo discorso doveva sempre essere completo, ritornava sulle cose più e più volte, ed era, quindi, importante vedersi, "stare" vicini. Tutti questi rapporti dovevano essere al di là dei giochi delle convenienze e, quindi, se è anche vero che, ogni tanto, come tutti gli artisti, sperava anche lui di trovare qualcuno che si occupasse del suo mercato, della vendita delle sue sculture, della rappresentanza delle sue opere presso mercanti, galleristi ed enti pubblici, se tutto questo è vero, pure, ogni volta che si organizzava qualche cosa, era sempre lui in prima persona a mettersi in trincea, era lui in prima persona a proporre le cose, a verificare, a voler vedere il luogo, sapere il modo, sapere il perché. Non è che scegliesse in modo programmatico la tipologia della mostra alla quale partecipare. Era estremamente mite e generoso anche nelle sue partecipazioni, poiché accettava di esporre anche in mostre di carattere provinciale, pur avendo una capacità di selezione davvero acuta. Quando in una rassegna c'era la presenza di un amico con il quale poteva discutere, con il quale poteva verificare l'interesse e le reazioni del pubblico, allora partecipava volentieri. Questo era il suo modo di vivere e se dovessi raccontare anche solo tutti gli incontri, le storie, i dibattiti, le discussioni, i litigi per la collocazione definitiva della grande scultura in Prato della Val-

le, ci vorrebbe un'intera mattinata. È impossibile rievocare tutti gli episodi, perché era lì continuamente; dal Prato della Valle passava dove stavano costruendogli la struttura portante della scultura, la ridisegnava, la riprogettava, tornava a vedere il rapporto con gli alberi (perché il grosso problema era, naturalmente, di creare una scultura di arredo urbano che si inserisse nel gioco circolare della canaletta del Prato della Valle, ma non soffrisse nel confronto con le piante, gli altissimi platani chiomati).

Studiò attentamente la problematica dell'effetto cromatico dell'opera, il problema della forma, il rapporto con l'albero più vicino a sinistra, con l'albero più vicino a destra, con la lunghezza dei rami: un comportamento che, rivisto adesso, potrebbe forse sembrare ossessivo, ma che, alla fine, nel risultato voglio dire, fu davvero eccezionale. 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 del Prato della Valle o con la stessa struttura geometrica, cioè la forma ellissoidale del Prato; diventava, però, un elemento nuovo, ben inserito, che non creava disarmonia, un ulteriore elemento euritmico che si fondeva nell'armonia dell'insieme. La stessa cosa fece due anni dopo, alla XI Biennale del Bronzetto in cui presentammo dei gioielli. La sua attività di ricercatore anche in questo campo era conosciuta e notevole. Anche qui operava non tanto per creare delle piccole sculture, ma per dare forma ad oggetti comunicanti, che trasmettessero i valori della forma innanzitutto, e poi un rapporto vivo con la persona.

Uno dei temi che avrei voluto affrontare in questa testimonianza per Cortelazzo, e che certamente affronterò in un prossimo saggio, è quello dei due elementi fondamentali delle sue strutture plastiche, il taglio e la grafia: il taglio dei piani, il gioco degli oggetti significa, naturalmente, rapporto con la luce e con lo spazio, mentre la grafia diventa "calligrafia", scrittura, segno umano lasciato come traccia, come vettore di significato depositato sulla

materia. È un segno che, piano piano, da innervatura molto simile all'innervatura della foglia, diventa scrittura vera e propria: in certi momenti scrittura misteriosa, di evocazione geroglifica, e poi invece scrittura piana, lettera personale, invio, con la scultura, di un messaggio intimo, profondo e di esplicita tensione comunicativa anche in questa sua singolare ricerca plastica.

Mi piace sottolineare che la sua volontà di rapporto diretto con le persone si traduceva in esigenza di rapporto diretto con la materia. Credo che Simone Viani parlerà esaurientemente delle materie dello scultore, ma va detto subito che Gino aveva un'estrema curiosità per tutte le qualità della materia, per le potenzialità delle più diverse materie, con quel rispetto eccezionale che è tipico degli scultori per le qualità intrinseche della materia. Lo scultore vero mai violenta la materia, non adatta la materia alla forma, ma, invece, tende a scoprire la forma nella materia, si adegua alle qualità cromatiche, di consistenza, alle venature, che sono tanto nel legno quanto nel marmo, e ancor più nelle onici, negli alabastrici, per scavare, scoprire quelle che sono la propensione e la "vocazione" interne alla materia stessa. Questo rispetto di cui parlo, Gino lo aveva in modo esemplare e questa curiosità era in lui eccezionale. Basta entrare nella casa-studio per scoprire la ricchezza e l'ampiezza di questo rapporto con le materie: un rapporto diretto, sempre vivo, sempre di azione e di dialogo con la materia, così come con le persone; e come tagliava le materie e come giocava per piani intersecantisi con la forma, così giocava per piani intersecantisi, a mio avviso, con le persone, tagliando spesso rami secchi, spezzando i discorsi inutili, sondando i vari aspetti, le sfaccettature della personalità. Ecco perché il rapporto con Marchiori era davvero così eccezionale e privilegiato, ecco perché Marchiori veniva spesso e volentieri qui, a Este.

Dicevo prima che Gino Cortelazzo aveva una formazione, dal punto di vista della informazione visiva, in certo senso ritardata, ma aveva una cultura vera, profonda, e anche manuale più propria dello scultore, davvero precoce. Fin da bambino aveva vissuto a

contatto con la campagna, con le piante, manipolato e sentito la terra, e questa esperienza gli era rimasta dentro, e aveva segnato quasi un destino per lui, quello di scultore. Certamente egli non aveva visto tutta la scultura prodotta in quegli anni, e sarebbe stato un'altra cosa, un diverso artista probabilmente, se avesse potuto frequentare l'Accademia a diciotto o diciannove anni. Completamente differente, ne sono convinto, sarebbe stato il suo rapporto con l'arte. Io credo che egli sentisse molto forte il bisogno di avvicinarsi ad una persona che, invece, proprio della scultura aveva visto "tutto". Sono certo, infatti, che del nostro secolo, nessuna persona, nessun personaggio, abbia visto e "masticato", come dicono in Toscana, tanta scultura quanto Giuseppe Marchiori. Marchiori ha seguito tutta la ricerca plastica contemporanea, ha vissuto "dentro" la scultura, ha creato i primi progetti di centri di ricerca plastica. Ricordo una famosa rivista, "Marmo", pubblicata dalla Henreaux, la Ditta di produzione di marmi più importante in quel momento, la quale operava a Querceta di Pietrasanta e che aveva intenzione di costruire sulle colline di Pietrasanta e di Serravezza, lì dove già operavano i Cascella, i Pomodoro, Signori, degli atelier solo per scultori e critici d'arte, chiamando a operare Arp, Moore, Adam, Chadwick, Consagra, Gonzales, Viani, la Penalba, Lipchitz, Lipsi, Marino Marini, Gilioli, Poncet, una quantità incredibile di scultori, da ogni parte del mondo, i quali hanno fatto la storia della scultura contemporanea. Marchiori scrisse, mi pare, quasi interamente il quinto numero di quella rivista, dedicandolo tutto alla scultura. Aveva vissuto a contatto con gli operatori del marmo, nel mondo tremendo dei cavaatori, andando nei luoghi di estrazione, a toccare con mano fatiche e difficoltà. Non tutti gli scultori, specie quelli delle più recenti generazioni, sono così appassionati della materia, mentre i veri artisti del marmo, come Michelangelo, come anche il primo Moore (non l'ultimo), andavano nella cava a "battere" il marmo prima di scegliere il blocco per le loro sculture. Era un fatto importantissimo il "battere" il blocco di marmo, perché molto spesso

dentro si cela il "difetto", come lo chiamano, quel "pelo furbo", o venatura, che non è visibile dall'esterno, ma che, quando si realizza la scultura, improvvisamente, senza nessun urto o colpo, senza nessuna vibrazione, provoca la rottura della scultura, la caduta di un arto. Per individuare il pelo furbo è necessario "battere" il blocco e avere "l'orecchio fino". Certamente non ce l'aveva Moore, forse lo aveva Michelangelo, ma andavano lì con cavatori di 70-80 anni che avevano questa capacità di avvertire dalle particolari vibrazioni del marmo la presenza del difetto e, quindi, rifiutavano un blocco e ne preferivano un altro. Marchiori conosceva a fondo la vita delle cave. Il racconto di queste esperienze appassionava il Cortelazzo. D'altra parte Marchiori possedeva una cultura visiva ricchissima, congiunta a una cultura umana di eccezionale spessore. Egli stesso amava definirsi "antico diplomatico veneziano" per la sua riconosciuta e indiscutibile capacità di mediazione, per la sua esperienza nei rapporti umani; non lo diceva solo perché sapeva sopportare gli altri, anche per questo forse, ma soprattutto perché si riconosceva la dote naturale di scoprire i personaggi che significavano molto anche per lui, e quindi Cortelazzo doveva avere – ecco perché Marchiori veniva a Este – una notevole importanza anche per il celebre critico. Lo scambio tra i due avveniva tra l'ingenuità, la passione, la libertà di Cortelazzo nel progettare e realizzare una scultura del tutto incontaminata da quello che era l'esercizio dell'Accademia (appunto perché era arrivato all'Accademia con il bagaglio di esperienze di un uomo già colto, ormai maturo e pronto alla vita e, dunque, senza le ingenuità e gli assorbimenti passivi di un giovane di 18 anni), e la capacità critica, l'esperienza visiva, la cura nell'osservazione, nell'analisi, proprie del maestro sapiente e saggio. Marchiori ha scritto sempre e di ogni aspetto della produzione di Cortelazzo e delle molte esperienze che Cortelazzo ha fatto e vissuto con lui. Ci sono pagine del diario personale di Giuseppe Marchiori, non pubblicate, ma che io ho visto per mia frequentazione personale di Marchiori, in cui si parla di Gino Cortelazzo. Frammenti, idee,

suggestioni, la ragione per cui amava stare qua con lui. Sentiva in Cortelazzo la presenza di radici profondamente piantate nella terra, le sue stesse radici. Quando non veniva qua a Este, Marchiori andava a Lendinara. C'è una certa somiglianza, non solo nelle distanze dalle grandi città, ma anche nel clima, nell'umidità, nella nebbia, tra Lendinara e Este. Marchiori si sentiva protetto in questa ovattata atmosfera meditativa e contemplativa che è un po' la caratteristica della nostra provincia. A Padova c'è meno nebbia, ma ci sono i portici che servono a chiudere, a condizionare il modo di vivere la città e a stimolarci a uno stato di riflessione; qua c'è questa nebbia, questa umidità che rende fertile, che rende viva questa terra, e che la rende capace di generare continuamente. Ecco, la generazione, l'idea, il concetto di generazione mi pare fondamentale nella scultura di Cortelazzo, straordinariamente visibile, intellegibile, palpabile nella sua ricerca plastica. Egli sentiva la scultura non come qualcosa di statico, secondo l'idea del monumento e del monumentale, ma come qualche cosa di dinamico, di una dinamicità che non cresce di per sé, non però una scultura che imiti (e anche questo è uno degli studi fatti dal Cortelazzo) il "mobile" di Calder, che si muove nell'aria e che provoca l'impressione di crescite improvvisi e di giochi di espansione; per Cortelazzo la scultura è "ferma" ma anche dinamica, perché cresce con il gioco della luce, cresce nel movimento del giorno, nel modificarsi del rapporto e dell'angolo di illuminazione. È, questa, una sua scoperta sostanziale e per questo insisteva sul gioco di piani, che assorbono, inghiottono la luce e la riflettono con magie sempre diverse e inattese.

È giusto qui parlare di un altro rapporto privilegiato con chi riusciva davvero a cogliere e a interpretare questa sua ricerca, di un fotografo, di Enrico Cattaneo, che aveva capito tutto della tensione plastica di Cortelazzo. La grande monografia uscita nel 1978 sull'opera di Gino è esemplare e monumentale già di per sé: per la scultura di Cortelazzo, ma anche dal punto di vista editoriale, perché il testo di Marchiori si accompagna alle fotografie ecce-

zionali di un fotografo che ha mostrato sempre una sensibilità estrema nel cogliere e nell'esaltare il ritmo luministico della scultura di Cortelazzo, cioè la crescita, il dinamismo implicito, l'espansione, la generazione.

Caratteristica fondamentale della maggior parte delle sculture di Cortelazzo è quella del rapporto tra materia e spazio: non c'è alcuna intenzione rappresentativa, anche dove, come nel manifesto che qui abbiamo visto, questa grande struttura vegetale, o in altre sculture in bronzo, resta evidente il richiamo alla natura. Non esiste, a mio avviso, alcuna intenzione narrativa o rappresentativa; Gino non intendeva fare la pianta decorativa, non voleva rifare la foglia di per sé, ma partiva dalla pianta e dalla foglia per invadere lo spazio e creare un rapporto diverso tra l'osservatore, che è lo scultore, ma siamo anche noi, la materia e lo spazio in cui questa materia è inserita. Credo che il richiamo alla natura sia tornato nuovamente e tanto forte negli ultimi anni, proprio perché Cortelazzo aveva capito quali erano le tendenze e le necessità del tempo, diciamo le tendenze della scultura contemporanea in corrispondenza alla necessità culturale e profonda dell'uomo contemporaneo: quella della riconquista di una identità, della propria "figura", la riconquista del rapporto vivificante con la natura. Gino sentiva che per esprimersi doveva ripassare "attraverso" questo bisogno ineliminabile. Esprimeva anche, secondo me, una sorta di liberazione dalla paura dell'uomo italiano ed europeo nel momento in cui usciva dagli anni del terrore, del terrorismo, dagli anni di piombo. I "piccoli teatri" con cui partecipò alla XIII Biennale Internazionale del Bronzetto, meritando una significativa acquisizione per il Museo Civico, ricreavano attorno all'uomo "attore" di vita, la stessa densità plastico-esistenziale dello straordinario naturalismo "vegetale" cui l'artista ci aveva abituato in precedenza. Sulla scena tornava l'uomo e Gino registrava e interpretava il superamento dell'emergenza. Io credo, e so benissimo, che Cortelazzo visse drammaticamente anche quella situazione, sentì profondamente i conflitti di una gioventù che si era tutta bruciata

in quella esperienza. Si chiedeva quali fossero i segnali adatti ad indicare il superamento di quello stato: il colore è certo uno di questi segnali. La riscoperta del colore, cioè della "temperie" esistenziale e della partecipazione morale è anche questo: riscoperta della natura, del coraggio di ritrovare e di rieleggere la natura come ambiente. E quando Cortelazzo, con molta insistenza, devo dire, nel 1975, al tempo di quella bella mostra in Prato della Valle – non originale, magari, perché non voglio dire che fosse una novità, ma certo era unica per il Veneto, anche se imitava, in qualche modo, le esperienze provocate da Carandente a Spoleto, e quelle di Volterra; era necessario farla anche a Padova, così come sarebbe farla anche a Este – quando, dicevo, Egli discuteva con insistenza le problematiche di inserimento di una scultura nell'ambiente, era proprio perché c'era, e rimane, la necessità di ricreare nuovi segnali di comunicazione culturale per le nuove generazioni.

La scultura che abbiamo nelle nostre piazze è quasi tutta ottocentesca, parla un linguaggio che non è quello delle generazioni che sono venute dopo. Questo fatto non è negativo di per sé, poiché abbiamo una "storia", un patrimonio culturale e una tradizione da rispettare, ma è necessario anche parlare la lingua, e il linguaggio delle ultime generazioni, parlare con le loro forme, avere i modi dalla loro visualizzazione, le materie delle loro manipolazioni. Questo era fondamentale per Cortelazzo; voglio dirlo anche ricordando quello straordinario oggetto animale che ho visto nell'aia nella casa studio di Cortelazzo, quella specie di foca che gioca a palla, quel segnale di gioco e di divertimento; perché la scultura è anche gioco, divertimento in quanto rapporto diretto e creativo con la realtà. Nel dialogo con la realtà il gioco e il divertimento sono importanti momenti di comprensione, di meditazione liberata da qualsiasi preoccupazione. Non esistono solo sculture serie o serieose: esiste, piuttosto, un rapporto vivo con la cultura della tradizione e del proprio tempo, e lo scultore fa, realizza quello che la sua cultura gli ispira, e aggiunge quello che sente

necessario produrre per la società: una proposta, un progetto. Molti altri sono gli aspetti che andrebbero messi in evidenza della ricca personalità di artista che era in Cortelazzo. Io ho cercato qui solo di fondere quella che era la mia relazione tecnico-critica a quella che è l'avventura, diciamo biografica, di quest'uomo, per il quale ho ancora e avrò sempre, un affetto particolare.

Anche se ero molto più giovane, e quindi anche se il suo rapporto era in qualche modo sempre paterno, mai però paternalistico, abbiamo avuto degli scontri decisi, intensi, proprio sul significato della scultura nel mondo contemporaneo, quello, appunto che più lo tormentava. Voglio aggiungere come ulteriore testimonianza, e mi riprometto di intervenire magari in seguito per approfondire, che mi resta impressa di lui soprattutto la sua volontà di comunicazione: telefonava spesso per chiedere "quando ci si vede", "dove ci si vede", "con chi ci si vede", per ribadire "è importante parlare", "è importante parlarsi", "ho bisogno di parlarti delle ultime cose che ho fatto", "ho bisogno che ci si veda". Non soltanto a me, ma a tantissimi amici faceva di queste telefonate! Molte volte abbiamo risposto a quel suo insistente richiamo, per tante altre volte siamo stati forse colpevoli di non aver risposto; però la sua urgenza era tale che non sempre era possibile rispondere, accorrere, mettersi in sintonia. Non può essere fatto carico ad un individuo, o ad un gruppo di individui, di questa colpa: è una colpa sociale, è una colpa dell'ambiente e dell'epoca in cui viviamo, della nostra "storia", questo non tenere conto dei richiami, e specialmente, voglio sottolineare, quando questi richiami vengono dagli uomini più sensibili, più attenti, più pronti a reagire e a soffrire come sono gli artisti.