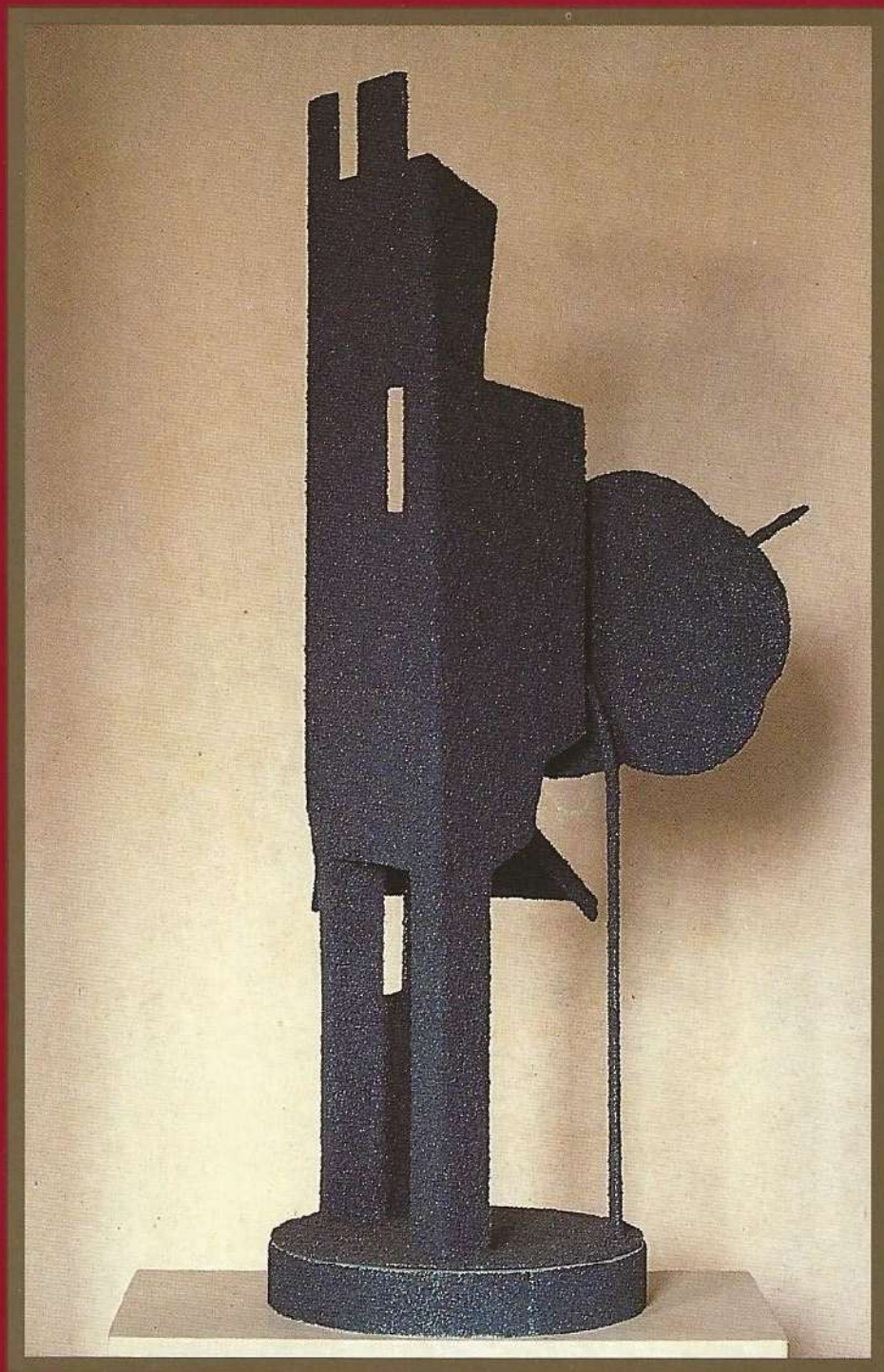


GINO CORTELAZZO



stamperia di venezia

CASA DEI CARRARESI TREVISO

Presidente Dino De Poli

LA MOSTRA

21 sculture: legno, alabastro, bronzo, ferro
ricoperto di quarzo e mosaici

COMITATO SCIENTIFICO

*Luigina Bortolatto, Raffaele De Grada,
Luciano Gemin, Fred Licht, Mirco Marzaro*

CURATORE DELLA MOSTRA

Luigina Bortolatto

ALLESTIMENTO

Luciano Gemin

HANNO COLLABORATO

Style Arredamenti, Spresiano (TV)

Si esprime vivo ringraziamento alla
Fondazione Scientifica Querini-Stampalia,
Venezia

GINO CORTELAZZO

Casa dei Carraresi - Treviso
20 marzo - 13 aprile 1992

SOMMARIO

Luigina Bortolatto

Persistenza nell'opera di Gino Cortelazzo pag. 7

Fred Licht

Gino Cortelazzo » 11

Raffaele De Grada

Il pensiero audace di Gino Cortelazzo » 21

Giuseppe Mazzariol

Il colore inventato » 25

Opere esposte » 27

Illustrazioni » 29

Biografia » 47

Mostre personali » 51

Premi e riconoscimenti » 53

Bibliografia essenziale » 54





PERSISTENZA NELL'OPERA DI GINO CORTELAZZO

Luigina Bortolatto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gli interventi materici e figurali nel processo formativo raggiungono

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La scultura italiana moderna è ancora una miniera d'oro piena di sorprese. L'esplosione di produttività che ha accompagnato e seguito la seconda guerra mondiale fu così rapida e frenetica che gli artisti incapaci per temperamento di gestire il frenetico attivismo richiesto da gallerie, musei e mercanti vennero di fatto relegati all'oscurità. È solo di recente che il mondo dell'arte nel suo insieme si è adattato ad un ritmo più umano e che critici e amanti d'arte si sono dedicati all'esame della vera storia dell'arte italiana nella seconda metà del ventesimo secolo. Questo cambiamento non è frutto né di un movimento reazionario né animoso revisionismo. È piuttosto una tendenza che arricchisce ed amplifica il panorama dell'arte italiana moderna. Benché la popolarità (di cui gran parte assai giustifica) abbia contrassegnato soltanto pochi artisti durante gli anni '50, '60 e '70, siamo ora in grado di discernere un numero ben più grande di personalità che hanno contribuito al livello considerevolmente elevato di qualità ed inventiva che contraddistingue l'arte italiana moderna. Questo è particolarmente vero per la scultura. Ci sono più di mille ragioni per cui la scultura non attrae il pubblico del ventesimo secolo quanto la pittura, ragioni che non possono essere discusse in questa sede. Di fatto i musei preferiscono organizzare mostre di pittura a decine prima di tentare di proporre una mostra di scultura. I mercanti trovano infinitamente più redditizio e infinitamente più semplice vendere dipinti, e perfino i critici preferiscono scrivere di pittura. In un tempo in cui il pubblico è bombardato da immagini bidimensionali di ogni tipo, dagli schermi televisivi ai cartelloni pubblicitari, con una stampa che lascia sempre più spazio all'illustrazione, la pittura diventa velocemente assimilabile. Del resto per la scultura non si è ancora sviluppato un vocabolario critico altrettanto sofisticato di quello per la pittura. I pochi critici che si sono assunti il compito di pareggiare i piatti della bilancia, uomini come Marchiori e Mazzariol, rappresentano casi rari. Si è anche trattato di individui che sono stati ben attenti a mantenersi totalmente al di fuori da interessi commerciali e che pertanto hanno avuto poca, o nessuna, influenza su gallerie, mercanti e sale d'asta. Essi contribuirono a sostenere il morale degli artisti che ammirarono ma certamente non poterono conferire loro il pubblico

riconoscimento. Soltanto ora, verso la fine del secolo, il nostro pensiero è sufficientemente cambiato da poter consentire un punto di vista più obbiettivo e più comprensivo. La «fin de siècle» ci ha reso un po' meno avidi di novità. Ha anche portato un umore un po' nostalgico che ci spinge a riguardare il nostro passato anziché puntare continuamente gli occhi al futuro.

È in questo spirito che possiamo ora avvicinarci a Cortelazzo. Sarebbe presuntuoso affermare che si tratta di una scoperta recente, dal momento che grandi critici (quali i precedentemente citati Marchiori e Mazzariol) lodavano il suo lavoro già decine d'anni or sono. Né sarebbe in sintonia con la dignità dell'artista affermare che stiamo rivedendo la storia dell'arte moderna italiana a partire dal nostro impreveduto, recente apprezzamento dell'opera di Cortelazzo. No, non stiamo facendo revisioni. Stiamo semplicemente arricchendo la nostra conoscenza in questo campo, spingendoci oltre il ristretto orizzonte delle precedenti acclamazioni giornalistiche e commerciali.

Agli occhi di un critico straniero, che ha sempre ammirato la scultura italiana, sembra che Cortelazzo possa essere stato poco notato dal pubblico, perché non si è lasciato profondamente coinvolgere da quel processo febbrile, che ha fatto presa su tanti suoi contemporanei italiani, non mettendosi in linea con il resto del mondo. Su questo punto non può esserci dubbio: benché tutte le arti abbiano sofferto per le circostanze politiche del periodo prebellico, la scultura ne ha risentito di più. Questo non è certamente il luogo adatto per investigare le ragioni del fenomeno, ma certamente pittura ed architettura, benché certamente toccate dal gusto del regime, non ne furono mortificate tanto quanto la scultura. Il forte desiderio da parte degli scultori, tornati nella possibilità di farlo, nella seconda metà del nostro secolo, di assorbire al più presto le avventure, le scoperte fatte dagli artisti francesi ed americani era perfettamente naturale ... specialmente perché in molti casi gli scultori americani erano stati profondamente influenzati dal Futurismo italiano, per cui, rivolgendosi agli scultori americani, molti scultori italiani poterono ritrovare la via verso le loro origini nazionali e ricomporre la cesura causata dal fascismo durante gli anni venti, trenta e quaranta.

Cortelazzo, mi sembra, certamente conobbe e comprese quanto stava accadendo altrove ma volle conservare quanto, per mancanza di miglior termine, vorrei chiamare l'aspetto di «bel canto» della scultura italiana. Opere quali «La rosa», per nominare soltanto un esempio chiaramente, dimostrano che egli ha assorbito con grande sensibilità

la lezione di Alexander Calder. Tuttavia a Cortelazzo importa, ben più che a Calder, un aspetto dell'arte che Valery Larbaud esprime così felicemente nella frase: «Beauté mon beau souci». C'è un grado di compiutezza in Cortelazzo, una volontà di sottomettersi a regole ed ordinamenti che sono tipicamente italiani. Non che Calder sia insensibile o inconsapevole dei dettami della tradizione, tuttavia il suo atteggiamento nei confronti della tradizione, come qualche cosa che viene dal di fuori della sua realtà personale, è radicalmente diverso da quello di un artista come Cortelazzo, che ammette l'autorità della tradizione spontaneamente. Per Calder, le tracce della fabbricazione dell'opera possono, e, infatti, devono, essere lasciate esposte, in quanto parte del coinvolgimento dell'artista nel processo di creazione. Viti, saldature, supporti e giunti sono messi in mostra con la stessa insistenza dei fogli di metallo sagomato che formano uno «stabile» di Calder. Per Cortelazzo tutte le tracce del lavoro meccanico necessario alla costruzione di una scultura devono essere rimosse dalla vista, così che soltanto gli aspetti armoniosi rimangano in vista, proprio come nel «bel canto»; il tecnicismo, lo sforzo, gli anni di duro lavoro devono essere celati in modo che soltanto il puro afflato della melodia raggiunga l'ascoltatore. Probabilmente è questa qualità di «bel canto» cui Argan allude quando parla della «... naturalità e civile eleganza ...» di Cortelazzo (¹).

Si potrebbe compiere un passo ulteriore verso la localizzazione di Cortelazzo nello sviluppo dell'arte moderna mettendolo in relazione alla tradizione scultorea italiana in generale. Se si intraprende questo studio, si scopre che egli continua una tradizione scultorea specificatamente veneta. L'interesse veneto nei confronti di un contorno grafico pronunciato, del tipo per esempio che si trova nei lavori di Tullio Lombardo e dei suoi seguaci, è certamente uno di questi elementi. La struttura interna, la dinamica interna delle masse scultoree della scuola fiorentina sono relativamente di scarsa importanza se si guarda alle tipiche sculture venete, quali i rilievi della Chiesa di Sant'Antonio a Padova. Ossa, muscoli in tensione, nervi contro la pelle vengono lasciati largamente inosservati. È la stessa superficie della pietra, modulata con continuità, che costituisce il veicolo primo della volontà espressiva dell'artista. Nel lavoro di Cortelazzo si ritrova un equilibrio assai simile tra masse e superfici. La massa della sua scultura non

(¹) Prefazione al Catalogo della Mostra Retrospectiva di Gino Cortelazzo alla Fondazione scientifica Querini-Stampalia.

è asservita alla superficie, né la superficie si sforza di contenere la massa. C'è invece un'armonia passiva tra questi due fondamentali elementi della scultura, che porta ad una tranquillità interna anche nelle più complesse delle sue sculture.

Questa relazione tra massa ed epidermide nel lavoro di Cortelazzo è difficile da descrivere a prima vista, sembra trattarsi di un tipo di scultura che tende decisamente verso l'esclusivo sfruttamento delle possibilità inerenti alle superfici. Il suo costante ritorno alle «lamelle», quale principale elemento compositivo, sembrerebbe indicare una preferenza per le superfici. Tuttavia un'occhiata al lavoro di Calder prova che l'uso delle «lamelle» di Cortelazzo è del tutto differente. In Calder, i fogli di metallo sono usati come forme bidimensionali. Sono le loro posizioni (o gli spostamenti delle loro posizioni) nello spazio ad evocare una sensazione di tridimensionalità. In Cortelazzo sono le «lamelle» di per sé ad indicare densità e massa perché sono sempre viste come forme organiche. La loro energia, i grovigli delle loro crescite sono dettati dalla loro massa interna, indipendentemente da quanto sottile quella massa possa essere. Perfino quando tratta, come nel caso di «Impeto» del 1974, con una composizione che in apparenza dipende dal rapido defilarsi dei bordi esterni dei fogli di metallo, la sostanza interna, la resistenza della massa scultorea rimane in forte evidenza.

Se si viene via dal lavoro di Cortelazzo con una forte impressione per le sue superfici scultoree, non è perché le superfici siano predominanti sulle masse, ma perché è nella superficie che egli ha espresso il meglio di sé, che ha trovato le sue soluzioni più originali. È qui inoltre che egli ha sperimentato con maggiore continuità. Dalle prime sculture in legno alle ultime creazioni in metallo policromo, la molteplicità degli effetti che cambiano il carattere delle sue superfici scultoree non cessa mai. Benché le sue sculture in pietra abbiano un fascino del tutto particolare, esse si presentano come fenomeni naturali, distaccate e impassibili. Il loro linguaggio non è in termini di discorso umano. È nel bronzo, nei fogli di metallo e nelle sculture lignee, che Cortelazzo scopre la sua voce vibrante e ci mette a parte dei suoi più intimi segreti e scoperte.

Le prime sculture in cui le considerazioni personali di Cortelazzo sulle superfici diventano manifeste si possono ricondurre ad opere quali «L'unico» del 1973 e successivamente a «L'intellettuale» o «L'avoro», entrambe del 1977. Nel primo caso, quello che si presenta come una scrittura pittografica o runica è inciso nella superficie e la ravviva

in modo alquanto tradizionale, reminiscente dei modi di Marino Marini. Queste incisioni sottolineano la superficie non solo adornandola ma anche dando il senso dello spessore della superficie. La pura bidimensionalità viene trasformata in sostanza palpabile. Ben più sottile e ben più innovativo è l'atteggiamento di Cortelazzo nei pezzi successivi. Qui la scrittura, e questa volta ci troviamo di fronte a messaggi leggibili (molto prima di Jenny Holzer!), sembra essere stata scritta da qualche forza interna alla scultura, in modo tale che le lettere a rilievo sbalzato siano in risalto, ma completamente integrate alla superficie, senza negare in alcun modo la sua magica ed incorporea bidimensionalità. A questo riguardo è anche istruttivo vedere quanto abilmente Cortelazzo si muova tra superficie e linea. Gli spigoli lucidati de «L'avarò» non sono soltanto funzionali alla superficie che essi delimitano, ma sono anche, per loro conto, partecipanti attivi ed indipendenti alla composizione.

Forse la migliore presentazione dell'atteggiamento del tutto personale di Cortelazzo nei confronti delle superfici scultoree, è offerto da pezzi quali «Metamorfosi» del 1975, nei quali, superfici tirate a lucido si uniscono a superfici finite in nero opaco. Nel loro contrasto, queste superfici antagoniste portano a risposte tattili opposte e definiscono esperienze di spazio varianti. Il nero è come una cavità che sembra contrarsi e allontanarsi da noi, portando la nostra attenzione verso l'anima nascosta della scultura. La radiosa brillantezza del bronzo lucidato si espande nell'atmosfera circostante, consumandosi come una candela ardente, per diventare luce pura, in modo tale che la sua impressione di luce tattile, che limita forma e spazio, comincia a svanire. Sculture come queste fanno venire in mente le fonti d'acqua sorgiva che talvolta si incontrano in montagna: esse parlano della misteriosa profondità dalla quale l'acqua fluisce e, nel contempo, catturano la nostra fantasia con la mobilità ed il scintillante movimento dell'acqua che rapidamente passa oltre per sparire dalla vista.

La soluzione più originale che Cortelazzo era destinato a raggiungere nella sua ricerca verso un originale potenziale espressivo della superficie scultorea, venne alla fine della sua carriera quando egli rivestì le sue sculture con una pellicola granulare colorata, aprendo così prospettive interamente nuove. Con la ricopertura uniforme di colore, Cortelazzo andò oltre la materialità che ancora si può ritrovare nelle sue sculture precedenti. Mentre la superficie lucidata o patinata trasmetteva immediatamente la densità e l'opacità del bronzo, ora si è di fronte a qualche cosa di dematerializzato, un colore pure irradiante...

ma non riflettente ... luce. I bordi delle superfici sono diventati congetture grafiche, tra questa pura espansione di colore e la sostanza interna che dà una precisa ed espressiva forma e definizione al tutto. Massa e superficie, mentre ricevono una individualizzazione estrema, vengono allo stesso tempo riconciliate e fuse. «La rosa» è probabilmente la scultura del nuovo metodo di Cortelazzo che è più compiuta. In essa, l'incontrovertibile presenza di un oggetto frutto di mezzi meccanici si combina con la più delicata ed immateriale evocazione del colore puro. L'iniziale ammirazione di Cortelazzo per gli scultori Futuristi raggiunge il suo apogeo in questo lavoro. Egli ha trasferito gli ideali di Boccioni e Balla dentro un linguaggio che chiaramente appartiene all'ultimo quarto di ventesimo secolo, dato che si rivolge a problemi, esigenze, ansie e speranze che sono peculiarmente nostre. Il nuovo modo di Cortelazzo di gestire le superfici (si è tentati di dire: di dipingere le superfici. Ma ciò sarebbe errato. Il suo procedimento di rivestire con una pellicola che non lasci segni di pennello o altre tracce pittoriche è di gran lunga più scultoreo di quanto implichi la parola «dipingere») benché raggiunga, a mio parere, la sua qualità più alta in «La rosa» aprì ulteriori sviluppi destinati a essere interrotti dalla prematura morte dell'artista. Di questi, il più inquietante è quello che si potrebbe chiamare una nuova formulazione del paesaggio scultoreo, come testimoniano «Il castello» e «Luna a Key West». Nella eterna battaglia del paragone, il paesaggio rappresenta la sfida più importante per l'arte della scultura. Facilmente ottenibile in pittura, costituisce un problema che ha costantemente tormentato la scultura ... anche se il primo rilievo prospettivo della storia della scultura occidentale, il «San Giorgio che consegna la Principessa» di Donatello, è ambizioso abbastanza da rivaleggiare con la pittura e inserire la narrazione in un paesaggio. L'audacia di Donatello fu poi raramente imitata e perfino il suo lavoro successivo torna sui suoi passi e presenta lo spazio come spazio architettonico e finito, anziché come spazio paesaggistico. I lavori di Desiderio da Settignano, o di Benedetto da Maiano, usano il paesaggio solo come rudimentale approssimazione. Francesco Mochi, nel suo rilievo «L'assedio di Anversa», che decora la base del suo monumento ad Alessandro Farnese, tenta la prima descrizione completa di paesaggio, ma anche il suo isolato successo in questo genere non fu in seguito emulato o sviluppato da alcun artista. Ancora più sconcertante è l'idea di paesaggio incorporato nella scultura a tutto-tondo. Ovunque si riscontrino tentativi di questo genere, sono sempre legati alla scultura popolare: ne sono testimo-

nianza le sculture del Sacro Monte, nell'Italia del nord, in cui basi, con elementi di paesaggio assai limitati, vengono fatte confondere con paesaggi dipinti illusionisticamente sui muri delle cappelle. Più tardi, nel diciottesimo secolo, nei gruppi di presepe napoletano, il paesaggio ricopre un ruolo primario, assumendo proporzioni naturali rispetto alle figure che contiene. Gli effetti di questi due generi di scultura meritano uno studio attento, ancora di là da venire. Tuttavia, si può affermare con sicurezza che si tratta di un tipo di scultura che diminuisce la statura dello spettatore e raggiunge un grado di intimità quale nessun'altra forma di scultura, nemmeno quella dei bronzi in miniatura o delle figurine di porcellana, riesce a raggiungere. In generale, tutta la scultura, che sia monumentale come il «David» di Michelangelo o che sia bronzo squisitamente modellato come quello che vediamo nelle mani dello «Jacopo Strada» del Tiziano, esalta il corpo umano e induce in noi una risposta eroica. Non importa quali siano le sue dimensioni effettive, dà l'illusione che il corpo umano sia «la misura di tutte le cose», il centro e la forza che domina lo spazio che lo circonda. Anche le più delicate figure della produzione Meissen, d'altro lato, funzionano esattamente nella maniera opposta, che indica una situazione obiettiva in cui la forma umana è umiliata dal senso di spazio vasto ed indeterminato.

Nel secolo diciannovesimo il problema dello spazio paesaggistico diventa molto più pressante. Ora che la scultura non ha reclami naturali per la sua collocazione, nel corso del secolo, le sue relazioni nei confronti dello spazio specifico o generico vengono messe a fuoco con crescente intensità. Questo è particolarmente vero per la scultura italiana. Le ragioni di ciò, come pure il vasto numero di soluzioni trovate dagli scultori, sono troppo complesse e ancora troppo congetturali per poter essere tracciate in una breve presentazione del lavoro di Cortelazzo⁽¹⁾. Tuttavia dobbiamo guardarci dall'assumere che Cortelazzo stesso non fosse consapevole di questi problemi. Come molti scultori, con buona probabilità egli era profondamente edotto sulla storia della sua disciplina artistica, di gran lunga più di molti specialisti. Inoltre, basta dare un'occhiata alla scultura del ventesimo secolo per vedere come il problema abbia continuato ad essere al centro dell'attenzione. Sia che si guardi alla «Bottiglia» di Boccioni (con il suo tentativo di

(1) I più importanti tra gli esempi di scultura paesaggistica sono il monumento alla battaglia a Castelfidardo, il monumento ad Amedeo d'Aosta di Calandra ed il «Proximus Tuus» del d'Orsi.

amalgamare la base con la scultura, di modo che l'intero sviluppo orizzontale della «Bottiglia» suggerisca un paesaggio) o a esperimenti successivi, quali le figure di Martini, che guardano a paesaggi da finestre, o che si considerino gli infiniti esperimenti praticati dagli scultori contemporanei, in questo settore (per esempio praticati dagli scultori contemporanei in questo settore (per esempio il monumento a Mazzini di Cascella a Milano, la earth-art di un Michael Heisinger, i lavori di Somaini nel genere della «X» di Morris), ci troviamo sempre a dover riconoscere che la relazione della scultura con il paesaggio è il tema centrale che separa gli scultori autenticamente contemporanei da quello tradizionalisti, quali Manzù o Marini. Questa, chiaramente, non è una questione di qualità o merito artistici. È semplicemente questione di quanto un artista sia disposto a rischiare nella sua esplorazione di fenomeni specificamente moderni ⁽³⁾).

Mi sembra che Cortelazzo, nei suoi ultimi lavori, raggiunga precisamente questo tema centrale, che sta al cuore della scultura contemporanea. Egli lo raggiunge dapprima nelle varie sculture di ispirazione vegetale, quali «Foglia 3» e «Foglia 6», in cui lo spazio circostante, in quanto estensione naturale del paesaggio è implicito ma ancora alquanto esitante. Egli comincia ad affrontare direttamente il problema con «Il castello» e in «Luna a Key West», con «La rosa» come transizione intermedia dalla precedente serie di sculture di tipo «Foglia».

«Il castello» mi sembra uno sviluppo dei teatrini di Lucio Fontana, benché sia difficile (oltre che irrilevante) rintracciare qualsiasi tipo di influenza diretta tra questi due artisti assai differenti. Il lavoro di Fontana è sempre teso verso l'annullamento del confine tra scultura e pittura, tra illusione e sostanza, tra mondo interno ed esterno. Corte-

⁽³⁾ Questa questione, naturalmente, va ben al di là della relazione, perfettamente ovvia, tra scultura e spazio, inerente ad ogni statua di dimensioni monumentali. Le avventure di Cortelazzo in questa direzione quali «Il ribelle» del 1969 o l'ancor più suggestivo «Volo in Maremma (Albero bianco)» del 1990, riguardano questa tradizionale collocazione di sculture di grandi dimensioni nel paesaggio secondo modi tradizionali. Cioè, le sculture diventano punti di riferimento o segnali, rispetto al loro ambiente e tendono a dotare lo spazio che le circonda di punti fissi, centralizzanti. Ben più significativo della comprensione contemporanea delle relazioni tra paesaggio e scultura è il sorprendente bassorilievo di Cortelazzo, «Portici», il quale, a dispetto delle dimensioni relativamente modeste, evoca la natura illimitata dello spazio paesaggistico e concepisce la scultura nel paesaggio come forza radiante anziché centralizzante. Nel contesto moderno, la scultura diventa una funzione integrante del paesaggio, anziché tentare di dominare il paesaggio, cercando di assorbirlo entro il punto focale fisso della scultura.

lazzo è di gran lunga più interessato alla scultura come scultura, per lasciarsi distogliere da essa, ed è la differenza tra i teatrini di Fontana ed «Il castello» di Cortelazzo a ricoprire un significato primario in questo contesto, anche se potrebbe essere benissimo che egli sia stato stimolato dalla speculazione dell'artista più anziano sullo stesso tema. La fondamentale differenza tra i due è la mancanza della cornice nel lavoro di Cortelazzo. Nel lavoro di Fontana, dobbiamo attraversare il confine tra il nostro mondo e quello della sua immaginazione. In Cortelazzo entrambi i mondi sono sussunti nella scultura, in modo tale che noi esistiamo in funzione de «Il castello», tanto quanto «Il castello» esiste in funzione della nostra percezione.

«Luna a Key West» porta ancora in un'altra direzione che è molto più difficile da formulare in parole, perché, qualunque possa essere stata questa nuova direzione, è stata troncata dalla morte dell'artista. Si tratta di un lavoro di transizione di grande bellezza e di ossessionante suggestione, ma un lavoro che segna l'irrompere dell'inconoscibile.



IL PENSIERO AUDACE DI GINO CORTELAZZO

Raffaele De Grada

Coloro che nel passato hanno voluto tessere il massimo elogio per uno scultore, come il Bernini, hanno detto che l'artista «vinto aveva le difficoltà di rendere il marmo pieghevole come la cera, ed aver con ciò saputo accoppiare in un certo modo insieme la Pittura e la Scultura». Gino Cortelazzo non è certo stato uno scultore pittorico né tanto meno barocco. Tuttavia, ogni volta che ho avuto modo di vederlo lavorare da vicino ho apprezzato molto il suo modo di trattare la materia, l'alabastro soprattutto, come fosse un'entità molle, pieghevole alla sua invenzione. E ciò mi ha sempre confermato nell'idea che Cortelazzo non si assiepava nella numerosa schiera degli scultori di «trovata». Era un lavoratore, sapeva che tutto dipendeva dal modo di trattare la materia, da come una struttura naturale poteva ricrearsi nell'analogia dell'arte e a ciò affidava l'invenzione, che egli sapeva cogliere da ognidove.

Questa premessa può servirci per comprendere uno scultore che vuol rinnovare la tradizione, ma che non ha problemi che vadano oltre quello della forma. Non così Cortelazzo. Anche se non conoscessimo la sua personalità e la sua fine, non esiteremmo a renderci conto che in Cortelazzo poteva, e molto, la prospezione dell'inconscio, quello scandaglio analitico nella sua psiche per cui ogni momento dell'esistere era pesato nel grande spazio dell'essere.

Il primo incontro con Cortelazzo fu a un premio Suzzara, lo vinse. Ci incantò quella sua scultura adolescente che partecipava alla crociata del «realismo» come non se ne rendesse conto, con il candore puro delle sue statue. Cortelazzo veniva dalla provincia veneta, quella che aveva già dato scultori di primo piano, come i fratelli Basaldella. Mirabile l'accostamento, nella scultura di Cortelazzo precedente il 1970, di elementi primari, generalmente in verticale. La materia era il marmo o la pietra, ma anche il legno. Quando si cimentava col bronzo, la patina modificava la ricchezza della materia, come se Cortelazzo la temesse. Riconoscemmo subito la qualità non estemporanea della sua grafica, dei suoi disegni che erano già da antologia. Fin da giovane Cortelazzo non aveva pagato il solito pedaggio al figurativismo, manifestando subito una volontà di emblemizzare nel simbolo il suo dialogo con la vita e la morte. D'altra parte egli, quando

riusciva a superare l'abbozzo sognante, le meditazioni del metafisico, si impegnava nella scultura architettonica, nell'opera che poteva decorare, come è della scultura classica, un ambiente, in una creatività che sviluppava con gioia vivificante un'idea dello spazio e del mondo. Dicevo sopra che a Cortelazzo piaceva piegare la materia secondo la sua fantasia, ma non indulgeva per niente al barocchismo di tanta, troppa, scultura contemporanea. La prima volta che ho avuto il piacere di presentare in una mostra (alla Galleria «Pagani», di Milano, 1970) Gino Cortelazzo, ho scritto che lo scultore «ha dovuto vincere il barocchismo che è spontaneo nella scultura moderna. Il senso di ridondante, di pletorico è naturale in uno che ha la facilità di Cortelazzo. Come una volta era più che naturale far volare le figure sopra le ghirlande e le danze degli angioletti, così oggi è naturalissimo aprire pungiglioni e raggieri in un corpo bronzeo e anche scavare cascate in ammassi di pietre».

Bisogna partire di qui per capire come, dopo la sua folgorante apparizione al Suzzara, Cortelazzo sia entrato nel grande alveo della scultura non figurativa che fu contemporanea agli anni in cui l'ho avuto con me all'Accademia di Ravenna come maestro di scultura (in un'altra aula insegnava Giò Pomodoro) cioè dal 1971 in poi. Lui ci rimase anche dopo il 1975, quando io me ne andai, solo per qualche tempo. Il suo senso di avvenirismo, di rottura con le tradizioni l'avevano portato a rimeditare alcune esperienze del futurismo. La scultura, grande esercizio della fantasia, era diventata per lui sostanza e verità della vita e poiché la vita è complementare alla natura nel cui spazio noi esistiamo, il problema fu per lui di irrompere oltre la natura, per quella strada che il giudizio estetico chiama di espressionismo astratto. In certe sue sculture del tempo, la statua-idolo, la statua feticcio, certamente ispirate dal primordio, si appuntellavano su bastoni, come irrompessero nell'ironia del moderno. Si verificava così una contraddizione, in Cortelazzo dal temperamento così dolce: l'ispirazione plastica travalicava oltre le barriere del razionale e della meditazione culturale, in lui sempre profonda, e imponeva (prima di tutto a lui stesso) un'idea intuitiva, un istinto aggressivo della forma tale da rompere con tutte le tradizioni. Questi principi non l'hanno mai abbandonato, fino alla morte e per dare un'indicazione sintetica della sua arte nel finale degli anni Settanta mi sembra di vedere in essa una sublime mescolanza di passione e di umorismo, una passione che si svolge ai limiti dell'irrazionale senza mai superarli, una luce che fora la nebbia dell'incognito senza perdersi in esso per una concezione stoica dell'e-

sistere che non l'ha mai abbandonato fino all'ultimo momento. Cortelazzo si era assunto così un compito ben difficile, non l'adagiamento a uno stile, certamente moderno, da arricchire continuamente ma uno studio costante, una conoscenza del mondo nei suoi contenuti più ardui. Fra tante opere «senza titolo» dei nostri tempi (*ohne Titel*, dicono i tedeschi) Cortelazzo dava un titolo alle sue opere, ravvisabile nelle linee delle sue curve e nelle masse dei suoi modellati. D'altra parte egli così rispondeva a una tradizione del «moderno» che, partendo dal dinamismo plastico di Boccioni approdava all'assoluto spigoloso di Chadwick senza lasciarsi trascinare in alcun solco imitativo. È ancora facile contraddire la tradizione umanistica, rifiutare una consumata sensibilità della forma, il gioco della luce sui piani, della modellazione psicologica. Difficile, ove si neghino le soluzioni stravaganti, ricondurre l'espressione alla dimensione dell'uomo, come Cortelazzo ha voluto fare e ha fatto.

Ma per capire a fondo l'arte di Cortelazzo bisogna, ancora una volta, ricondursi all'uomo. Gino Cortelazzo era un uomo dolce, il suo ideale era il lavoro, lavoro, lavoro. Quando veniva a insegnare a Ravenna, dove gli studenti lo adoravano, egli faceva puntualmente e con entusiasmo il suo mestiere di insegnante, stava sempre con gli allievi e ci mancava poco che li accompagnasse alle loro case. Ma non perdeva un'ora in quelle chiacchiere inutili che del resto sono le piccole gioie delle città non grandi e dei paesi. Non perdeva un'ora. Con la sua automobile, a tutte le ore del giorno e della notte, forando la nebbia coi suoi occhiali di miope, attraversava Romagna, Emilia e Veneto per ripiombare nel suo studio di Este, prossimo alla sua bella casa di campagna, al limitare della città dove si svolgeva tutta la sua vita, con la moglie, con i figli. Mi faceva pensare a una frase del grande Arturo Martini, che ho avuto la fortuna di conoscere bene: «Lavorate, osterga, non lasciatemi solo». Martini era un veneto come lui, perdipiù della provincia. La solitudine ossessionava Martini come angustia Cortelazzo. Quella solitudine che la nebbia padana, come un muro, accentua nella psiche dell'uomo che si sente vivo tra i morti. Cortelazzo si chiudeva nel silenzio ma ogni tanto, con la sua dizione un poco zoppicante, sembrava volesse aggredire gli altri perché non lo capivano o, addirittura, non capivano. Che cosa non capivano?

Innanzitutto che la scultura non è una modulazione di forme accostate come le danzatrici di un balletto, che rispondono tutte insieme e tutte uguali a un ritmo determinato che tutte le comanda. Le forme nella scultura si distanziano e si torcono per fornire un'idea di spazio

che è scultura come la forma stessa. In più, la fluidità spaziale è quella che trasporta la forma verso l'indicibile, l'inesprimibile al quale tuttavia tende l'artista in perenne sforzo, spesso condotto da solo, terribilmente solo. «Lavorate, ostrega, non lasciatemi solo». Mi illudevo di averlo capito quando lo chiamammo a Ravenna, in un'Accademia tutta da fare, ma certo diversa da tutte le altre. Poi, a Ravenna, Gino non c'era più andato. Disse che senza di me (perdonatemi la superbia, che solo la morte può perdonare) non ci sapeva più stare. E, nonostante tutto, ostrega, rimase più solo. Si tratta ora di capire fin dove è arrivato questo meraviglioso scultore-creatore del nostro tempo.

IL COLORE INVENTATO

Giuseppe Mazzariol

L'ultima stagione della ricerca artistica di Gino Cortelazzo è contrassegnata dall'improvvisa, ma non immotivata e neppure imprevedibile, apparizione del colore. L'uso del colore, e di un colore non sovrapposto ma parte integrante e qualificante della forma plastica, è la risultante inevitabile di una precisa intenzione presente già nelle opere prime di questo veneto: liberare la scultura come lingua iconica dalle costrizioni della sua oggettualità (e con tale scelta formale sembra rispondere alle angosciose domande che quarant'anni prima si era posto un altro grande scultore italiano, Arturo Martini, in *Scultura lingua morta*); sentire e interpretare la scultura non come arte del «monumento»; cioè al di fuori dei riti tradizionali della memoria e della celebrazione cui la scultura è stata legata in maniere confessate o indirette dai tempi più remoti ai giorni nostri. Il colore come qualità e forza di liberazione della forma plastica dalle ristrettezze del *Bianco e nero*, dualità insuperabile perfino nei modi, e dalle tecniche, dell'alto e basso rilievo pur sempre condizionato nei suoi risultati espressivi dall'imprevedibile intervento della luce, fattore esterno, fisico e variamente condizionante la lettura del Testo plastico. *Bianco e nero* che può anche essere inteso come momento dialettico ed emergente della forma, contrapposto agli aspetti, sottesi, absconditi, latenti – in ombra – dell'oggetto formato.

Il colore inventato in questa ultima, furiosa, saturnina stagione della scultura di Gino: il colore, come grande fiammata che doveva tragicamente investire e consumare anche Lui, ha la funzione di porre ogni parte dell'opera sul piano immediato dell'attualità come se il progetto di essa coincidesse, momento dopo momento, con lo stesso processo realizzativo in una sincronia perfetta di intenzione ed atto, di gesto e di esito, della parte e del tutto, senza rimandi, allusioni o deleghe. Questa direzione verso l'interno dell'oggetto, la sua origine vitale, il suo essere non rappresentato soltanto ma seguito nel suo lento farsi nel tempo e nello spazio della sua stessa esistenza, è intuibile fin dai testi degli anni '50, quelli più vicini, ma anche così diversi, ai modi di Mastroianni. L'antimonumento è per Cortelazzo coincidente con l'idea stessa di scultura e il progressivo, anche se talora contraddetto, avvicinamento al colore, come mezzo liberatorio, è reso manifesto

dell'ansiosa ricerca da parte di questo artista dei materiali più svariati, dalle più diverse essenze del legno, al bronzo sapientemente patinato, alle pietre, ai marmi di Carrara, all'onice, ai metalli preziosi. Anche allora, per oltre trent'anni, la materia in cui trovare la forma doveva avere in sé una originaria dominante cromatica.

Il colore finalmente negli ultimi tempi come medium esplicito; il colore come scelta iniziale, come motivazione effettiva dell'intervento plastico. Il rosa, quel rosa intenso e luminoso, splendente per sé e da sé come condizione spazio-temporale per quelle lunghe, drammatiche foglie di cactus. Non quindi il colore come ornamento o divertimento ottico alla maniera di Gaudi o di Calder, ma essenziale e primario come nella plastica egizia, o in quella dei Della Robbia. Il colore come narrazione, canto, status interiore dell'esistenza. Sentimento del vivere.

Non è senza un preciso significato che le ultime opere di Gino abbiano tutte o quasi un'impronta o meglio un'origine fitiforme; come se il mondo dei vegetali fosse il solo a poterlo ispirare e confortare nella sua nuova ipotesi creativa, dove, come non mai prima, avveniva finalmente l'intrinseca unione di forma plastica e qualità cromatica. Il mondo vegetale come aspetto dominante del suo paesaggio, come simbolo di una condizione di silenzio, di incomunicabilità, di solitaria e disperata bellezza.

L'UNICO, 1971

legno di mogano, cm 150×60×22

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1973 galleria «Cortina», Milano; 1974 galleria «Fidesarte», Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1971 VI Mostra Internazionale di Scultura all'aperto, Legnano (Milano); 1972 VII Mostra di Scultura all'aperto, Legnano (Milano); 1972 III Mostra «Primavera», Bologna; 1972 III Premio Nazionale di Scultura «Città di Seregno», Seregno (Milano); 1973 «Arte Italiana Contemporanea», Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

IL BRIGANTINO, 1974

bronzo, cm 73×65×43

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1975 galleria «Zanini», Roma; 1976 galleria «San Marco», Bassano del Grappa (Vicenza); 1987 galleria «Hausmann», Mestre (Venezia); 1979 galleria «Cortina», Milano; 1982 galleria «San Giorgio», Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1976 «Arte Fiera 1976», Bologna; 1979 Premio Nazionale di Scultura, Rotonda della Borsa, Milano; 1981 «Arte Triveneta a Basilea», Basilea.

Bibliografia: «Arte» n. 4, novembre-dicembre 1976; *Enciclopedia nazionale degli artisti italiani*, Ancona 1976; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; Sileno Salvagnini «La Tribuna di Treviso», «La Nuova Venezia», «Il Mattino di Padova» 9 novembre 1986; «Athe-ste», novembre-dicembre 1986.

FARFALLA LUCE, 1975

bronzo, cm 82×115×56

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1975 galleria «Zanini», Roma; 1977 galleria «L'Arcobaleno», Roma; 1978 galleria «Hausmann», Mestre (Venezia); 1980 «Scultura Ambiente»,

Este (Padova); 1982 galleria «San Giorgio», Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1975 «Arte Fiera 75», Bologna; 1975 «Tre monumenti della scultura oggi», Longarone (Belluno); 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie di Artisti, Asolo (Treviso); 1979 Premio di Scultura «Città di Seregno», Seregno (Milano).

Biografia: R. De Grada, «L'Elite, Selezione arte italiana», Varese 1977; A. Terzi «Ville e giardini», luglio-agosto 1985, n. 198; «Athe-ste», novembre-dicembre 1986.

POTENZA, 1975

alabastro, cm 36×10×16

inedito

Treviso, Collezione privata

METAMORFOSI, 1975

alabastro cm. 65×36×19

Este, Collezione Cortelazzo

Esposizioni: 1975 galleria «Zanini», Roma; 1976 galleria «Lo Spazio», Brescia; 1982 galleria «Petrarca», Parma.

TRITTICO, 1975

alabastro cm 64×23×17

Este, Collezione Cortelazzo

Mostra: 1982 «Galleria Petrarca», Parma

INFANTE, 1975

alabastro cm 60×21×14

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre: 1975 galleria «Zanini», Roma; 1982 «Galleria Petrarca», Parma.

IN CAMMINO, 1976

bronzo, cm 162×50×50

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria «Bergamini», Milano; 1977 galleria «L'Arcobaleno», Roma; 1980 «Scultura Ambiente», Este (Padova); 1981 galleria «Ghelfi», Verona; 1982 galleria «San Giorgio», Mestre (Venezia).

Bibliografia: Enzo Fabiani «Gente», 21 ottobre 1983; S. Salvagnini «L'Orso», maggio-giugno 1986.

L'INTELLETTUALE, 1977

bronzo, cm 83×68×42

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria «L'Arcobaleno», Roma; 1978 galleria «Hausamann», Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1981 «Arte Triveneta a Basilea», Basilea; 1983 «Veneto Arte», Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; *Catalogo Nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino 1979, n. 3.

CASTELLO 2, 1977

bronzo, cm 30×15×15

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria «L'Arcobaleno», Roma; 1981 galleria «Ghelf», Verona.

Bibliografia: G. Marchiori, *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

VENEZIA, 1980

bronzo, bassorilievo cm 50×30

Este, Collezione Cortelazzo

POSITANO, 1980

bronzo, bassorilievo cm 50×30

Este, Collezione Cortelazzo

NUDO, 1981

legno di tiglio, cm 205×60×50

Este Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1980 «Scultura Ambiente», Este (Padova); 1982 galleria «Petrarca», Parma.

Bibliografia: A. Terzi, «Ville e giardini», luglio-agosto 1985, n. 198; G. Cavazzini «La Gazzetta di Parma», 21 novembre 1986.

L'URLO, 1982

legno d'ulivo, cm 230×70×70

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre collettive: 1983 «Veneto Arte», Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: A. Terzi «Ville e giardini», luglio-agosto 1985, n. 198.

FOGLIA AUTUNNALE, 1983

bronzo, cm 40,5×55×52

Este, Collezione Cortelazzo

FOGLIA ORO, 1984

bronzo, cm 41,5×45×22

Este, Collezione Cortelazzo

COMPOSIZIONE VERDE, 1984

bronzo, cm 47×50×45

Este, Collezione Cortelazzo

Bibliografia: A. Terzi «Ville e giardini», luglio-agosto 1985, n. 198.

LA GRANDE FOGLIA 2, 1985

bronzo, cm 73,5×56×50

Este, Collezione Cortelazzo

LA ROSA, 1985

ferro ricoperto di quarzo rosa

cm 192×100×100

Este, Collezione Cortelazzo

Bibliografia: «Atheeste», novembre-dicembre 1986; D. Schiesari «La Difesa del Popolo», 15 novembre 1987.

IL CASTELLO, 1985

ferro ricoperto di quarzo blu

cm 130×60×45

Este, Collezione Cortelazzo

Bibliografia: S. Salvagnini «La Tribuna di Treviso», 9 novembre 1986.

LUNA A KEY WEST, 1985

ferro ricoperto di quarzo rosa

cm 135×60×45

Este, Collezione Cortelazzo

Bibliografia: S. Salvagnini «Il Mattino di Padova», «La Nuova Venezia», «La Tribuna di Treviso», 9 novembre 1986; «Atheeste», novembre-dicembre 1986.

POSITANO, 1985

mosaico cm 120×71

Esposizione: Studio Cortelazzo, novembre 1988.

LUNA A KAY WEST, 1985

mosaico cm 98×71

Esposizione: novembre 1988 «Scultura Ambiente», Este.

ILLUSTRAZIONI





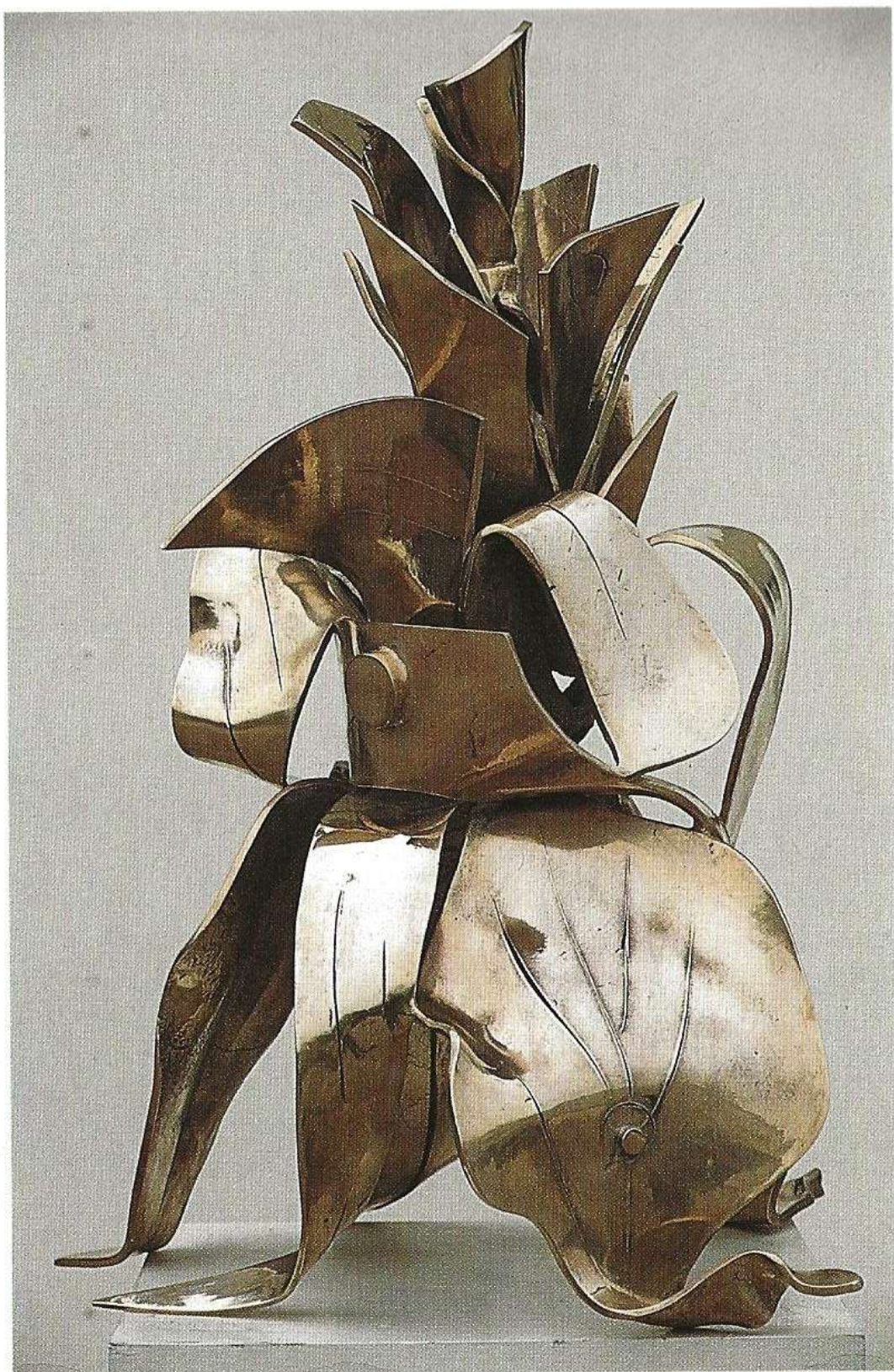
Farfalla luce, 1975 - bronzo



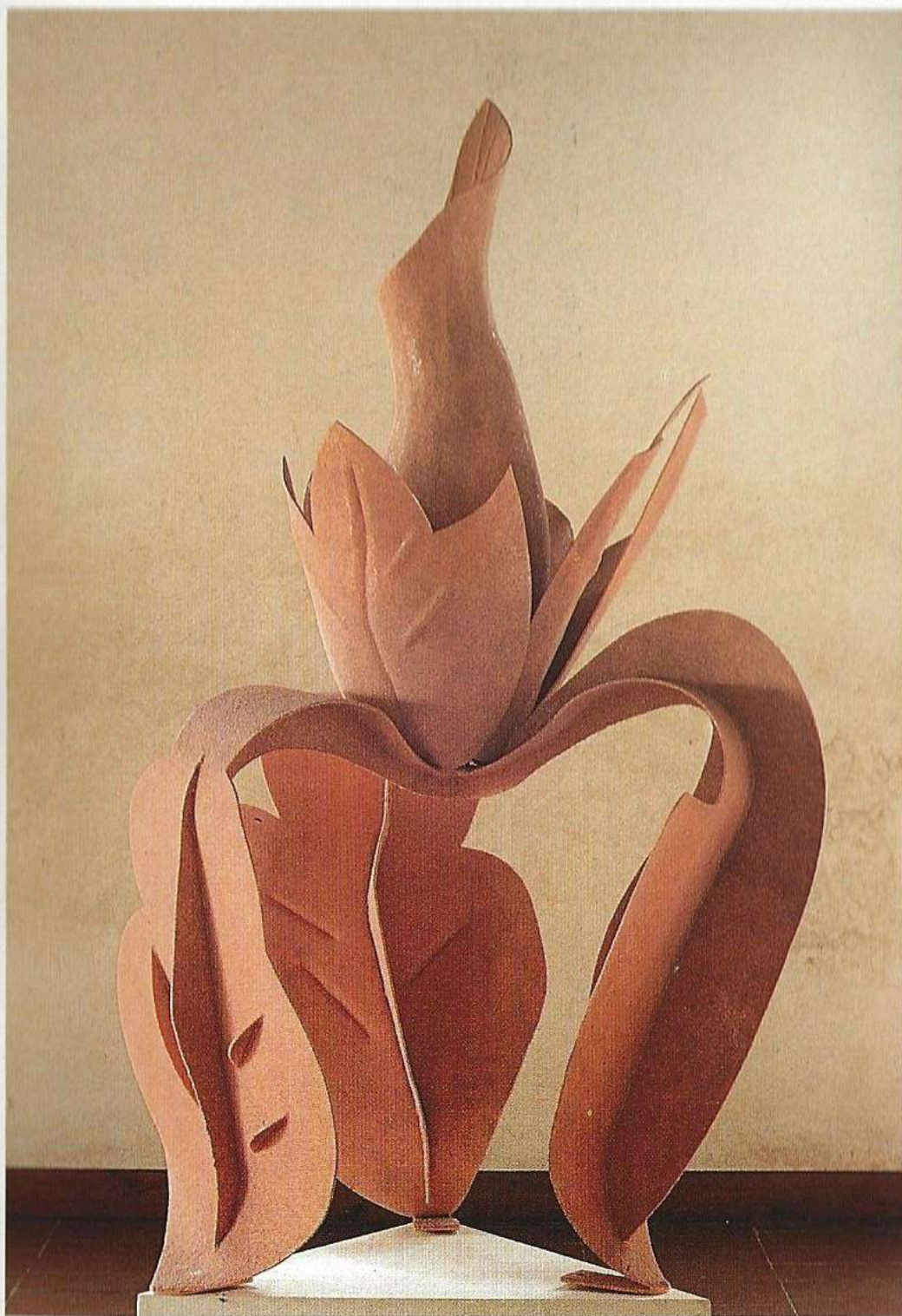
In cammino, 1976 - bronzo



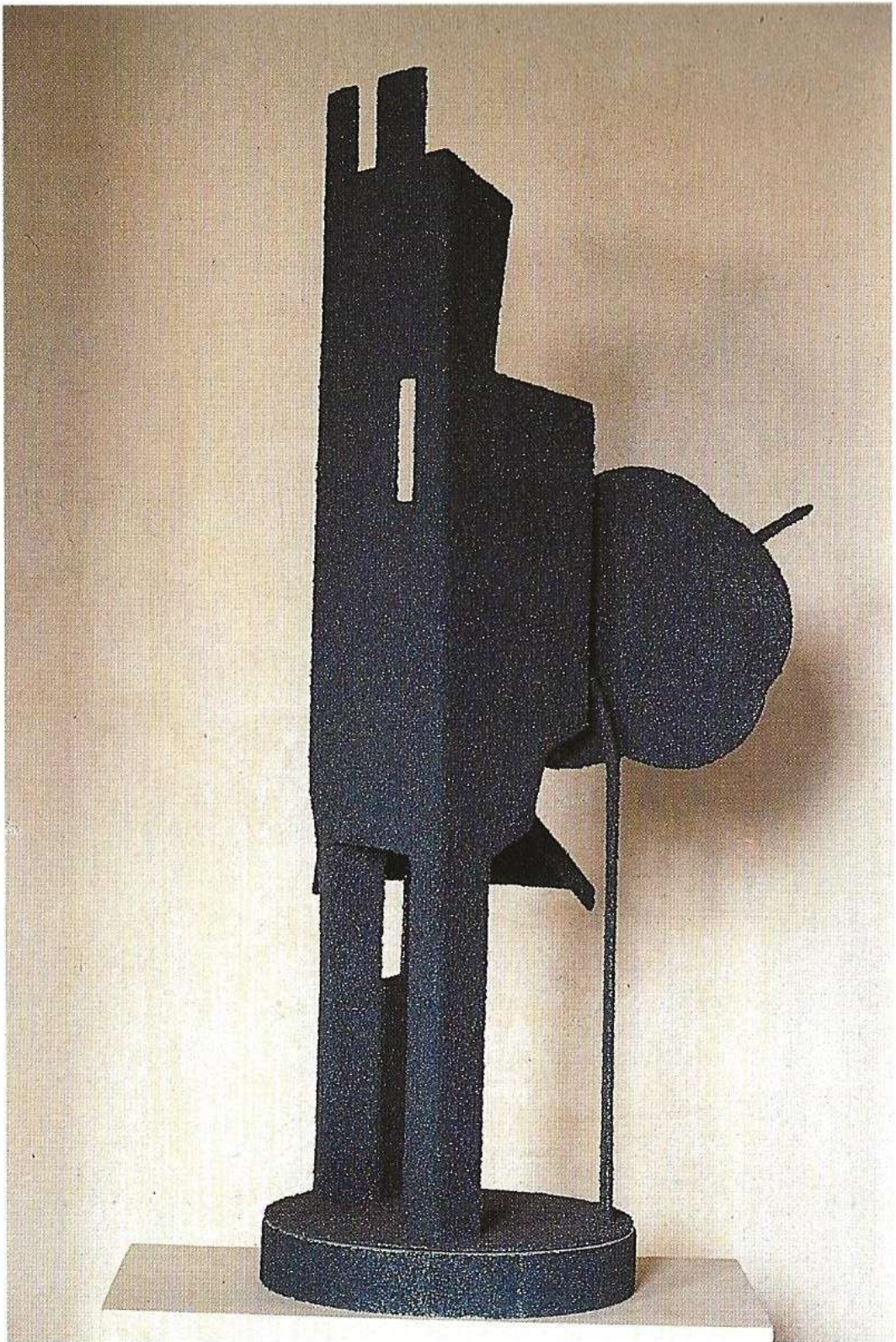
Albero bianco, 1980 - ferro



La grande foglia II, 1985 - bronzo



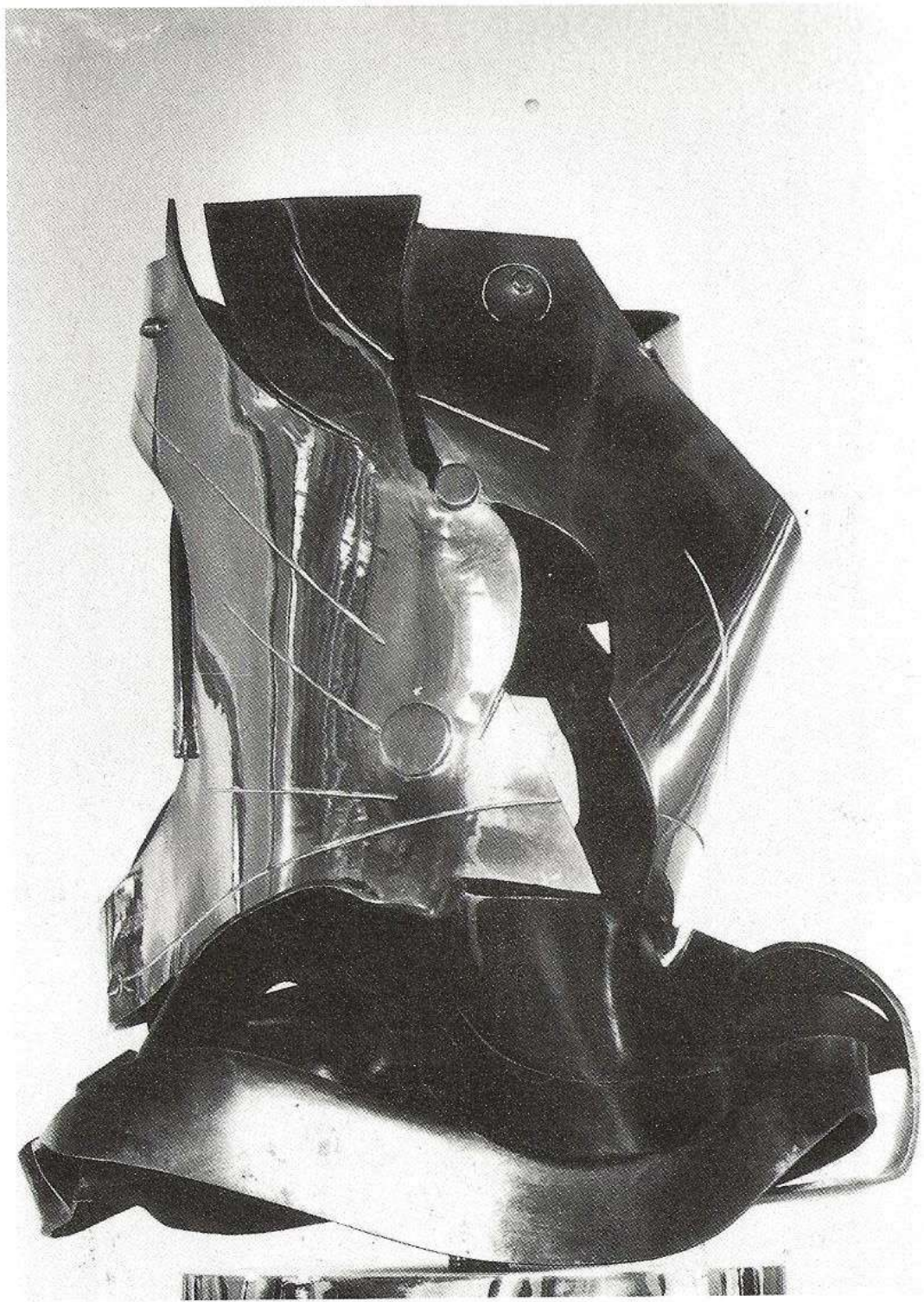
La rosa, 1985 - ferro ricoperto di quarzo



Il castello, 1985 - ferro ricoperto di quarzo



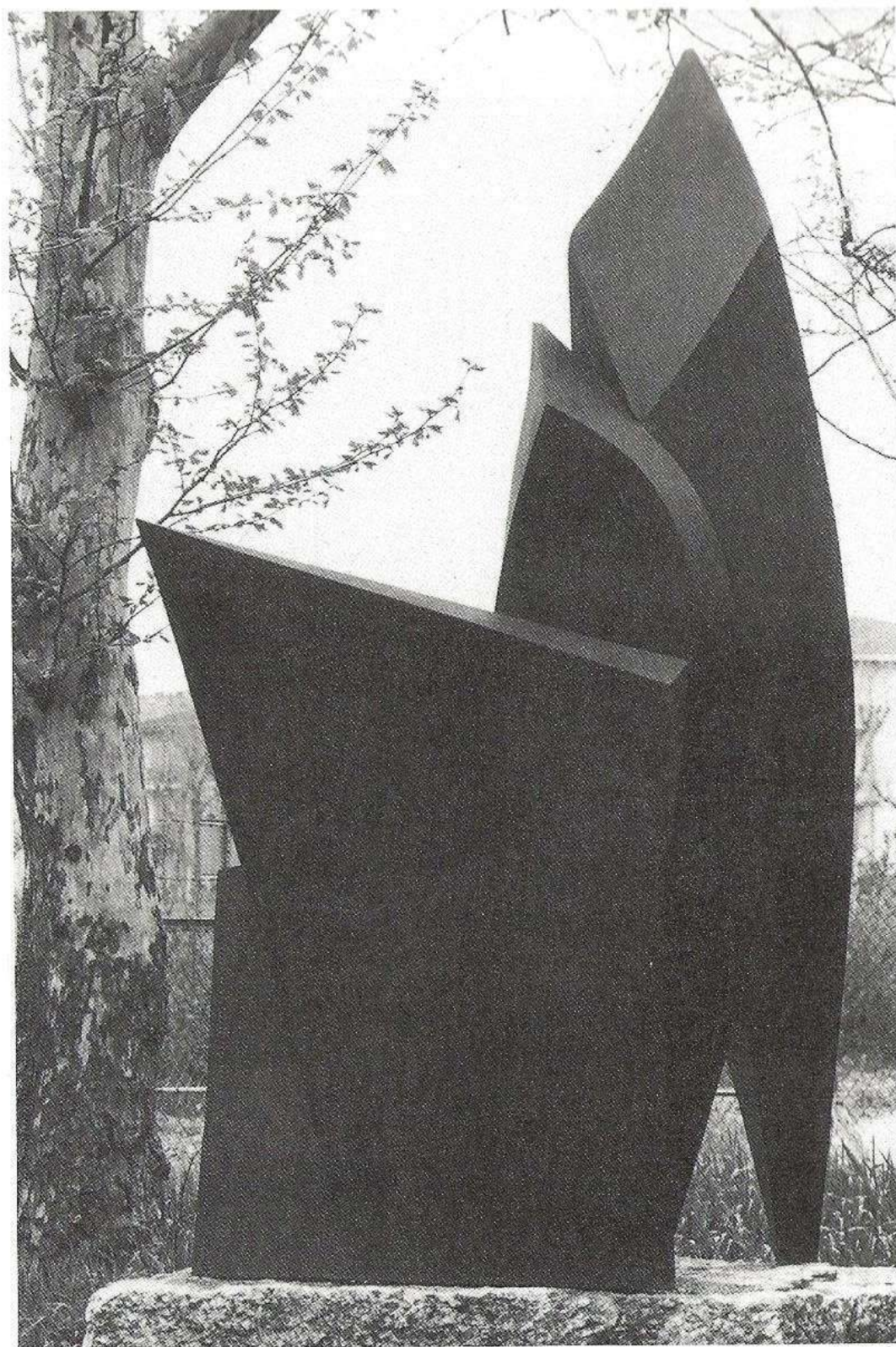
Potenza, 1974 - alabastro



Il brigantino, 1974 - bronzo



L'intellettuale, 1977 - bronzo



Scenografia, 1979 - ferro



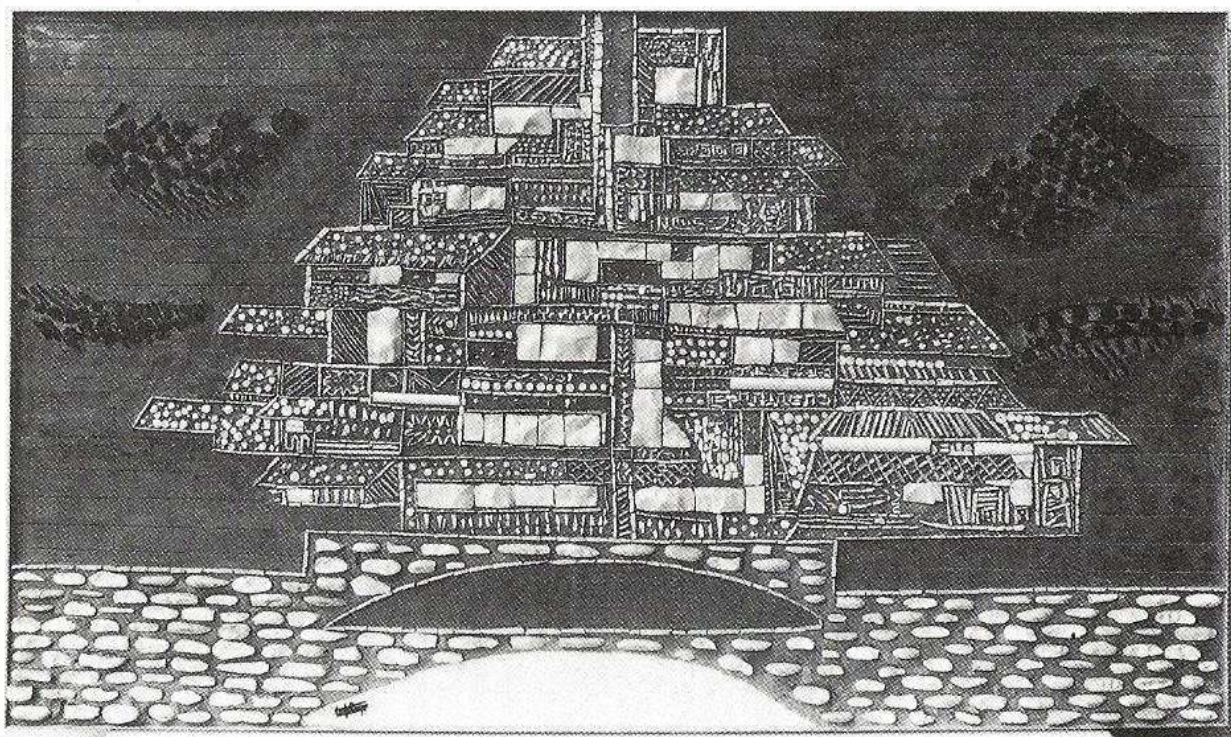
Nudo, 1981 - legno di tiglio



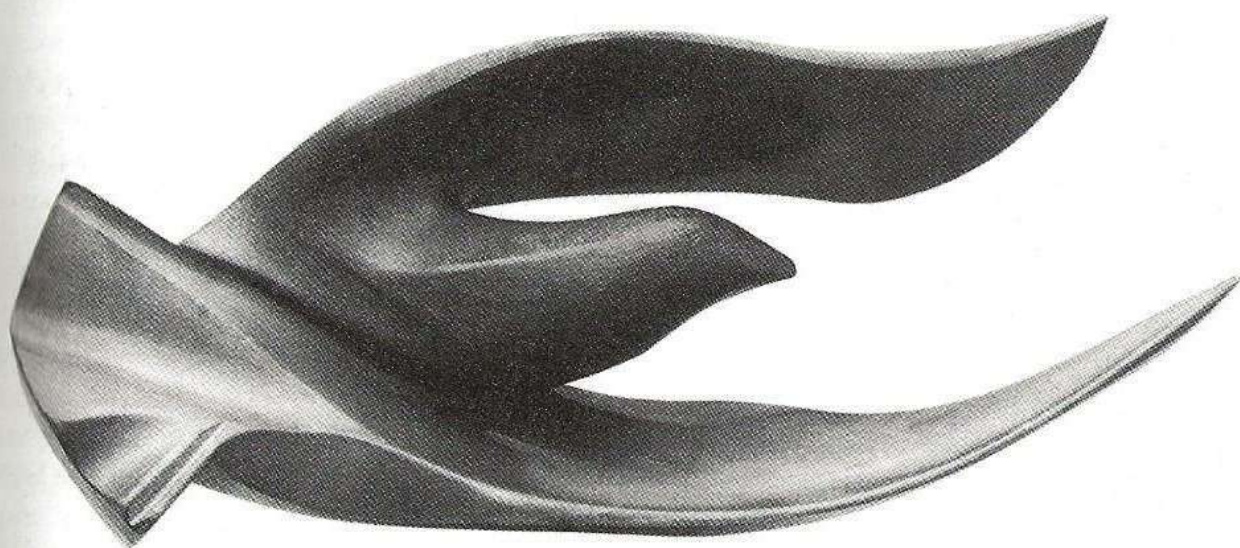
L'urlo, 1982 - legno di ulivo



Fiore II, 1983 - bronzo



Positano, 1985 - mosaico



Colomba, 1985 - bronzo



BIOGRAFIA

a cura di Franca Bizzotto

1927

Gino Cortelazzo nasce a Este il 31 ottobre da una famiglia di proprietari terrieri che non intende assecondarlo nella sua vocazione per le arti figurative.

Viene quindi avviato, con una riluttanza da parte sua non ancora conclamata ma già nascente, agli studi di agraria. Ottenuto il diploma, conseguentemente Cortelazzo si iscrive alla facoltà di agraria. Ne frequenta, senza troppa convinzione, soltanto il primo anno. Ma in compenso, da autodidatta vorace, si formerà una solida cultura umanistica. Sono, questi, precedenti significativi, che ci possono aiutare nel reperimento di una delle fondamentali chiavi interpretative della sua successiva creatività.

1949

Dopo una breve esperienza lavorativa in Sud America rientra nell'azienda paterna e non senza contrasti inizia una fortunata attività di vivaista.

Nel suo vivaio, Cortelazzo guarda con sempre maggiore insistenza all'aspetto delle creature vegetali, passa ore a studiarle e a guidarle, per così dire, ponendo in atto tutti gli accorgimenti tecnici per ricavarne il massimo di bellezza. Il salto verso la manualità è ormai necessitato, come un passaggio obbligato che Cortelazzo attuerà con piena consapevolezza.

1951

Si sposa con Lucia Arbustini e l'anno successivo nasce il primo figlio, Guido, mentre Paola vedrà la luce nel 1956.

Sono anni forse dubbiosi, di mancata proiezione all'esterno di crucci e problemi, ma anche di profonda e definitiva maturazione. Cortelazzo è stato uomo di fitte e raffinate letture. La sua formazione culturale, nell'immediato dopoguerra, è suggestionata dal pensiero degli esistenzialisti soprattutto attraverso le prove narrative di Sartre e Ca-

mus, ma non era meno interessato da Joyce e Virginia Woolf.

Egli comunque spaziava con grande capacità d'intuizione dalle arti figurative alla letteratura; leggeva Goethe, Musil, amava Kafka e conosceva profondamente Freud anche se prediligeva Jung. Nello stesso tempo raccoglieva le pubblicazioni di Nicolò e Giovanni Pisano, di Jacopo della Quercia, di Brunelleschi, di Donatello e di Boccioni fra gli artisti contemporanei, che egli considerava i suoi maestri ideali.

1962

Si iscrive all'Accademia d'Arte di Bologna. Allievo di Umberto Mastroianni, si diploma nel 1967 dopo essere diventato uno dei suoi allievi prediletti. E Mastroianni infatti ne serberà sempre un ricordo eccezionale e persino un poco stupefatto per tanto talento dispiegato quasi in silenzio, intuendo in lui fin dall'inizio qualcosa di più di un semplice allievo e scoprendo le modalità di un'autonomia che si verrà quasi sempre più confermando nel corso del tempo.

Nell'elaborazione della sua poetica Cortelazzo cerca di osservare e studiare i temi che trascorrono nell'Italia di quegli anni, senza lasciarli coinvolgere dagli empiti del neo-realismo. Ma, immerso nei suoi giorni, Cortelazzo non può, per quanto avvertito, non risentirne gli influssi. E infatti la prima opera che comincerà a far circolare il suo nome tra gli addetti avrà un titolo assai indicativo di ciò: **L'operaio**.

1968

Con **L'operaio** Gino Cortelazzo vince inaspettatamente, da vero «out-sider», il Premio Suzzara.

È la *Gazzetta di Parma*, città finitima con la provincia di Mantova, dove appunto opera il Premio Suzzara, a tracciare le prime coordinate, ad opera di Gianni Cavazzini, sulle modalità operative di Cortelazzo, parlando

fra l'altro di *efficace sviluppo verticale di pieni e di vuoti*. La sua predilezione per il verticalismo, più che per l'espansione orizzontale, in effetti sarà una costante nel corso degli anni successivi.

Questa cultura ha ovviamente nella storia dell'artista un suo posto di rilievo, essendo l'input attraverso il quale egli si immette in un rapporto pubblico, affrontando un giudizio, praticamente esponendosi e «facendosi vedere». In nuce, questo *Operaio* contiene già la carica inventiva che sarà sviluppata poi in maniera sempre più articolata, sottile e persuasiva.

Il registro del bronzo è ormai quello suo, tipico del Cortelazzo che riuscirà a farsi uno spazio di tutto riguardo nei giudizi dei critici più avvertiti.

È sull'onda del successo ottenuto con l'*Operaio* che troviamo, in quello stesso 1968 (dopo altre fuggevoli prove, come una mostra a Torino nel maggio del 1967), Gino Cortelazzo impegnato a esporre una serie di sue opere nell'inverno del 1968 al «Circolo degli 11» a Reggio Emilia: *Omaggio al maestro* (dedicata a Mastroianni), *La propaganda*, *Chiacchierio*, *Il Potere*, *Der König*, *Mondo allegro*, *Figure alate*.

1970

Raffaele De Grada lo chiama a insegnare scultura all'Accademia sperimentale di Ravenna vicino a Massimo Carrà, Giò Pomodoro, Luca Crippa, Tono Zancanaro.

Dunque Cortelazzo sta costruendosi sulla propria pelle il suo alfabeto, scegliendo gli affini ma soprattutto scartando i diversi, cioè quasi tutti. Ed è chiaro che in queste opere del suo primo periodo, su cui parrebbe incombere la pur feconda ombra di Mastroianni e dietro ad essa, ma quanto sfumata!, quella dei futuristi, l'attribuzionistica dei critici diventa un'impresa onerosa e anche ingiusta nei confronti dell'autore.

Nello stesso anno espone alla Galleria «Pagani» di Milano e Raffaele De Grada lo presenta in catalogo. Per uno strano caso incontra il mondo dell'alta moda: Biki, Baratta, Soldano e gli vengono commissionati dei gioielli (pezzi unici) per le sfilate. Viene proiettato nei salotti più importanti della città, ma non regge a lungo e si ritira a Este. Incontra Dino Buzzati.

1971

Guido Perocco lo presenta alla mostra presso la Galleria «La Chiocciola di Padova».

1972

Alla Galleria «Viotti» di Torino lo scultore atestino può esporre alcuni pezzi profondamente «suoi», tra i più significativi della produzione, quali i bronzi *Toro seduto*, *Strillone*, *Pesce*. Viene notato da Davide Lajolo, che scriverà sul suo giornale *Vie Nuove* e diventerà amico oltre che estimatore di Cortelazzo.

Il suo bisogno di ricercare esteticamente ed eticamente, bisogno che non fu saziato dalla sua stessa vita, lo porta a sperimentare tutti i materiali che incontra e lo incuriosiscono; non smette mai di indagare le possibilità del bronzo ma lavora anche la pietra, l'alabastrò, l'onice, durante precisi archi di tempo; ama molto il legno al quale spesso ritorna, come pure al ferro.

1973

Giuseppe Marchiori lo presenta alla Galleria «Cortina» di Milano. Il critico, conosciuto a Venezia nel 1971 alla Galleria «Bevilacqua La Masa», diventerà un assiduo frequentatore dello studio di Cortelazzo.

Delle sculture in legno egli scriveva: *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... 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.*

Nello stesso anno incontra Gianni Berengo

Gardin che fotograferà tutta l'opera dello scultore.

Tra il 1972 e il 1974 Cortelazzo produce anche una fitta schiera di sculture in pietra di Vicenza di grandi dimensioni, tra cui vale la pena di ricordare **Fiore** e **Toro**.

I titoli di Cortelazzo non sono sempre strettamente indicativi delle opere alle quali sono stati apposti, obbedendo, a quanto ci è stato dato di capire, più a suggestioni, anche verbali, che a una dichiarata intenzionalità o a un esplicito programma. Cortelazzo, scultore, conosceva attraverso la materia non con la parola e percepiva il titolo di un'opera come una semplificazione risibile. Di questo pensiero rimane traccia negli appunti pubblicati nel catalogo della mostra alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia del maggio-settembre 1990.

1974-75

L'attività in bronzo, che è sempre continuata a fianco della sperimentazione di nuovi materiali, novera nel 1974 **Il Brigantino**, **Farfalla-luce** e **Toro**, su cui Giuseppe Mazzariol ha scritto: *In queste tre opere che vi cito vi è una netta e manichea contrapposizione di oro e nero, di luce e buio; poi dentro a ciascuno di questi oggetti vi sono degli spazi immediati che ti accolgono e ti stringono, ti mettono proprio alle strette; sono specie di gabbie che improvvisamente si aprono e di chiudono. Sono delle armature, delle corazze, degli elmi, ma io faccio questi riferimenti solo per analogia; mi riferisco a cose che non hanno niente a che vedere con questi oggetti. È un modo per spiegarmi queste opere straordinarie che, secondo me, rientrano nella storia della scultura di questo secolo in una maniera precisa, occupando uno spazio non da altri occupato. Queste opere le cito perché sono un momento importante dello sviluppo linguistico del Cortelazzo, cioè della formazione di quel linguaggio plastico per cui egli si differenzia da tutti gli altri, si autonomizza ed è lui, solo lui.*

Il museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro acquista l'opera **Destino** che affianca a **Chimera**, precedentemente entrata nella collezione museale. Nello stesso periodo egli saggia le possibilità formali di alabastro e onice. Del 1975 sono **Il bacio** e **Metamorfosi** in alabastro, due sculture particolarmente felici, contrassegnate da trasparenze bianco-pallide e da tutta una serie di riflessi

che vitalizzano le masse volumetriche, rendendole di estrema sensibilità, come una lastra fotografica, alla pioggia della luce.

Quanto ai risultati sull'onice, in **Grano di luce** e **Nudo**, sempre del 1975, giocate sui toni dal verde scuro al verde chiaro, secondando le estrose venature della materia, in grandi blocchi tirati a lucido (di dimensioni assolutamente eccezionali per questo materiale), Cortelazzo ottiene un altro dei suoi misteriosi risultati svuotando la materia, scavandola, ottenendone sinuose concavità, forandola al centro, aprendovi una specie di tunnel nel caso di **Grano di luce**.

1976

È un altro anno particolarmente felice, che vede uscire dalla sua officina una foltissima serie di opere: **Città**, **Forme plastiche**, **Sequenza di volumi**, **Volumi in armonia**, **Torsione**, **Momento ritmico**, **Libertà**, **Visione marina**, **Forma pura**, **Profeti**, **Trio**, **Incontro con un personaggio**, **Famiglia**, **Danza e Guerrieri**; scrive Giuseppe Marchiori: *Questo periodo attivo, in cui si manifestano spunti che saranno poi sviluppati... con una limpida coscienza, prima di tutto nelle sculture in bronzo, poi nei bassorilievi 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.*

Le opere di Cortelazzo iniziano a uscire dall'ambito nazionale; sarà Giulio Carlo Argan, dopo averlo incontrato alla Galleria «Zanini» di Roma nel 1975, a presentarlo in Germania alla Galleria «G» di Berlino e in Austria, poi andrà in Francia e in America Latina.

Giulio Carlo Argan, entrando perentoriamente con la sua sapienza dentro il fare artistico di Cortelazzo, scriveva: *Le sue opere in bronzo, onice, alabastro, colpiscono per l'alto grado di elezione formale: il lavoro della scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico) fatta con gli occhi e con le mani.*

1977

Da un punto di vista espositivo è stato un anno assai impegnativo: Argan lo presenta alla Galleria «Frankfurter» di Francoforte, alla «Ursus-Press» di Düsseldorf, alla

«Monica Beck» di Schwarzenaker e a «L'Arcobaleno» di Roma. Incontra il fotografo Enrico Cattaneo.

Per esplorare l'ambito emotivo e intellettuale di Cortelazzo, sono parte assai importanti i bassorilievi eseguiti a partire dal 1977, dei quali Marchiori scrive: *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.*

Il maestro Riccardo Muti gli fa visita nello studio di Este: un incontro significativo per entrambi gli artisti.

1978

Lascia l'insegnamento per dedicarsi completamente al suo febbrile lavoro di ricerca estetica.

In questo periodo Cortelazzo mette a fuoco in maniera anche teoricamente definitiva il concetto di «figurativo indiretto» che era alla base della sua scultura dalla metà degli anni '70. Secondo l'artista *l'opera deve colpire la psiche del fruitore facendogli costruire una sua figura che può essere diversa da quella di un altro, perché dipende dalla sua educazione, dalla sua forza immaginativa, dalla sua sensibilità e anche dallo stato psicologico in cui si trova.*

1980

Si inaugura la casa-studio di Este, ricavata nella casa colonica paterna dall'architetto Arrigo Rudi.

La casa-studio diventa luogo di incontro per artisti, intellettuali e critici quali Giulio Carlo Argan (1982), Palma Bucarelli (1983), Giuseppe Mazzariol (1983), Enzo Fabiani (1983).

1980-83

La serie delle *Foglie* in bronzo comincia con i primi anni '80 e con esse la «poetica dei tagli» e l'utilizzo della luce nella sua scultura assumono esiti inediti. La figura umana scompare quasi definitivamente dalla sua

iconografia, nelle sculture di minori dimensioni, mentre rimane il soggetto di una numerosa serie di tronchi di ulivo (*Coppia, Urlo, Nudo* ecc.).

1983

Avviene l'incontro con Giuseppe Mazzariol.

1984

Comincia la sperimentazione del colore. Gli effetti-luce ottenuti con le contrapposizioni di oro e nero, o con le patinature e dorature delle foglie, o con le inserzioni di vuoti e incavi nelle sculture in legno o in ferro, vengono consapevolmente superati dall'introduzione del colore come materiale per la scultura. *Non è un colore aggiunto, non è il dare un colore a una superficie, il che da Mirò a Calder è comune nella cultura di questo secolo, ma è cercare il colore dentro alla forma plastica, per affrancarla dalla propria fisicità opprimente,* spiegava Giuseppe Mazzariol e continuava: *Mi pare che il passo verso la scelta dei croma, ottenuta faticosamente attraverso ricerche di carattere tecnologico, porti il Cortelazzo a occupare una posizione tutta sua, molto particolare, e mi pare una specie di risposta, io l'ho già detto in un'altra occasione, a un'esigenza che è dell'ultimo Martini. Il Martini più sofferente, quello di «Scultura Lingua Morta».*

1985

Di quest'ultimo periodo, oltre alla serie delle *Civette*, sono emblematiche *Castello e Luna a Key West*, titolo che porta l'eco del suo amore per Hemingway e dei suoi frequenti viaggi americani, e tra le opere di grandi dimensioni *Foca-omaggio a Venezia* (di sei metri di altezza), *Rosa* (di due metri di altezza) e il bozzetto per il *Monumento ai Granatieri*, donato dall'artista al Museo «Libertà e Resistenza» di Vittorio Veneto (TV).

Gino Cortelazzo muore inaspettatamente il 6 novembre 1985, lasciando una fitta presenza di estimatori e amici che ancora oggi diffondono la conoscenza delle straordinarie forme poetiche cui era giunto.

1967

Galleria «Il Portico», Cesena (Forlì). Presentazione di U. Mastroianni.

Galleria «Mantellini», Forlì. Presentazione di U. Mastroianni.

«Centro d'Arte e di Cultura», Bologna. Presentazione di U. Mastroianni.

1968

Galleria «Il Settebello», Torino. Presentazione di P. Bargis.

«Circolo degli 11», Reggio Emilia. Presentazione di R. Guasco.

1969

Galleria «Palazzo Carmi», Parma. Presentazione di R. De Grada.

Galleria «Scotland House», Milano.

Libreria «Renzi», Cremona. Presentazione di E. Fezzi.

1970

Galleria «Benedetti», Legnago (Verona). Presentazione di R. De Grada.

Galleria «Pagani», Milano. Presentazione di R. De Grada.

1971

Galleria «La Chiocciola», Padova. Presentazione di G. Perocco.

Galleria «Bevilacqua La Masa», Venezia. Presentazione di R. De Grada.

Galleria «San Benedetto», Brescia. Presentazione di R. De Grada.

1972

Galleria «La Nuova Sfera», Milano. Presentazione di R. De Grada.

Galleria «Viotti», Torino. Presentazione di G. Perocco.

Galleria «Il Sagittario», Salsomaggiore (Parma). Presentazione di E. Fezzi.

1973

Galleria «Cortina», Milano. Presentazione di G. Marchiori, D. Lajolo, R. De Grada.

Galleria «Hausmann», Cortina (Belluno). Presentazione di G. Marchiori.

1974

Galleria «Hausmann», Cortina (Belluno). Presentazione di G. Marchiori.

Galleria «Fidesarte», Mestre (Venezia). Presentazione di P. Rizzi.

Galleria «Petrarca», Parma. Presentazione di P. Rizzi.

Galleria «Sartori», Padova. Presentazione di G. Marchiori, D. Lajolo, R. De Grada, P. Rizzi.

1975

Galleria «Il Triangolo», Cremona. Presentazione di E. Fezzi.

Galleria «Zanini», Roma. Presentazione di G. Marchiori.

Galleria «Lo Spazio», Brescia. Presentazione di G. Marchiori.

Galleria «Petrarca», Parma. Presentazione di E. Fezzi.

1976

Galleria «La Bavardina», Gavardo (Brescia). Presentazione di E. Fezzi.

Galleria «San Marco», Bassano del Grappa (Venezia). Presentazione di S. Maugeri.

Galleria «G», Berlino. Presentazione di G.C. Argan.

Galleria «Bergamini», Milano. Presentazione di G.C. Argan.

1977

Galleria «Frankfurter», Francoforte. Presentazione di G.C. Argan.

Galleria «Ursus - Presse», Düsseldorf. Presentazione di G.C. Argan.

Galleria «Monika Beck», Schwarzenacker. Presentazione di G.C. Argan.

Galleria «L'Arcobaleno», Roma. Presentazione di G.C. Argan.

1978

Galleria «Hausmann», Mestre (Venezia).

Galleria «Ghelfi», Verona.
Galleria «La Chiocciola», Padova.

1979

Galleria «Cortina», Milano. Presentazione di G. Marchiori.

1980

«Scultura Ambiente», Este (Padova).

1981

Galleria «Ghelfi», Verona. Presentazione di L. Minguzzi.

1982

Galleria «S. Giorgio», Mestre (Venezia).
Presentazione di P. Rizzi.
Galleria «Petrarca», Parma.

1983

«Scultura Ambiente», Este (Padova). Presentazione di G. Segato.

1984

Galleria «Frankfurter», Francoforte.

Galleria «Hausammann», Cortina d'Ampezzo (Belluno).

«Scultura Ambiente», Este (Padova).

1985

Civico Istituto di Cultura, Luino (Varese).

1990

Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Venezia. Mostre retrospettive. Presentazione di G. Mazzariol, R. De Grada, C. Spolori, V. Baradel.

PREMI E RICONOSCIMENTI

I Premio per la Scultura al «XXI Premio Suzzara», Suzzara (Mantova) 1968.

Premio «Soragna per l'incisione bianco/nero», Soragna (Parma) 1969.

Premio «Piper 2000» per i gioielli, Viareggio (Lucca) 1969.

Grand Prix «Viareggio 2000» per i gioielli, Viareggio (Lucca) 1969.

Premio Erice «Venere d'argento», Erice (Trapani) 1970.

I Premio alla «Rassegna Nazionale di Scultura», Moderna 1970.

Premio dell'ascesa «Jumbo Jet d'oro per i gioielli», Sanremo (Imperia) 1971.

Medaglia d'oro Villa Simes «Arte Contemporanea», Padova 1973.

Medaglia d'oro del Ministero degli Affari Esteri, XXII Biennale Romagnola, Forlì 1973.

Premio Seregno «V Premio di Scultura», Seregno (Milano) 1974.

XIII Biennale Internazionale del Bronzetto Padova - Premio acquisto, Padova 1982.

Membro della giuria del III concorso sculture in legno, Cortina d'Ampezzo (Belluno) 1983.

Segnalato sul *Catalogo Bolaffi d'arte moderna* dai critici Giuseppe Marchiori e Guido Perocco nel 1975 e dal critico Paolo Rizzi nel 1977 e nel 1980.

Segnalato sul *Bolaffi - Catalogo della scultura italiana* dal critico Paolo Rizzi nel 1979 e nel 1982.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Enciclopedia Universale SEDA dell'arte moderna*, vol. III, Istituto per la diffusione delle arti figurative, Milano 1969.
- Il Quadrato*, Milano, anni dal 1970 al 1978.
- Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica*, Bolaffi, Torino, anni: 1970-71; 1971-72; 1973-74.
- Catalogo Bolaffi d'Arte Moderna*, Bolaffi, Torino, anni: 1970; 1972; 1975; 1977; 1980.
- Il mercato artistico italiano 1800-1900*, Editrice Pinacoteca, Torino 1971.
- «Arte», 27 gennaio 1971.
- Arti e Artisti in scultura*, Edizioni Quadrato, Milano 1971.
- Arte italiana nel mondo*, S.E.N., Torino.
- Annuario Comanducci*, Milano.
- Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni*, Bolaffi, Torino 1972.
- O. Tani Pitteri, *Scultori, critici e collezionisti contemporanei 1971-1972*, Donadei, Roma 1972.
- C. Munari, «Linea grafica», n. 6, novembre-dicembre 1973.
- Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, vol. XIII, De Agostini, Novara 1974.
- P. Rizzi, inserto speciale allegato al n. 37 di «Bolaffi Arte», febbraio 1974.
- «Arte», 4 giugno 1974.
- Bolaffi - Catalogo della scultura italiana*, Bolaffi, Torino, anni: 1976; 1977; 1979; 1980; 1981; 1982; 1983.
- «Arte. Rivista d'arte contemporanea», n. 4, novembre-dicembre 1976.
- Enciclopedia nazionale degli artisti italiani*, Bugatti, Ancona 1976.
- L'Elite - Selezione Arte Italiana*, Editrice L'Elite, Varese, 1976 e 1977.
- Vademecum nell'arte italiana*, S.E.N., Torino.
- G. Marchiori, *Interventi sull'arte figurativa contemporanea 1970-1976*, Matteo Editore, Preganziol (Treviso), 1977.
- Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Edizioni I Dogi, Roma 1978.
- «Bolaffi Arte», gennaio-febbraio 1978.
- «Arte Triveneta», *Invito alla collezionismo*, Agenda 1979.
- G. Segato, «Arte Triveneta», ottobre 1980.
- Art 12'81 Basel*, 17-22 giugno 1981, «Die Internationale Kunstmesse», Basilea 1981, in allegato *Arte Triveneta a Basilea '81* (P. Rizzi).
- Art 13'82, Basel* 16-21 giugno 1982, «Die Internationale Kunstmesse», Basel 1982, in allegato *Arte Triveneta a Basilea '82* (G. Segato).
- G. Segato, *Arte Triveneta a Basilea*, 1982.
- C. Munari, *Almanacco quasi privato*, Arti Grafiche Tamari, Bologna 1983.
- S. Maugeri, «Arte Triveneta», maggio 1983.
- D. Lajolo, *Gli uomini dell'arcobaleno*, Tota, Parma 1984.
- Libertà e Resistenza, Cinquantadue Artisti per Vittorio Veneto*, a cura di L. Bortolatto, Corbo e Fiore, Venezia 1985.
- AA.VV., *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Comune di Este, Este 1987.
- La realtà dell'immaginario, Opere d'arte del XX secolo nelle Raccolte Pubbliche delle Regioni Friuli Venezia-Giulia Trentino Alto Adige Veneto*, a cura di L. Bortolatto, Le Venezia, SIT Treviso, 1987.
- AA.VV., *Gino Cortelazzo alla Querini Stampalia*, a cura di V. Baradel, Electa 1990.





