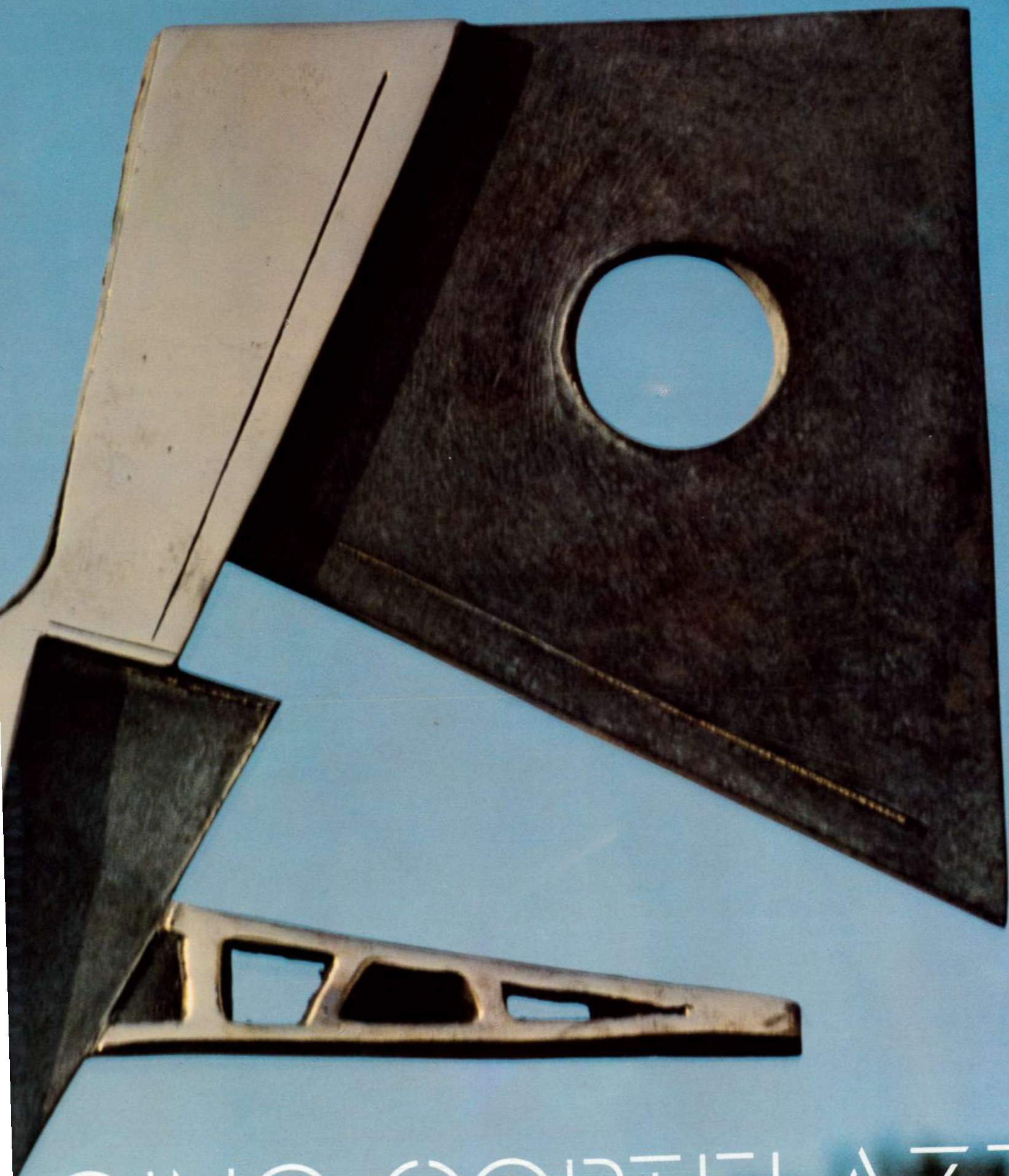
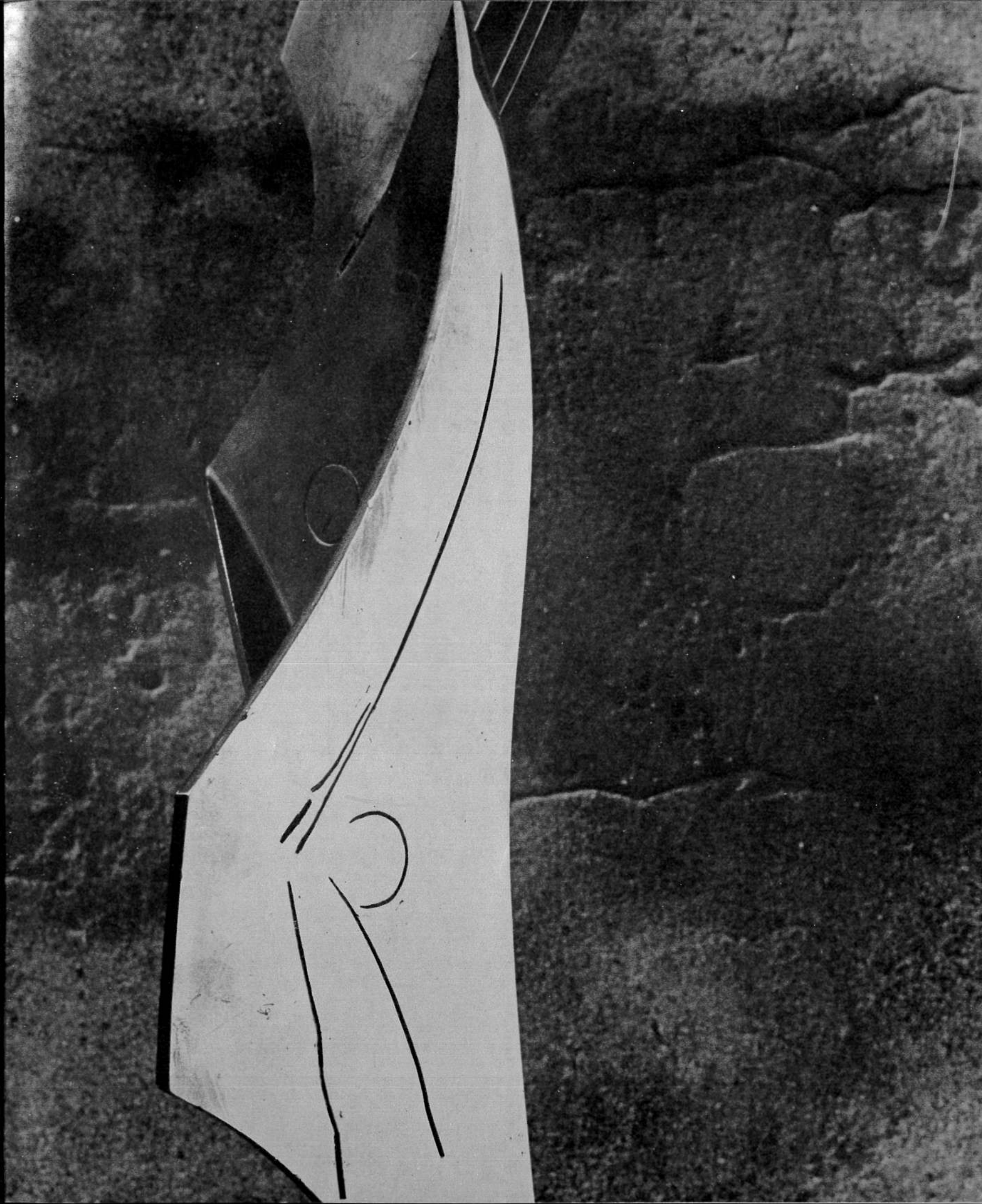




GINO CORTELAZZO

GINO CORTELAZZO



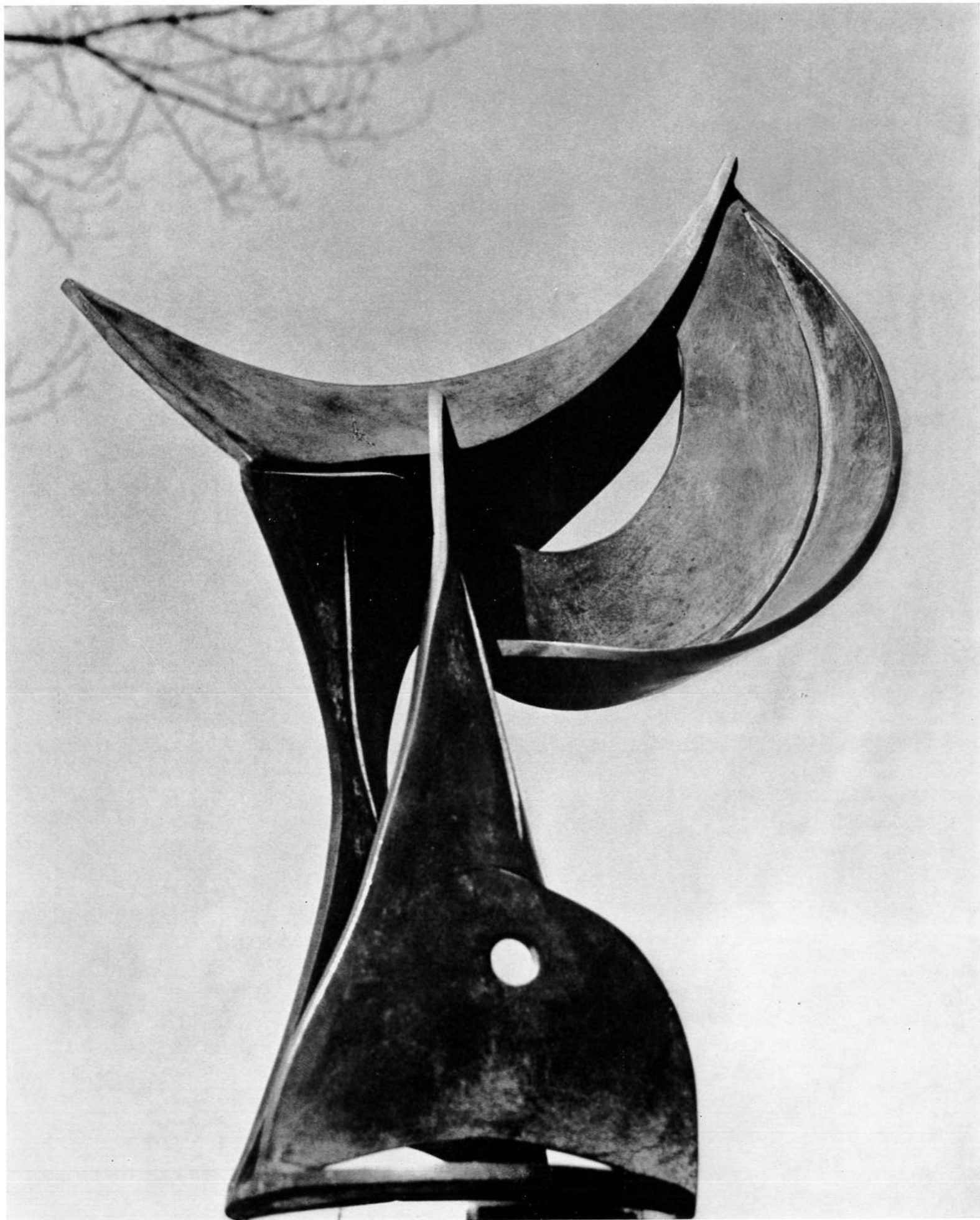


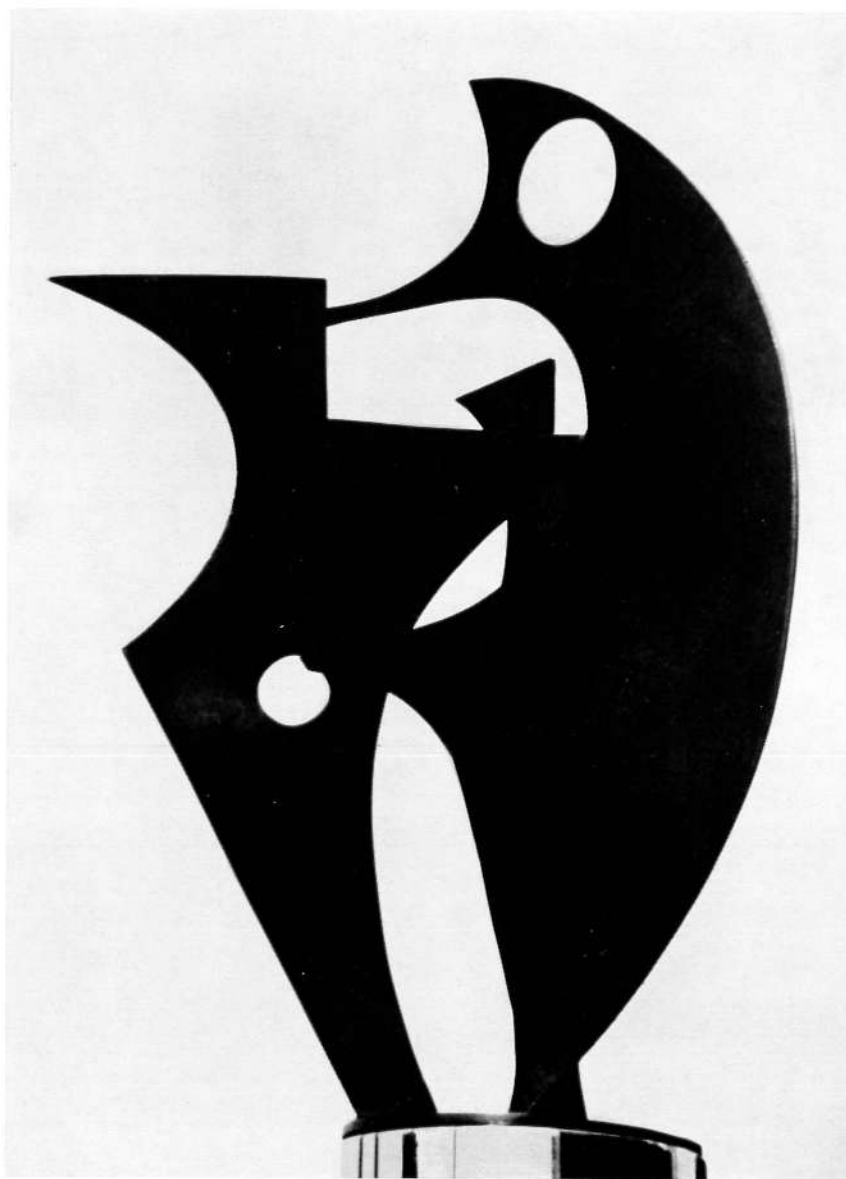
Gino Cortelazzo e Giuseppe Marchiori

Gino Cortelazzo sculture dal 1972 al 1977

Testi di Giuseppe Marchiori Fotografie di Enrico Cattaneo

A pagina 72 Testi. 78 Translations. 85 Übersetzungen. 93 Note





« Trio ». Bronzo. h cm 60. 1973



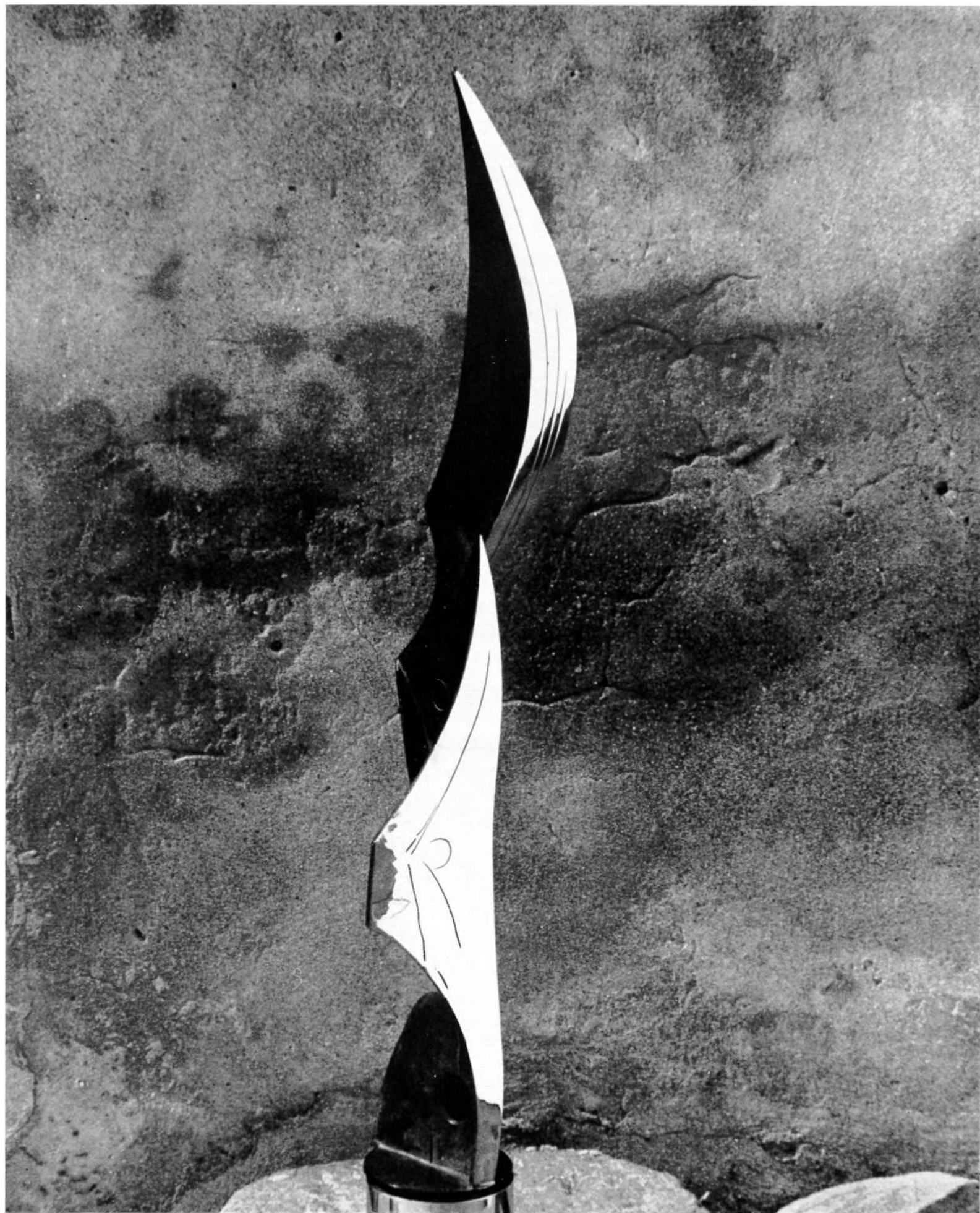
« Heros ». Ferro. h cm 260. 1972

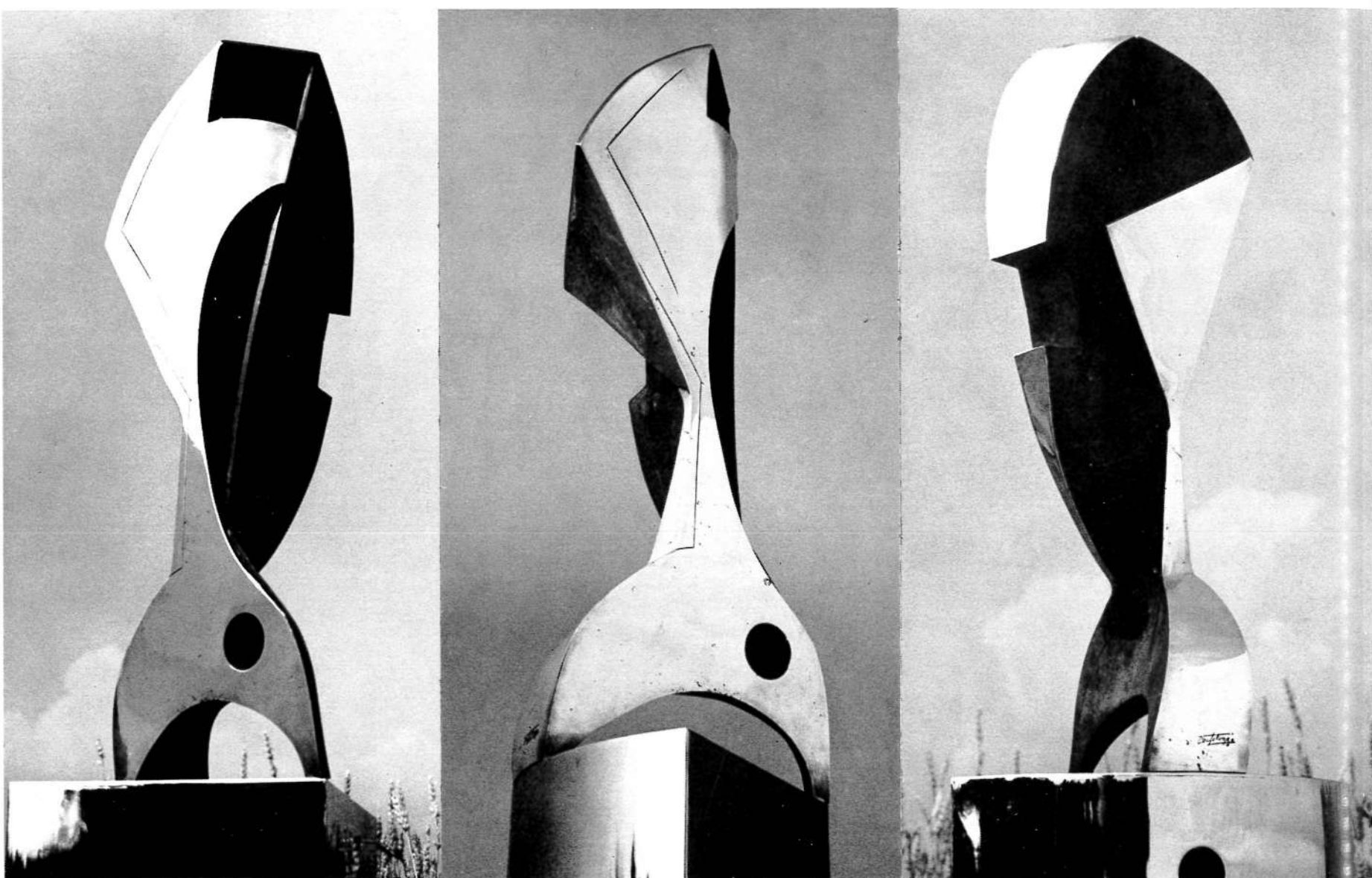




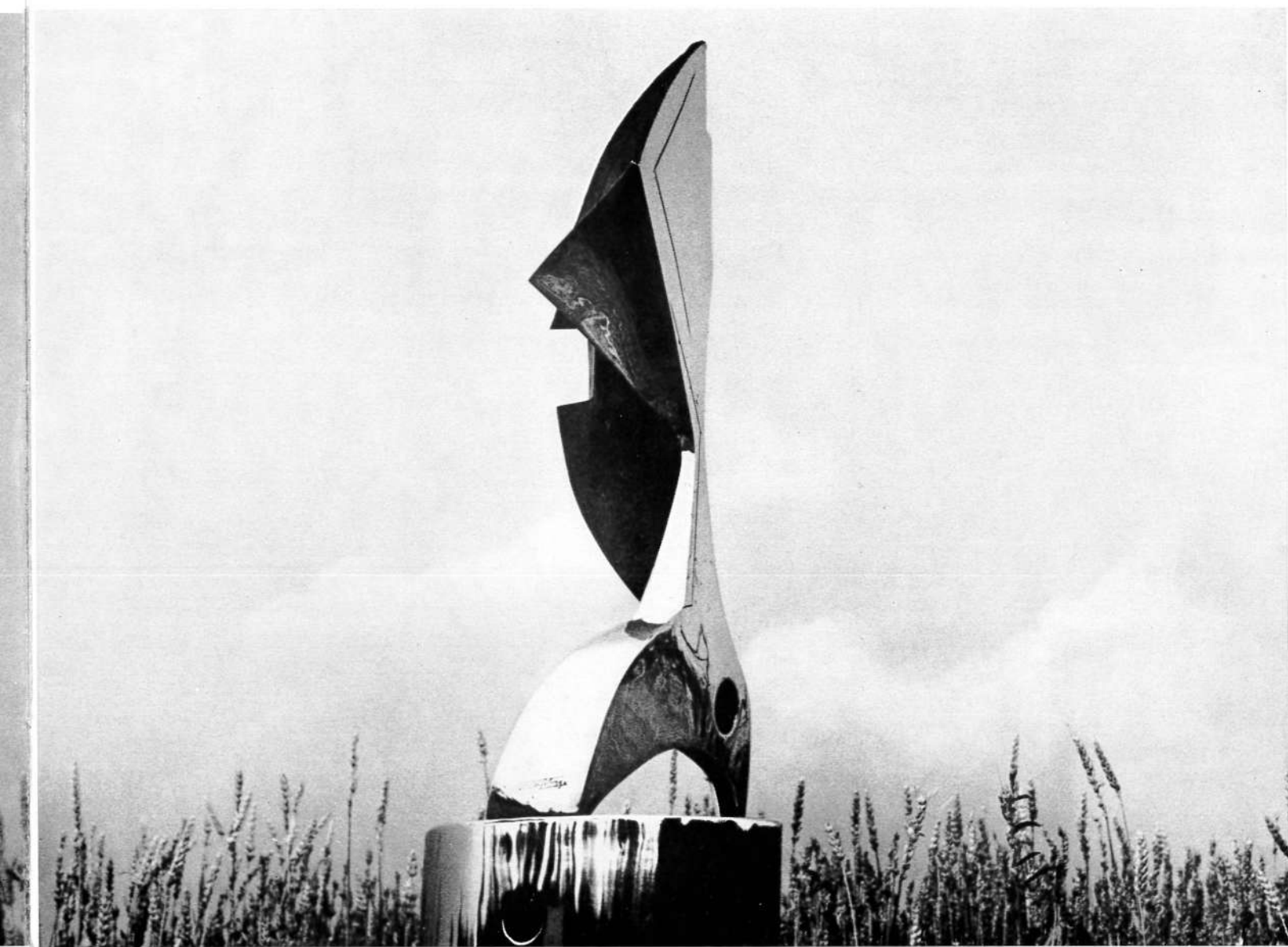
« Concettuali », Bronzo, h cm 117. 1974

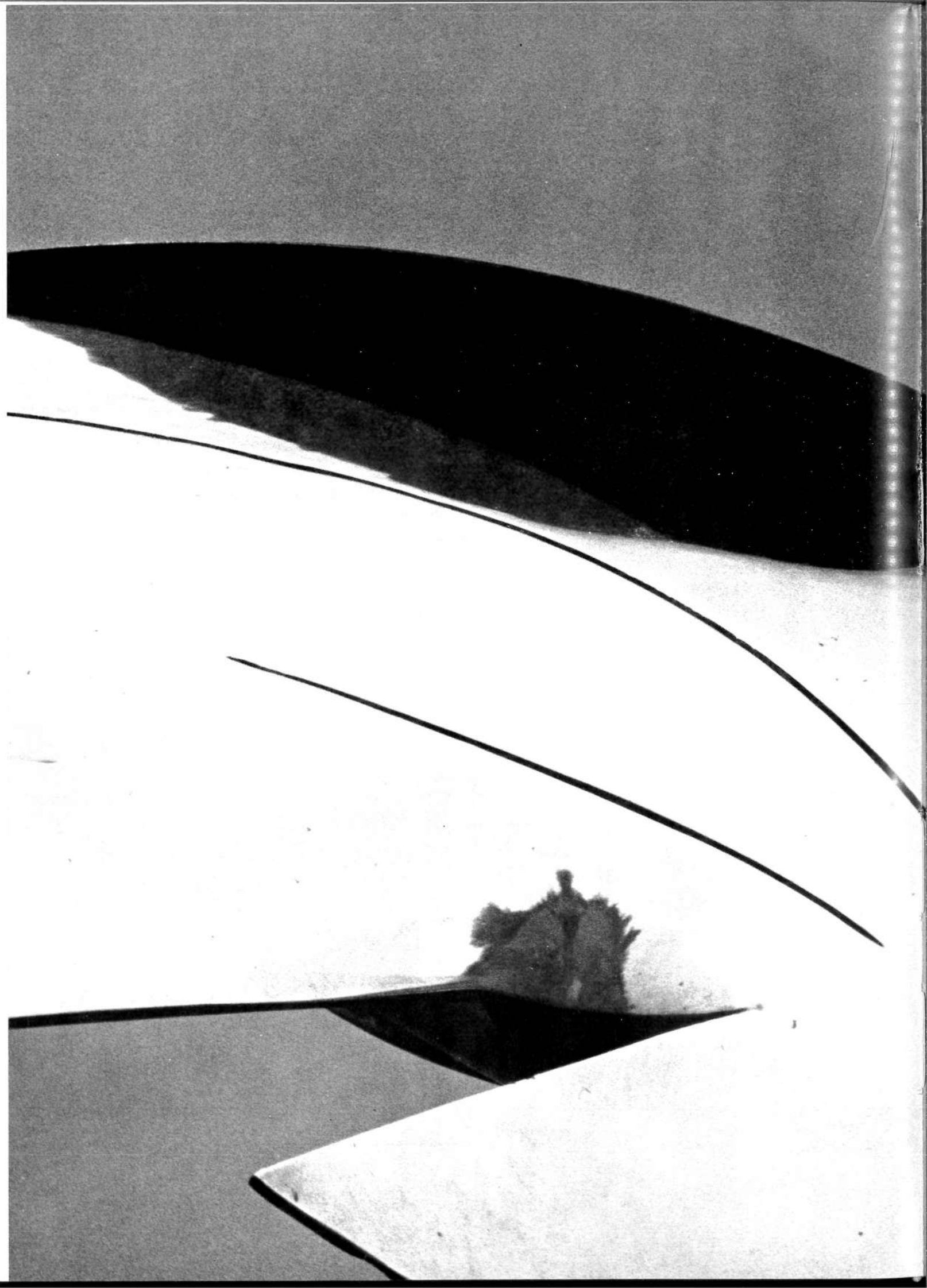
« Voio », h cm 107. 1974

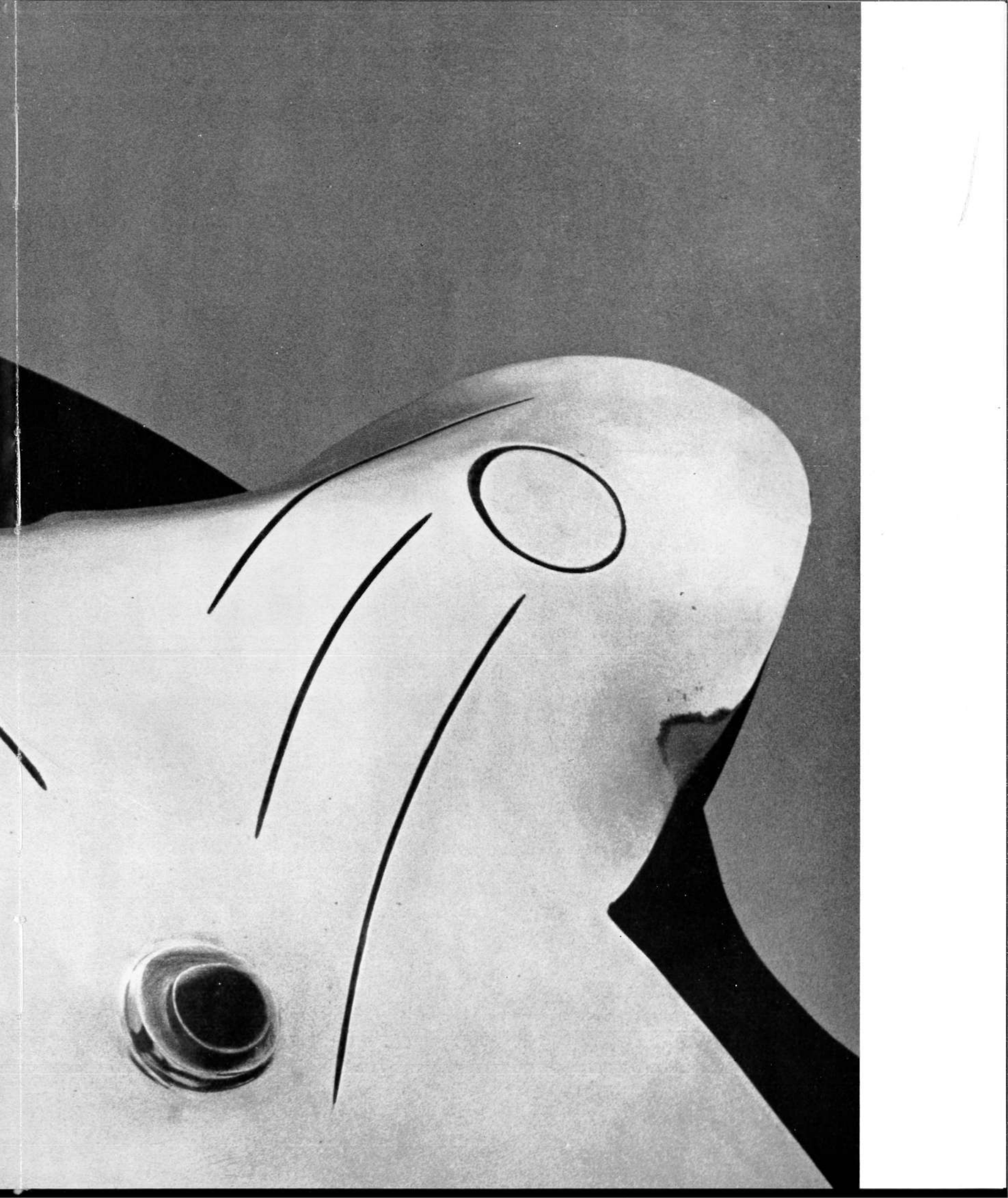


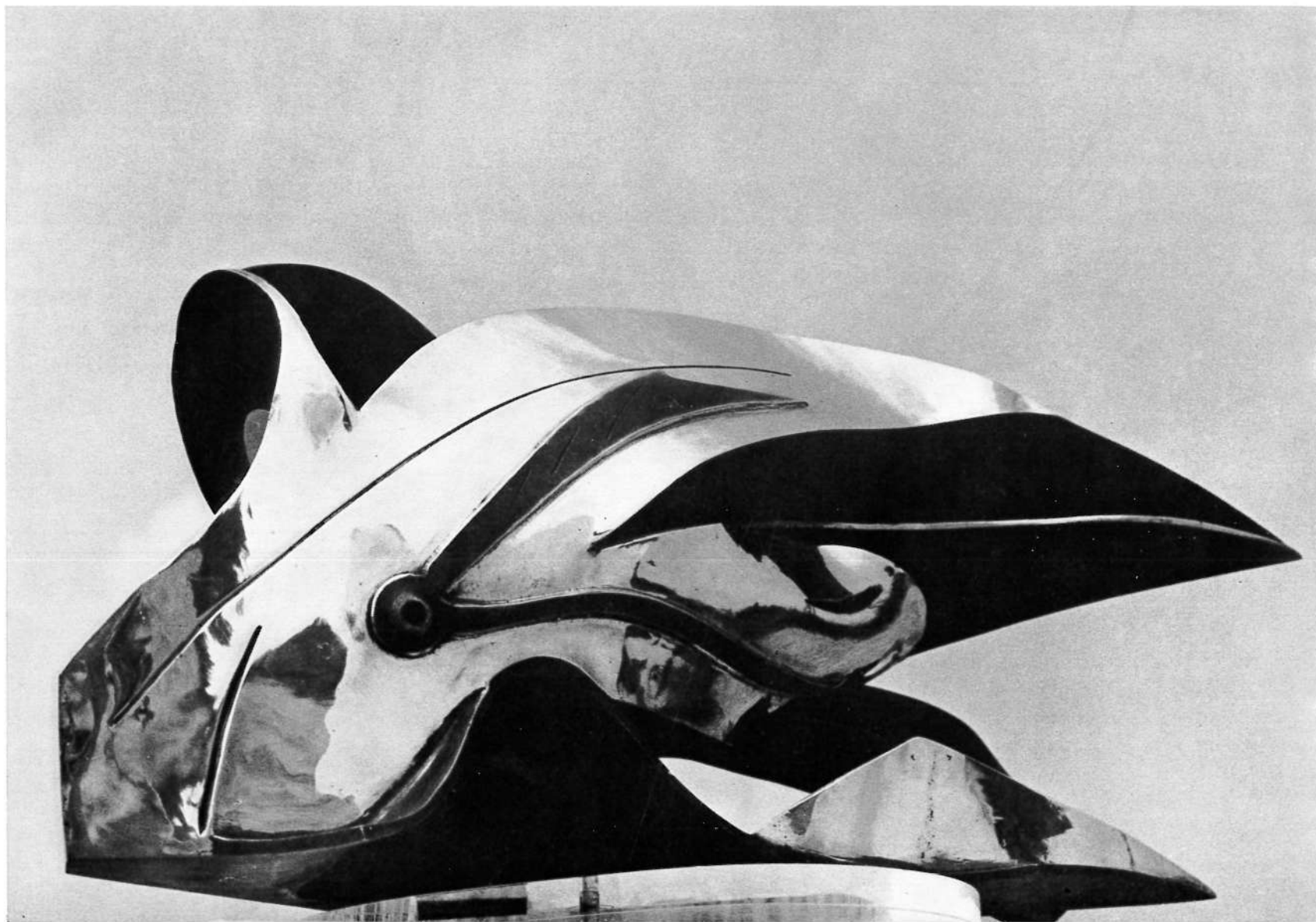


« Ascolto 1 ». Bronzo. h cm 84. 1974

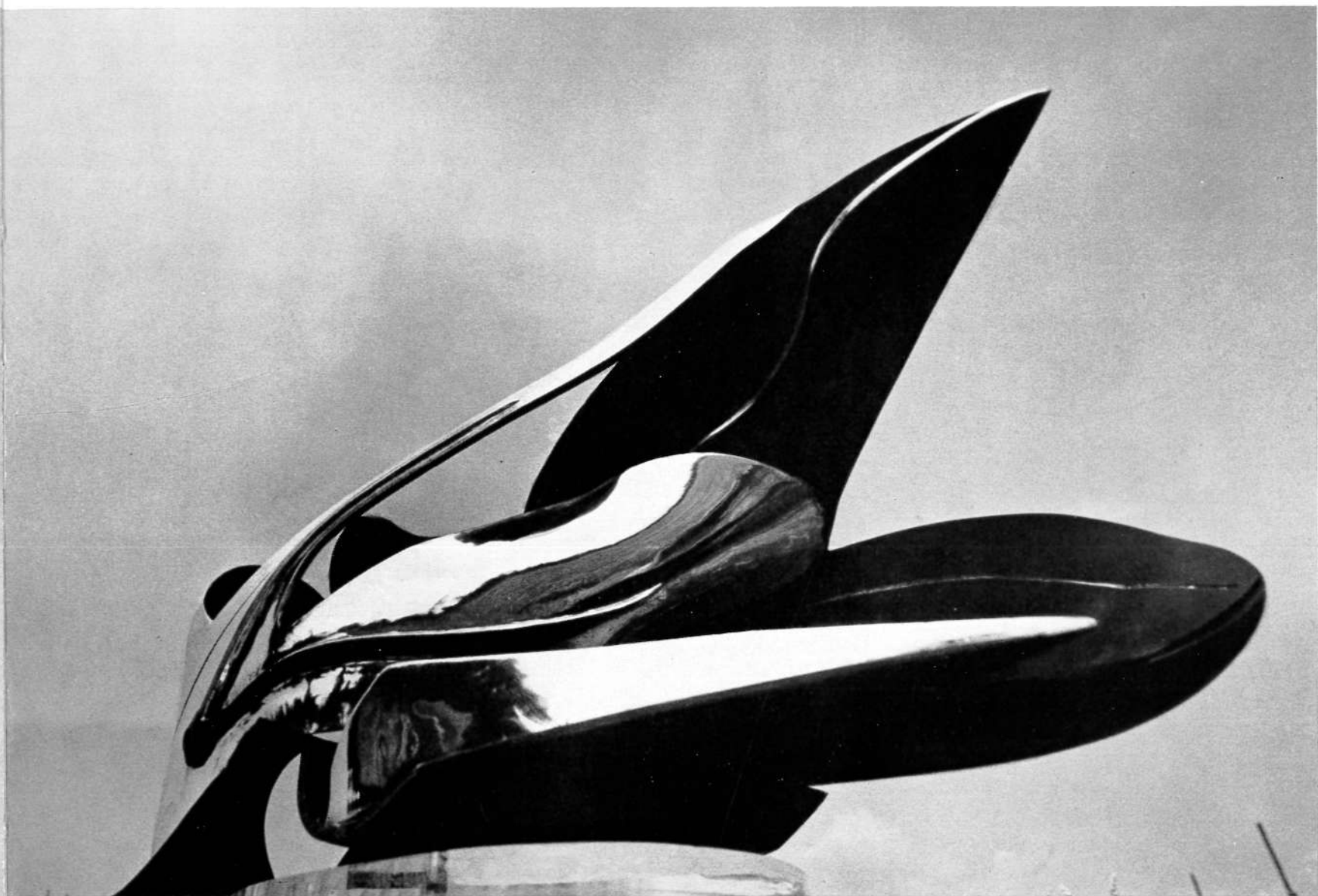


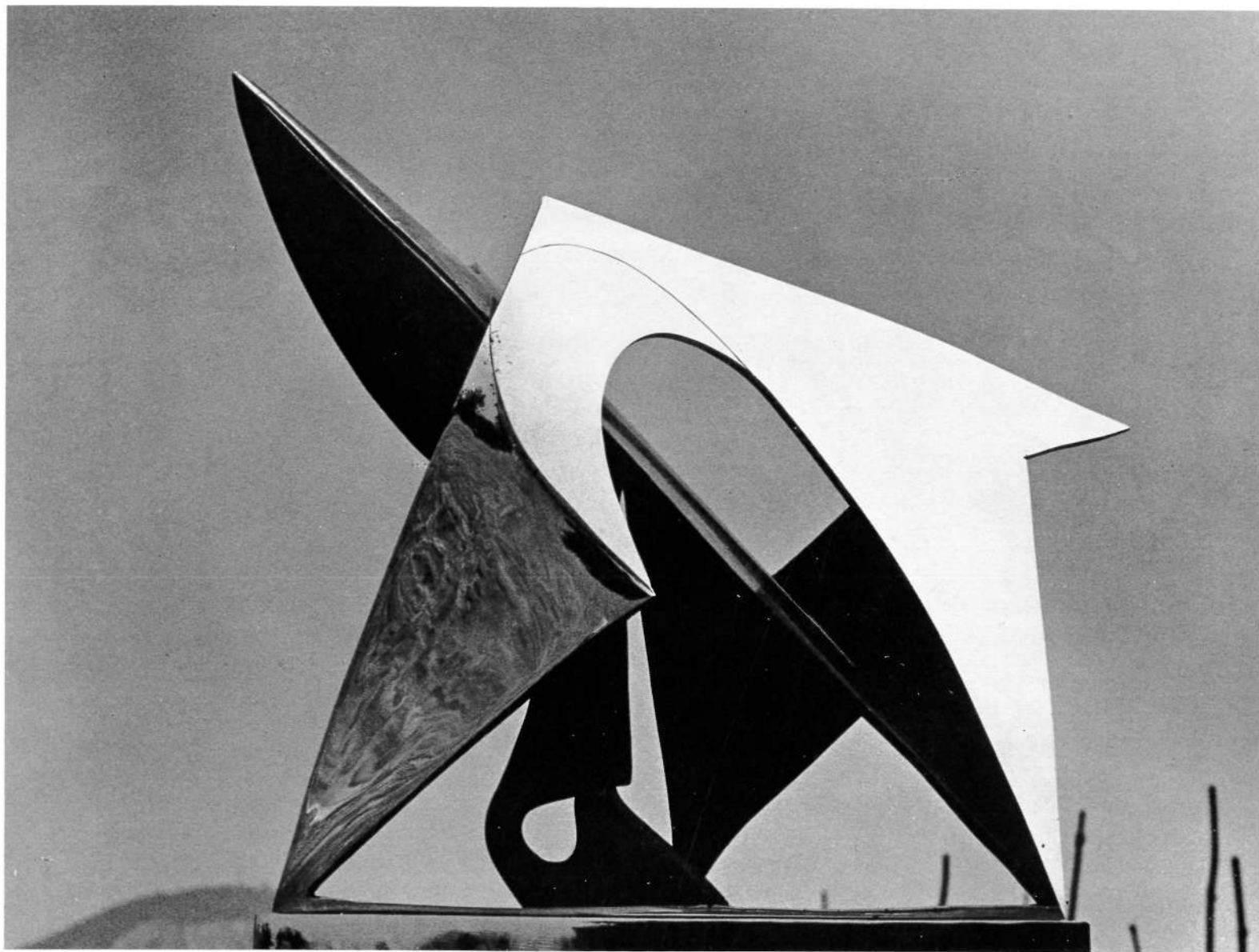






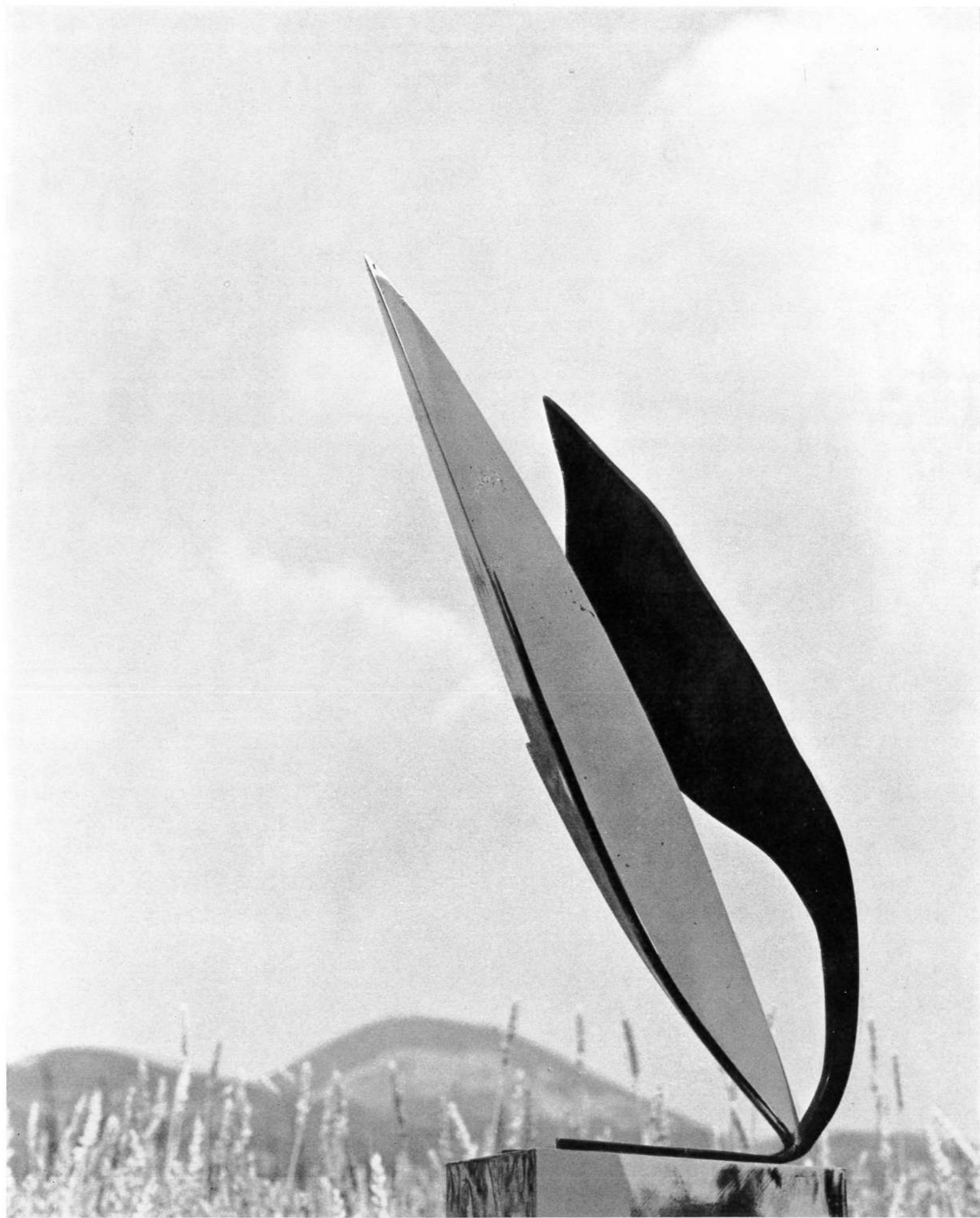
« Farfalla ». Bronzo. cm 43 . 82. 1974 (*Particolare nella pagina precedente*)

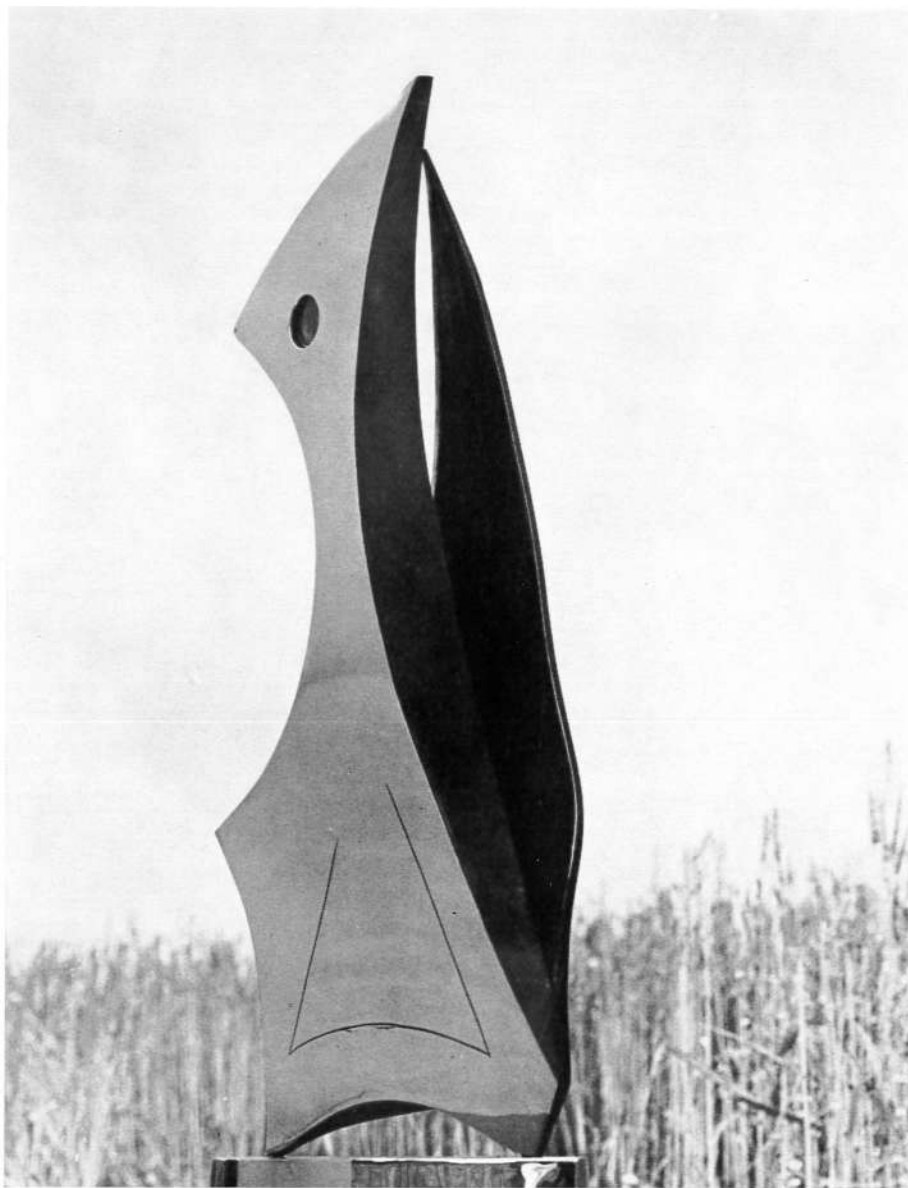




« L'aquilone », Bronzo. h cm 50. 1974

« Foglie vive », Bronzo. h cm 62. 1975





« Contrapposti », Bronzo. h cm 73. 1975

« Contrapposti », Bronzo. h cm 73. 1975

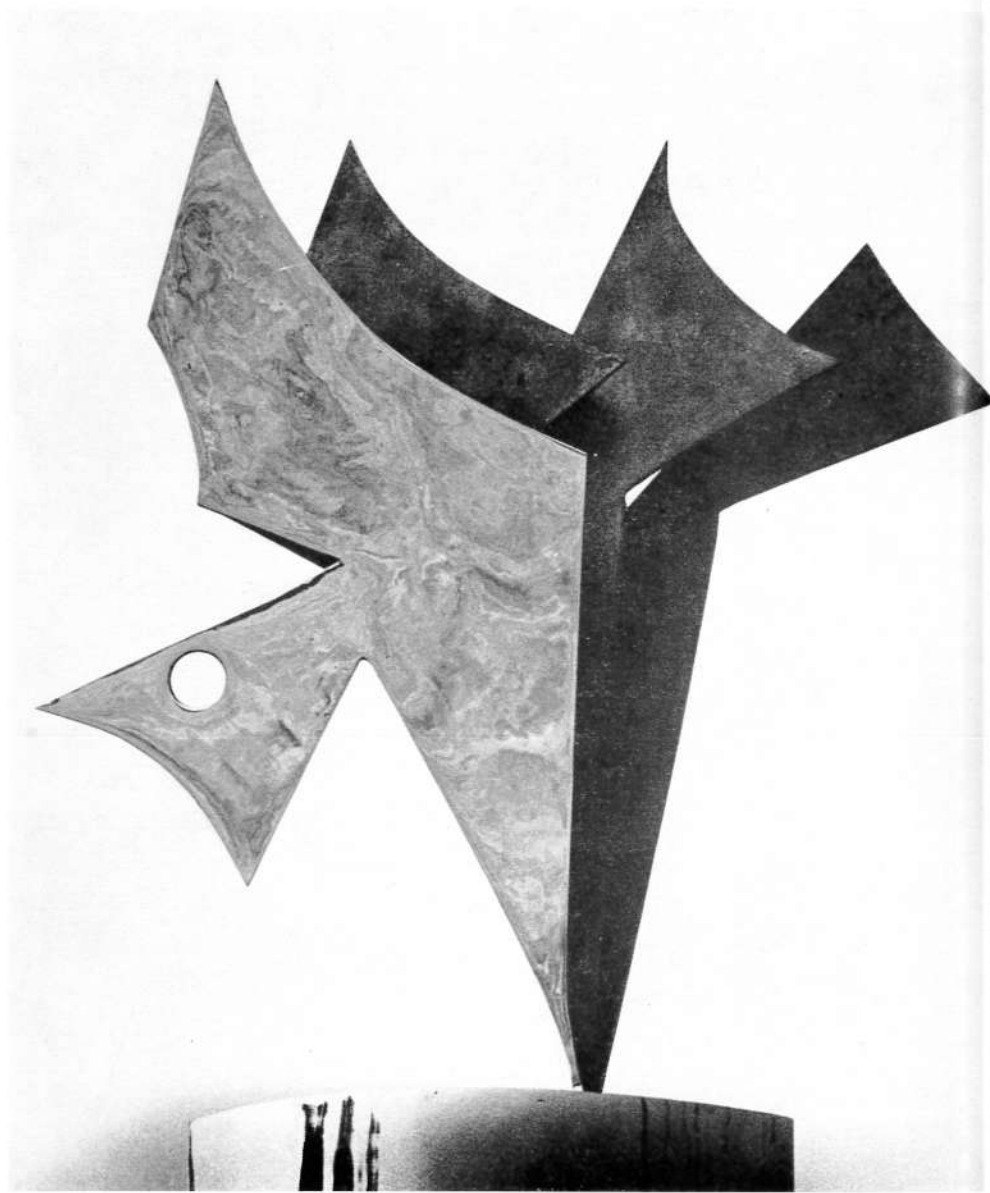
Nelle pagine seguenti: « Infante », Bronzo. h cm 60. 1975

« Metamorfosi », Bronzo h cm 65. 1975



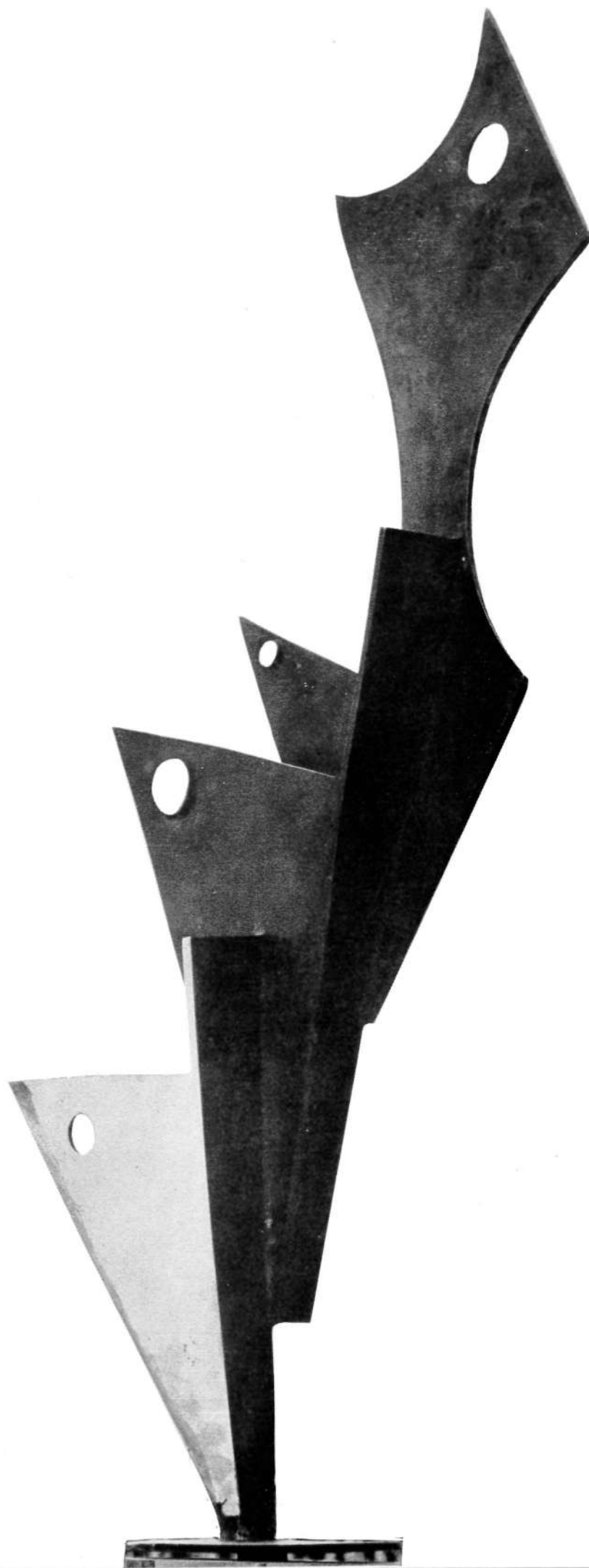






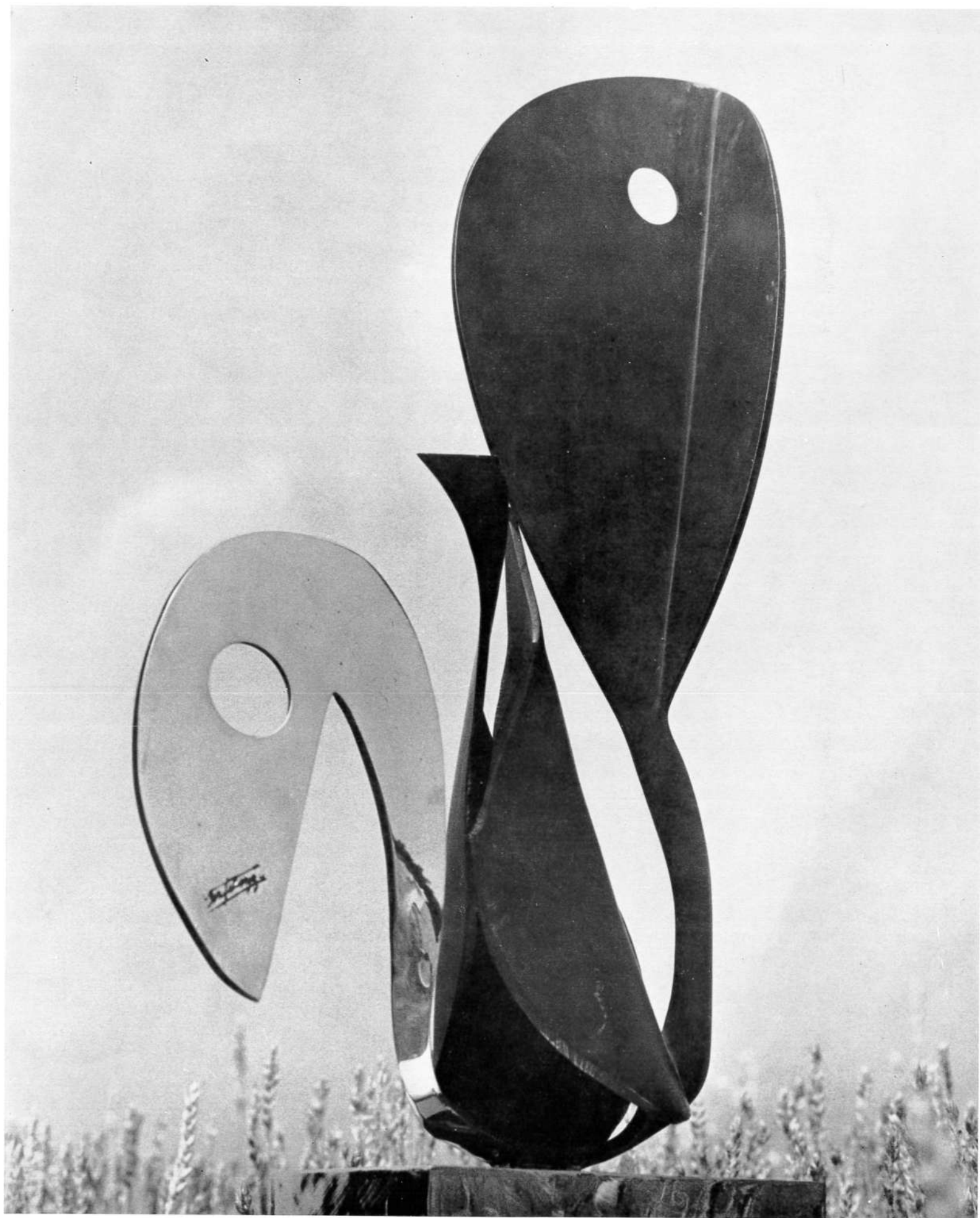
« Sequenza di piani ». Bronzo. h cm 73. 1975

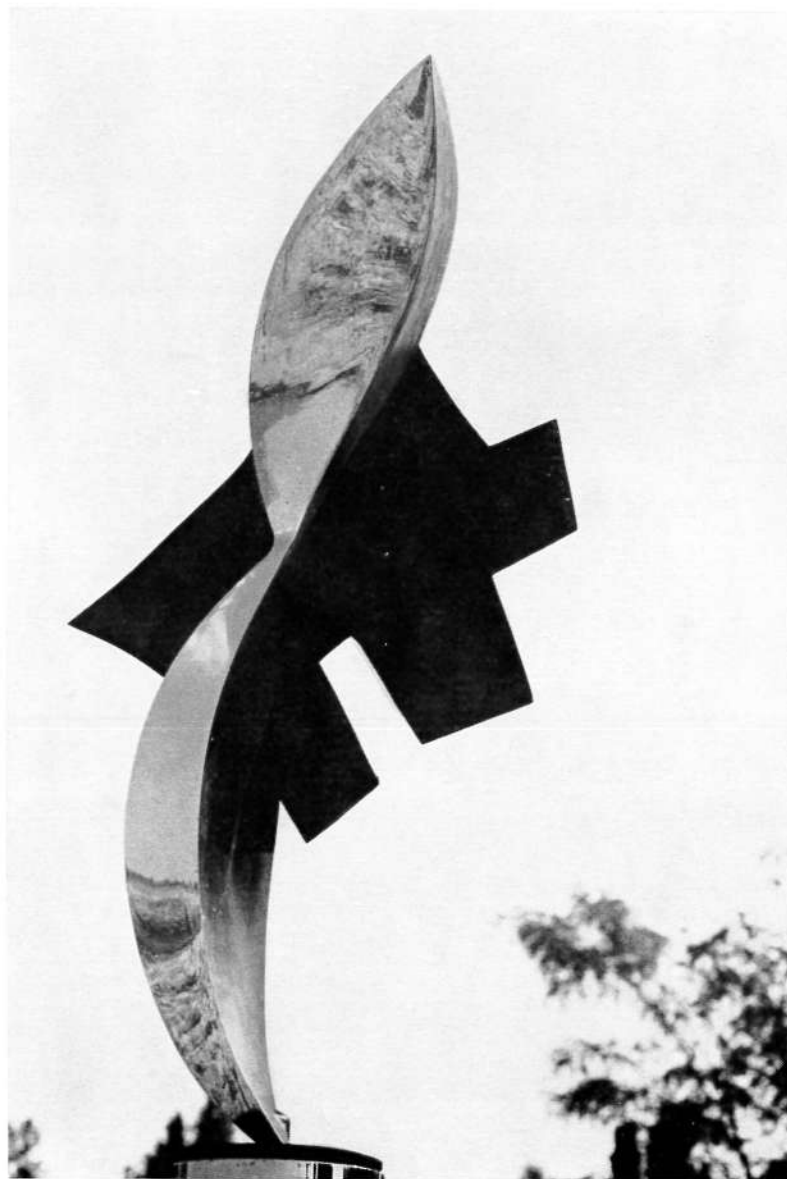




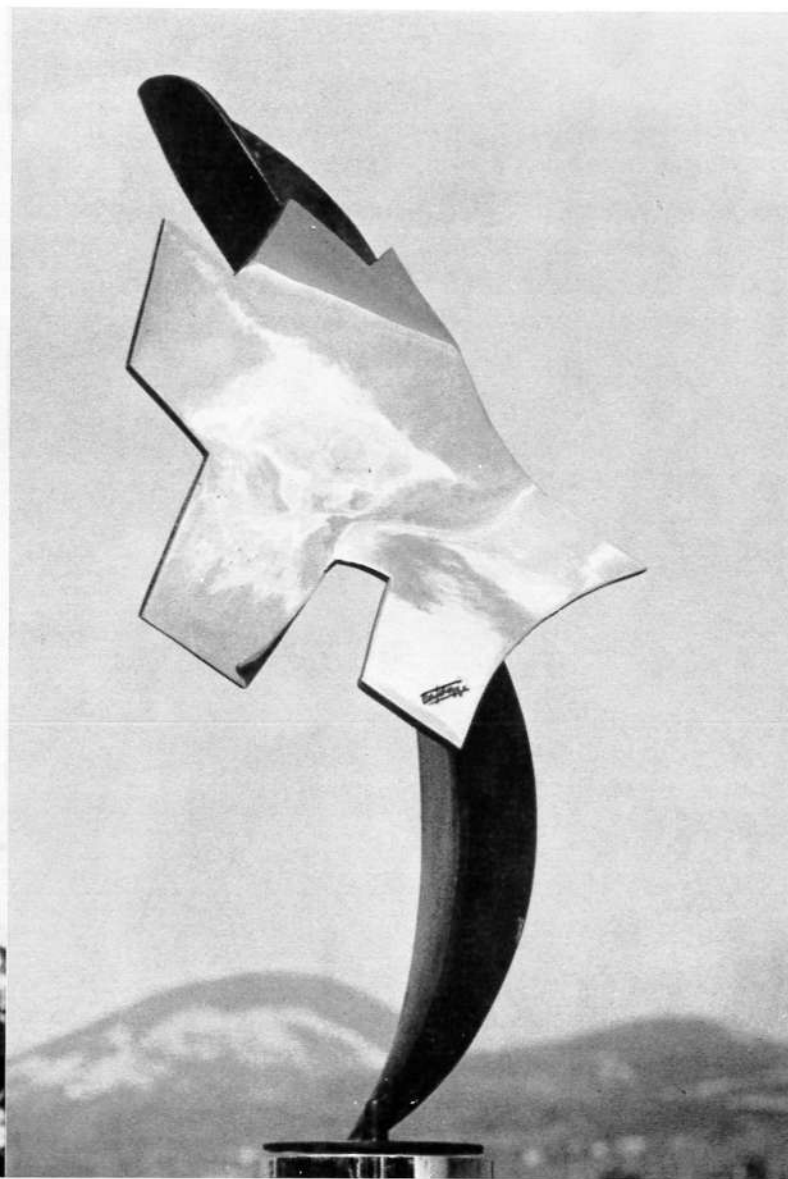
« Canto », Bronzo, h cm 95, 1975



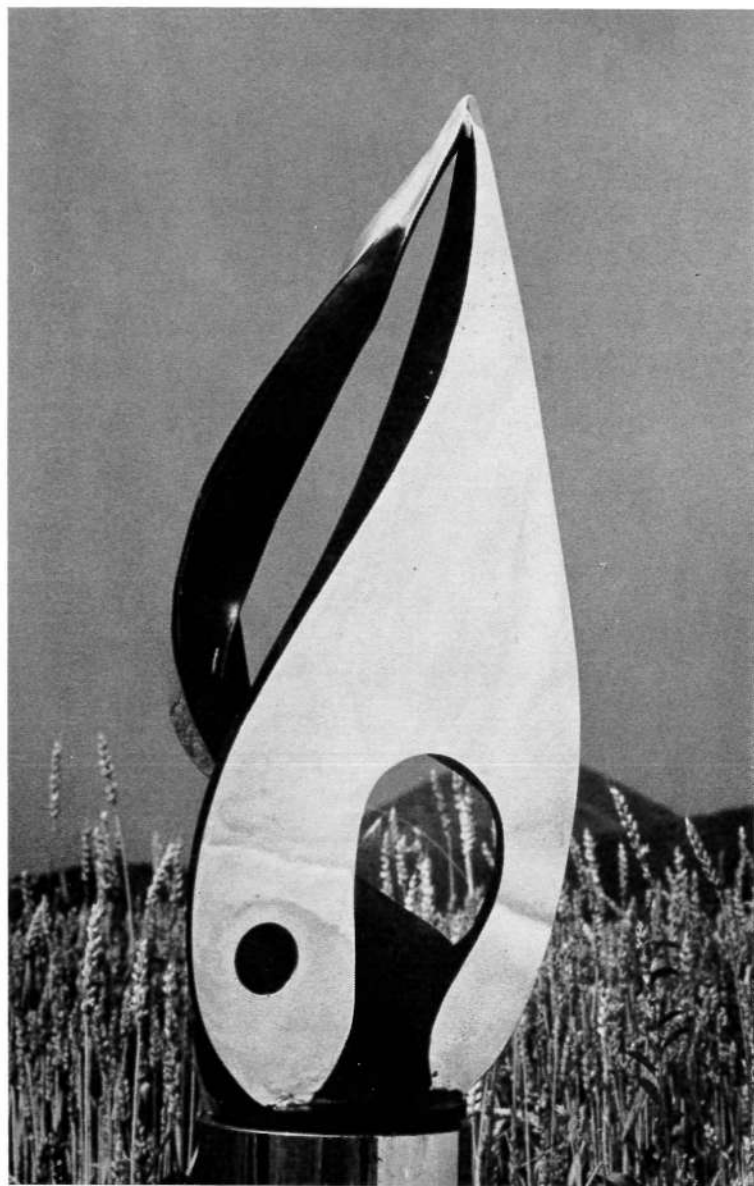




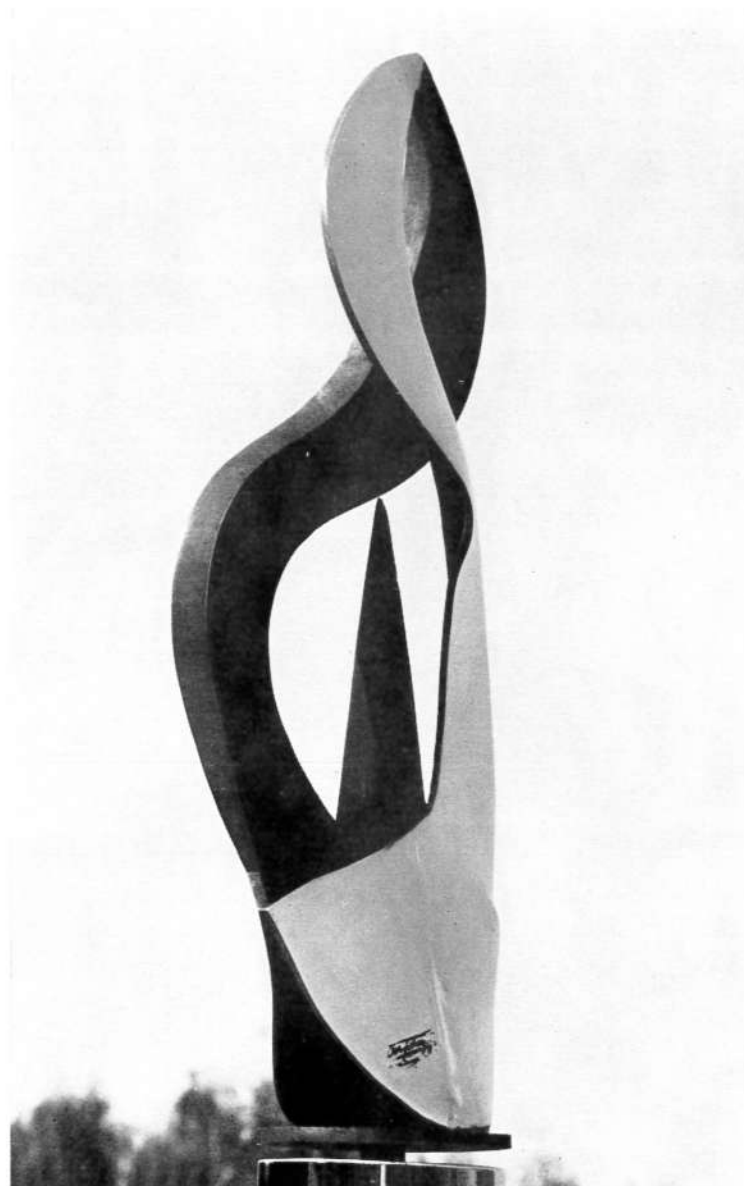
« Momento ritmico ». Bronzo. cm 87 . 35. 1976



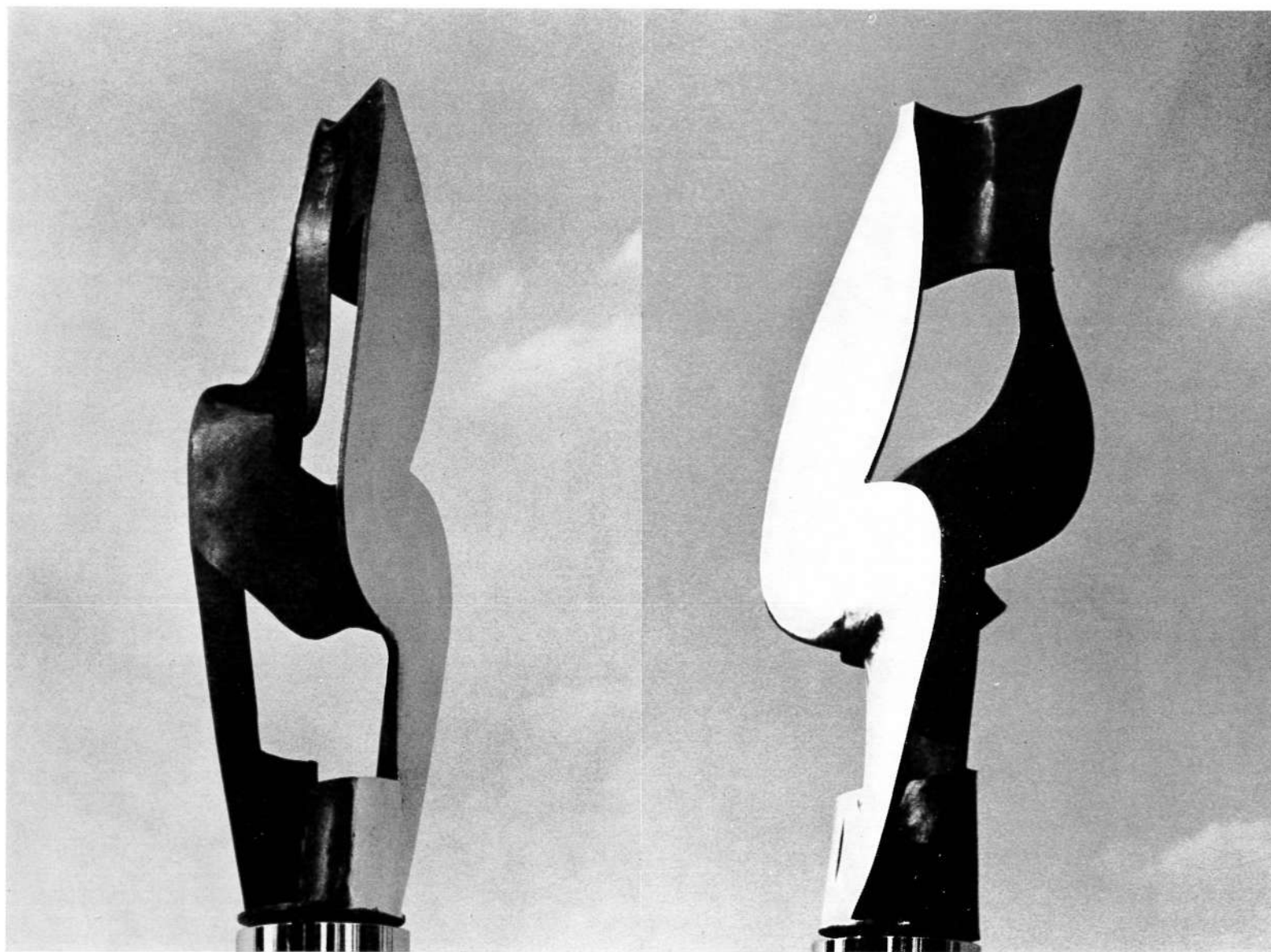
« Cigni ». Bronzo. cm 66 . 38. 1976



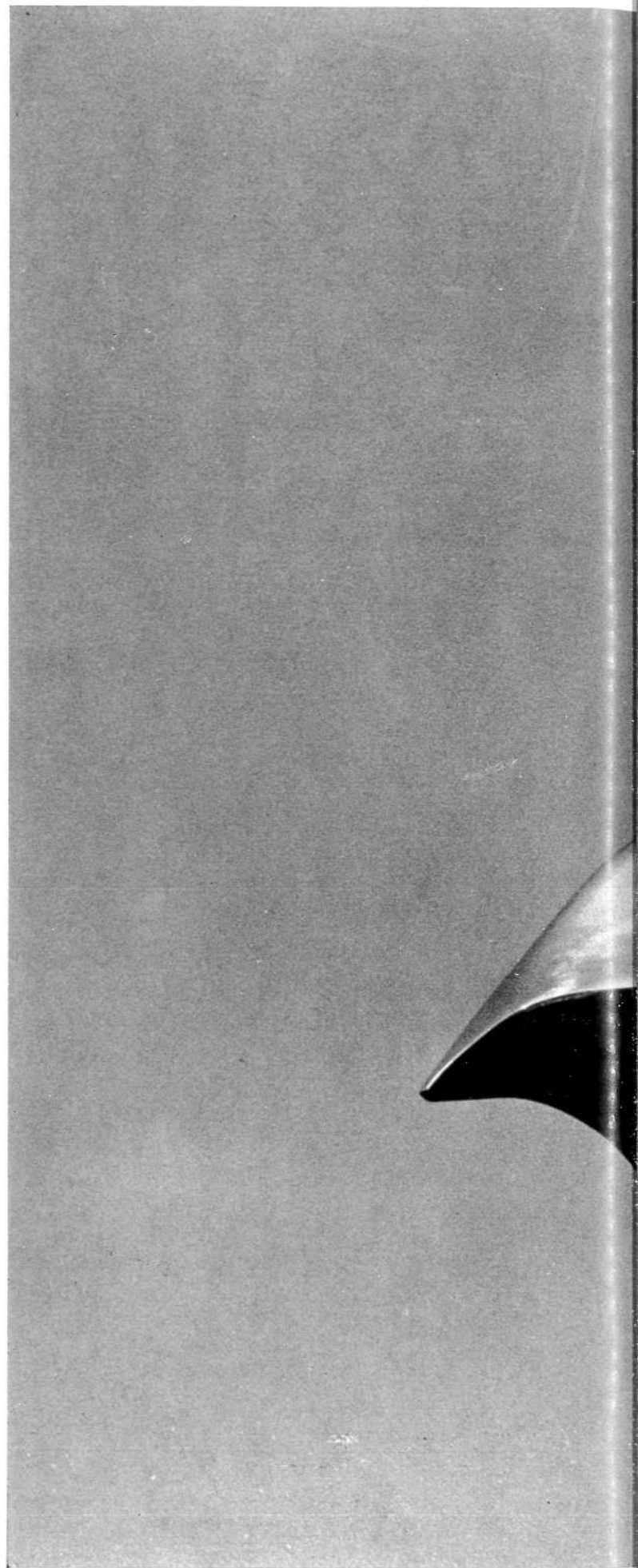
« Incontro nello spazio ». Bronzo. h cm 80. 1976
(Segnalato « Bolaffi », 1977)



« Famiglia ». Bronzo. h cm 80. 1976

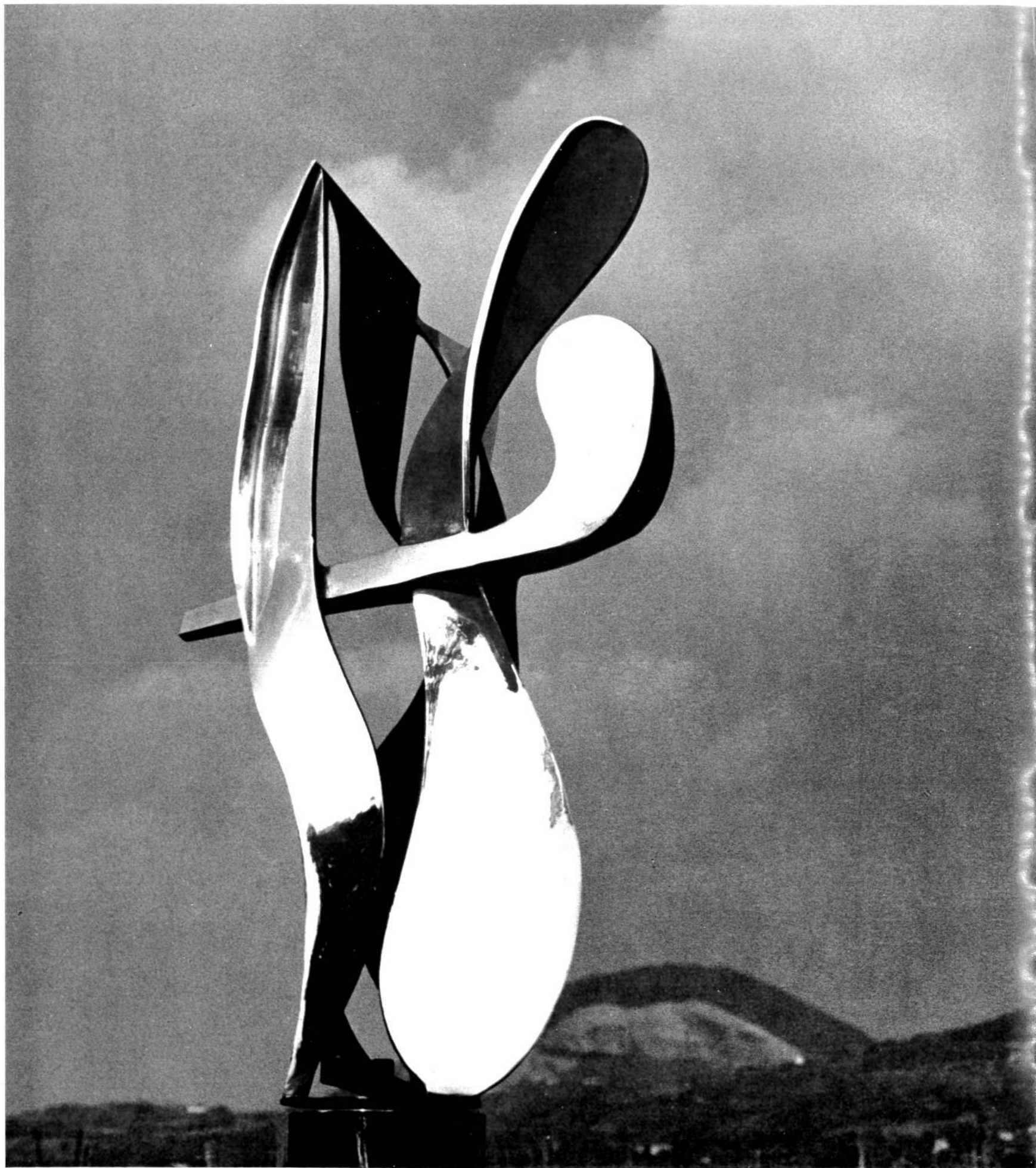


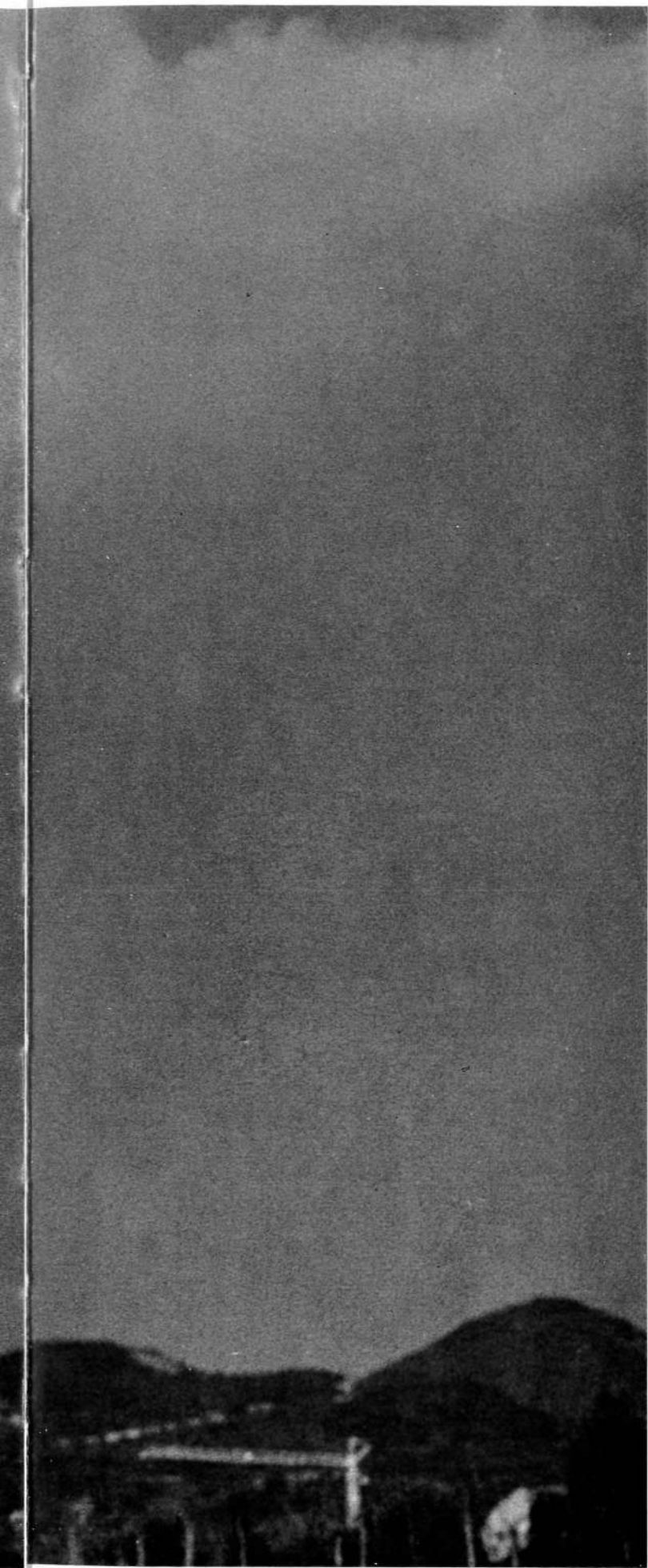
« Forme pure ». Bronzo. h cm 80. 1976



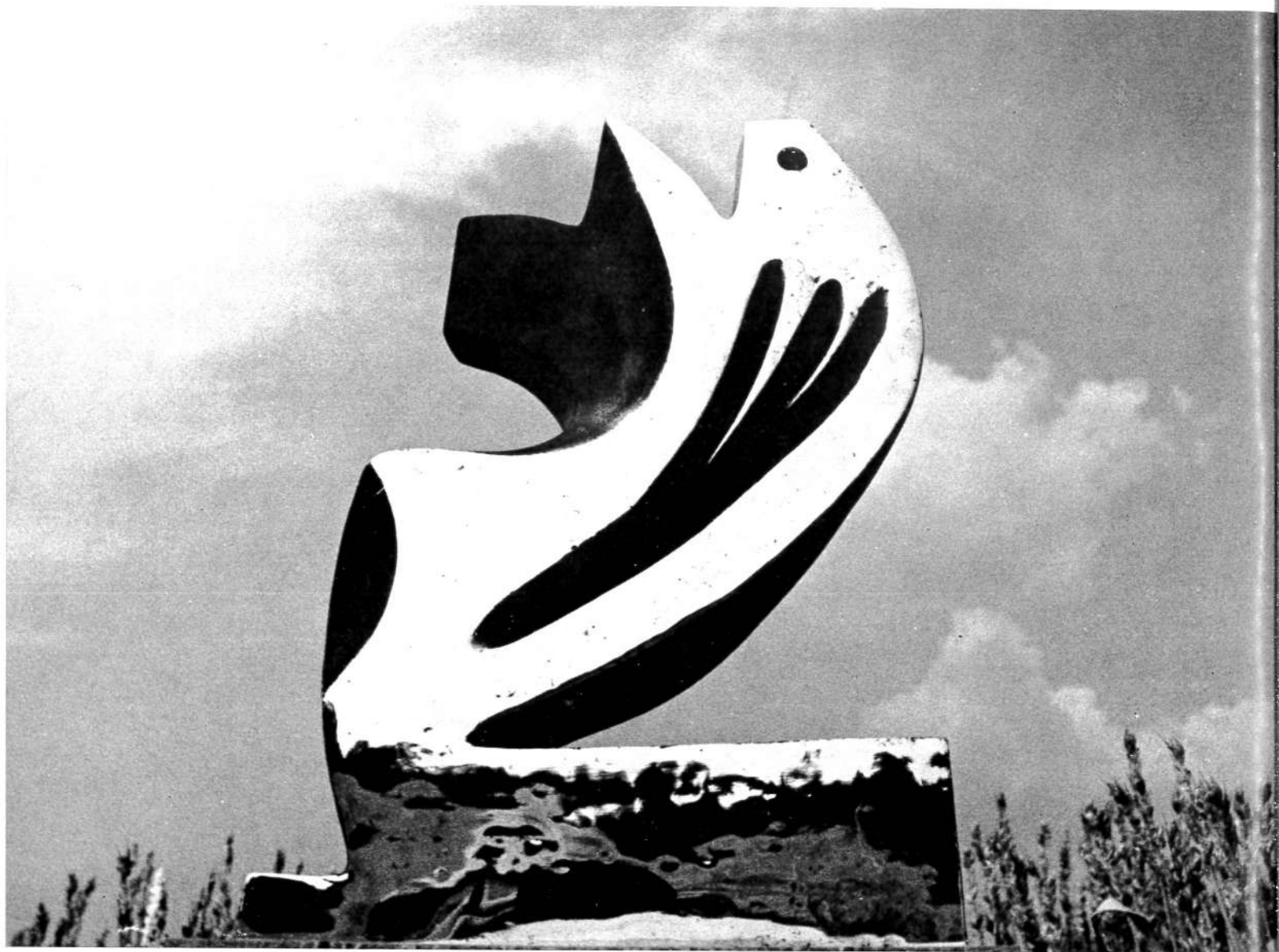
« Visione marina ». h cm 60. 1976





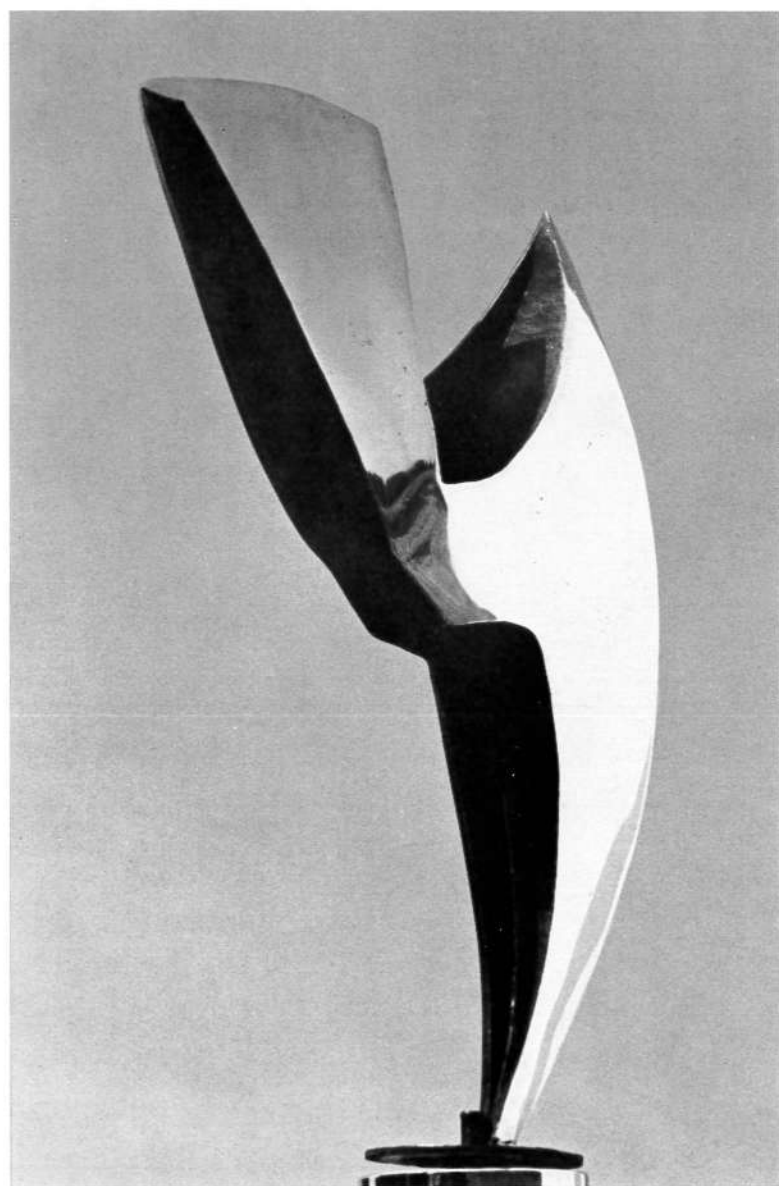


« Incontro con un personaggio », h cm 87. 1976

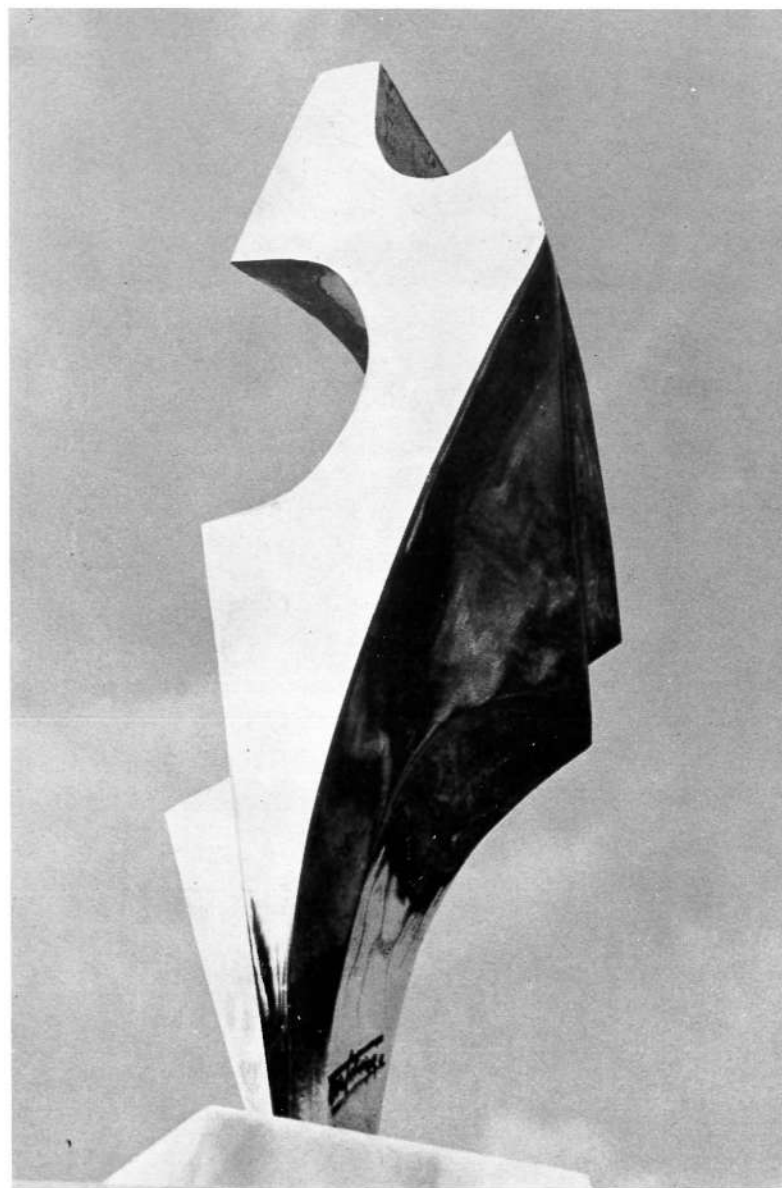


« Aquile in riposo », cm 36 . 25. 1976





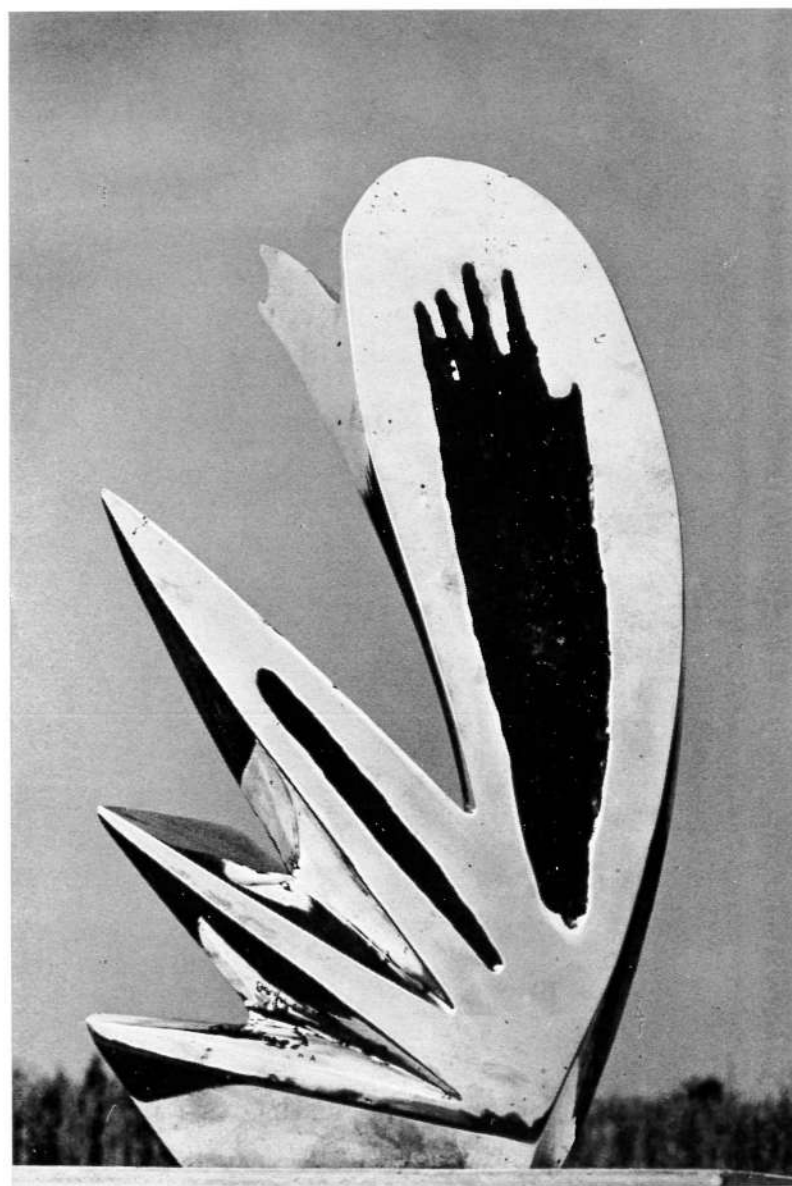
« Forme pure ». Bronzo. h cm 90. 1976



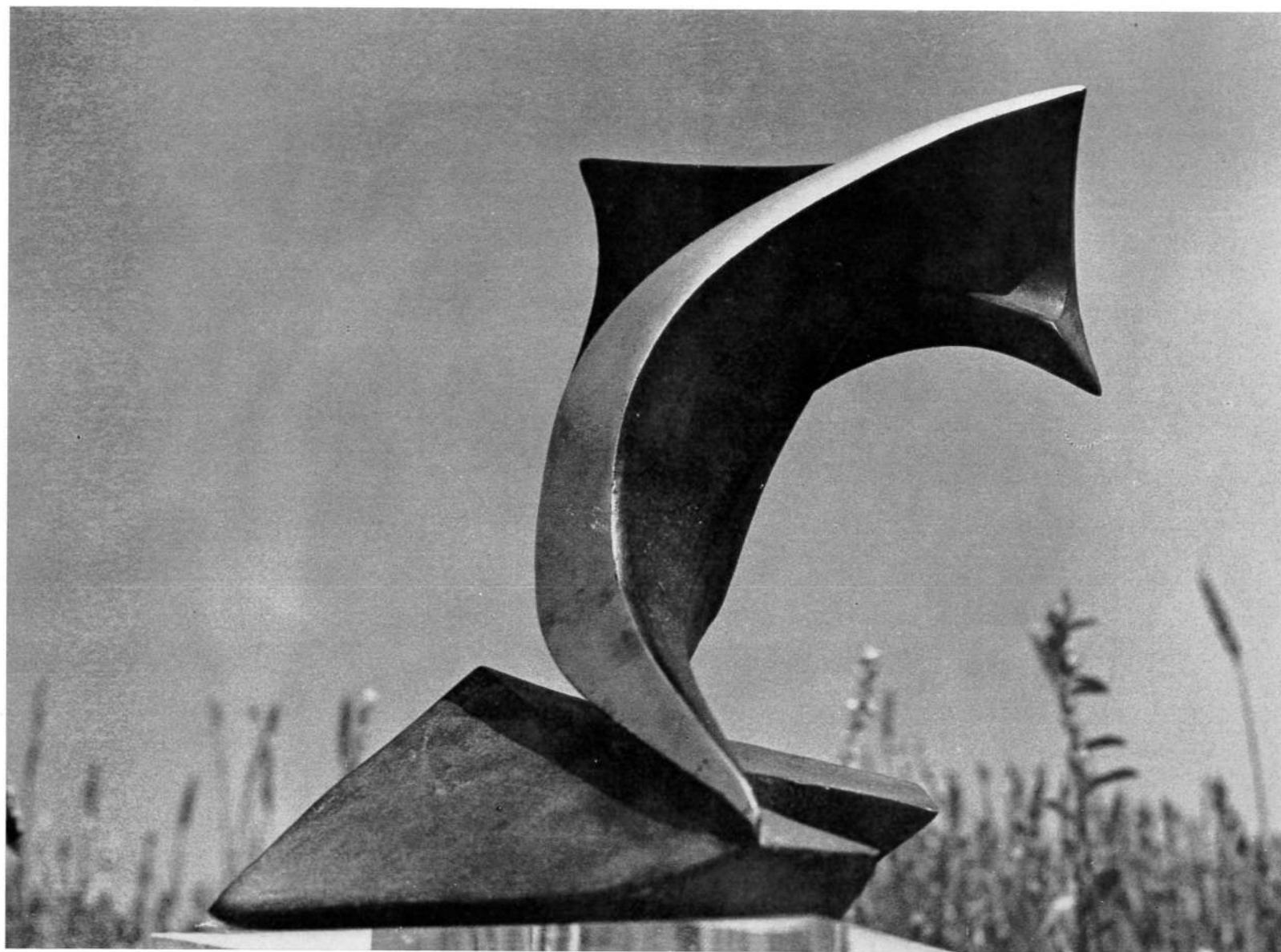
« Volumi in armonia ». cm 31 . 13. 1976



« Donna al sole ». h cm 27. 1977



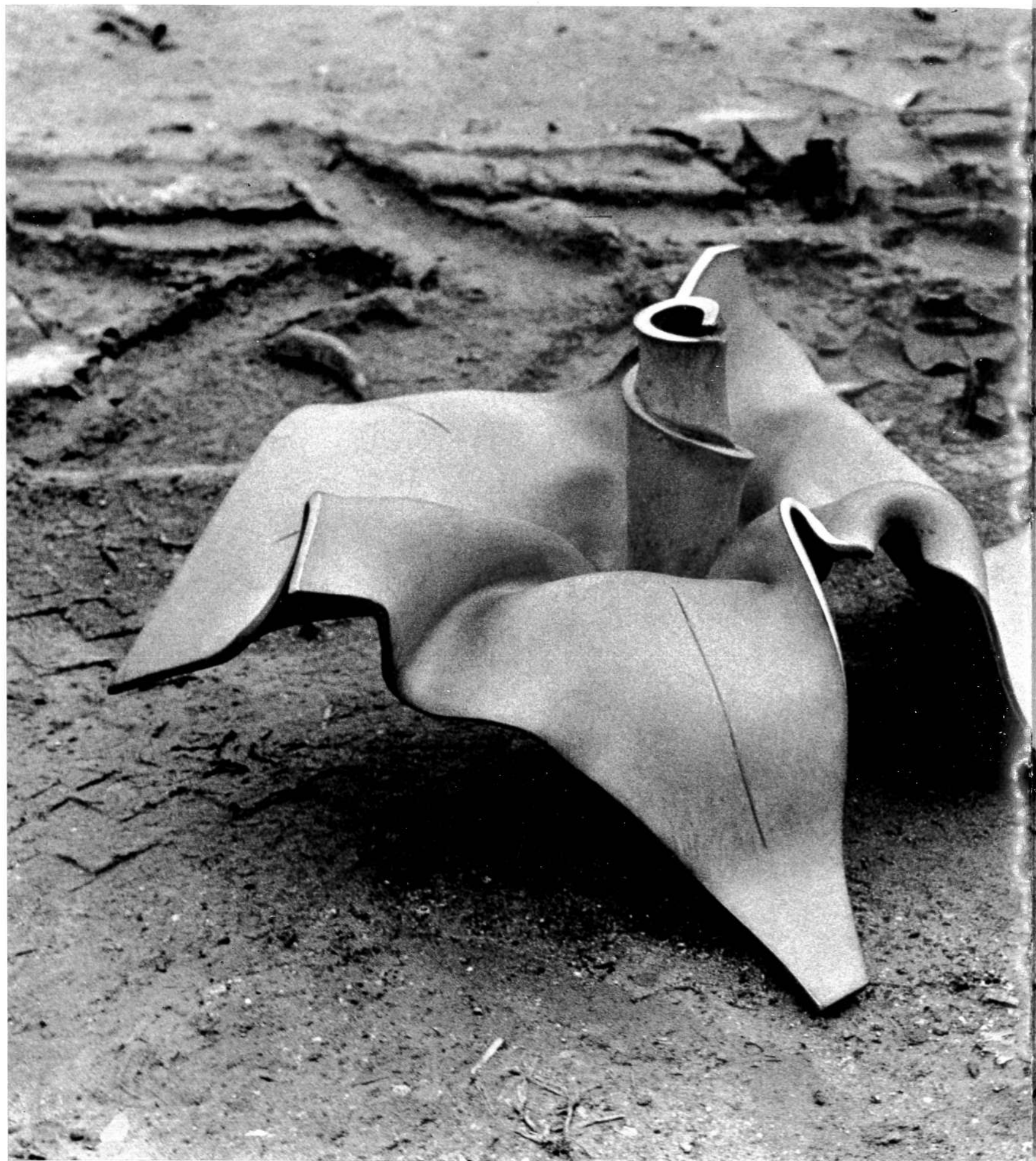
« Assalto ». Bronzo. h cm 42. 1976

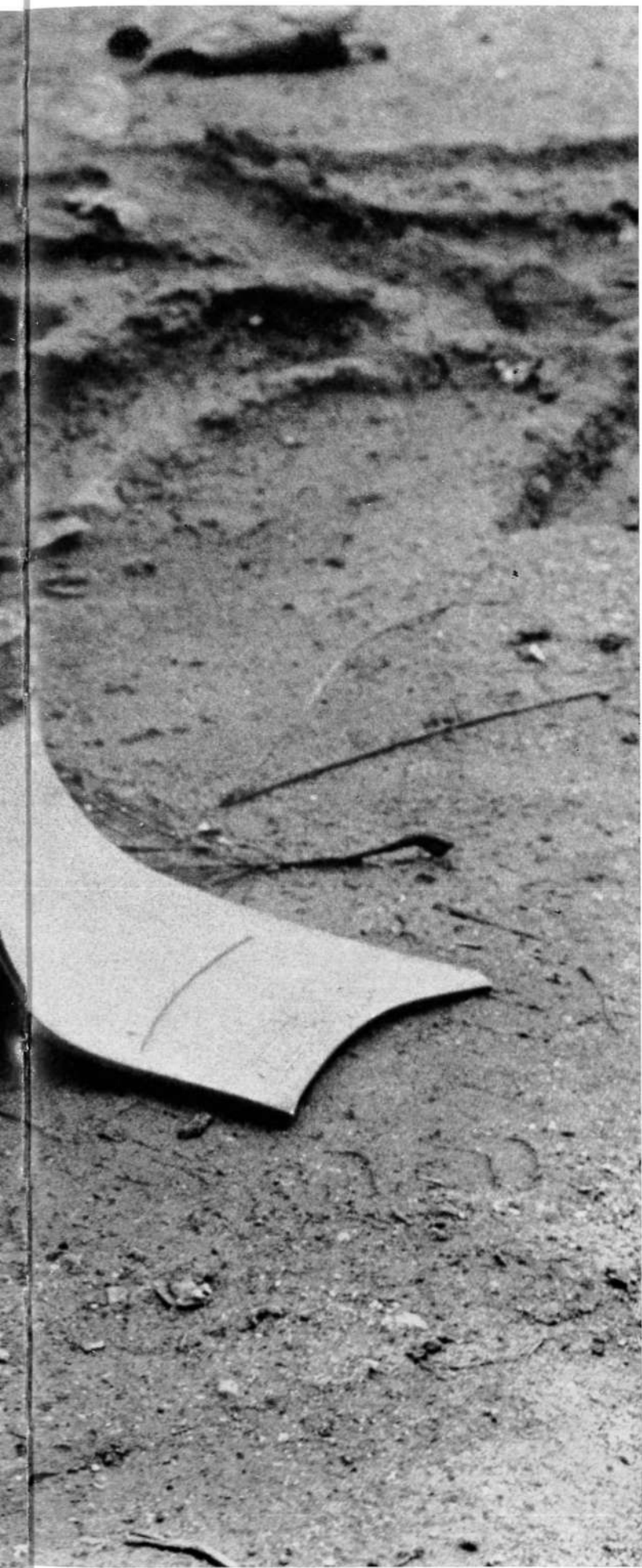


« Torsione ». Bronzo. h cm 25. 1976

« Condizionamento ». Bronzo. h cm 74. 1977







« Foglia » 5. Bronzo. cm 27 . 46. 1977



« Foglia 6 ». Bronzo. cm 4,30 . 34. 1977



« Piccolo fiore ». Bronzo. cm 15 . 32. 1977



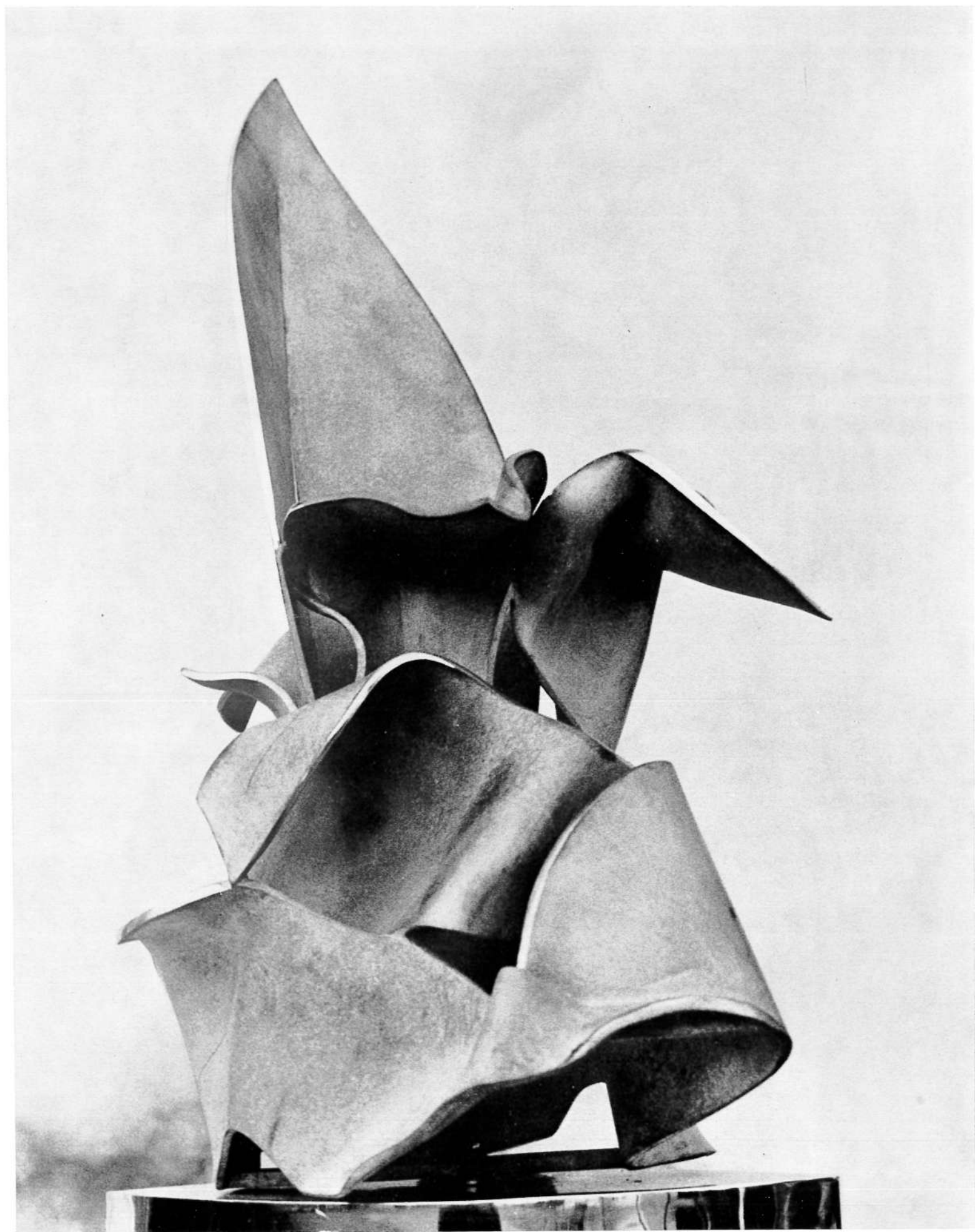


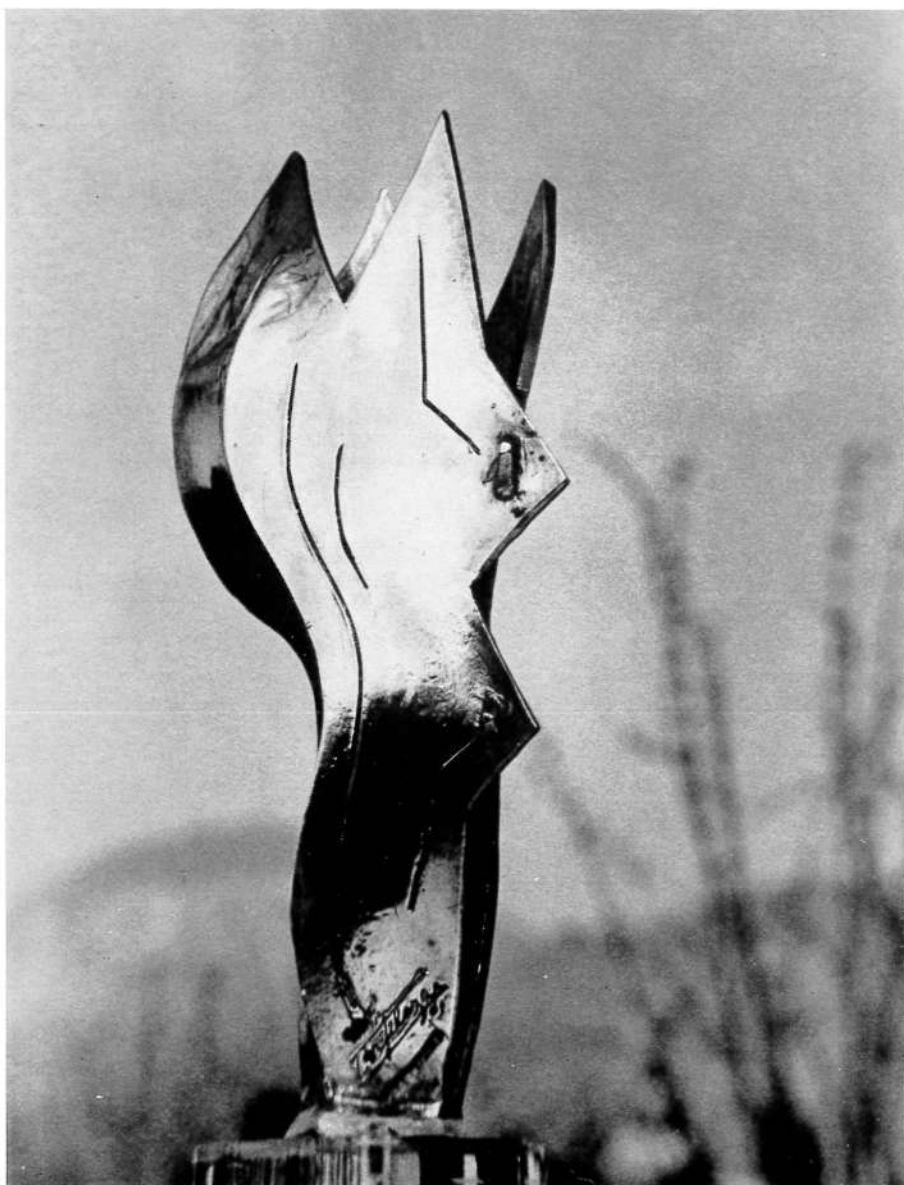
« L'Assisa ». Bronzo. cm 25 . 50. 1977
In alto: « Apertura ». Bronzo. cm 27 . 50. 1977



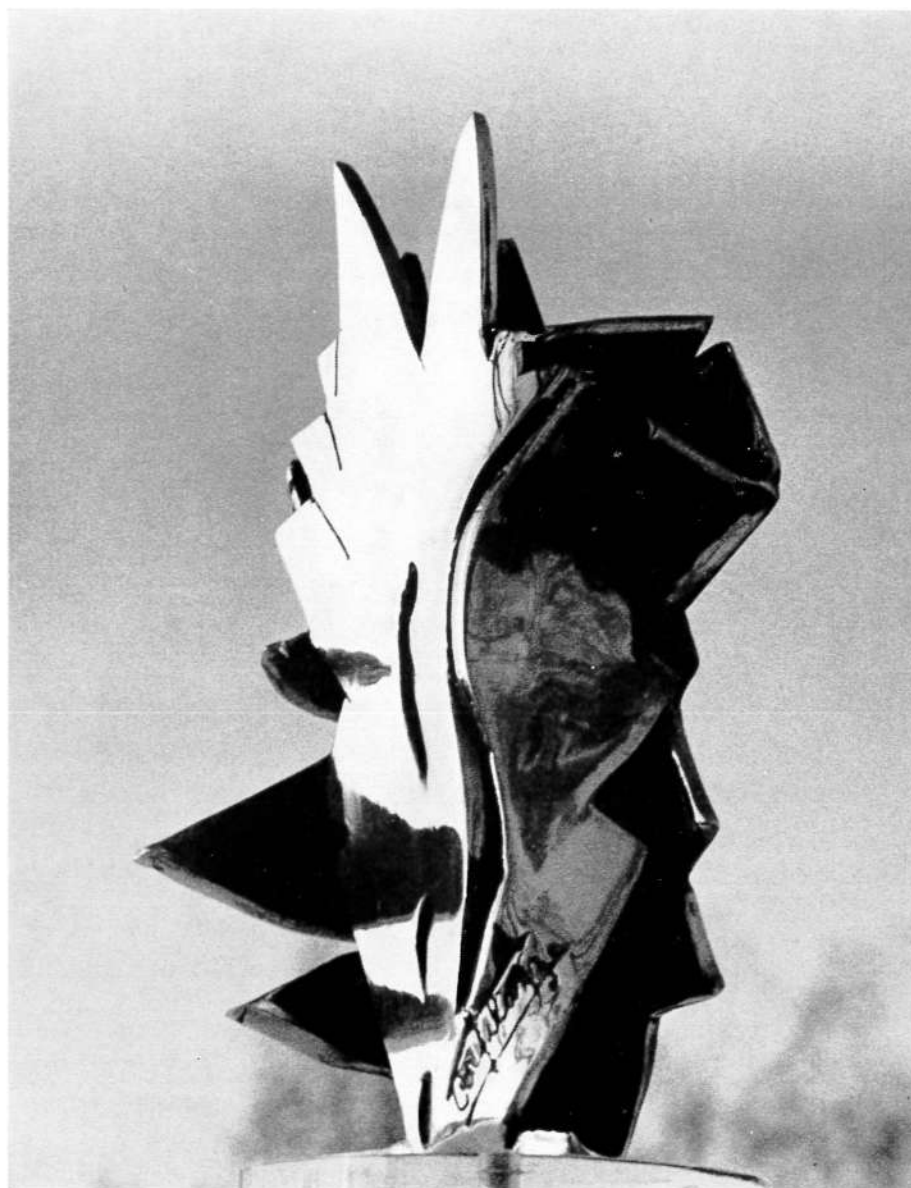
« Foglia 3 ». Bronzo. cm 15 . 60. 1977

« Flora ». Bronzo. h cm 70. 1977





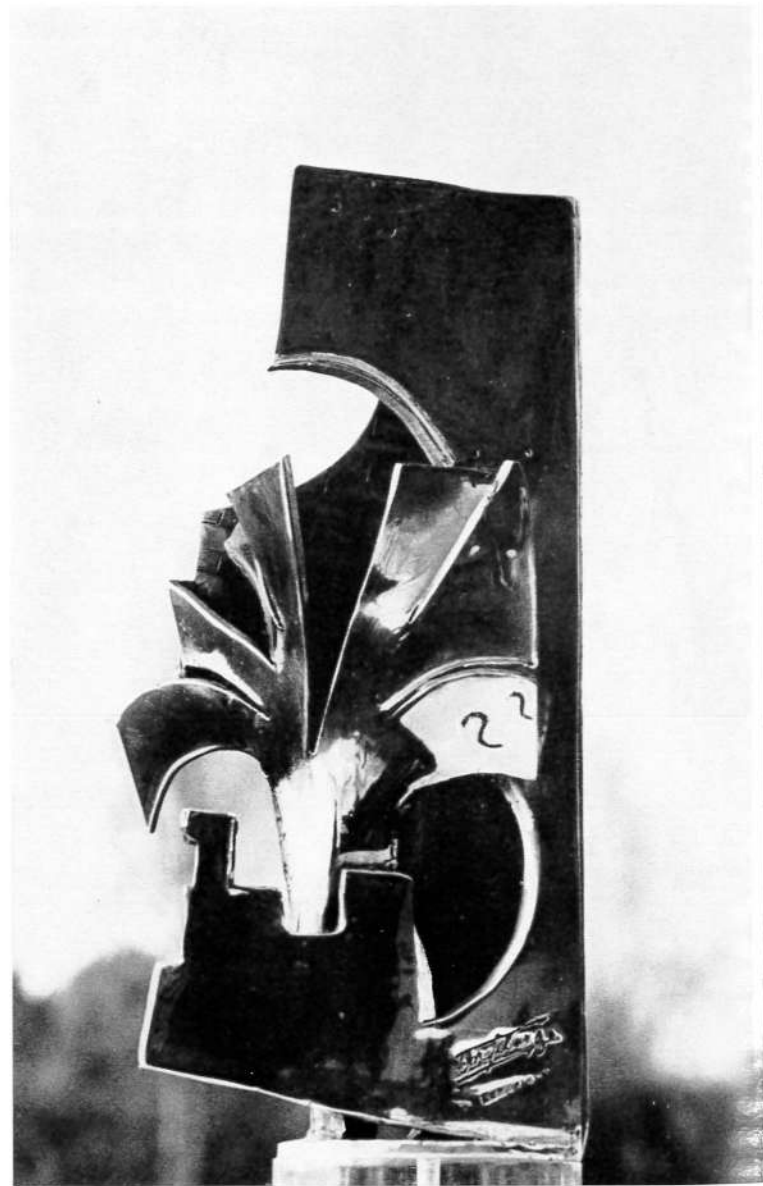
« Foglia 1 ». Bronzo. h cm 33. 1977



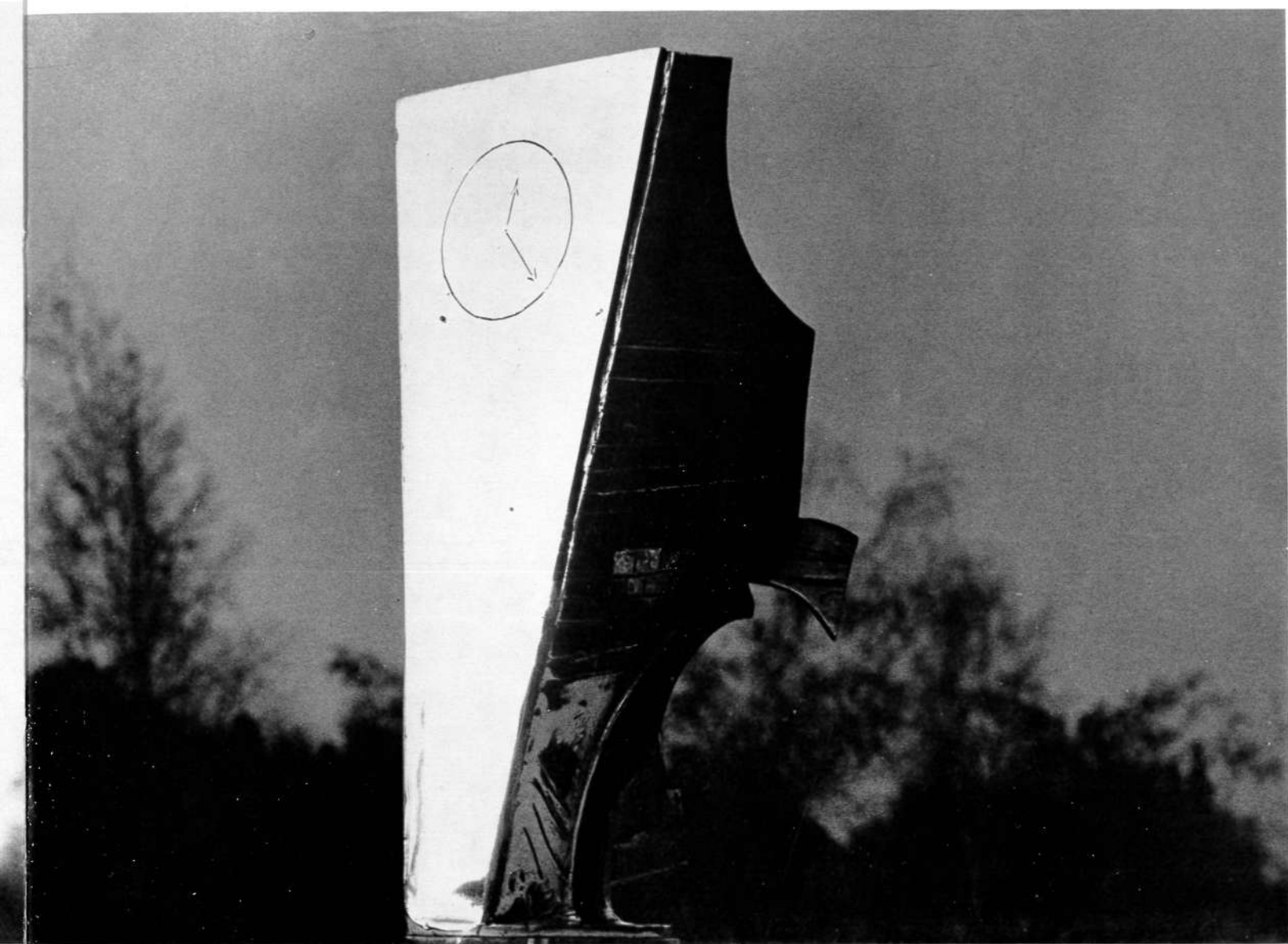
« Fuoco ». Bronzo. h cm 23. 1977



« Castello 3 », Bronzo. h cm 42. 1977



« Castello 1 », Bronzo. h cm. 33. 1977



« L'intellettuale » (particolare)



...che è
L'immagine non è un
giusto ed equo giudizio
e non è una rappresentazione
vera. Ma come un'idea che
che non ha la sua? È tutto
un effetto di sangue che non è
sempre che riflette l'azione e il potere
in un tempo che non è un tempo che

...e la
sine foliata (boston)

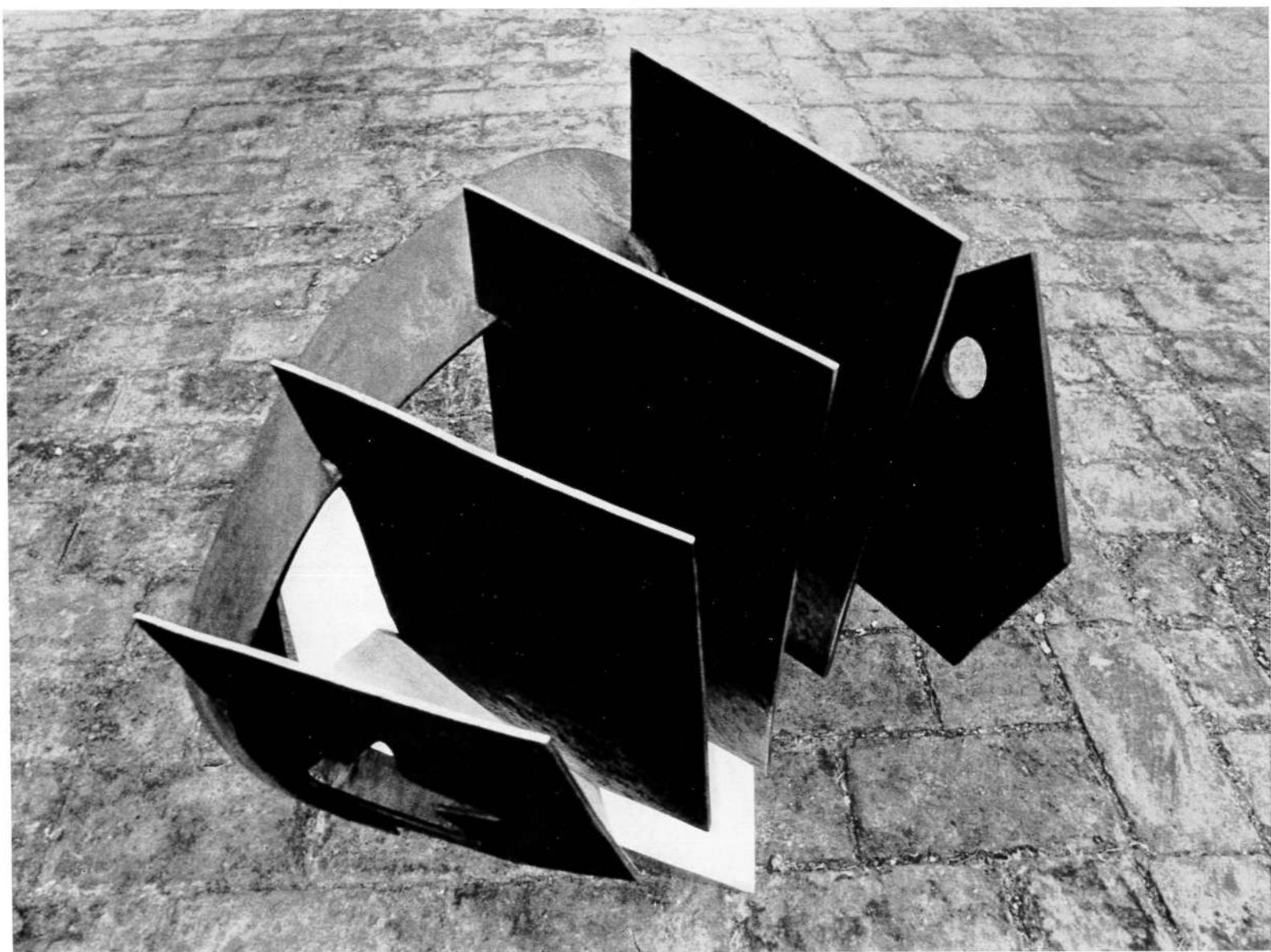
STR 70

« L'intellettuale ». Bronzo. cm 82 . 68. 1977



« Amore ». h cm 100. 1977



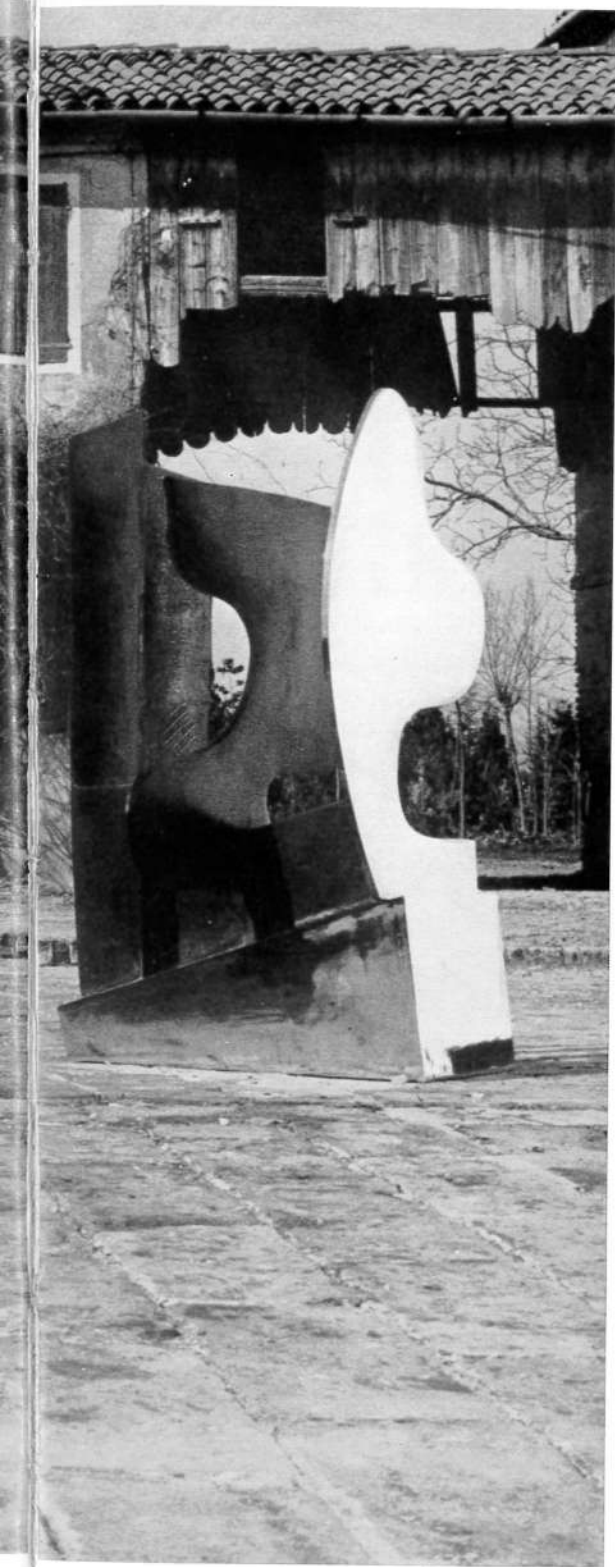


« L'avar », Bronzo. cm 67 . 80. 1977



« L'avaro », cm 67 . 80. 1977

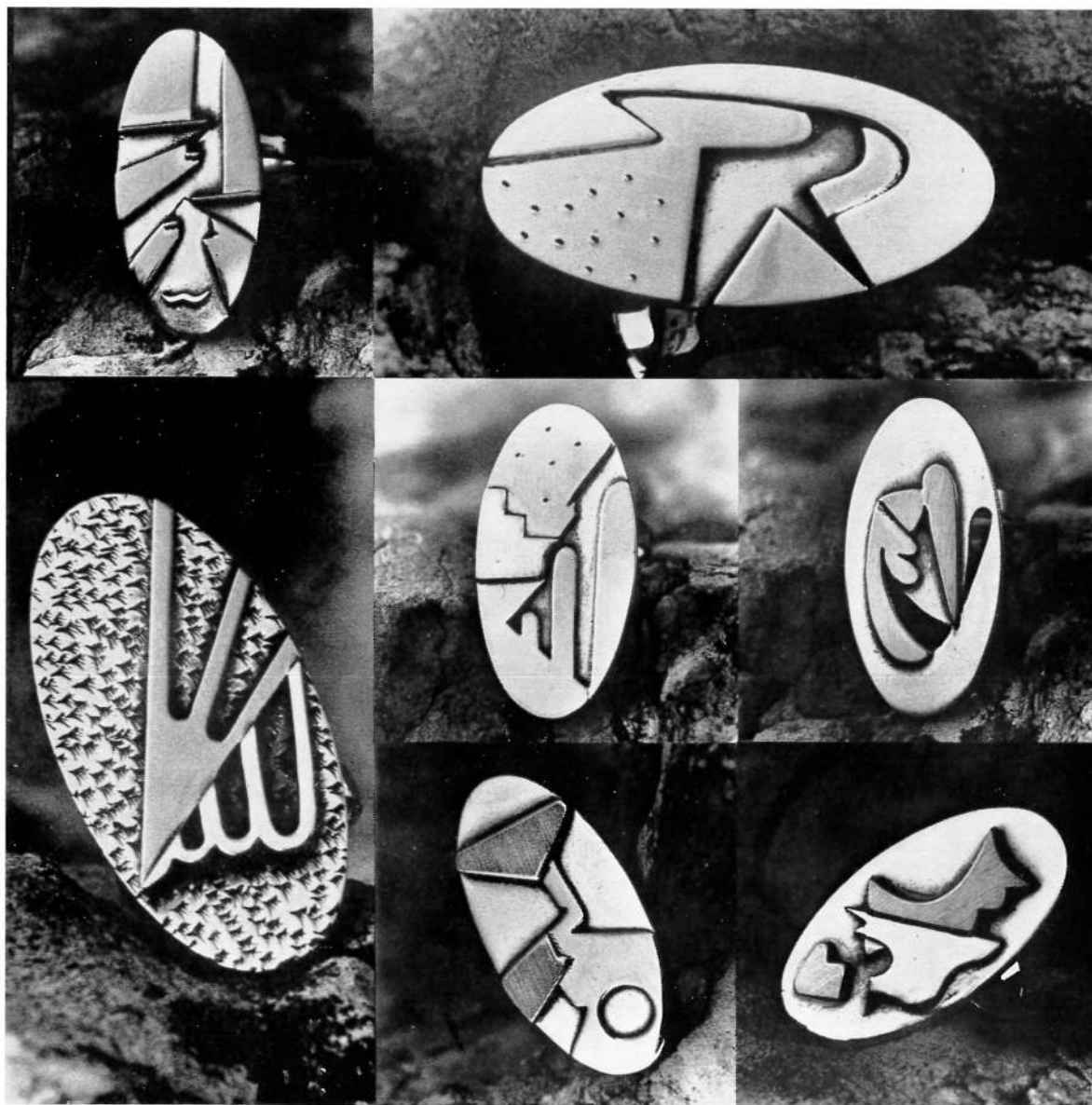
« L'intellettuale », cm 82 . 68. 1977



« Amore ». h cm 100. 1977



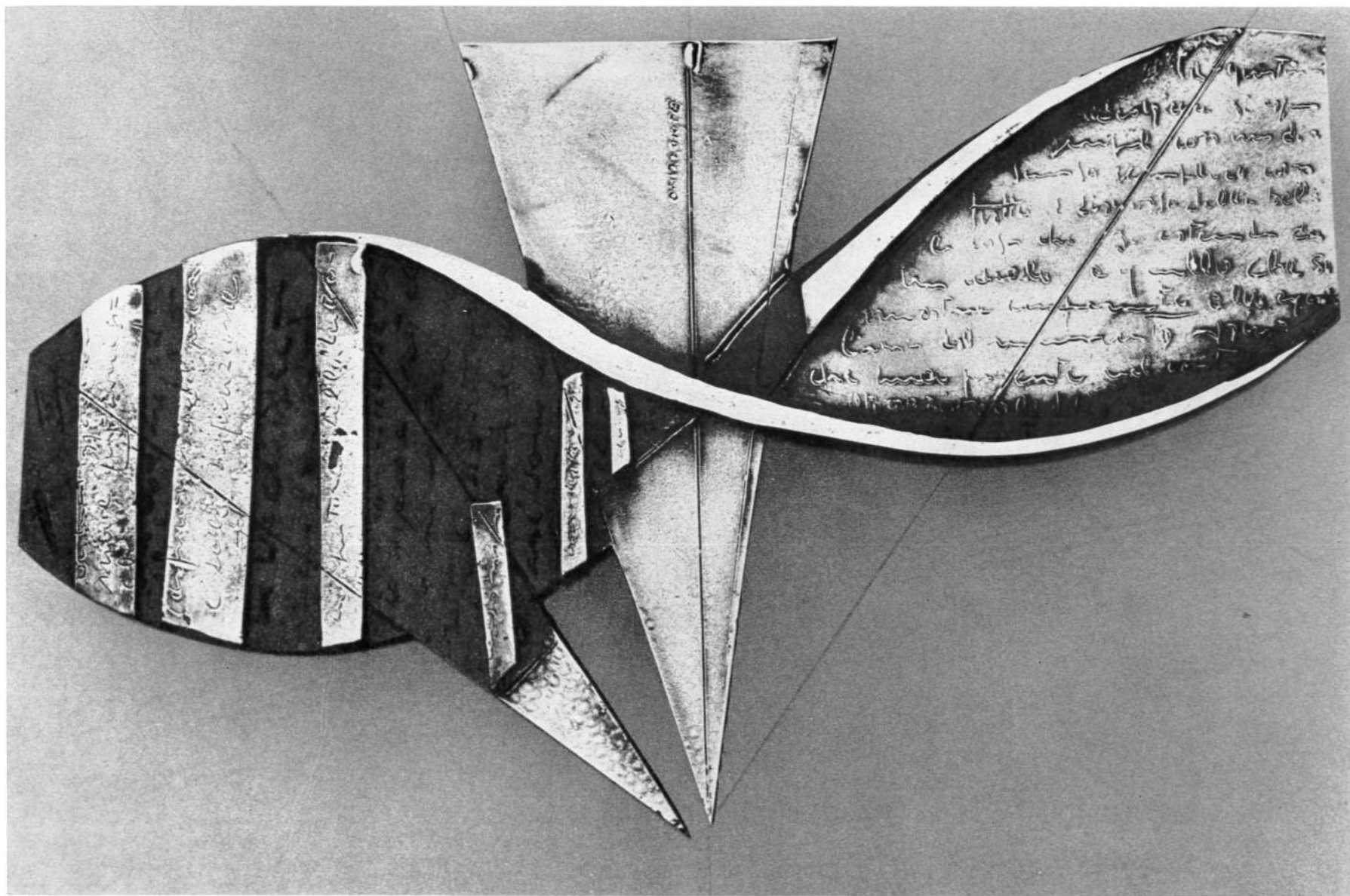
Anello. Oro e argento. cm 3,5 . 2. 1977



Anelli. Oro e argento. cm 3 . 1,5 e cm 3,5 . 2. 1977

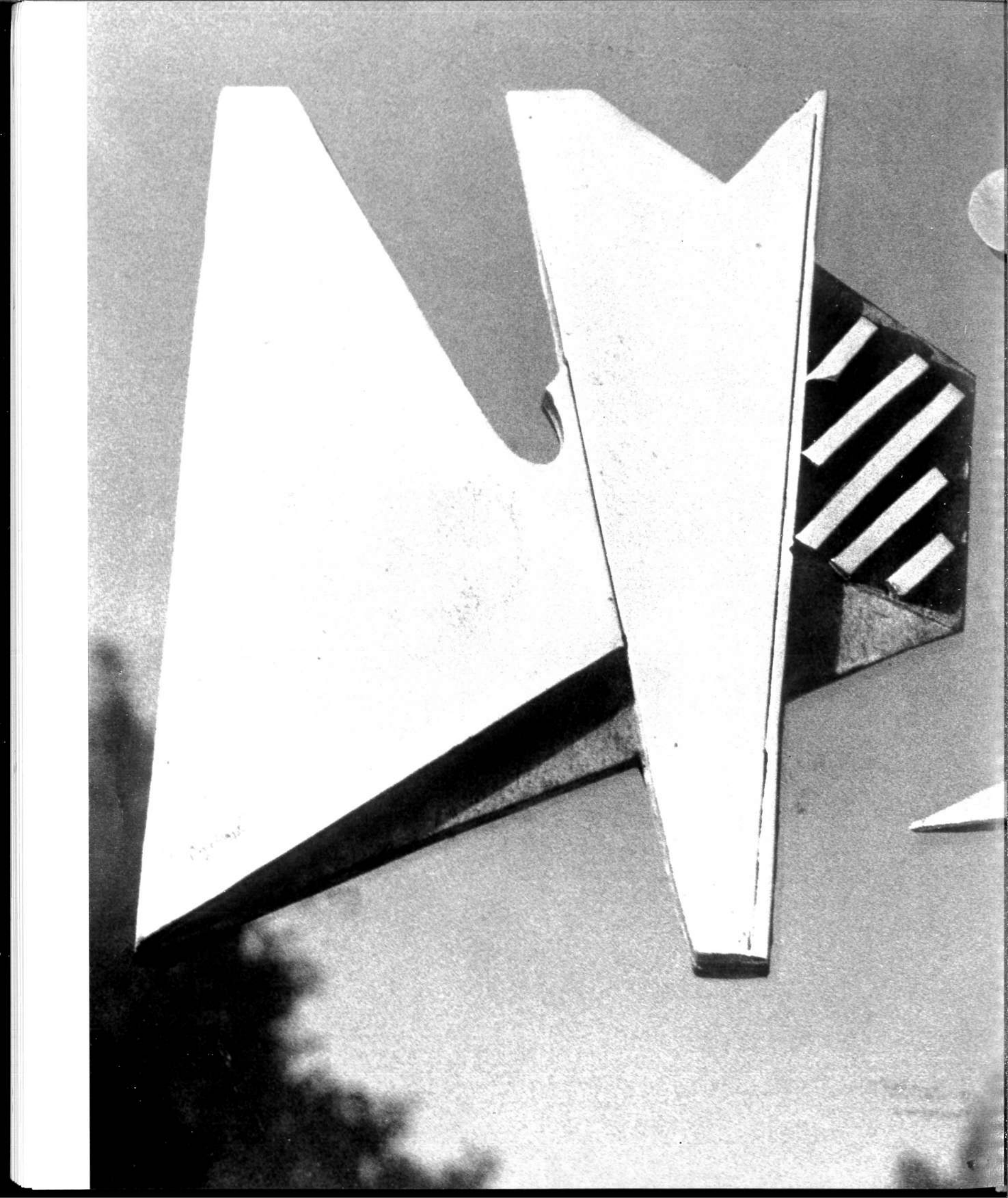


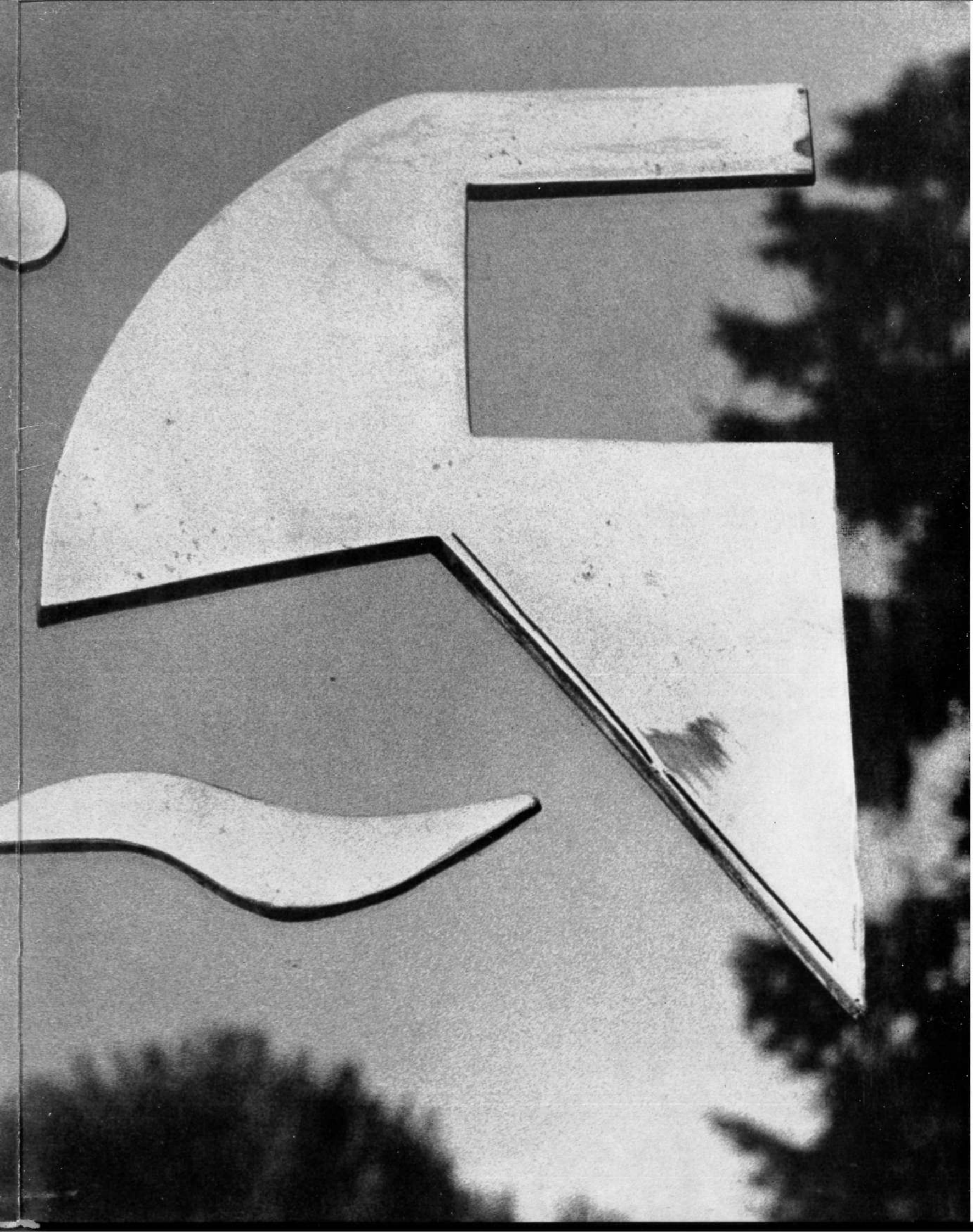
N. 5/A. Bassorilievo in bronzo. cm 46 . 66. 1977

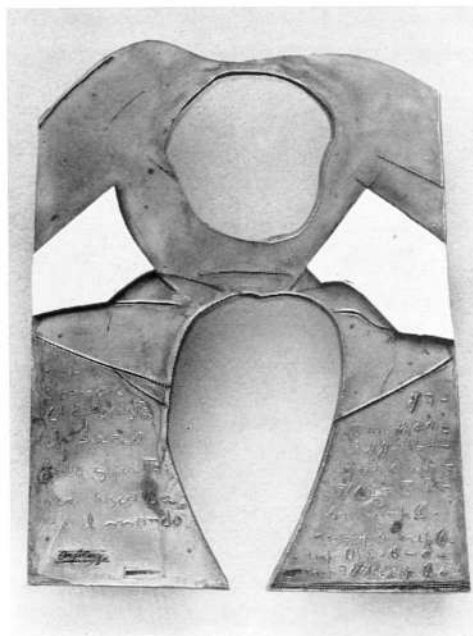


N. 15. Bassorilievo in bronzo. cm 46 . 66. 1977

Nella pagina seguente: Bassorilievo. Bronzo. 1977







N. 11. Bassorilievo in bronzo.
cm 46 . 66. 1977



Gioielli

I gioielli costituiscono una categoria a sé, da non confondere, in ogni caso, con le minisculture.

Cortelazzo si è impegnato, anche nei gioielli, con la stessa volontà di risolvere altri problemi, legati appunto alla tecnica e al carattere, soprattutto, degli anelli.

I più recenti (sono otto), di forma ovale, racchiudono nel breve spazio un'idea decorativa, sviluppata in ciascuno in modo diverso, sempre tenendo conto della piccola dimensione e della indovinata unione dell'argento con l'oro.

Sono piccoli capolavori, modernamente concepiti, secondo un disegno, in cui si avvertono i riflessi di una cultura d'avanguardia di livello europeo.

Piccoli capolavori, che fanno pensare a certi scudi araldici, ma anche a uguali forme di oggetti creati, in dimensioni maggiori e con materie meno preziose, dai meravigliosi artigiani dell'Africa dal Benin alla Costa d'Avorio e della Polinesia.

I disegni, com'è ovvio, sono completamente diversi, basati sulle differenti combinazioni geometriche, in oro e in argento, come elementi di colore opposti e che servono a creare effetti particolarmente suggestivi.

Gli ovali appaiono ben distinti dai disegni, che ricalcano certi motivi delle invenzioni plastiche, di marca cubista e che si avvicinano molto spesso ai « progetti » di Arp, a quell'ordine della fantasia, che desta sempre meraviglia, quando si manifesta, sia pure, in un piccolo oggetto come un anello.

La versatilità di Cortelazzo si rivolge così a un genere, che gli specialisti creatori di gioielli, i professionisti di questo ramo industriale, negano decisamente, basandosi su un giudizio, che riguarda soltanto la cosiddetta perfezione tecnica degli orafi. Gli scultori, invece, riescono a distruggere questi miti artigianali e a sostituirli con l'originalità delle soluzioni esclusivamente artistiche.

Gli « ovali » s'inseriscono dunque, allo stesso livello delle sculture, nell'attività dell'artista e l'arricchiscono di elementi di singolare valore estetico.

Bassorilievi

I « bassorilievi » rappresentano, per Cortelazzo, un nuovo tipo di ricerca, ben diversa dalla scultura di tutto tondo: sono invece dei motivi, ispirati dalla grafica, riportati in un piano bidimensionale, in una serie di temi, nei quali si riconoscono voli saettanti di figure acute, che attraversano lo spazio come bolidi meccanici o, secondo un paragone più domestico e vagamente romantico, come uno sciame di rondini, che tagliano, precipiti, il cielo, stridendo in picchiate vertiginose.

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

Tuttavia questi rapporti, che riguardano dei confronti accettabili di carattere figurativo, si complicano all'improvviso con inserti di spazi, in cui sono incisi strani alfabeti, inventati, relativi a civiltà mai esistite, e che potrebbero costituire dei veri e propri rebus anche per i glottologi più fantasiosi.

Infatti essi appaiono come « scritture » misteriose nel bassorilievo n. 15 o come iscrizioni sibilline nella scacchiera, in cui risaltano a quadri alternati, come elementi grafici di valore decorativo, pur nell'allusione a una ermetica chiave di lettura simbolica (n. 1).

Si tratta di un gruppo di opere recenti (sono tutte eseguite nel 1977), fra le quali emergono i numeri 7 e 9, che lo scultore definisce « ambienti » e che sono in realtà delle « idee » grafiche (bronzi n. 2, 4, 5, 14, 15, 22) di raffinato gusto e naturalmente bidimensionali.

Si è visto che la matrice di tali « ambienti » è sempre la grafica, come risulta da una serie di confronti, che diventano addirittura dimostrativi nel n. 12, per l'eleganza lineare e per lo scatto ritmico dell'immagine.

Altrettanto tipici i numeri 20 e 23, in cui i progetti grafici si trasformano nelle interpretazioni astratte del moto. La mobilità delle « figure » è fissata dentro i limiti delle cornici, in uno spazio convenzionale.

E' interessante notare come i « bassorilievi », disposti all'aperto lungo la facciata di un edificio rurale, assumono nel rapporto con un ambiente « vero » un maggiore slancio vitale, che rispecchia il magico potere dell'animazione allusiva delle forme.

Infatti il tragitto nello spazio è indicato appunto dallo scatto implicito nel disegno, impetuosamente tracciato, e che ripropone nei termini bidimensionali lo slancio ardito delle sculture. (Le foto di Enrico Cattaneo, in questo caso, sono davvero significative)

Così le nuove ricerche di Cortelazzo allargano il suo campo sperimentale e, attraverso la novità stessa della tecnica del « bassorilievo », manifestano la verità di un confronto, che riguarda una diversa concezione spaziale, attuata al di fuori degli schemi stilistici consueti.

Giuseppe Marchiori. Tre scritti per Gino Cortelazzo

I Uno scultore euganeo

Una delle curiosità meno accettate dalla critica moderna è quella che mi spinge a conoscere gli artisti nell'ambiente in cui operano: curiosità di cronista, lettore di diari e di autobiografie, sempre in moto per dialoghi e interviste molto spesso rivelatori.

Dai colloqui, anche casuali, possono nascere, attraverso l'impegno e la lucidità del discorso, degli utili dubbi per l'artista, delle meditazioni positive sul loro lavoro.

Non voglio far qui l'apologia del critico testimoniale o, peggio, del critico dedito alla socratica operazione della maieutica; voglio soltanto precisare come si possa arrivare a certe conclusioni da una osservazione imprevedibile, che può creare in chi ascolta delle reazioni a catena o proporre degli inesorabili punti interrogativi.

Quando vidi per la prima volta, a Venezia, in una mostra di qualche anni fa, le sculture di Gino Cortelazzo, mi sembrò giusto di fare qualche obiezione all'artista, che mi aveva chiesto un giudizio sul suo lavoro. Avevo notato infatti nelle sculture di Cortelazzo alcune contraddizioni stilistiche, che non riuscivo a spiegarmi, e che avevano creato una curiosa frattura fra certi elementi formali astratti e la concezione nettamente figurativa in cui erano inseriti.

Inoltre Cortelazzo indugiava in una sorta di gusto satirico-caricaturale, alquanto estraneo alla sua natura, incline invece alla meditazione e alla razionalità.

Potei constatare, in seguito, come le mie riserve e le mie osservazioni avessero determinato nello scultore, non dico una crisi, che sarebbe parola troppo grossa, bensì la volontà di una lucida revisione, dalla quale sarebbero poi emersi, in una ripresa quasi febbrile della sua attività, i caratteri più coerenti di uno stile filtrato e approfondito da una più ferma coscienza culturale moderna.

Nonostante la solitudine campestre a lui cara, ai margini della cittadina estense, Cortelazzo aveva rivissuto idealmente, penetrandone i principi fondamentali, nello spirito di alcune tipiche situazioni dell'arte europea, riducibili soprattutto a Moore e alla scuola britannica fiorita intorno a lui, da Armitage a Chadwick. E' indubbio però che la riflessione dell'artista ha spaziato al di là di quei limiti storici, considerando altri aspetti più remoti e più recenti della scultura in Europa e in America.

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

E' un paesaggio antico, contaminato soltanto in anni recenti dalle cave, che sventrano i colli, boschivi rifugi alle malinconie foscoliane, alle tempestose passioni di Byron, alle mitiche contemplazioni di Shelley.

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

Si tratta, naturalmente, di una « eleganza », che è segno di civiltà, che obbedisce al concetto umanistico, cui l'attività dello scultore s'ispira, secondo una giusta dimensione etica ed estetica.

Alle volte le affinità e le coincidenze si possono esprimere, ad esempio, nell'andamento di una frase musicale, di un

motivo vivaldiano, ma si tratta di riferimenti letterari, di impossibili, reali, raffronti fra arti diverse.

Rimangono fermi comunque i legami, che uniscono queste sculture tanto ai principi di una visione plastica surreale, quanto alle suggestioni misteriose di un luogo, in cui, adattandosi, esse assumono caratteri nuovi e originali. Tali affermazioni potranno sembrare paradossali, ma un esame del processo evolutivo, compiuto dall'arte di Cortelazzo in questi ultimi due anni, potrebbe invece confermarne l'attendibilità.

E' opportuno, a questo punto, un breve accenno alle sculture in legno, per lo più di carattere monumentale, e che divergono, non soltanto per la materia e per le dimensioni, da quelle di bronzo, le più numerose nell'opera dello scultore. Nella scelta e nell'intaglio del legno, la concezione delle forme assume caratteri diversi, spesso riferibili, per lo stile, piuttosto a Zadkine che a Moore, soprattutto per la ricerca di una verità legata al sentimento della natura, al rapporto segreto con la natura in alcune sue forme primigenie, diventate poi, nella scultura, forme primitive.

Cortelazzo ama tuttavia aggredire i grossi tronchi d'albero con sgorbie, scalpelli e mazzuolo, per ridurli nelle figure della sua fantasia: ama la dura fatica dello scolpire « per via di togliere », con la stessa passione dello scultore russo, dominato da una sorta di meraviglia ancestrale, mai attenuata dalla sua civiltà di artista moderno.

Ma la vera natura di Gino si manifesta nei bronzi, studiati a lingo e corretti e rielaborati nelle cere, più adatte al suo temperamento di plastico che, nel rapporto cui si è accennato, con motivi e modulazioni musicali, scopre la più profonda ragion d'essere, la giustificazione spirituale di un particolar modo di comporre su piani diversi, associati o, meglio, ritmati nello spazio, con una decisa concatenazione, talora in contrasto con le eleganti cadenze, ricche di abbandoni sentimentali, in un continuo ricorso alle antitesi vitali, come al mezzo più proprio per accentuare i valori espressivi del suo linguaggio plastico. Basti confrontare per una conferma di tal genere « Coro » (1972), « Trio » (1973), « Danza » (1973) con « Celopatra » (1973), « Trionfo » (1973), « Miraggio » (1973); e porre fra questi dilemmi le asserzioni più risolutive del « Re » (1972), della « Piazza » (1972), di « Vele » (1972), che rispondono a una concezione monumentale più complessa e bloccata.

C'è dunque, nell'arte di Cortelazzo, una dialettica in divenire, aperta alle soluzioni più ricche di possibilità espressive e, dentro questa dialettica, si svolge la sua tenace opera costruttiva, rivolta a combinazioni formali più rare e difficili.

E' interessante notare come possa esser rappresentata simbolicamente la molteplicità delle voci del « Coro », e come le forme si espandano a raggiera nel « Sole » o come in « Vele » diventino un intrico vegetale mosso dal vento. Le figure sono scomparse, lasciando il posto al « modulo », che per quanto subisca le modificazioni più varie, contribuisce tuttavia a dare un senso di continuità costruttiva, come elemento base, ormai insostituibile, nella visione plastica, come lo scultore estense esprime con matura sicurezza nelle immagini surreali (che però non tradiscono mai l'ispirazione nativa, rivolta alla natura, alle sue forme più semplici).

Si può affermare che, collocando queste sculture all'aperto, per esporle allo sguardo acutissimo di Berengo Gardin, esse hanno « trovato » subito il loro vero spazio, sottratto nell'angustia della stanza dove Gino lavora, concentrato nei sogni, ma capace anche di « prevedere » la luce e gli spazi

degli Euganei, a compenso delle sue fantasie, nate come le piante nei boschetti sui colli, per assumere all'improvviso la dimensione pensata.

Vediamo così, a riprova della verità raggiunta, in uno stretto rapporto con la natura, due legni del 1971, « Kama » e « Il più grande e il più piccolo », entrare (e adeguarsi) nell'ampio spazio dei campi, tra la fitta vegetazione, in una distesa, chiusa all'orizzonte dalle colline ondulate verdi azzurrine.

E la stessa proporzione acquistano sullo sfondo di un filare di pioppi e tra l'era di un prato, i due bronzi « Trionfo » (1973) e « Cleopatra » (1973), che partecipano di quella realtà semplice e umana, in cui sono stati ideati. La luce che uccide i quadri anima invece le sculture, le fa vibrare di riflessi e di ombre, tra gli arboscelli dai rami sottili come intrecci che si disegnano sul cielo, in un giuoco di scorsi e di prospettive, che li trasformano, nelle foto, in intricate foreste.

Le sculture dalle raffinate patine verdi, opposte alle parti lucide, che brillano di aurei bagliori, sembrano arricchirsi di nuovi elementi di suggestione poetica, nell'area degli effetti magici « a sorpresa », ben diversi da quelli ottenuti, con facili artifici, negli oggetti di carattere decorativo.

C'è dunque un filo conduttore nell'arte di Cortelazzo, che risulta ben chiaro, anche se spesso si svolge segretamente, ed è il costante rapporto con le cose viste fin dall'infanzia, dalle umili pianticelle selvatiche alle larghe foglie che s'incurvano, uscendo dall'accartocciato gambo del granoturco.

(E qui bastano due esempi: « Alba » (1972) e « Vele » (1972), per dimostrare come la fantasia di un artista possa essere eccitata e stimolata nel suo potere creativo anche dai più semplici aspetti della realtà). E poi ci sono i ricordi, impressi, come frammenti di un piccolo cosmo familiare, nella memoria, e ai quali inconsciamente si attinge come a un dimenticato tesoro iconico, e che possono trasformarsi nelle immagini composite di una visione sospesa tra realtà e surrealtà.

E' quanto succede nelle sculture attuali di Gino Cortelazzo, e che un esame morfologico può rivelare nelle fasi successive di un processo, svolto sino all'ultima e conclusiva metamorfosi: quella di una sintesi, in cui tempi diversi si uniscono sotto il segno dominante di una cultura vissuta dallo scultore come la sua vita stessa.

Venezia, settembre 1973

II Nota su alcune sculture di Cortelazzo

Tre materie differenti: il bronzo, l'onice, l'alabastro. Tre modi di essere per l'artista, che ha allargato il proprio orizzonte e approfondito la paziente indagine sulle forme. Nelle sculture più recenti, Cortelazzo ha rotto ogni vincolo oggettivo e imposto all'immagine plastica una validità ben riconoscibile nelle strutture stesse, basate su una rigorosa logica formale e non sull'empirismo del caso.

(« Concentrazione » e « Volo », eseguite nel 1974, conservano ancora qualche ricordo oggettivo nella torsione serpentina e nelle punte delle ali, che alludono al moto, allo scatto verso l'alto, con un ritmo più accentuato che in altre sculture degli anni precedenti, nonostante i piani aguzzi e contorti, tagliati come falci agitate nell'aria).

Nell'« Aquilone » e in « España », quel volo fantastico assume caratteri più concreti, nel senso di una più complessa novità concettuale. « L'« Aquilone » è composto di piani triangolari e curvilinei, opposti alla tensione in diagonale di una sorta di lancia, che è l'asse portante della scultura, resa leggera tuttavia e animata dal contrasto fra gli aurei riflessi delle superfici lucide e le parti scure, opache del bronzo: un motivo che ricorre di frequente nell'arte di Cortelazzo.

In « España », la composizione è invece più semplice, con le due punte divaricate, che costituiscono, un'apertura sul cielo, di forme dorate, nette, precise, e, nelle intenzioni dell'autore, certamente emblematiche, simbolo di una Spagna, liberata da ogni sovrastruttura barocca, che potrebbe falsarne il carattere.

E' indubbio il rischio delle proposte di strutture complicate, sempre temibili per la leggibilità delle opere. Togliere, ridurre è per ogni scultore avveduto la lezione della storia.

E le alternative, allora, non mancano sul piano di una persuasiva dialettica formale: per esempio in « Ascolto I », sempre del 1974, che racchiude nella cavità delle ampie volute il mistero dell'ombra, un modo di raccogliere e di esprimere simbolicamente segreti richiami dallo spazio inquieto. E ciò in stretto rapporto con le meditazioni scientifiche e con le letture di testi esoterici, con le fughe filosofiche nell'Oriente favoleggiato, come antidoto ai flussi e ai riflussi della tecnologia e del consumismo. Lo scultore ascolta e traduce i suggerimenti onirici in immagini da interpretare spesso in chiave di magia.

Poi, in « Concentrazione », torna l'idea della fiamma, nel bronzo che si piega e si torce, diventano flessibile, come appariva la cera, tagliata in strisce, modellata dall'abile mano artigiana, e solcata, con la stecca, di linee, rese più espressive dalla fusione, solchi tracciati seguendo le curve delle forme, come interventi grafici che delimitano i piani ondulati, li seguono nel loro svolgersi come un necessario commento lineare, ai margini dei netti profili.

Forse in questo ritmo ondulato sta il segreto della musicalità delle sculture del 1974, ornate di cerchi, d'incavi lineari, che interrompono le superfici compatte dei piani. Anche le sculture tortili, che si avvitano, vengono corrette da quelle linee inscritte vigorosamente nelle curve.

Certamente, fra le sculture del 1974, « España » è la più avara di effetti pittoreschi, la più pura nella sua nitida linearità. Inoltre il '74 è un anno di mature soluzioni, annuncio di un nuovo ordine nell'arte di Cortelazzo, che allarga la ricerca adottando l'alabastro e l'onice, in un piano espressivo sperimentale, condizionato dai caratteri completamente diversi del primo, gesso traslucido compatto di Volterra, e della seconda, varietà di calcedonio con striature verdastre.

« Il bacio » e « Metamorfosi » (1975), in alabastro, ricco di trasparenze bianco-pallide e di riflessi, che animano le masse dei volumi, rendendole sensibili al riverbero e al baluginio della luce, sono, per i differenti caratteri plastici, l'uno più vicino al ricordo di Arp, l'altra alle strutture geometriche delle creazioni di Moore, pur mantenendo una propria autonomia nei riguardi di questi due modelli ideali. Sono due momenti, due fasi di una ricerca che si distacca nettamente dai bornzi del 1974.

In « Grano di luce » (1975), le fantasiose venature dell'onice, verde scuro su verde chiaro, danno un senso di preziosità materica alle forme concave della scultura, con l'ampio foro nel mezzo, dai bordi svasati, inattesa, monumentale nel suo disegno curvilineo, tagliata a spigoli vivi in un grande blocco e tirata a lucido.

Un'opera, che sembra nata da un sogno, al di là dell'umano, e ridotta poi a un alto grado di perfezione formale dall'impegno di un artista che non conosce limiti alla sua dura fatica: un'opera che si innalza alla dignità di un fatto poetico, per l'amore con cui è stata eseguita.

Cortelazzo passa giornate nei suoi « atelier » estensi e s'interrompe soltanto per guardare i campi e le colline, quasi per alimentare la propria visione nella luce del paesaggio veneto, che invita alla contemplazione, in un distacco continuo dalla realtà, in una atmosfera di sogno. (Questo potrebbe sembrare un ambiente propizio piuttosto alla fantasia di un pittore ed è invece, proprio per « la contraddizione che lo consente », un eccitante per le facoltà creatrici dello scultore, nemico dei sentimentalismi, degli sfumati e languidi paesaggi romantici. Così, anche i sogni più rarefatti si concretano in plastiche realtà, là dove tanti poeti, dal Petrarca al Foscolo e a Byron, rievocarono o vissero i loro amori felici e infelici)

L'onice e l'alabastro non rappresentano un tradimento del bronzo, ma le fasi di un'unica ricerca, in questi primi mesi del 1975.

« Toro » e « Farfalla » propongono la soluzione di problemi diversi, alcuni già affrontati dal '73 in poi, e inerenti alle strutture e ai rapporti fra gli elementi tipici della composizione plastica o, meglio, dell'architettura delle forme. Certamente l'opera più completa di quest'anno è

« Farfalla », risolta in una compenetrazione di lucide lastre bronzee, capricciosamente ritagliate e forate: elementi associati nel moto lento dei piani ricurvi e che si profilano, discordi e concordi, nello spazio nitidamente conquistato. E' un nuovo passo in avanti, una nuova concezione, diversamente articolata nelle sue parti, una « farfalla » luminosa che nasce dal bozzolo fantastico della surrealtà, vivace e composita, con ali che non sono ali, e con tondi fori che non sono occhi. Una finzione metafisica, come invece il « Toro » è una finzione, in un certo senso, primitiva, di una preistoria mai esistita, in cui il toro, nonostante le quattro zampe, è « un'altra cosa ». Appunto: solo una scultura, perché chi la modella è uno scultore, che non conosce l'ironia, che fa sul serio, che ci crede.

Cortelazzo medita sulla sua scultura: la spiega o non la spiega affatto: rompe il suo silenzio per citare testi inattesi, letture non casuali. Anche lui è un « uomo a sorprese », benché rifugga dalla mondanità, dalla gente, sempre pronto a rinchiudersi nello studio di Este, dove tante volte gli ho fatto visita, ascoltando i suoi silenzi, mentre girava sul trespolo le cere sostenute dalle canne, come piccole torri cadenti. Ma le sculture parlano da sole: hanno una voce segreta. Basta saperle ascoltare e capire.

Venezia, marzo 1975

III

Tre anni (1974, 1975, 1976) rappresentano per Cortelazzo un periodo che riassume, in una serie di opere particolarmente indicative, il deciso avvio a una maturità concettuale, che determina ogni forma secondo una schema mentale basato sul confronto fra gli elementi costruttivi delle sculture in bronzo e l'ambiente, in cui esse sono state ideate.

Bronzo che si oppone col suo tono scuro alle parti dorate, in un gioco continuo di riflessi e di ombre, animati da una vitalità segreta, imposta alle sagome ardite.

I profili delle forme si disegnano nello spazio aperto dal cielo, con un ritmo sempre più animato, che comprende il ricordo di una serie di momenti visivi, talora liberati nell'assorta condizione poetica del sogno.

Sono del 1974 « L'aquilone », « Brigantino », « Concettuali », « Farfalla », « Istinto », « Ascolto I »: un periodo, in cui si avverte il grande passo verso la qualità dell'immagine, trasfigurata senza troppi riferimenti palesi di carattere naturalistico.

Ma altrettanto curiosa è l'impostazione del « Brigantino », come sintesi avvincente di una straordinaria corazza, che sembra composta di vele gonfiate dal vento. Si tratta di un caso limite di analogie subito colte e che rispecchiano un rapporto quasi improvviso con certi elementi della realtà, trasposti con maggiore evidenza in alcune sculture del 1975, come « Foglia », « Sequenze di piani », « Canto », che precedono immediatamente un periodo in cui si affermano altri valori, altre situazioni plastiche, da analizzare con la solita precisione metodologica.

E qui appunto conviene soffermarci sui caratteri affini di un gruppo di sculture del 1976: « Città », « Forme plastiche », « Sequenza di volumi », « Volumi in armonia », « Torsione », « Momento ritmico », « Libertà », « Visione marina », « Forma pura »: l'elenco è lungo e si completa con « Profeti », « Trio », « Incontro con un personaggio », « Guerrieri », « Famiglia », « Danza ». E' un insieme, che rivela una serie di soluzioni indipendenti l'una dall'altra, e con maggiore evidenza in « Profeti », « Trio », « Momento ritmico » e « Visione marina », che propongono dei modi d'essere di una varietà sorprendente, ispirati dalla interpretazione di certi motivi musicali o dalle più sottili armonie o dallo slancio animoso delle più pure invenzioni plastiche.

Sono esempi vibranti di verità, che risaltano in prospettive inattese o per un gioco di pieni e di vuoti o per la qualità delle strutture costruttive. E' un mondo di forme che si articolano o che si aggregano, mutevoli nello slancio verso il cielo o nella salda e massiccia modellazione di una misura grave e solenne.

In ogni istante si notano dei valori accentuati dalle parti luminose e dorate, sulle quali il cielo si riflette sul moto delle sue nuvole, spesso in contrasti chiaroscurali inattesi e alle volte con magici effetti di breve durata.

Di tanto in tanto lo scultore torna al blocco volumetrico in bronzo, in « forme plastiche » e in « Sequenza di volumi », che rivelano, accanto a « Forma pura », a « Libertà » e ai « Profeti », il carattere di un periodo intenso per le ricerche plastiche, sempre più svincolate da ogni accenno manieristico (inteso nel senso di un richiamo alle sculture meno recenti delimitate nel campo di una originaria — e allora insopprimibile — tendenza figurativa).

Ormai i richiami del passato sono cancellati. Cortelazzo procede più sicuro verso un ambito riconoscimento fuori di una cerchia provinciale, che pure gli aveva dato la possibilità di

stabilire alcuni punti fondamentali della sua evoluzione stilistica.

Ho descritto nel mio « racconto » sullo scultore euganeo (dico « racconto », perché mi riferivo alla scoperta di un ambiente suggestivo, in cui Gino operava a contatto diretto con un paesaggio rurale, ricco di motivi, che alimentavano la sua fantasia) le origini e gli sviluppi delle sue prime esperienze, con accettazioni e rifiuti, relativi al formarsi delle scelte estetiche più sicure.

Oggi l'ambiente è lo stesso, ma la fantasia dell'artista si è arricchita, attraverso un processo di revisione critica di motivi diversi, al di là di quel rapporto identificato nelle sue prime prove legate a un tipo di figurazione plastica, che tuttavia comprendeva anche la possibilità di un successivo superamento.

Prima di usare altre materie come il marmo, il legno, il polistirolo, lo scultore è ricorso alla modellazione delle sue opere in cera, come la più propria alla sua vocazione, per la scioltezza che la cera consente, per le più ardite concezioni scultorie, basate soprattutto sul « ritmo », sulla flessibilità e, dopo la fusione in bronzo, sulla varietà degli effetti luministici, calcolati con una dosatura sapiente del rapporto chiaroscurale.

Ciò è evidente nell'« Assalto » del 1976, in una misura, che prelude anche a « Aquile in riposo » (pure del 1976), nelle quali il rapporto è stabilito in termini sempre più chiari, al di là dello stesso accenno al titolo delle due sculture, che dovrebbe alludere a un tema ben preciso.

Il risultato invece ha un valore esclusivamente simbolico, che si determina poi nei « Cigni » (1976), in un curioso ritorno alle sagome » di un carattere figurativo.

Persiste cioè una ambivalenza, che viene invece superata in modo deciso nei « Volumi in armonia », che propone davvero una solida e ferma struttura plastica di un severo vigore concettuale.

E' un momento che si concreta con altrettanta energia inventiva nelle tre sculture già citate — « Forme plastiche », « Profeti », e « Trio » — che segnano davvero una conquista, immune da ogni tentazione decorativa, nell'ambito di una visione, depurata da ogni inserto contraddittorio.

Questo periodo attivo, in cui si manifestano spunti, che saranno poi sviluppati negli ultimi due anni con una limpida coscienza, prima di tutto nelle sculture in bronzo, poi nei barrorilievi, e nei gioielli, quasi per completare l'arco di una ricerca unitaria, questo periodo assume un significato più ampio, aprendo la via alle opere del 1977 e ad alcune del 1978, che segnano una nuova svolta monumentale delle tre sculture: « Io e te », « Esculapio » e « Monografia », tagliate nel maneggevole e leggero polistirolo, in grandi dimensioni, che continuano a tentare, di tanto in tanto, la fantasia dello scultore, in un rapporto più diretto con lo spazio-ambiente. (Le fotografie di Enrico Cattaneo inquadrare in modo perfetto, danno un'idea molto precisa di queste recentissime sculture).

Nella dimensione monumentale Cortelazzo trova allora le più ardue soluzioni, le più inattese e le più vitali, che rivelano le possibilità creatrici e le scelte dello scultore: nell'« Avaro », in modo particolare e nel « Condizionamento », entrambi del 1977.

Sono due opere antitetiche: la prima a piani paralleli, aperti nello scatto ritmico della struttura; l'altra, proiettata nello spazio, con un taglio netto, di una grande curva, in cui affiorano ricordi artigianali (e tipici » della « forcola » delle gondole veneziane).

Qualche riserva è da fare invece sul « Castello », articolato

in una composizione frammentaria, dominata da una vasta superficie in cui sono disegnate file di mattoni, e che appare come elemento di una scena romantica per un melodramma medioevale.

Nel « Castello 2 », poi, la torre è costituita da sagome di accidentato profilo, riunite insieme, quasi per rappresentare simbolicamente, nel gioco costruttivo, il segno inesorabile del tempo e la sua sottintesa funzione teatrale, resa più evidente dalla bizzarra iscrizione in uno dei muri.

E tali iscrizioni inventate riappaiono, simili alle tavole eugubine, nell'« Intellettuale » (1977), affiancate da una scultura piuttosto enigmatica, in netto contrasto, come fossero le pagine scritte di un libro segreto.

Sono pagine da decifrare, di una lingua misteriosa, usata soltanto dal bizzarro « intellettuale », eternato nel bronzo da Cortelazzo.

Dopo questa parentesi oscura, le fiamme simboliche del « Fuoco » annunciano un nuovo messaggio, aprendo un periodo particolarmente felice: quello delle « Foglie », che segna un ritorno alla interpretazione naturalistica, ma attraverso una serie d'immagini, addirittura rivelatrici, sul piano di una vitale trasposizione fantastica.

Il mondo vegetale è riproposto come tema fondamentale del ciclo di una nuova visione, che comprende, oltre alle « Foglie », « Apertura » e « L'assisa », due opere molto affini, impegnate in un confronto, che si risolve nella struttura animata di « Flora », uno dei bronzi più organici per il carattere costruttivo, ispirato dalle foglie, che si piegano e si avvolgono in un curioso intrico vegetale. Il ritorno alla realtà, ma rivissuta nell'immagine che allude e che accenna al moto convulso del fogliame, è il segno distintivo di un tipo di ricerca fitomorfa, che trasforma ogni elemento naturalistico in una avvincente dimensione astratta.

Cortelazzo è maestro in questi accordi segreti, che soltanto l'analisi formale consente di scoprire nei suoi valori meno palesi. Il ciclo delle foglie, in cui emergono « Foglia 3 », « Foglia 5 » e « Foglia 6 », fotografate fra i sassi, le erbe, l'ondulato terriccio, è impostato su quel rapporto visivo, in un confronto significativo, che mette in luce il magico potere della fantasia.

Infatti le strane foglie di bronzo diventano oggetti fantastici, che sembrano venire dalla terra e che da essa si distaccano con la violenza inquietante dell'arte.

La ricerca ambivalente diventa all'improvviso unitaria, appunto in « Apertura » e nell'« Assisa », che impongono la qualità di una soluzione plastica ormai matura, impostata sulla evidenza di uno stile intensamente poetico.

Questo è un punto di arrivo, che lo scultore ha raggiunto, al di là di ogni impegno programmatico, con la libertà assoluta del « fare ».

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

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

Sfuggire a queste insidiose tentazioni è il proposito di quanti sanno trovare da soli uno stile individuale autentico. Questo è il caso tipico dello scultore estense, nel corso di quasi un ventennio di tenace fatica.

E qui bisogna aggiungere che l'autocritica e l'entusiasmo per il proprio lavoro hanno fortemente contribuito a

correggere alcuni errori iniziali, avviando l'artista a un riconoscimento interiore come condizione prima.

E' un mondo a sé, con proprie leggi, con proprie ragioni, con l'impeto di un « ambiente », che sconvolge e domina sotto il segno di una originalità lentamente conquistata.

Le sculture, eseguite dal 1970 in poi, dimostrano ampiamente la verità di un impegno risoluto e sicuro, fin dal momento della scoperta della propria autentica individualità.

E quell'impeto vitale si perpetua nel tempo, alimentando la fantasia dello scultore, che ha sempre nuovi progetti da tradurre con quotidiana costanza nelle forme pure di una nuova « condizione » plastica, indipendente e spregiudicata.

Venezia, maggio 1978

Translations

I A Euganean Sculptor

One of the forms of curiosity that modern critics least accept is that very curiosity that incites me to get to know artists in the environments in which they work: it is the curiosity of a reporter, a reader of diaries and of autobiographies, always out for dialogues and interviews that can be most revealing indeed.

The serious, lucid exchanges of even casual conversations can arouse useful doubts for the artists, coupled with positive meditation about their work.

Now I have no wish here to make an apology of the testimonial critic or, worse still, of the critic addicted to the Socratic operations of the maieutic system; I simply wish to make it clear how it is possible to reach certain conclusions from an unforeseeable observation which can stir up certain chain reactions in the listener or raise inexorable questions.

When I first saw the work of Gino Cortelazzo in an exhibition in Venice some years ago, it seemed right that should make one or two objections to the artist, who had asked me for an opinion of his work. I had in fact noticed certain stylistic contradictions in Cortelazzo's sculptures which I was unable to explain to myself and which had created a curious fracture between certain formal abstract elements and the clearly figurative conception into which they had been inserted.

Furthermore, Cortelazzo was lingering over some sort of satirical, caricatural taste that was somewhat foreign to his nature, which is really inclined toward mediation and reasoning.

Later on, I was able to see how my reservations and observations had aroused in the sculptor not really a crisis, for that would be too strong a word, but the desire for a lucid revision, the result of which was to be an almost feverish revival of his activity, bringing out the more coherent features of a style that had been filtered and deepened by a firmer, modern cultural conscience.

In spite of his deep-rooted love for the solitude of the countryside around the townhood of Este, Cortelazzo re-lived ideally in the spirit of certain situations typical of European art, and he got through to the underlying principles of such situations, which can be traced back above all to Moore and the British school that blossomed around him and included other sculptors ranging from Armitage to Chadwick. But there is no doubt that the artist's reflection reached out way beyond those historical limits to contemplate other aspects, both more remote and more recent, of sculpture in Europe and America.

In that period of his active self-criticism, I began my visit to Cortelazzo's studio, which consists of a few rooms in the old manor house in the centre of an estate where garden trees and fruit trees alternate in a luxuriant nursery surrounded by fields of maize and vineyards against the romantic background of the Euganean Hills with their soft, gentle contours broken by the massive cone of Mount Venda.

This is an ancient landscape contaminated only in recent years by the quarries that disembowel the hills that were the woodland refuges for Foscolo's melancholy, for Byron's tempestuous passions and for mythical contemplation of Shelley.

In this atmosphere of sweet Venetian beauty, mild Gino cultivated his love for pure gentle forms that reflected the harmonies and agreements that govern his elegant plastic inventions in a series of secret ratios between

symbols and analogies.

Of course, it is a question of a certain « elegance » that is the sign of civilization that obeys the humanistic concept which inspires the sculptor in his work according to a just ethical and aesthetic dimension.

At times, the affinities and the coincidences can be expressed, for example, in the progression of a fragment of music, a motif of Vivaldi, but these are literary references, impossible, real comparisons between different arts.

But certain links do remain, and they unite these sculptures as much to the principles of a surreal plastic vision as to the mysterious suggestions of a place in which they take on new, original features as they adapt themselves.

These statements may seem paradoxical, but an examination of the evolutionary system that Cortelazzo's art has undergone in these last two years might in fact show just how reliable they are.

It would be useful and timely at this point to make brief mention of the wood sculptures, mostly monumental in nature and which differ from the sculptor's more numerous works in bronze both in the material used and in the sizes of the sculptures. In the choice of the wood and the way it is carved, the conception of forms takes on different characteristics that hark back in their style more to Zadkine than to Moore, above all because of the search for a truth linked to the feeling for nature, to the secret relationship with nature in certain of its primigenial forms, which later become primitive forms in sculpture.

Yet Cortelazzo loves to attach those large tree trunks with his gouges, mallet and chisels, until they become the creatures of his imagination: he loves the hard work of sculpting, « cutting it away », with the same passion as the Russian sculptor, dominated by some kind of ancestral wonder that his style as a modern artist has never attenuated.

But Gino's real nature can be seen in his bronzes, painstakingly studied and corrected and worked out time and again in the wax versions that better suit his plastic temperament which discovers, in that relationship we mentioned earlier, with musical motives and modulations, the very deepest *raison d'être*, the spiritual justification of a special way of composing things on different levels, associated or, rather, cadenced in space with a firm concatenation, sometimes in contrast with elegant cadences, rich with sentimental abandon, in continuous recourse to vital antitheses, as to the most proper means of emphasising the expressive values of his plastic language. Confirmation of this comes from a comparison between « Chorus » (1972), « Trio » (1973), « Dance » (1973) and « Cleopatra » (1973), « Triumph » (1973), « Mirage » (1973) and from placing among these dilemmas the more resolute assertion of King (1972), « Piazza » (1972) and « Sails » (1972), for they are the result of a more complex, block-like monumental conception.

So there is in Cortelazzo's art a dialectics in a state of becoming, open to solutions that are richer in expressive possibilities and, within this dialectics, there is at work his tenacious constructive capacity that labours towards rarer and more difficult formal combinations.

It is interesting to see how the multiplicity of voices in « Chorus » can and have been represented symbolically and how the forms in « Sun » are expressed in sunburst effects or how they become a tangle of vegetation stirred by the wind in « Sails ».

The figures have disappeared to leave room for the « module » which, much as it undergoes the most diverse

modifications, still helps to give a sense of continuity in the construction, being the basic and by now irreplaceable element of a plastic vision that the sculptor from Este expresses with mature confidence in the surreal images (but which never betray his native inspiration which tends towards nature and to its simplest forms).

It may be said that when these sculptures are arranged out in the open to be exposed to the acute observation of Berengo Gardin, they have « found » their true space instantly, removed as they are from the narrowness of the room where Gino works, deep in his dreams but still well able to « foresee » the light and the spaces of the Euganean Hills, so as to make up for fantasies that were born like the trees in the woods on the hills to suddenly take on their destined dimension.

Thus, in confirmation of the truth that has been achieved, we see, in their close relationship with nature, two wood sculptures of 1971, « Kama » and « The Greatest and the Smallest » as they come into (and fit into) the ample space of the fields among the rich vegetation, in an area that is closed off at the horizon by the undulating, sky-blue and green hills.

And the same proportion is acquired against a background of a procession of poplars and the grass of a field by the two bronzes « Triumph » (1973) and « Cleopatra » (1973) which are part of that simple, human reality in which they were conceived.

The same light that kills paintings animates sculptures and makes them vibrate with reflections and shadows among the saplings with fine branches like plaitwork drawn against the sky in a play of foreshortenings and perspectives which transforms them, in the photos, into intricate forests.

The sculptures, with their refined green patinas that oppose the shiny parts, shine with golden light and seem to become enriched with new elements of poetic suggestion, in the area of « surprise » magic effects, and they are quite different that those obtained with easy artifice in the decorative-type objects.

So there is a steady line that runs through Cortelazzo's art: it is quite clear although it does unwind its way secretly at times, and it is the constant relationship with things seen as from childhood, ranging from humble, small-scale plant life in the wilds to the broad leaves that curve away as they leave the curled stalk of the maize plant. (Two examples suffice here: « Dawn » (1972) and « Sails » [1972], for they show how an artist's imagination can have its creative powers roused and stimulated even by the simplest aspects of reality). And then, there are the memories, impressed in the memory like the fragments of a small familiar cosmos and which the artist draws on as if it were some forgotten treasure of icons that can be transformed into the composite images of a vision that hovers between reality and surreality.

This is what happens in Gino Cortelazzo's recent sculptures and a morphological examination can show it in the successive phases of a process that is performed down to its last, conclusive metamorphosis :that of a synthesis in which different times are united under the dominant sign of a culture that has been lived by the sculptor as his own life has been lived.

Venice, September 1973

II Notes on some of Cortelazzo's sculptures

Three different materials: bronze, onyx and alabaster. Three ways of existing for the sculptor, who has enlarged his own horizons and deepened his patient inquiry into forms and shapes.

In his more recent sculptures, Cortelazzo has broken every objective bond and has endowed the plastic image with a worth that can clearly be recognised in the structures themselves, based as they are on rigorous formal logic and not on chance empiricism.

(« Concentration » and « Flight », both of 1974, still bear traces of some objective memory in the serpentine twistings and in the point of the wings, which allude to movement, to flying off up towards the skies, with a more emphatic rhythm than in the sculptures of previous years, in spite of the sharp, contorted edges, cut like sickles being brandished in the air)

In « Kite » and in « España », that fantastic flight takes on more concrete features, in the sense of a more complex conceptual novelty. « Kite » is composed of triangular and curvilinear planes opposed to the diagonal tension of a kind of spear, which is the sculpture's bearing axis, that is nevertheless lightened and animated by the contrast between the golden reflection of the shiny surfaces and the dark parts, the opaque parts of the bronze: a motif that recurs frequently in Cortelazzo's art.

In « España », the composition is simpler, with the two wide-open points that form an opening on the sky, with golden forms, clear, precise and, in the author's intention, certainly emblematic, the symbol of a Spain that is free of every Baroque superstructure that might falsify its character. There is no doubt the risk of the proposals of complicated structures that are always to be feared on account of the readability of the works. Remove and reduce: this is the lesson every discerning sculptor learns from history. And there is no lack of alternatives at the level of persuasive formal dialectics: for instance, in « Listening I », again of 1974, that closes up the mystery of shadow in the cavity of broad spirals, and is a way of symbolically collecting and expressing the secret echoes of restless space. And this is in a close relationship with scientific meditation and the reading of esoteric texts, with the philosophic flights of the fabled East as an antidote to the ebbs and flows of technology and consumerism. The sculptor listens and translates dream-like suggestions into images that can often be interpreted as magic.

Then, in « Concentration », back comes the idea of the flame that twists and bends in the bronze, becoming flexible, as did the wax, cut into strips and modelled by the skillful hand of the craftsman and scored with lines by the spatula, lines that become more expressive in the casting, furrows that follow the curvings of the shapes like graphic interventions that set the limits to the undulated planes and follow them as they unwind, like some essential linear commentary on the margins of clear profiles.

It is perhaps in these undulated rhythms that lies the secret of the musicality of the 1974 sculptures, decorated as they are with circles and linear hollows that break the compact surfaces of the planes. The spiral sculptures too are corrected as they go into spins by those lines so vigorously inscribed in the curves.

It is a sure fact that « España » is the 1974 sculpture that is the most sparing of pictorial effects, the purest

in its linear sharpness. Then, 1974 is a year of mature solutions, the harbinger of a new order in the art of Cortelazzo, who broadens his quest for solutions by adopting alabaster and onyx in an experimental expressive plan that is affected by the completely different features of the first, the translucent compact plaster of Volterra, and the second, a variety of chalcedony with greenish stripes.

« The Kiss » and « Metamorphosis » (1975), in alabaster rich with pale-white transparencies and with reflections that animate the masses of the volumes and make them sensitive to the reflections and glimmerings of light; on account of their different plastic features, the former of these two sculptures somehow recalls Arp while the latter brings to mind the geometrical structures of Moore's creations, but they still maintain their own autonomy when compared to these two ideal models.

They are two moments, two phases of a quest for solutions that is quite distinct from the 1974 bronzes. In « Grain of Light » (1975), the fanciful grain of the onyx, dark green on light green, gives a sense of material preciousness to the concave forms of the sculpture, with the wide hole in the middle, with the flared edges, unexpected, monumental in its curving design, cut, with its vivid edges, into a large block and polished.

A work which seems born of a dream, something beyond things human, is then reduced to a high grade of formal perfection by the serious engagement of an artist whose hard work recognises no limits: it is a work that rises to the dignity of something poetic on account of the love with which it has been created.

Cortelazzo spends days on end in his ateliers ad Este and breaks off only to contemplate the fields and the hills as if he wished to nourish his personal vision in the light of the Venetian landscape which does indeed invite one to contemplation in continuous detachment from reality, in a dreamy atmosphere.

(This might seem, rather, the propitious atmosphere for a painter's imagination, and yet it is, by virtue of the « contradiction that makes it possible », a stimulant for the creative faculties of the sculptor, the enemy of sentimentalism, of romantic, mellow, languid landscapes. Thus, even the most subtle dreams find their concrete form in plastic reality in the very place where so many poets, from Petrarch to Foscolo and Byron, evoked or lived their happy and their unhappy loves).

Onyx and alabaster by no means betray bronze, but are phases of the same quest for solutions in these early months of 1975.

« Bull » and « Butterfly » put forward a solution to various problems, some of which had already been tackled from 1973 on, which had to do with the structures and the relations between the typical elements of plastic composition or, rather, of the architecture of form.

The most complete work this year is undoubtedly « Butterfly », with its interpenetration of bright shiny slabs capriciously cut and holed; elements that are associated in the slow motion of the rounded planes and which, in discord and in harmony, stand out against a space conquered with sharpness.

This is a new step forward, a new conception, each part of which is differently articulated, a luminous « butterfly » that is born of the fantastic cocoon of surreality, vivacious and composite, with wings that are not wings, and with round holes that are not eyes. A metaphysical fiction, in the same way as « Bull » is a somehow primitive fiction, from a prehistory that never existed, but in which the

bull is « some other thing » in spite of its four legs. That is the point: it is only a sculpture, because it was a sculptor that shaped it, a sculptor who knows no irony, who does things seriously, who believes.

Cortelazzo meditates on his sculpture: he explains it or doesn't explain it at all: he breaks his silence to quote unexpected texts from readings that are not casual. He too is a « man of surprises », although he flees worldly things, people, is always ready to shut himself away in his studio ad Este where I have visited him so many times and listened to his silences while he moved the waxes around on the trestle, waxes held up with sticks, like little falling towers. But the sculptures speak for themselves: they have their secret voices. You only have to know how to listen and understand.

Venice, March 1975

Three years — 1974, 1975 and 1976 — are, for Cortelazzo, a period that sums up, in a series of particularly indicative works, the sure departure towards a conceptual maturity, which works out every shape and form as part of a mental schema based on the comparison between the constructive elements of the bronze sculptures and the environment in which they were conceived.

A bronze that opposes the golden parts with its dark tone in a continuous play of reflections and shadows, animated by a secret vitality imposed on the bold shapes.

The profiles of the shapes are drawn in the open space of the sky with an ever more animated rhythm that comprehends the memory of a series of things seen and sometimes freed in the absorbed poetic state of the dream. « The Kite », « Brig », « Conceptuals », « Butterfly », « Instinct » and « Listening I » are all of 1974, a period in which one can see the great step forward towards the quality of the image that is transfigured without too many obvious naturalistic references.

But equally curious is the design of Brig, as the fascinating synthesis of an extraordinary cuirass that seems to be composed of sails swollen by the wind. This is a special case of analogies that have immediately been collected and that reflect an almost improvised relationship with certain features of reality that are transposed with more emphasis in certain sculptures of 1975, such as « Leaf », « Sequence of Planes » and « Song », which come immediately before a period in which other values are asserted, and other plastic situations that are to be analysed with the usual methodological precision.

And it would be useful here to stop for a moment over the kindred features of a group of 1976 sculptures: « City », « Plastic Forms », « Sequence of Volumes », « Volumes in Harmony », « Torsion », « Rhythmic Moment », « Liberty », « Marine View », « Pure Form »; the list is long and is rounded off with « Prophets », « Trio », « Encounter with a Character », « Warriors », « Family », and « Dance ». This is a group that reveals a series of solutions that are independent from one another and stand out more in « Prophets », « Trio », « Rhythmic Moment » and « Marine View », which propose a surprising variety of ways of being that are drawn from the interpretation of certain musical motifs or from the most subtle harmonies or from the spirited surge of the most pure plastic inventions. They are examples that vibrate with truth, that leap out in unexpected perspectives or because of some play of fullness and hollow or on account of their constructive structures. It is a world of shapes and forms that are articulated and that aggregate, ever changing their swing up towards the sky or in the firm, massive modelling of a grave, solemn measure.

At every instant, one notices the values emphasised by the bright, luminous parts of gold on which the sky is reflected with the motion of its clouds, often in unexpected contrasts of dark with light and at times with short-lived magic effects.

Every now and again, the sculptor turns to the volumetric block in bronze, in « Plastic Forms » and « Sequence of Volumes » which, alongside « Pure Form », « Liberty » and « Prophets », reveal the nature of a period that was intense with its plastic researches that were ever more freed of every trace of mannerism (in the sense of an echo back to the less recent sculptures that were restricted in an original, and then unrestrainable figurative trend).

The echoes of the past have been cancelled out. Cortelazzo is ever more surely moving forwards towards a coveted acknowledgement outside a certain provincial milieu even though it was that milieu that had enabled him to establish certain fundamental features of his stylistic evolution. In my « recounting (I say « recounting » because I was referring to the discovery of a suggestive environment in which Gino was working in direct contact with a rural landscape rich with motifs that provided food for his imagination), in my « recounting » about the Euganean sculptor, I have related the origins and developments of his first experiences, with acceptances and refusals, with the formation of more sure aesthetical decisions and choices.

Today, the environment is the same, but the artist's imagination has been enriched by a process of critical revision of various motifs, beyond that relationship that could be identified in his first works, which could be connected with a type of plastic figuration, but which nevertheless also included the possibility of overcoming it at some point in the future.

Before using other materials, like marble, wood and polystyrene, the sculptor modelled his works in wax, as is most fitting to his vocation, on account of the suppleness offered by wax, which he used for his most daring sculptural conceptions, based most of all on « rhythm », on flexibility and, after the bronze casting, on the variety of light effects calculated with a wise dosing system in the ratio of light to shade.

This is evident in « Assault » of 1976, which acts as a prelude to « Eagles at Rest », again of 1976, in which the ratio is fixed with ever clearer terms, beyond the hint given by the titles of the two sculptures that should allude to a fairly precise theme.

And yet the result has an exclusively symbolical value that comes up again in « Swans » (1976), in a curious return to the « outlines » of a figurative nature.

Which means there is still a certain ambivalence, but it is overcome quite decisively in « Volumes in Harmony », which really does propose a solid, firm plastic structure of severe conceptual vigour.

The essence of this moment comes out with as much inventive energy in the three sculptures mentioned earlier: « Plastic Forms », « Prophets » and « Trio », which really are a breakthrough, devoid of every temptation to decorate, in the sphere of a vision that is rid of every contradictory content.

This active period in which there are breakthroughs that were to be developed with clear awareness in the past two years, first in the bronze sculptures and then in the bas-reliefs and jewels, as if to complete the arc of a unitary quest for solutions, this period takes on a broader significance, opening the way to the 1977 works and to some of 1978, which mark a new turn to the monumental in the three sculptures « I and You », « Aesculapius » and « Monography », cut in handy light polystyrene, large in size and that continue, at times, to tempt the artist's imagination, in a more direct relationship with the space-environment. (The photographs taken by Enrico Cattaneo, perfectly shot, give a very clear idea of these recent sculptures)

In the monumental dimension, Cortelazzo sometimes finds the most trying solutions, the most unexpected and the most vital, that reveal the creative possibilities and the

decisions and choices of the sculptor: in « Miser » especially and in « Conditioning », both of 1977. They are antithetical works: the first parallel planes, open in the dynamic rhythm of the structure; the other, projected into space with a clear cut, of a large curve in which echoes of the craftsman's art come to the surface, that art that is typical of the rowlock of the Venetian gondola.

One has certain reservation, however, with « Castle », articulated in a fragmentary composition, dominated by a vast surface in which rows of bricks are drawn and which seems to be an element of a romantic setting for some medieval melodrama.

In « Castle 2 », the tower has an uneven-profiled outline made of shapes that are brought together as if to give a symbolic representation, in the play of its construction, of the inexorable sign of time and its underlying theatrical function, which is made more evident by the bizarre inscription on one of the walls.

And these invented inscriptions reappear in their similarity to the Gubbio panels in « Intellectual » (1977) alongside a rather enigmatic sculpture, and are in complete contrast, as if they were the written pages of a secret book.

They are pages to be deciphered, in a mysterious language, used only by the bizarre « intellectual », immortalized in Cortelazzo's bronze.

After this obscure interlude, the symbolic comes of « Fire » announce a new message, opening a particularly lucky period: that of « Leaves », which marks a return to naturalistic interpretation, but through a series of images that are really revealing at the level of a vital, fantastic transposition.

The world of vegetation comes back again as the main theme of a cycle belonging to a new vision, and which includes « Leaves », « Opening » and « Seated Woman », the latter being two works that have much in common, engaged as they are in a comparison that is resolved in the animated structure of « Flora », a highly organic bronze on account of its construction and which is drawn from the leaves that fold and twist in a curious tangle of vegetation.

In this return to reality, but which is re-lived in the image that alludes and hints at the convulsive motion of the foliage, there is the distinctive sign of a type of phytomorphic research, that transforms every natural element into a convincing abstract dimension.

Cortelazzo is a master of these secret agreements, which only formal analysis allows one to discover it in its less obvious values. The cycles of the leaves in which we see « Leaf 3 », « Leaf 5 », and « Leaf 6 », photographed among the stones, grass and undulating soil, is imposed on that visual relationship, in a significant comparison, that brings out the magic power of the imagination.

Indeed, these strange bronze leaves become objects of the fantasy that seem to come from the earth and which take leave of it with the disturbing violence of art.

So the ambivalent search suddenly becomes unitary in « Opening » and « Seated Woman » which affirm the quality of a now mature plastic solution that is based on the evidence of an intensely poetic style.

This is a point of arrival that the artist has reached and that goes beyond any bonds of a plan, with the absolute liberty of « doing ».

The liberty is conquered in time, through an experience which lays down choices that are ever freer from the

formal designs of any vaguely modern culture. Cortelazzo has tried to go further by abandoning easy solutions and by enlarging his radius of vision in a cultural space that is rich with peaks of genius or solid premises, well distant from the restrictions of a mannerism whose origins we well know, a mannerism that rages and spreads under the guise of a false avantgarde.

Fleeing these insidious temptations is the aim of those who know how to find an authentic personal style on their own.

This is the typical case of the sculptor from Este, during almost twenty years of tenacious work.

And here it should be added that self-criticism and enthusiasm for his own work have greatly helped to correct certain initial errors by setting the artist off on an interior acknowledgement as primary condition. It is a world in itself with its own laws and with its own reasons, with the impetus of an « environment », that upsets and dominates under the banner of a slowly conquered originality.

The sculptures made as from 1970 fully show the truth of a resolute, sure engagement, right from the moment when he discovered his own authentic individuality.

And that vital impetus is prolonged in time, feeding the sculptor's imagination; and he always has new projects to translate with daily constancy into the pure forms of a new plastic « condition » that is at once independent and impartial.

Venice, May 1978

Bas-Reliefs

The « bas-reliefs », for Cortelazzo, represent a new type of search, very different from sculpture in full relief: they are motifs drawn from graphic work and brought down to a two-dimensional level in a series of themes in which one can see the darting flight of sharp figures or, according to a more domestic and vaguely romantic comparison, a flight of swall, ows, cutting the sky with their dizzy headlong nose-dives.

Technology and observation of bird flight feed the sculptor's imagination, which to different extents uses features of scientific progress and, more simply, of reality, to impose a much more frequently frantic dynamism of his own fantastic designs.

Nevertheless, these relationship, which concern acceptable figurative comparisons, become complicated suddenly with insertions of spaces bearing strange alphabets, invented ones, that are all about civilizations that never existed and that might be true and proper riddles even for the most imaginative glottologist.

Indeed, they appear as mysterious « writings » in bas-relief no. 15 or as Sibylline inscriptions in the chessboard, with its alternate squares standing out, as graphic elements of decorative value, even in the allusion to a hermetic key for symbolic reading (no. 1).

This is a group of recent works (all of 1977) among which nos. 7 and 9 are prominent, for these the sculptor describes as « environments » and which are in fact graphic « ideas » (bronzes nos. 2, 4, 5, 14, 15 and 22) of refined taste and, naturally, two-dimensional.

It has been seen that the stamp of these « environments » is still and always graphic, as emerges from a series of comparisons which actually become demonstrative in no. 12 on account of the linear elegance and the rhythmic dynamism of the image.

Equally typical are nos. 20 and 23, where the graphic projects are transformed into the abstract interpretations of motion. The mobility of the « figures » is fixed within the limits of the frames, in conventional space.

It is interesting to see how the « bas-reliefs », arranged in the open along the façade of a rustic building, take on, in this relationship with a « real » environment, greater vital force, which reflects the magic power of the allusive animation of shapes and forms.

Indeed, the journey into space is shown by the surge implicit in the impetuously traced design which re-proposes, in the two-dimensional terms, the daring force of the sculptures. (The photographs by Enrico Cattaneo are truly significant in this case)

Thus, Cortelazzo's new quest for solutions broadens its experimental field of action and, through the very novelty of the technique of the « bas-relief », shows the truth of a comparison that concerns a different spatial conception, that is brought into being outside the usual schemas of style.

Jewels

The jewels are a category apart, not to be confused with the mini-sculptures in any case.

Cortelazzo, in the jewels too, has engaged himself with the same will to solve other problems, here concerning the technique and, above all, the nature of rings.

The most recent (there are eight of them), oval in shape, close up, in their brief space, a decorative idea that is, in each case, developed differently, bearing in mind the small size and the beautifully chosen union of the silver with the gold.

They are small masterpieces of modern conception following a design in which one can feel the reflections of a European-level avantgarde culture.

Small masterpieces which make one think of certain coats-of-arms and also of similar forms of created things of bigger dimensions and less precious materials, from the marvellous craftsmanship of Africa, from Benin, to the Ivory Coast and that of Polynesia.

As is obvious, the designs are completely different and are based on different geometric combination, in gold and in silver, like opposing coloured elements that help to create particularly suggestive effects.

The ovals appear distinct from the designs, which repeat certain motifs of the plastic inventions, cubist by stamp and which often near the « projects » of Arp, that order of the imagination which always arouses a sense of marvel when it is seen even as here in an object as small as a ring. Cortelazzo's versatility has thus been turned towards a genre which the specialist jewellery-makers, the professionals in this branch of industry, flatly deny and reject, basing their arguments on a judgement which concerns only so-called technical perfection of the goldsmiths. The sculptors, on the other hand, manage to destroy this artisan myth and to replace it with the originality of exclusively artistic solutions.

Thus, the « ovals » find their place, at the same level as the sculptures. in the activities of the artist and enrich him with elements of a singular aesthetic value.

Übersetzungen

1 Ein Bildhauer in den Euganeen

Eine Art Neugier, welche die moderne Kritik nur ungern sieht, treibt mich dazu, einen Kuenstler in der Umgebung kennenzulernen, in der er arbeitet: Neugier eines Chronisten, eines Lesers von Tagebuechern und Autobiographien, der staendig auf sehr oft vielsagende Gespraechen und Interviews aus ist.

Selbst in zufaelligen Gespraechen koennen sich fuer den Kuenstler aus ernstzunehmenden und intelligenten Bemerkungen neuzeitliche Zweifel und positive Denkanstoesse fuer seine Arbeit ergeben.

Ich fill hier nicht den Kritiker verteidigen, der sich als staendigen Zeugen des Kuenstlers sieht oder, noch schlimmer, der sokratischen Maeutik huldigt; ich moechte nur zeigen, wie sich ausgehend von einer ueberraschenden Bemerkung, die beim Zuhoerer eine Art Kettenreaktion hervorrufen oder unausweichliche Fragen aufwerfen kann, zu gewissen Schluessen gelangen laesst.

Als ich vor einigen Jahren in Venedig den Bildhauer Gino Cortelazzo zum ersten Mai sah, schien es mir richtig, einiges gegen den Kuenstler, der mich um ein Urteil ueber seine Arbeit gebeten hatte, einzuwenden. Ich hatte in der Tat in den Plastiken Cortelazzos einige stilistische Widersprueche entdeckt, die ich mir nicht erklaren konnte und die zu einem seltsamen Bruch zwischen gewissen abstrakten Formelementen und der eindeutig bildlichen Grundidee, in welche sie sich einfuegen sollten, fuehrten.

Ausserdem erging sich Cortelazzo in einer Art satirisch-karikaturistischem Geschmack, der seinem Wesen fremd ist, das dagegen zu Ueberlegtheit und Rationalitaet neigt. SPAeter konnte ich feststellen, dass meine Einwaeude und Bemerkungen in dem Bildhauer zwar keine Krise ausgeloeet hatten, was ein zu grosses Wort waere, ihn aber zu einem klarsichtigen Ueberdenken seiner Arbeit bereit gemacht hatten, aus dem dann bei einer fast fieberhaften Wiederaufnahme seiner Taetigkeit die harmonischeren Elemente eines Stiles hervorgehen sollten, der durch ein sichereres modernes Kulturbewusstsein gefiltert und vertieft ist.

Trotz seiner Liebe zur laendlichen Einsamkeit am Rande des Staedtdchens Este hatte Cortelazzo gedanklich im Geiste einiger typischer Situationen der europaeischen Kunst, die vor allem auf Moore und auf die um ihn entstandene englische Schule, von Armitage bis Chadwick, zurueckzufuehren sind, gelebt und sich deren Grundsaeetze zu eigen gemacht. Zweifellos jedoch ging das Nachdenken des Kuenstlers ueber jene geschichtlichen Grenzen hinaus und besog andere aeltere und juengere Aspekte der europaeischen und amerikanischen Plastik mit ein. In jenem Augenblick aktiver Selbstkritik begabeb meine Besuche im Atelier Cortelazzos, das einige Raeume des altern Herrenhauses eines Gutes einnimmt, wo Zier und Obstbaeume sich in einem reich bluehenden Garten abwechseln, inmitten von Maisfeldern und Weinbergen, vor dem romantischen Hintergrund der Euganeen mit ihren sanften Linien, die vom massiven Kegel des Monte Venda unterhrochen werden.

Dies ist eine alte Landschaft, die erst in juengster Zeit durch die Steinbrueche, welche die Huegel aufschl entstellt wurde, einst waldige Zufluchtsorte fuer die Melancholie Foscolos, die sturmischen Leidenschaften Byrons, die mythischen Betrauchtungen Shelleys Der sanfte Gino hegt in dieser Umgebung sichtbarer venetischer Schoenheiten seine Liebe zu reinen und

freundlichen Formen, in denen sich die Harmonien und Akkorde spiegeln, die in einer Reihe geheimer Beziehungen, in Symbolen und Analogien, seine eleganten plastischen Schoepfungen ennzeichnen.

Natuerlich handelt es sich um eine « Eleganz », die von einer Kultur zeugt, welche dem humanistischen Weltbild entspringt, von dem die Taetigkeit des Bildhauers angeregt wird und das ihr das richtige ethische und aesthetische Mass verleiht.

Manchmal koennen sich solche verwandschaften und Uebereinstimmungen zum Beispiel im Verlauf eines musikalischen Satzes, eines Vivaldi'schen Motivs aeussern; aber es handelt sich um literarische Beziehungen, um unmoegliche, nie wirkliche Vergleiche zwischen unterschiedlichen Kuensten.

Bestehen bleiben trotzdem die Beziehungen, welche diese Plastiken sowohl mit den Prinzipien einer uebernaturlichen plastischen Auffassung als auch mit den geheimnisvollen Einflussen eines Ortes verbinden, an den sie sich anpassen und so neue und originelle Dimensionen annehmen.

Diese Behauptungen moegen paradox erscheinen, aber eine Untersuchung des Entwicklungsprozesses, welchen die Kunst Cortelazzos in den letzten zwei Jahren durchgemacht hat, koennte ihre Richtigkeit bestaetigen.

Hier nun ist ein kurzer Hinweis auf die Holzplastiken angebracht, die meistens monumentaler Art sind und sich nicht nur in Material und Ausmassen von den Bronzeplastiken unterscheiden, die im Werk des Kuenstlers am zahlreichsten vertreten sind. Durch die Auswahl und das Schnitzen des Holzes nimmt die Vorstellung von den Formen andere Eigenheiten an, die sich ihrem Stil nach oft eher auf Zadkine als auf Moore zurueckfuehren lassen, vor allem in ihrer Suche nach einer Wahrheit in der Naturverbundenheit, in der geheimen Beziehung eben zur Natur in einigen ihrer urspruenglichsten Formen, die dann, in der Plastik, zu primitiven Formen werden.

Trotzdem liebt es Cortelazzo, die grossen Baumstaemme mit Holzmeissel, Stemmeisen und Kloeepfel anzugehen, um daraus die Gestalten seiner Fantasie zu schaffen; er liebt die harte Muehe der bildhauerischen Arbeit « durch Wegnehmen » mit derselben Leidenschaft wie der russische Bildhauer, der von einer Art Urstaunen beherrscht wird, das nie von seiner Kultur als moderner Kuenst er abgeschwaecht wurde.

Aber das eigentliche Wesen Gihos zeigt sich in seinen Bronzen, die lange studiert und in Wachsmodellen korrigiert und neu erarbeitet werden, die seinem temperament als Bildhauer besser angemessen sind, als Kuenstler, der in der bereits angedeuteten Beziehung zu musikalischen Motiven und Modulationen die tiefste Daseinsberechtigung entdeckt, die geistige Rechtfertigung einer besonderen Art, auf verschiedenen, in Raum assoziierten oder besser rhythmischen Ebenen zu komponieren, eine genaue Verkettung zu schaffen, die manchmal in Gegensatz zu den eleganten, gefuehlsreichen Kadenzen steht und staendig auf die Antithesen des Lebens als das geeigneteste Mittel, um die Ausdruckswerte der plastischen Sprache des Kuenstlers zu unterstreichen, zurueckgreift.

Um diese Behauptung zu belegen, genuegt es « Coro » (1972), « Trio » (1973), « Danza » (1973) mit « Cleopatra » (1973), « Trionfo » (1973), « Miraggio » (1973) zu vergleichen und daneben die entschlosseneren Aussagen von « Re » (1972), « Piazza » (1972), « Vele »

(1972) zu stellen, die einem komplexeren und strengeren monumentalen Konzept entsprechen.

In der Kunst Cortelazzos liegt also eine sich entwickelnde Dialektik, die ausdrucksreicheren, sträkeren Lösungen offensteht, und innerhalb dieser Dialektik entwickelt sich sein zähes Werk des Aufbaus, das selteneren und schwierigeren Kombinationen zugewandt ist.

Es ist interessant festzustellen, wie sich symbolisch die Vielfalt der Stimmen des « Coro » darstellen lässt, wie sich die Figuren bei « Sole » strahlenförmig ausbreiten und wie sie bei « Ve e » zu einem vom Wind bewegten, pflanzlichen Gewirr werden.

Diese Figuren sind verschwunden und haben dem « Model » Platz gemacht, der zwar auf verschiedenste Weise abgewandelt wird, aber doch dazu beiträgt, ein Gefühl struktureller Kontinuität zu vermitteln, ein nunmehr aus der Sicht der Plastik unersetzliches Grundelement, das der Bildhauer mit reifer Sicherheit in den surrealen Bildern ausdrückt (die jedoch niemals die ursprüngliche, an der Natur und ihren einfachsten Formen ausgerichtete Inspiration verraten).

Man kann sagen, dass diese Skulpturen, als sie im Freien aufgestellt wurden, um dem kritischen Blick Berengo Gardins ausgesetzt zu werden, sofort ihren eigentlichen Raum « fanden », der ihnen in der Enge des Ateliers, in dem Gino arbeitet, genommen worden war, wo der Künstler in seinen Träumen verloren ist, aber auch in der Lage ist, Licht und

Raumverhältnisse der Euganeen als Ausgleich zu seiner Fantasie « vorherzusehen », die wie eine Pflanze in den Wäldchen auf den Hügeln aufgeblüht war, um plötzlich die gedachte Dimension zu bekommen.

Betrachten wir so, als Beweis für die in einer engen Beziehung zur Natur erkämpfte Wahrheit, zwei Holzsulpturen aus dem Jahre 1971 « Kama » und « il più grande e il più piccolo », die sich inmitten dichter Vegetation in den weiten Raum der Felder an einem am Horizont von den grün-bläulich bewegten Hügeln abgeschlossenen Abhang einfügen.

Derselbe räumliche Eindruck entsteht vor dem Hintergrund einer Pappelreihe und im Gras einer Wiese bei den beiden Bronzesulpturen « Trionfo » (1973) und « Cleopatra » (1973), die an jener einfachen und menschlichen Wirklichkeit teilhaben, in der sie erdacht worden sind.

Das Licht, welches die Bilder tötet, belebt dagegen die Skulpturen, lässt sie von Widerschein und Schatten vibrieren, zwischen den Bäumchen mit ihren dünnen Ästen, die sich wie Flechtwerk gegen den Himmel abheben, in einem Spiel von Ausschnitten und Perspektiven, die sie, auf den Fotos, in verschlungene Wälder verwandeln.

Die Plastiken mit ihrer raffinierten grünen Patina, die sich von den glänzenden, in goldenem Licht leuchtenden Teilen abhebt, scheinen durch neue Elemente poetischer Suggestion angereichert zu werden, durch magische « Überraschungseffekte », die sich grundlegend von den Effekten unterscheiden, die bei Dekorationsobjekten mit einfachen Tricks erzielt werden.

Es gibt also einen roten Faden in der Kunst Cortelazzos, der deutlich ist, auch wenn er oft versteckt verläuft, und zwar die ständige Beziehung zu den von Kindheit an gesehenen Dingen, zu den demütigen wilden Pflänzchen, die sich krümmen und sich aus dem zusammengerollten Stiel des Maiskolbens herauschieben. (Und hier genügen zwei Beispiele « Alba » (1972) und

« Vele » (1972), um zu zeigen, dass die Fantasie eines Künstlers in ihrem schöpferischen Vermögen auch von den einfachsten Aspekten der Wirklichkeit angeregt werden kann)

Und dann sind da die Erinnerungen, die wie Fragmente eines kleinen vertrauten Kosmos im Gedächtnis haften, und aus denen man unbewusst wie aus einem Ikonenschatz schöpfen kann, die sich in die heterogenen Bilder einer zwischen Realität und Surrealität schwebenden Vision verwandeln können. Das geschieht in den derzeitigen Skulpturen Gino Cortelazzos; eine morphologische Untersuchung kann dies in den aufeinanderfolgenden Phasen eines Prozesses aufdecken, der bis zur letzten abschliessenden Metamorphose durchgeführt wird, einer Synthese in der verschiedene Zeiten sich in vorherrschenden Zeichen einer Kultur vereinigen, die vom Bildhauer wie sein eigenes Leben erlebt worden ist.

Giuseppe Marchiori

Venedig, September 1973

II Anmerkung zu einigen Plastiken Cortelazzos

Drei verschiedene Materialien: Bronze, Onyx, Alabaster; drei Ausdrucksmöglichkeiten fuer den Kuenstler, der seinen Horizont erweitert und seine geduldige Erforschung der Formen vertieft hat.

In seinen juengsten Skulpturen hat Cortelazzo jegliche gegenstaendliche Bindung aufgegeben und dem plastischen Bild eine in der Struktruen deutlich erkennbare Gueltigkeit gegeben, die sich auf eine strenge formale Logik und nicht auf den Empirismus des Zufalls gruendet. (« Concentrazione » und « Volo » aus dem Jahre 1974 bewahren noch eine gewisse Gegenstaendlichkeit in der schlangenhaften Windung und den Spitzen der Fluegel, die trotz der spitzen und gekruemmten Flaechen, die wie in der Luft geschwungene Sicheln aussehen, in einem ausgepraegteren Rhythmus als in anderen Plastiken der Vorjahre auf die Bewegung, auf das Aufschnellen nach oben anspielen)

Bei « Aquilone » und « España » nimmt dieser fantastische Flug im Sinne einer komplexeren gedanklichen Neuheit konkretere Eigenschaften an. « L'Aquilone » besteht aus dreieckigen und gekruemmten Flaechen, die im Gegensatz zur Spannungslinie einer Art diagona verlaufender Lanze stehen, der tragenden Achse der Skulptur, die trotzdem durch den Kontrast zwischen dem goldenen Widerschein der glaenzenden Oberflaechen und den dunklen, matten Bronzeteilen leicht und bewegt wirkt: ein Motiv, das in der Kunst Cortelazzos oft wiederkehrt.

Bei « España » ist die Komposition dagegen einfacher: zwei gespreizte Spitzen, die eine Oeffnung zum Himmel bilden, goldene, praezise Formen, die der Absicht des Kuenstlers nach gewiss ein Spanien versinnbildlichen sollen, das von jeglichem barocken Ueberbau, der sein Wesen verfaelschen koennte, befreit ist.

Ohne Zweifel besteht die Gefahr, dass komplizierte Strukturen entstehen koennten, welche immer befuerchten lassen, dass ein Werk unversaendlich wird. Wegnehmen, reduzieren ist fuer jeden umsichtigen Bildhauer die Lehre der Geschichte. Und dann gibt es genug Alternativen im Bereich einer ueberzeugenden formalen Dialektik: zum Beispiel bei « Ascolto I », ebenfalls aus dem Jahre 1974, wo die Hoehung der weiten Voluten das Geheimnis des Schattens einschliesst: eine Moeglichkeit, symbolisch geheime Rufe aus dem bewegten Raum einzufangen und auszudruecken. Und dies in engem Bezug zu wissenschaftlichen Ueberlegungen und esotherischen Texten, die mit ihren philosophischen Fugen aus dem fabelumwebten Orient ein Antidot gegen das Auf- und Niederfließen der Technologie und der Konsumgesellschaft liefern. Der Bildhauer hoert und uebersetzt die Eingebungen aus dieser Traumwelt in Bilder, die oft mit magischen Mitteln gedeutet werden muessen.

Bei « Concentrazione » kehrt dann der Gedanke der Flamme wieder, in der Bronze, die sich beugt und windet und flexibel wird wie das Wachs, das, in Streifen geschnitten, von der geschickten Hand des Kuenstlers modelliert wurde, und das mit dem Bossierholz mit Linien durchfurcht wurde, die durch den Guss ausdrucksstaerker wurden, Furchen, welche den Kruemmungen der Form folgen wie graphische Abgrenzungen der gewellten Flaechen, denen sie sich in ihrer Entwicklung am Rand der klaren Profile wie ein notwendiger linearer Kommentar anpassen.

Vielleicht liegt in diesem Wellenrhythmus das Geheimnis der Musikalitaet der Plastiken des Jahres 1974, die mit Kreisen und linearen Vertiefungen geschmueckt sind, welche die kompakte Oberflaechen der Platten unterbrechen. Auch die spiralenfoermigen Plastiken werden von diesen genau in den Kruemmungen verlaufenden Linien korrigiert.

Von den Plastiken des Jahres 1974 ist gewiss « España » die sparsamsten mit malerischen Effekten, am reinsten in ihrer klaren Linearitaet. Ausserdem ist 1974 ein Jahr reifer Loesungen, Ankuendigung einer neuen Ordnung in der Kunst Cortelazzos, der seine Versuche erweitert und Alabaster und Onyx verwendet und so ein experimentelles Ausdrucksfeld erobert, das von den voellig anderen Eigenschaften des Alabaster einerseits bedingt wird, eines durchscheinenden, kompakten Gipses aus Volterra, und des Onyx andererseits, einer Art Chalzedon mit gruennlichen Streifen.

Die beiden Plastiken « Il bacio » und « Metamorfosi » (1975) aus weisslichem, teils durchsichtigem, teils schimmerndem Alabaster, Effekte, welche die Masse der Volumen beleben und sie dem Widerschein und Schimmern des Lichtes zugaenglich machen, stehen mit ihren unterschiedlichen plastischen Eigenheiten einerseits Arp, andererseits den geometrischen Strukturen der Kreationen Moores naeher, auch wenn sie ihre Eigenstaendigkeit gegenueber diesen beiden gedanklichen Vorbildern bewahren.

Es handelt sich um zwei Phasen einer Suche, die sich klar von den Bronzen des Jahres 1974 loest.

Bei « Grano di luce » (1975) verleihen die fantasievollen Maserungen des Onyx, dunkelgruen auf hel gruenn, den konkaven Formen der Plastik mit ihrer breiten Oeffnung in der Mitte, den ausgeweiteten Raendern einen Ausdruck stofflicher Kostbarkeit; eine mit ihrem bewegten Design, ihren lebendigen Kanten in einen grossen Block gehauene und polierte, monumentale und ueberraschende Skulptur.

Ein Werk, das aus einem Traum jenseits des Menschlichen geboren zu sein scheint und dann vom Engagement eines Kuenstlers, der keine Grenzen fuer seine harte Muehe kennt, zu einem hohen Grad formaler Vollkommenheit erhoben worden ist: ein Werk, das sich dank der Liebe, mit der es ausgefuehrt wurde, zur Wuerde einer Dichtung aufschwingt.

Cortelazzo verbringt Tage in seinen Ateliers in Este, und er unterbricht seine Arbeit nur, um Felder und Huegel zu betrachten, als wolle er seinen Blick schaeufen im Licht der Venetischen Landschaft, die in einer staendigen Losloesung von der Wirklichkeit, einer Atmosphaere des Traumes, zur Betrachtung einlaedt.

(Diese Umgebung koennte eher fuer die Fantasie eines Malers geeignet scheinen; dagegen ist sie, eben wegen « des Widerspruches, der sie moeglich macht », anregend fuer die schoepferischen Faehigkeiten eines Bildhauers, der ein Feind ist der Gefuehlsduseleien, der verschwommenen und sehnsuchtsvollen romantischen Landschaften. So verdichten sich auch die erlesensten Traeume zu plastischer Realitaet, eben dort, wo so viele Dichter, von Petrarca bis Foscolo und Byron, ihrer gluecklichen und ungluecklichen Lieben gedachten oder sie erlebten)

Onyx und Alabaster bedeuten keinen Verrat an der Bronze, sondern sie kennzeichnen die Phasen eines einzigen Suchens, das in den ersten Monaten des Jahres 1975 Gestalt annimmt.

« Toro » und « Farfalla » schlagen die Loesung verschiedener Probleme vor, von denen einige Cortelazzo bereits seit 1973 beschaeftigt hatten, Fragen, die sich aus den Strukturen und den Beziehungen zwischen den typischen Elementen der plastischen Komposition, oder besser gesagt, der Architektur der Formen, ergeben. Das vollstaendigste Werk dieses Jahres ist ohne Frage « Farfalla », ein gegenseitiges Sich-Durchdringen glaenzender, eigensinnig geformter und durchbohrter Bronzeplatten in der langsamen Bewegung der gekruemmten Flaechen, der Zusammenstellung der Elemente, die sich harmonisch und disharmonisch im klar umrissenen Raum abzeichnen.

Dies ist ein neuer Schritt nach vorn, eine neue, in ihren Bestandteilen anders artikulierte Auffassung, ein leuchtender Schmetterling (« Farfalla »), der sich aus dem fantastischen Kokon der Surrealitaet entwickelt, lebendig und vielfaeltig, mit Fluegeln, die keine Fluegel sind, und mit runden Oeffnungen, die keine Augen sind. Eine metaphysische Fiktion, im Gegensatz zu « Toro », einer in gewissem Sinne primitiven Fiktion einer nie gewesenen Vorgeschichte, waehrend derer der Stier (« Toro ») trotz seiner vier Beine « etwas anderes » war. Eben nur ein Bild, weil der, der es modelliert, ein Bildhauer ist, der die Ironie nicht kennt, es ernst meint, daran glaubt.

Cortelazzo denkt ueber seine Plastik nach: er erklart sie oder er erlaert sie nicht, er bricht sein Schweigen, um unerwartete Texte zu zitieren, nicht zufaellig Gelesenes. Auch er ist ein « Mensch der Ueberraschungen », obwohl er das Mondaene, die Menschen flieht, stets bereit, sich in sein Atelier in Este einzuschliessen, wo ich ihn so oft besucht habe, seinem Schweigen gelauscht habe, waehrend er auf dem Bock die von Staeben gestuetzten Wachsmodele wie kleine stuerzende Tuerme drehte. Aber die Plastiken sprechen von selbst, sie haben eine geheime Stimme. Es genuegt, sie zu hoeren und zu verstehen.

Giuseppe Marchiori

Venedig, Maerz 1975

III

Drei Jahre, 1974, 1975, 1976 sind fuer Cortelazzo eine Zeit, die in einer Reihe besonders bezeichnender Werke den entschlossenen Aufbruch zu einer gedanklichen Reife zusammenfassen, die jede Form nach einem geistigen Schema bestimmt, das auf der Gegenueberstellung der Elemente der Bronzeskulpturen und der Umgebung, in der sie erdacht wurden, beruht. Die Bronze, die sich mit ihrem dunklen Ton in einem bestaendigen Spiel von Licht und Schatten von den goldenen Waenden abhebt, ein Spiel, das von einer geheimen Lebenskraft belebt und den kuehnen Formen aufgezwungen wird.

Die Umrisse der Formen heben sich gegen den vom Himmel geoeffneten Raum ab, in einem stets bewegten Rhythmus, der die Erinnerung an eine Reihe visueller Erfahrungen umfasst, die manchmal im selbstvergessenen Zustand des Traumes freigesetzt wurden.

1974 entstanden « L'aquilone », « Brigantine », « Concettuali », « Farfalla », « Istinto », « Ascolto I »; ein Zeitraum, in dem der grosse Schritt zur Qualitaet des Bildes spuerbar ist, das ohne zu viele offensichtliche naturalistische Beziehungen verwandelt wird.

Aber ebenso interessant ist die Grundidee von « Brigantine »: die fesselnde Synthese eines aussergewoehnlichen Schiffes, das aus vom Wind aufgeblaetzten Segeln zu bestehen scheint. Es handelt sich um einen Grenzfall sofort erfasster Analogien, die eine fast unerwartete Beziehung zu gewissen Elementen der Wirklichkeit spiegeln, die deutlicher in einigen Plastiken des Jahres 1975 wie « Foglia », « Sequenze di piani », « Canto » ausgestaltet sind. Es handelt sich hierbei um Aneinanderreihungen von Flaechen, die unmittelbar einer Periode vorausgehen, waehrend der sich andere Werte, andere plastische Situationen durchsetzen, die mit der ueblichen methodologischen Genauigkeit analysiert werden sollten.

Und eben hier sollte etwas mehr ueber die aehnlichen Eigenschaften einer Gruppe von Plastiken aus dem Jahre 1976 gesagt werden: « Città », « Forme plastiche », « Sequenza di volumi », « Volumi in armonia », « Torsione », « Momento ritmico », « Libertà », « Visione Marina », « Forma pura »; die Aufzaehlung ist lang und wird vollstaendig mit « Profeti », « Trio », « Incontro con un personaggio », « Guerrieri », « Famiglia », « Danza ». Dies ist eine Gruppe, die eine Reihe voneinander unabhaeufiger Loesungen umfasst, die deutlicher noch bei « Profeti », « Trio », « Momento ritmico », « Visione marina » ueberraschend vielfaeltige Blickwinkel darstellen, die von der Interpretation gewisser musikalischer Motive oder von den feinsten Harmonien oder der Kuehnheit der reinsten plastischen Schoepfungen angeregt wurden.

Es sind dies vor Wahrheit vibrierende Beispiele, die dank unerwarteter Perspektiven, in einem Spiel von hohlen und vollen Raeumen oder dank der strukturellen Qualitaet ins Auge springen. Es ist eine Welt von Formen, die sich artikulieren sich zusammenschliessen, wechselhaft in ihrem Streben zum Himmel oder der sicheren und massiven Modellierung eines ernsten und feierlichen Masses. In jedem Augenblick bemerkt man von den leuchtenden und goldenen Teilen hervorgehobene Werte, Flaechen, auf denen der Himmel sich mit seinen ziehenden Wolken spiegelt, oft in unerwarteten Heil-Dunkel-Kontrasten und manchmal mit kurzen magischen Effekten.

Von Zeit zu Zeit kommt der Bildhauer auf den volumetrischen Bronzeblock zurueck, so bei « Forme plastiche » und « Sequenza di volumi », die neben « Forma pure », « Libertà » und « Profeti » eine Zeit intensiver plastischer Forschungen kennzeichnen, die immer weiter von jeglicher manieristischer Andeutung (im Sinne eines Sich-Anlehns an aeltere Plastiken, die im Nereich einer urspruenglichen — und damals noch nicht abschaffbaren — bildlichen Tendenz entstanden waren) losgeloest sind.

Nunmehr sind die Erinnerungen an die Vergangenheit ausgeloescht. Cortelazzo naehert sich sicherer einer begehrten Anerkennung auch ausserhalb des provinziellen Kreises, der ihm doch die Moeglichkeit gegeben hatte, einige grundlegende Punkte seiner stilistischen Entwicklung festzulegen.

In meiner « Erzaehlung » ueber den Bildhauer in den Euganeen (Ich sage « Erzaehlung », denn ich bezog mich auf die Entdeckung einer suggestiven Umgebung, in der Gino in direktem Kontakt mit einer laendlichen Umwelt arbeitet, deren zahlreiche Motive seine Fantasie anregen) habe ich die Anfaenge und Entwicklungsstufen seiner ersten Erfahrungen beschrieben, dieses Annehmens und Ablehnens, der Entfaltung sicherer aesthetischer Vorstellungen.

Die Umgebung ist dieselbe geblieben, aber die Fantasie des Kuenstlers ist heute durch einen Prozess kritischen Ueberdenkens verschiedener Motive reicher geworden; dies ist eine Entwicklung, die bereits in seinen ersten Werken zu erkennen war, die noch einer Art plastischer, bildlicher Vorstellung verhaftet waren, die jedoch auch die Moeglichkeit einer spaeteren Ueberwindung enthielt. Bevor er andere Materialien wie Marmor, Holz und Plystyrol verwendete, modellierte Cortelazzo seine Werke in wachs Material, das seinem Kuenstlertum am eigensten war, da es zwangloses Arbeiten und kuehnere plastischere Gestaltungen ermoeeglicht, die vor allem auf dem « Rhythmus », auf der Flexibilitaet und, nach dem Guss in Bronze, auf der Vielfalt der Lichteefekte beruhen, die in einer geschickten Abwaegung der Hell-Dunkel-Beziehung bereits berechnet worden waren. Dies ist offensichtlich bei « Assalto » (1976) und zwar in einem Masse, das bereits auf « Aquile in riposo » (ebenfalls 1976) hinweist, eine Plastik, bei welcher diese Beziehung immer klarer herausgearbeitet ist und somit ueber den Titel der Plastik hinausgeht, der auf ein genaues Thema anspielen sollte.

Das Ergebnis dagegen hat rein symbolischen Wert, der dann bei « Cigni » zu der seltsamen Rueckkehr zu bildlichen « Formen » wird.

Das heisst, es bleibt eine Ambivalenz bestehen, die dagegen entschieden bei « Volumi in armonia » ueberwunden wird, wo wirklich eine feste und ruhige plastische Struktur gedanklicher Strenge erreicht ist.

Diese Entwicklungstufe konkretisiert sich mit gleicher erfinderischer Staerke in den drei bereits genannten Plastiken « Forme plastiche », « Profeti » und « Trio », die wirklich eine Eroberung bedeuten und eine widerspruchsfreie, von jeglichem dekorativem Versuch freie Vision bieten.

Diese aktive Zeit, in der sich Ansatzpunkte zeigen, die dann in den letzten zwei Jahren mit klarem Bewusstsein entwickelt worden sind, vor allem in den Bronzeplastiken, dann in den Flachreliefs und den Schmuckstuecken, um so beinahe den Kreis einer einheitlichen Suche zu schliessen, dieser Zeitraum gewinnt umfassendere

Bedeutung, da er den Weg ebnet zu den Werken des Jahres 1977 und einigen Werken des Jahres 1978, die eine neue monumentale Wende mit den drei Skulpturen « Io e te », « Esculapio » und « Monografia » bringen. Diese Plastiken sind in leichtem und handlichem Polystyrol gearbeitet, in grossen Dimensionen, die nach wie vor die Fantasie des Bildhauers manchmal verfuehren, und sie stehen in unmittelbarer Beziehung zum umgebenden Raum. (Die perfekten Fotografien Enrico Cattaneos vermitteln eine genaue Vorstellung von diesen juengsten Plastiken)

In der monumentalen Dimension findet Cortelazzo zuweilen die kuehnsten, ueberraschendsten und lebhaftesten Loesungen, welche die schoepferischen Moeglichkeiten und die Entscheidungen des Bildhauers zeigen. Dies erweist sich besonders bei « Avato » und bei « Condizionamento », beide aus dem Jahr 1977. Es sind zwei Plastiken mit antiethischen Werten: die erste mit parallelen, im Rhythmus der Skulptur geoeffneten Flaechen, die andere in der Raum projiziert, mit scharfer Formung einer grossen Kruemmung, in der handwerkliche (und typische) Erinnerungen and die « Riemengabel » der venezianischen Gondeln auftauchen.

Einige Vorbehalte sind dagegen gegen « Castello » einzuraeumen, eine bruchstueckhafte, von einer grossen Oberflaeche mit aufgezeichneten Ziegelreihen beherrschte Komposition, die wie Kulisse fuer eine romantische Szene in einem mittelalterlichen Melodrama erscheint.

Bei « Castello 2 » besteht dann der Turm aus Formen mit bewegten Umrissen, die zusammengestellt sind, als sollten sie im Spiel der Konstruktion symbolisch das unerbittliche Zeichen der Zeit und deren unausgesprochene theatralische Funktion darstellen, die von der bizarren Schrift auf einer der Mauern verdeutlicht wird.

Und diese erfundenen Inschriften kehren aehnlich wie bei den Tafeln von Gubbio bei « Intellettuale » (1977) wieder, im scharfen Gegensatz zu einer ziemlich raetselhaften Plastik, als stelle sie die Seiten eines geheimen Buches dar.

Es sind in einer geheimnisvollen Sprache geschriebene Seiten, die es zu entziffern gilt, die nur von dem bizarren Intellektuellen (« Intellettuale ») gesprochen wird und von Cortelazzo in Bronze verewigt worden ist.

Nach dieser dunklen Parenthese verkuenden die symbolischen Flammen in « Fuoco » eine neue Botschaft und leiten eine besonders glueckliche Periode ein: die Zeit der « Foglie », die eine Rueckkehr zur naturalistischen Interpretation bedeuten, die sich jedoch diesmal ueber eine Reihe von Bildern vollzieht, die im Rahmen einer legendigen fantastischen Transposition sogar sehr vielsagend sind.

Die pflanzliche Welt wird aufs Neue als Grundthema dieses neuen Zyklus aufgenommen, der ausser « Foglie », « Apertura » und « L'assisa » zwei sehr aehnliche Werke umfasst, die in einem Widerspruch zueinander stehen, der sich dann in der belebten Struktur von « Flora » loest, eine der in ihrer Konstruktion organischsten Bronzeplastiken Cortelazzos; sie wurde von den Blaettern angeregt, die sich in einem seltsamen pflanzlichen Geflecht beugen und aufwickeln.

Die Rueckkehr zur Realitaet, aber neu erlebt im Bild, das auf die zuckende Bewegung des Blattwerkes anspielt und hindeutet, ist das Merkmal einer Art phytomorpher Suche, die jedes naturalistische Element in eine fesselnde, abstrakte Dimension verwandelt. Cortelazzo ist ein Meister dieser geheimen Akkorde, die

nur durch die formale Analyse in ihren verborgeneren Werten zu entdecken sind. Der Zyklus der Blätter, aus dem « Foglia 3 », « Foglia 5 » und « Foglia 6 » herausragen, beruht auf dieser visuellen Beziehung, auf einer bedeutsamen Gegenüberstellung, welche die Zauberkraft der Fantasie ans Licht bringt. Die ambivalente Suche vereinheitlicht sich auf einmal, so fantastischen Objekten, die aus der Erde zu wachsen scheinen und sich von ihr mit der beunruhigenden Gewalt der Kunst lösen.

Die ambovalente Suche vereinheitlicht sich auf einmal, so bei « Apertura » und « Assisa », welche die Qualität einer nunmehr reifen, auf einen deutlich poetischen Stil gegründeten, bildhauerischen Lösung erreichen. Dies ist ein Endpunkt, den Cortelazzo jenseits jeglicher programmatischen Verpflichtung, in der absoluten Freiheit des « Tuns » erreicht hat.

Diese Freiheit muss im Lauf der Zeit durch eine Erfahrung erobert werden, die Entscheidungen verlangt, welche sich immer mehr von den formalen Schemen einer gewissen gestaltlosen modernen Kultur lösen.

Cortelazzo hat versucht, noch weiter zu gehen, die leichten Lösungen aufzugeben, seinen Gesichtskreis zu erweitern in einem kulturellen Raum, der reich ist an genialen Ansatzpunkten und festen Versprechungen, weit entfernt somit von den Grenzen eines Manierismus, dessen Ursprung wir gut kennen und der unter dem Deckmantel einer falschen Avantgarde wütet und sich verbreitet. Diesen heimtückischen Versuchungen zu entfliehen, ist der Wunsch der Künstler, die allein einen echten individuellen Stil zu finden verstehen.

Typisch dafür ist der Fall Cortelazzos, der sich in fast zwanzigjährigen Bemühungen einen solchen persönlichen Stil erkaempft hat.

Und hier sei noch hinzugefügt, dass die Selbstkritik und die Begeisterung für die eigene Arbeit stark dazu beigetragen haben, einige anfängliche Fehler zu korrigieren, und so den Künstler zur Selbsterkenntnis als der grundlegenden Voraussetzung seines Schaffens geführt haben.

Wir haben es hier mit einer ganz eigenen Welt zu tun, die ihre eigenen Gesetze, ihre eigenen Gründe hat, in der die Gewalt einer « Umwelt » im Zeichen einer langsam errungenen Originalität überwältigt und herrscht. Die nach 1970 ausgeführten Plastiken zeigen deutlich die Wahrhaftigkeit eines entschlossenen und sicheren Engagements, das vom Augenblick der Entdeckung der eigenen echten Individualität an möglich wird.

Und diese lebendige Gewalt wirkt im Lauf der Zeit weiter und regt die Fantasie des Bildhauers an, der immer neue Pläne hat, die es in täglicher, beständiger Arbeit in die reinen Formen eines neuen unabhängigen und vorurteilsfreien plastischen « Zustandes » umzusetzen gilt.

Venedi, Mai 1978

Flachreliefs

Die « Flachreliefs » sind für Cortelazzo ein neues, von der freistehenden Plastik völlig verschiedenes Schaffensgebiet; hier finden sich von der Graphik angeregte, auf eine zweidimensionale Fläche übertragene Motive, worunter Themen wie pfeilartige Flüge scharf umrissener Figuren zu erkennen sind, die den Raum wie mechanische Meteoriten durchqueren oder, um einen gebräuchlicheren und leicht romantischen Vergleich zu verwenden, wie ein Schwarm Schwalben, die kopfüberstehend den Himmel zerschneiden und in Halsbrecherischen Flügen kreischen.

Die Technologie und die Beobachtung des Vogelfluges regen die Fantasie des Bildhauers an, der sich auf verschiedene Weise der Elemente des wissenschaftlichen Fortschritts und, einfacher, der Wirklichkeit bedient, um seinen fantastischen Schemen einen sehr oft hektischen Dynamismus aufzuzwingen. Diese Beziehungen, die annehmbare Vergleiche bildlichen Charakters betreffen, werden jedoch auf einmal durch das Hinzukommen von Elementen kompliziert, auf die seltsame, erfundene Alphabete eingemischt sind, die sich auf nie gekannte Kulturen beziehen; diese Buchstaben könnten auch für die fantasiereichsten Sprachforscher wirkliche Bilderrätsel sein.

Im Flachrelief Nr. 15 erscheinen sie in der Tat wie geheimnisvolle Schriften oder sibyllinische Inschriften auf dem Schachbrett, von dem sie sich auf abwechselnden Feldern abheben, wie graphische Elemente mit dekorativem Wert, obgleich sie auf eine hermetische, symbolische Deutung abzielen. (Nr. 1)

Es handelt sich um eine Gruppe neuerer Werke (alle aus dem Jahre 1977), unter denen die Nummern 7 und 9 hervorragen, die der Bildhauer als « Räume » bezeichnet, die jedoch in Wirklichkeit zweidimensionale, graphische « Ideen » (Bronzen Nr. 2, 4, 5, 14, 15, 22) raffinierten Geschmacks sind.

Wir haben gesehen, dass die Grundlage solcher « Räume » immer die Graphik ist, wie aus einer Reihe von Vergleichen hervorgeht, die bei Nr. 12 aufgrund der linearen Eleganz und des Rhythmus der Bilder diese These sogar klar beweisen.

Ebenso typisch sind Nr. 20 und 23, bei denen sich die graphischen Entwürfe in abstrakte Deutungen der Bewegung verwandeln. Die Beweglichkeit der « Figuren » ist innerhalb der Rahmen festgehalten, also in einem konventionellen Raum.

Es ist interessant festzustellen, wie die « Flachreliefs », werden sie im Freien entlang der Fassade eines landwirtschaftlichen Gebäudes aufgestellt, in der Beziehung zu einer « wahren » Umgebung eine grössere Lebendigkeit annehmen, welche die magische Gewalt der Belebtheit der Formen spiegelt.

Die Bewegung im Raum wird eben von dem dem Design innewohnenden Vorwärtsrücken angegeben, das mächtig gezeichnet ist und im zweidimensionalen Raum den kühnen Schwung der Plastiken wiederaufnimmt. (Die Aufnahmen Enrico Cattaneos sind in diesem Fall wirklich vielsagend)

So erweitern die neuen Versuche Cortelazzos das Feld seiner Forschungen, und allein schon durch die Neuheit der Technik des Flachreliefs zeigen sie die Wahrhaftigkeit eines Vergleiches, der eine andere Auffassung vom Raum betrifft, die ausserhalb der gewöhnlichen stilistischen Schemen verwirklicht wird.

Schmuck

Die Schmuckstuecke bilden eine selbstaendige Kategorie, die auf keinen Fall mit den Miniskulpturen verwechselt werden darf.

Cortelazzo hat auch beim Schmuck denselben Willen gezeigt, andere Probleme zu loesen, die sich eben aus der Technik und der Eigenheit vor allem der Ringe ergeben. Die juengsten (acht) ovalen Ringe umschliessen auf geringem Raum eine dekorative Idee, die bei jedem auf andere Weise entwickelt ist, stets unter Beruecksichtigung der geringen Groesse und der gut getroffenen Verbindung von Silber und Gold.

Es sind kleine, aufgrund eines modernen Designs geschaffene Meisterwerke, bei denen die Wirkung einer Avantgardekultur europaeischen Niveaus spuerbar ist. Kleine Meisterwerke, die an gewisse Wappenschilder erinnern, aber auch an handwerkliche Erzeugnisse aehnlicher Form, wie sie in groesseren Massen und aus weniger wertvollen Materialien die grossartigen afrikanischen Volkskenstler von Benin bis zur Elfenbeinkueste wie auch in Polynesien schaffen. Die Designs sind offensichtlich voellig anders; sie gruenden sich auf die verschiedenen geometrischen Kombinationen, auf Gold und Silber als entgegengesetzte Farbelemente, die besondere symbolische Effekte erzeugen sollen.

Die Ovale unterscheiden sich genau von den Designs, die gewisse Motive der Plastiken wiederaufnehmen, kubistische Motivel die sich sehr oft den « Projeten » Arp snaehnern, jener Stufe der Fantasie also, die, wenn sie sich aeussert, sei es auch nur in einem kleinen Gegenstand wie einem Ring, erstaunt und verwundert.

Die Vielseitigkeit Cortelazzos wendet sich so einem Genre zu, das die professionellen Schmuckschoepfer der Industrie aufgrund eines Urteils, das nur die sogenannte technische Perfektion der Goldschmiede in Betracht zieht, entschieden ablehnen. Den Bildhauern gelingt es dagegen, diese Mythen des Handwerks zu zerstoeren und sie durch die Originalitaet der ausschliesslich kuenstlerischen Loesungen zu ersetzen.

Die « Ovale » haben also ebenso wie die Plastiken ihren Plats im Werk des Kuenstlers und bereichern es mit Elementen von einmaligem aesthetischem Wert.

Gino Cortelazzo è nato ad Este (Padova) il 31 ottobre 1927.
Si è diplomato in scultura all'Accademia di Belle Arti di
Bologna. Insegna Scultura all'Accademia di Belle Arti di
Ravenna. Vive e lavora ad Este (Padova) in via Augustea
n. 13 (C.a.p. 35042) Tel. 2264.

Bibliografia

Bruna Solieri Bondi « Il Resto del Carlino ». 24 maggio 1967
Giorgio Ruggeri « Il Resto del Carlino ». 9 giugno 1967
Giorgio Ruggeri « Il Resto del Carlino » 17 e 30 novembre
1967
Luciano Bertacchini « L'Avvenire d'Italia » 5 dicembre 1967
Italo Cinti « La Fameia bulgneisa » 3 dicembre 1967
Giorgio Ruggeri « Carlino Sera » 24 gennaio 1968
Umberto Bonafini « Gazzetta di Mantova » 8 settembre 1968
Mazia Alberti « Avanti » 10 settembre 1968
Luigi Carluccio « Gazzetta del Popolo » 21 novembre 1968
Elda Crepes « Borsa d'Arte » dicembre 1968
Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 17 settembre 1968
Gianni Costantini « Il Gazzettino » 2 marzo 1969
Giorgio Pettenati « L'Opinione Pubblica » Parma, 5 aprile
1969
Franco Vecchi « L'opinione Pubblica » Parma, 15 marzo 1969
Tiziano Marcheselli « Gazzetta di Parma » 14 marzo 1969
Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 18 marzo 1969
Arturo Carlo Quintavalle « NAC » 15 aprile 1969
Maria Pia Lucchini « La Stagnione » Parma, aprile 1969
Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 24 settembre 1969
Mario Perazzi « Corriere d'Informazione » 23 ottobre 1969
Brunetta « Corriere della Sera » 28 ottobre 1969
Alain « La Stampa » 15 novembre 1969
Maria Pia Rossignoli « Grazia » 14 dicembre 1969
Elda Fezzi « La Provincia » 27 dicembre 1969
Elda Fezzi « NAC » 15 gennaio 1970
Gianni Costantini « Il Gazzettino » 3 maggio 1970
Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 4 novembre 1970
Pino Zanchi « Giornale di Pavia » 8 novembre 1970
Raffaele De Grada « Vie Nuove » 18 novembre 1970
Dino Villano « Libertà » Piacenza, 4 dicembre 1970
Raffaele De Grada « Vie Nuove » 27 gennaio 1971
Elda Fezzi « NAC » marzo 1971
Mario Pancera « Annabbella » 2 marzo 1971
Raffaele De Grada « Vie Nuove » 8 dicembre 1971
Elvira Cassa Salvi « Giornale di Brescia » 25 dicembre 1971
Dino Villano « Libertà » Piacenza 2 marzo 1972
Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 27 giugno 1972
Angelo Dragone « Stampa Sera » 24 novembre 1972
Marziano Bernardi « La Stampa » 25 novembre 1972
Paolo Levi « Avanti » 25 novembre 1972
Davide Lajolo « Giorni » 6 dicembre 1972
Luigi Carluccio « Gazzetta del Popolo » 25 novembre 1972
Giuseppe Marchiori « Dizionario Bolaffi degli Scultori »
aprile 1972
Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 9 ottobre e 20
novembre 1972
Paolo Rizzi « Il Gazzettino » 20 novembre 1973
Raffaele de Grada « R.A.I. Terzo Programma » 16
novembre 1973
Stefano Ghiberti « Gente » 30 novembre 1973
Romano Battaglia « T.V. Cronache Italiane » 29 novembre
1973
Liana Bortolon « Grazia » 9 dicembre 1973
Davide Lajolo « Giorni » 12 dicembre 1973
Luigi Carluccio « Panorama » 12 dicembre 1973
Paolo Rizzi « Bolaffi Arte » gennaio 1974
Emilio Isgrò « Tempo » 4 gennaio 1974
Carlo Munari « Linea Grafica » Milano, gennaio 1974
Paolo Rizzi « Bolaffi Arte » Torino, gennaio 1974
Massimo Carrà « Notizie d'Arte » gennaio 1974
Elda Fezzi « Le Arti » maggio 1974
Davide Lajolo « Giorni » maggio 1974

Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » novembre 1974
 Paolo Rizzi « Il Gazzettino » gennaio 1975
 M. Rizzoli « Il Gazzettino » gennaio 1975
 Elda Fezzi « La Provincia » gennaio 1975
 Giuseppe Marchiori « Corriere Veneto » 7 gennaio 1975
 F.G. « Il Resto del Carlino » 18 gennaio 1975
 Davide Lajolo « Il Mondo » 8 maggio 1975
 Lorenza Trucchi « Momento Sera » 21 maggio 1975
 G. Visentini « Il Messaggero » 23 maggio 1975
 Vito Apulejo « La Voce Repubblicana » 25 maggio 1975
 Luigi Lambertini « Il Gazzettino » 24 maggio 1975
 Sandra Orienti « Il Popolo » 26 maggio 1975
 F. Vincitorio « L'Espresso » 30 maggio 1975
 Giorgio Ruggeri « Il Resto del Carlino » 4 giugno 1975
 Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 5 giugno 1975
 Davide Lajolo « Giorni » 4 giugno 1975
 O.G. « Capitoli » 13 agosto 1975
 F.F. « Arte e Società » 20 luglio 1975
 Paolo Rizzi « Il Gazzettino » 24 settembre 1975
 Gianni Cavazzini « La Gazzetta di Parma » 25 settembre 1975
 Luciano Spiazzi « Brescia oggi » 18 ottobre 1975
 Elvira Cassa Salvi « Il Giornale di Brescia » 28 ottobre 1975
 A.C. « Arte nuova oggi » 30 ottobre 1975
 Giuseppe Sanseverì « Arte » 7 novembre 1975
 Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 4 dicembre 1975
 Virginia Pelegatti « Il Resto del Carlino » Parma, 9 dicembre 1975
 G.S. « Tagenspiegel » Berlino, 21 dicembre 1976
 Marco Valsecchi « Il giornale » 25 gennaio 1977
 D. Hoffmann « Neue Presse » Frankfurt 24 giugno 1977
 Christa von Helmolt « Frankfurter Allgemeine Zeitung » 26 giugno 1977
 Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 25 gennaio 1977
 Virginia Pelegatti « Il Resto del Carlino » Parma, 27 gennaio 1977
 Stefano Chiberti « Gente » 29 gennaio 1977
 Raffaele De Grada « Giorni » 26 gennaio 1977
 Paolo Rizzi « Il Gazzettino » 18 settembre e 1 ottobre 1977
 Gianni Cavazzini « Gazzetta di Parma » 9 novembre 1977
 Sandra Orienti « Il Popolo » 29 dicembre 1977
 Gianni Cavazzini « La Gazzetta di Parma » 9 e 24 novembre 1977
 Sandro Zanotto « Scritti ad un amico » 5 dicembre 1977
 Kouvé « Giornale di Vicenza » 16 dicembre 1977
 Jouvé « L'Arena » Verona, 26 dicembre 1977
 B.E.R. « Paese Sera » 21 dicembre 1977
 Luigi Lambertini « Il Gazzettino » 12 gennaio 1978
 « Bolaffi Arte » Torino, Gennaio-febbraio 1978
 Enciclopedia Universale dell'Arte Moderna » S.E.D.A.
 « Il mercato Artistico Italiano 1800-1900 »
 « Arti e Artisti in Scultura » Ed. Quadrato 1971
 « Arte Italiana nel Mondo » Ed. S.E.N. Torino
 « Annuario Comanducci » Milano
 « Enciclopedia Nazionale degli Artisti Italiani » Ed. Bugatti
 « Il Quadrato » Milano anni 1970 ecc. 1978
 « Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica » Torino
 « Enciclopedia: Le Muse » Ed. De Agostini. Novara
 « Dizionario Bolaffi della Scultura Italiana » Torino
 « L'Elite » Selez. Arte Italiana. 1976/1977
 « Vademecum dell'Arte Italiana » Ed. S.E.N. Torino
 « Arte » Bugatti Editore Ancona
 « Catalogo Nazionale Bolaffi » Segnalato 1975 e 1977
 « Catalogo Nazionale Bolaffi della Scultura Italiana » Segnalato 1979
 Giuseppe Marchiori « Interventi sull'Arte Moderna » Ed. Matteo

Mostre Personali

1967
 Galleria « Il Portico », Cesena. Presentazione di Umberto Mastroianni
 Galleria « Mantellini » Forlì. Pres. di U. Mastroianni
 « Circolo di Cultura » Bologna. Pres. di U. Mastroianni
 1968
 Galleria « Il Settebello » Torino. Pres. di Piero Bargas
 « Circolo degli undici » Reggio Emilia. Pres. di Renzo Guasco
 1969
 Galleria « Carmi » Parma. Pres. di Raffaele de Grada
 Galleria « Benedetti » Legnago (Verona). Pres. di Raffaele de Grada
 1970
 Galleria « Il Grattacielo » Milano. Pres. di Raffaele de Grada
 Galleria « Renzi » Cremona. Pres. di Elda Fezzi
 1971
 Galleria « La Chiocciola » Padova. Pres. di Guido Perocco
 Galleria « Bevilacqua La Masa » Venezia. Pres. di R. de Grada
 Galleria « San Benedetto » Brescia. Pres. di Raffaele de Grada
 1972
 Galleria « La Nuova Sfera » Milano. Pres. di Raffaele de Grada
 Galleria « Viotti » Torino. Pres. di Guido Perocco
 1973
 Galleria « Il Sagittario » Salsomaggiore. Pres. di Elda Fezzi
 Galleria « Cortina » Milano. Pres. Giuseppe Marchiori
 1974
 Galleria « Petrarca » Parma. Pres. di Paolo Rizzi
 Galleria « Hausamann » Cortina d'Ampezzo. Pres. di G. Marchiori
 Galleria « FidesArte » Mestre. Pres. di Paolo Rizzi
 1975
 Galleria « Sartori » Padova. Pres. di Davide Lajolo
 Galleria « Il Triangolo » Cremona. Pres. di Elda Fezzi
 Galleria « Zanini » Roma. Pres. di Giuseppe Marchiori
 Galleria « Lo Spazio » Brescia. Pres. di Giuseppe Marchiori
 1976
 Galleria « Petrarca » Parma. Pres. di Elda Fezzi
 Galleria « San Marco » Bassano. Pres. di Salvatore Maugeri
 Galleria « G » Berlino. Pres. di Giulio Carlo Argan
 1977
 Galleria « Bergamini » Milano. Pres. di G.C. Argan
 Galleria « Frankfurter » Francoforte. Pres. di G.C. Argan
 Galleria « Ursus-Presse » Düsseldorf. Pres. di G.C. Argan
 Galleria « Monika Bech » Schwarzenareier. Pres. di G.C. Argan
 Galleria « L'Arcobaleno » Roma. Pres. di G.C. Argan.

Partecipazioni a collettive nazionale et internazionali

1968

XXI Premio Nazionale Suzzara. Suzzara

1969

VII Premio « Bianco e Nero » Soragna. Soragna (Parma)

XXII Premio Nazionale Suzzara. Suzzara

VI Concorso internazionale della Medaglia. Arezzo

II Biennale dell'incisione Italiana. Cittadella (Padova)

1970

XXVII Biennale Triveneta. Padova

59ª Biennale d'Arte Nazionale. Verona

1971

I Rassegna del Gioiello Firmato. Torino

I Rassegna Nazionale di Sculta. Modena

I Biennale dell'incisione Triveneta. Portogruaro (Venezia)

I Premio « Marino Mazzacurati ». Alba Adriatica (Teramo)

IX Premio Internazionale Dibux « Joan Mirò » - Barcellona

VI Mostra Internazionale di Scultura all'aperto. Legnano

VIII Concorso Nazionale del Bronzetto. Padova

1972

IX Rassegna della Piccola Scultura. Milano

VII Mostra Internazionale di Scultura all'aperto. Legnano

I Rassegna Internazionale d'Arte Moderna. Lecce

I Premio « Sant'Egidio ». Milano

III Mostra « Primavera ». Gallerina Forni. Bologna

III Premio Nazionale di Scultura « Città di Seregno ».

Seregno

1973

I Mostra di scultura « Castello Sforzesco ». Pavia

VII Biennale Premio Morgan's Paint. Ravenna

« L'incisione in Italia oggi ». Galleria 1+1. Padova

72ª Mostra annuale della « Permanente ». Milano

Grafica Italiana « Museo d'Arte Moderna ». Rio de Janeiro

VII Biennale Romagnola d'Arte Contemporanea. Forlì

Arte Italiana Contemporanea « Villa Simens ». Padova

IX Concorso Internazionale del Bronzetto. Padova

1974

Triveneta delle Arti. Villa Simens. Piazzola sul Brenta (Padova)

Biennale d'Arte Orafa « Palazzo Strozzi ». Firenze

V Premio di Scultura « Città di Seregno ». Seregno (Milano)

Biennale di Arese. Milano

1975

VII Biennale Internazionale Dantesca. Ravenna

X Biennale Internazionale del Bronzetto. Padova

Sculture per l'estate « Belle Arti al Valentino ». Torino

« Tre Momenti della Scultura d'oggi ». Longarone (Belluno)

« Arte Fiera 1975 ». Bologna

1976

« Aurea 1976 ». Palazzo Strozzi. Firenze

« Arte Fiera 1976 ». Bologna

Istituto Italiano di Cultura. Vienna

1977

Centro Culturale della Regione dell'Austria. Linz

Steirnerische. Graz

« Sala Parecelsus ». Villach

« Sala di Esposizioni Uluv ». Praga

« Getreidemarkt ». Salisburgo

« Istituto Italiano di Cultura ». Monaco di Baviera

« Istituto Universitario ». Colonia

XI Biennale Internazionale del Bronzetto. Padova

« Palazzo della Vianzebörde ». Amburgo

« Aurea in Brasile ». Rio de Janeiro

« Aurea in Brasile ». San Paolo

« V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti ». Asolo

Principali riconoscimenti e premi

1 Premio per la Scultura « XXI Premio Suzzara »

Premio « Soragna per l'incisione bianco/nero »

Grand Prix « Viareggio 2000 » per i gioielli

Primo premio « Rassegna Nazionale di Scultura » Modena

Medaglia d'oro: Villa Simens « Arte Contemporanea » Padova

Premio Seregno « V Premio di Scultura »

Segnalato per la scultura sul « Dizionario Bolaffi » dai

Critici: Giuseppe Marchiori e Guido Perocco

Segnalato per la Scultura sul « Dizionario Bolaffi » dal

Critico: Paolo Rizzi

Segnalato per la Scultura sul « Dizionario Bolaffi della

Scultura » dal Critico: Paolo Rizzi.

