

Se è lecito parlare, a proposito del percorso artistico di Gino Cortelazzo, di carriera tardiva, avviata con la scelta coraggiosa di iscriversi all'Accademia d'Arte di Bologna all'età di trentacinque anni, lo stesso non si può dire per l'interesse critico nei confronti del suo lavoro, manifestatosi al contrario precocemente e pressoché alla sua prima apparizione pubblica al premio Suzzara del 1968 vinto, come è noto, con la scultura dal titolo *L'operaio*¹. A partire da questo momento l'attività del nostro scultore non conoscerà, sostanzialmente, battute d'arresto, affermando sempre più la propria presenza come un dato di fatto importante nel panorama della scultura italiana del secondo Novecento.

Non a caso, tra i primi ad accorgersi di lui vi è un critico da sempre particolarmente attento al settore delle arti plastiche come Giuseppe Marchiori, con il quale si instaurerà un duraturo sodalizio, basato su quella che è stata definita, senza esagerazione, "un'affinità elettiva"². Erano passati pochi anni dal riconoscimento ricevuto a Suzzara quando il critico e l'artista si incontrarono, nel 1971, in occasione di una mostra alla Bevilacqua La Masa.

Tra le molte ragioni di sintonia intellettuale e umana che legarono Cortelazzo a Marchiori, una pare particolarmente potente, ed è la comune appartenenza ad una cultura, un ambiente, un contesto sociale e naturale propriamente veneto. Nella giornata di studi dedicata allo scul-

tore nel 1987, Giorgio Segato ventilava una sorta di equivalenza tra Este, città d'origine di Cortelazzo, e Lendinara, terra d'origine di Marchiori, luoghi cui entrambi rimasero, al di là dell'internazionalità del loro orizzonte culturale, sempre intimamente legati. In sostanza, i due condividevano una sorta di comune legame con il *genius loci*, ed è assai significativo che il critico, nei suoi testi dedicati all'artista, insistiva proprio su questo imprescindibile senso di appartenenza all'ambiente in cui Cortelazzo aveva scelto di vivere e lavorare. Quella che Marchiori definirà suggestivamente "la fucina del mago"³, e cioè l'*atelier* dell'artista, altro non erano che le "stanze della vecchia casa padronale", calate in un "paesaggio antico"⁴. Secondo Marchiori, il filo conduttore dell'opera di Cortelazzo risiede proprio qui, nel "costante rapporto con le cose viste fin dall'infanzia" e con i ricordi a cui "si attinge come a un dimenticato tesoro iconico"⁵.

Diversi anni più tardi, in un articolo apparso su "Gente" che attirerà l'attenzione di un altro critico con cui si instaurerà un'affinità speciale, Giuseppe Mazzariol, sarà lo stesso Cortelazzo ad avvalorare la tesi di Marchiori affermando l'importanza di "una presa di coscienza di anno in anno sempre più appassionata e approfondita di quelle che sono le mie più autentiche radici venete e terragne"⁶. E, nella stessa occasione, lo scultore ribadisce la propria apparte-

¹ Sul premio Suzzara di quell'anno vedi G. Cavazzini, *Il puledro del premio Suzzara allo scultore Gino Cortelazzo*, in "La Gazzetta di Parma", 9 settembre 1968; M. Albertini, *Contestato anche il Premio Suzzara ma se ne annuncia la riforma*, in "Avanti!", 10 settembre 1968; U. Bonafini, *Premio Suzzara*, in "La Gazzetta di Mantova", 8 settembre 1968; G. Cavazzini, *Figurativismo d'oggi al 21° premio Suzzara*, in "La Gazzetta di Parma", 17 settembre 1968.

² *Relazione del prof. Giorgio Segato*, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, s.l., s.d., p. 21.

³ G. Marchiori, *La fucina del mago*, in "Il Gazzettino", 4 ottobre 1980.

⁴ G. Marchiori, *Uno scultore euganeo*, in *Gino Cortelazzo: scultura dal 1972 al 1977*, testo di G. Marchiori, fotografie di E. Cattaneo, I Dogi, Roma 1978, p. 72. Successivamente Marchiori tornerà ancora su questo tema per affermarne la validità, sostenendo che la visione dell'artista si nutre della "luce del paesaggio veneto, che invita alla contemplazione". Vedi G. Marchiori, *Nota su alcune sculture di Cortelazzo*, 1975, s. p.

⁵ Ivi, p. 73.

⁶ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo*, in "Gente", 21 ottobre 1983.



Fig. 1 Gino Cortelazzo mentre scolpisce "Il grande ed il piccolo", Este, 1972

Fig. 2 Gino Cortelazzo e Raffaele De Grada (a capotavola) a Ravenna, 1972

mi circonda, al fine di esprimerne la verità profonda, nascosta [...]”⁹.

Secondo De Grada, proprio da questa immersione nella natura nasce la spinta a travalicarla, a trasfigurarla sul piano della resa formale: “da questo ‘assedio del naturale’ sentiva l’incoraggiamento, e forse la satanica stimolazione per fare qualche cosa che fosse completamente diverso [...] ma che fosse soprattutto [...] oltre il territorio, oltre il sensibile, oltre l’esistenziale: era una battaglia”¹⁰.

Il problema del rapporto col dato naturale era fortemente sentito dallo scultore e aveva a lungo occupato le sue riflessioni di tipo teorico. Tale dilemma ne comportava un altro in modo quasi consequenziale, e cioè la necessità critica di collocare l’opera dell’artista sul versante dell’arte astratta oppure su quello dell’arte figurativa.

La posizione di Cortelazzo su questo punto è piuttosto netta: “Io *non* sono uno scultore astratto. In realtà io cerco una poesia nuova, cerco di ‘ripetere’ con spirito estetico moderno gli alberi, le figure e le forme che ho visto nella campagna fin da quando ero ragazzo”¹¹. A questa poesia nuova l’artista diede un nome, nelle pagine dei suoi taccuini, e la chiamò “figurativo indiretto”¹².

Secondo Elena Pontiggia “quello che Cortelazzo chiama ‘figurativo indiretto’ è molto vicino alla definizione che Paul Klee dava di se stesso: ‘io sono un astratto con qualche ricordo’”¹³. Non una vera e propria volontà di rappresentazione o di

nenza al luogo natio: “il mio universo è qui, a Este, è in questa ‘corte’, in questi campi e giardini, non altrove”⁷.

Il tema è diventato, nel corso del tempo, una sorta di ricorrenza negli interventi della critica, ed è stato più volte ripreso per essere ora smentito, ora variato. Se tra i detrattori di questa chiave di lettura si colloca senza esitazioni Paolo Rizzi, che si rifiuta di “insistere su giustificazioni di natura etnico-ambientale, alle quali altri critici si sono richiamati parlando di Cortelazzo. La suggestione può prendere la mano”, particolarmente significativa e di tono opposto è l’affermazione di Raffaele De Grada che parla, a proposito dell’ambiente che circonda l’atelier dallo scultore, di “assedio del naturale”⁸. Ancora una volta, era stato lo stesso Cortelazzo ad insistere sull’importanza del suo orizzonte visivo quotidiano: “semplicemente per me si è trattato, e si tratta, di una sorta di immedesimazione con gli elementi, la forza, la verità della natura, di questa natura che

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Relazione del prof. Raffaele De Grada*, in *Giornata di studio...*, cit., 1987, p. 61.

⁹ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce...*, cit., 1983.

¹⁰ *Relazione del prof. Raffaele De Grada*, in *Giornata di studio...*, cit., 1987, p. 61.

¹¹ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce...*, cit., 1983. Cor-sivo mio.

¹² *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, a cura di P. Cortelazzo, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio – 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, p. 37.

¹³ E. Pontiggia, *Il significato e l’idea: il «figurativo indiretto»*. *Aspetti dell’iconografia di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo*, coordinamento e cura di V. Baradel, cura editoriale di M. Mazza, Venezia 1992, p. 38.

Fig. 3 Guido Perocco, Carlo Munari, Paolo Rizzi, Giuseppe Marchiori all'inaugurazione della mostra di Cortelazzo alla Galleria Bergamini, Milano, 1977

narrazione, dunque, ma il desiderio di caricare l'immagine di suggestioni, tracce, evocazioni e ricordi del dato di partenza. Per dare spiegazione a questo modo di procedere la critica ha scelto sostanzialmente due vie: quella della lettura dell'opera dell'artista in chiave platonica e quella in chiave kantiana. Se la seconda sottolinea "la ricerca dell'entità noumenica" oltre l'apparenza¹⁴, la prima, sulla scia di una componente neoplatonica dell'opera di Cortelazzo ravvisata *ab initio* da Argan e su cui torneremo, vede nelle sculture dell'artista una sorta di tendenza ascensionale che va dal materiale all'immateriale, dal visibile all'invisibile, dal finito all'infinito¹⁵.

È fuori di dubbio, del resto, che uno dei fili conduttori della ricerca condotta da Cortelazzo, e prontamente individuato dalla critica, consista nel suo muoversi in costante dialettica tra pesantezza e leggerezza, tra gravità e assenza di peso, tra staticità e movimento.

In continuo equilibrio tra questi poli opposti "la scultura per Cortelazzo rappresenta ogni volta un progetto di sollevamento da terra, tende a librarsi nell'aria, a spiccare il volo, eppure non può liberarsi dalla gravità, dall'immobilità reale"¹⁶. Più precisamente Virginia Baradel, notando una coincidenza cronologica tra l'anno di morte dello scultore e quello in cui Italo Calvino tenne le sue celebri lezioni americane (il 1985), si serve delle categorie utilizzate dallo scrittore per individuare nei due poli di

Leggerezza e Consistenza gli estremi entro cui si svolge l'esperienza plastica di Cortelazzo¹⁷.

È su questa base che si spiega, secondo la studiosa, la vicinanza con Alexander Calder, uno dei maestri più di frequente considerato dalla critica tra i punti di riferimento culturali dell'artista.

Secondo questa lettura, trova spiegazione anche la continua sperimentazione di materiali diversi: si tratterebbe della volontà dello scultore di mettersi costantemente alla prova, di saggiare la propria capacità di sottrarre peso a materie sempre più pesanti, sempre più resistenti, sempre più restie a smentire il proprio carattere¹⁸. In breve, la ricerca di Cortelazzo si configura come "una meditazione estetica destinata a verificare la fenomenologia della gravità"¹⁹.

Per certi aspetti, è proprio nello speciale rapporto di affezione che lo scultore ha instaurato di volta in volta con la materia che la critica si rivela sostanzialmente concorde.

Alla base di questa "intimità" col materiale trattato risiede una forma di profondo rispetto nei suoi confronti: è, in un certo senso, la materia stessa con le sue caratteristiche peculiari a determinare la forma, in quella che è stata opportunamente definita una "unità organica"²⁰ tra le due componenti. La passione di Cortelazzo per la *techne*, e la sua profonda considerazione per l'aspetto artigianale dell'arte nel senso più alto del termine, saranno alla base di un altro incontro



¹⁴ C. Munari, *Un canto fermo*, in "Linea grafica. Rivista bimestrale delle arti grafiche", 6, XXVII, novembre – dicembre 1973, p. 291.

¹⁵ Si veda, ad esempio, la lettura di L. Trucchi, *Una testimonianza su Gino Cortelazzo*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra a cura di S. Salvagnini, Comune di Este (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), p. 14.

¹⁶ V. Baradel, "Fare monumento un'idea", in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 24.

¹⁷ *Ivi*, p. 23.

¹⁸ *Ivi*, p. 26.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Relazione del prof. Simone Viani*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 40. Le voci della critica sono, su questo punto, davvero unanimi: Giorgio Segato parla di "tendenza a scoprire la forma nella materia" (*Relazione del prof. Giorgio Segato*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 25); Giuseppe Mazzariol insiste sul fatto che Cortelazzo cercava nella materia stessa "la propria possibilità di essere messa in forma" (*Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 70); per Marta Mazza il rapporto con la materia si configura come "una partita in cui si abbia il massimo rispetto per l'avversario – la materia con la sua vocazione formale – e il cui esito, quindi, non possa essere prestabilito ma solo attivamente cercato" (M. Mazza, *Il colore: una proposta di libertà*, in *Per Gino Cortelazzo* 1992 cit., p. 60).



Fig. 4 Giuseppe Marchiori nello studio di Gino Cortelazzo, Este, 1978; fotografia di Enrico Cattaneo

molto importante per l'artista, quello con Raffaele De Grada, tra i primi a notarlo al premio Suzzara e a scorgere nella sua opera, premiata in quell'occasione, "qualche cosa che poteva essere il futuro, qualche cosa che poteva già parlare un linguaggio che era degli anni Settanta (...) e non soltanto il linguaggio ormai codificato degli anni Cinquanta"²¹. Anche le successive ricerche sul colore, relative soprattutto all'ultima fase creativa dell'artista, si spiegano con l'intensa fascinazione per la *techné* e le possibilità che essa poteva dischiudere. Da questo punto di vista, veramente decisive si rivelano le considerazioni condotte da Giuseppe Mazzariol, l'altro grande, fondamentale punto di riferimento critico dello scultore.

La conoscenza tra i due, molte volte rievocata con affetto dallo storico dell'arte veneziano²², appartiene senz'altro alla categoria degli incontri fortunati, in cui l'affinità intellettuale si combina felicemente con quella umana, imprescindibile per entrambi.

Cortelazzo possedeva naturalmente alcune caratteristiche che Mazzariol giudicava indispensabili in un artista: la tendenza a lavorare in modo solitario e appartato, in silenzio, lontano dalla ricerca di facili consensi; l'impegno nell'arte inteso in modo mai occasionale, mai come *divertissement*, ma come vera e propria necessità per l'artista; la concezione etica del mestiere. L'indole solitaria dell'artista fu immediatamente evidente a Mazzariol, a partire dal loro primo in-

contro nello studio di Este, dove lo scultore si rifiutò categoricamente di illustrare o spiegare i suoi lavori, lasciando che – in qualche modo – la sua opera parlasse da sé. Gli altri due punti, presenti in tutti gli artisti amati da Mazzariol, nessuno escluso, si spiegano con la semplice considerazione di Cortelazzo per cui "quando sostengo che l'arte è una malattia, non è per fare una battuta ma per esprimere letteralmente quello che penso. E i critici stanno a guardare...". Ecco, Mazzariol non rimase passivo a guardare. Progettò una grande mostra che non si realizzò soltanto per la precoce scomparsa di entrambi, e soprattutto dedicò allo scultore alcune tra le pagine più profonde che gli siano state dedicate. Per esempio, per tornare al tema del colore da cui abbiamo preso le mosse, il critico ebbe un'intuizione fondamentale, quella di considerare il "colore come liberazione", "liberazione della forma plastica dalla propria oggettualità, dalla propria fisicità, dalla propria fatale inerzia, destinata da questa legge sovrana della gravità"²³. Se questa necessità risponde ad un'esigenza già individuata a proposito di Cortelazzo, e cioè quella relativa al desiderio di sottrazione di peso, il merito di Mazzariol è quello di fare un passo ulteriore e di trovare in questa ricerca una risposta ai quesiti che angosciavano Arturo Martini, altro punto di riferimento culturale per lo scultore estense, seppure mai citato direttamente nei suoi appunti. Secondo lo studioso veneziano, la ricerca di Cortelazzo offre "una specie di risposta"

²¹ Relazione del prof. Raffaele De Grada, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 55. Come è noto, sarà De Grada a chiamare Cortelazzo per l'insegnamento di scultura all'Accademia di Ravenna e a presentarlo, successivamente, in occasione di diverse mostre personali soprattutto nella prima metà degli anni Settanta.

²² G. Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 14.

²³ Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 73. Il tema, peraltro, ci riporta alle considerazioni di Virginia Baradel di cui si è dato conto sopra.

Fig. 5 Giulio Carlo Argan nello studio di Gino Cortelazzo, Este, 1983

in particolare all'ultimo Martini, quello "più sofferente, quello di *Scultura lingua morta*"²⁴. In un certo senso, la fase più cupa dello scultore trevigiano si incontra con "l'ultima, furiosa, saturnina stagione della scultura di Gino"²⁵.

Di certo, ad accomunare i due artisti vi era qualcosa di più profondo, che ha a che vedere con una visione anti-monumentale della scultura, che doveva farsi "acque e cielo" per Martini, abbandonando la sua funzione celebrativa, e che attraverso il colore doveva tramutarsi in luce, per Cortelazzo.

Il sopravvento del colore, nelle ultime opere dello scultore estense, apriva una nuova fase di sperimentazione, e con essa un nuovo capitolo di quello che è stato considerato il suo eclettismo. Questo punto, già ampiamente percepito dalla critica come una debolezza da sanare, ha condotto i più giovani tra gli studiosi a concentrarsi proprio sull'ultimo periodo dell'artista, alla ricerca di una chiave di lettura retrospettiva in grado di dare unità a tutto il percorso pregresso²⁶.

In un certo senso, sembra avvalorarsi la teoria di Pasolini quando sostiene che soltanto con il sopraggiungere della cesura costituita dalla morte si acquisisce una volta per tutte il senso più profondo della vita che l'ha preceduta²⁷.

Ma, di certo, per Mazzariol l'idea di un operare improntato all'eclettismo non doveva essere accettabile, propenso com'era a prediligere gli artisti il cui lavoro fosse contraddistinto da una sostanziale coerenza. E infatti è tra i primi, seppure

non l'unico, a sottolineare l'unità di intenti pur nella varietà dei materiali e delle soluzioni formali adottate dallo scultore: per il critico il discorso di Cortelazzo è stato condotto sempre con gli stessi lemmi, seppure coniugati in modi differenti²⁸. A questa posizione, del resto, fa eco quella di Argan che scorge, nel percorso del nostro artista, "una continuità che legava un'opera all'altra come le perle di una collana"²⁹.

Una componente che contribuisce a dare un'impronta unitaria all'opera di Cortelazzo è certamente quella dell'eleganza formale, aspetto su cui si soffermano numerosi interventi critici, spesso accostandola al "sostrato intellettuale raffinatissimo"³⁰ dell'artista.

E proprio Argan è tra le voci più autorevoli a sostegno di questa ipotesi, sottolineando la rara capacità dell'artista di "riunire naturalità e civile eleganza"³¹. In realtà, già nel 1976, a un anno di distanza dal primo incontro con Cortelazzo avvenuto alla Galleria Zanini di Roma, presentandolo alla Galleria "G" di Berlino il critico metteva in luce "l'alto grado di elezione formale" delle sue opere: "il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico), fatta con gli occhi e con le mani"³². In particolare, Argan spiega il carattere neoplatonico dell'opera di Cortelazzo con la sua "concezione dello spazio come luce e della luce come qualità assoluta"³³.

Con queste parole Argan apriva allo scultore una carriera oltre i limiti stretta-



²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Mazzariol, *Il colore inventato*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo – 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolato, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], p. 25.

²⁶ Si veda, ad esempio, la considerazione di Marta Mazza che vede nelle ultime opere di Cortelazzo la chiusura di un cerchio condotto con coerenza, in cui "la fine si ricongiunge al principio". In questo senso "le sculture-colore di Gino Cortelazzo non sono il gioco estemporaneo di uno spirito eclettico ma il capitolo ultimo di un iter coerente". Cfr. M. Mazza, *Il colore: una proposta di libertà*, in *Per Gino Cortelazzo 1992 cit.*, p. 64.

²⁷ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 245.

²⁸ *Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol*, in *Giornata di studio... 1987 cit.*, p. 43.

²⁹ G. C. Argan, *Prefazione*, in *Giornata di studio... 1987 cit.*, p. 7. Anche Virginia Baradel sottolinea la sostanziale coerenza del percorso di Cortelazzo: "niente eclettismo, dunque, e nemmeno mobilità romantica, irredenta inquietudine, bensì la necessità propria di una lenta perseveranza (...)". Cfr. V. Baradel, *"Fare monumento un'idea"*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 26.

³⁰ *Relazione del prof. Simone Viani*, in *Giornata di studio... 1987 cit.*, p. 39.

³¹ G. C. Argan, testo introduttivo in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., s. p.

³² G. C. Argan, testo di presentazione alla mostra presso la Galleria "G", Berlino, agosto 1976, ora in *Antologia critica*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia...* 1995 cit., p. 81. Molta parte del testo di Argan è riportata anche nell'articolo di R. De Grada, *Il giudizio di Argan*, in "Arte", 26 gennaio 1977.

³³ G. C. Argan, testo di presentazione alla mostra presso la Galleria "G", Berlino, agosto 1976, ora in *Antologia critica*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia...* 1995 cit., p. 81.

mente nazionali, con l'organizzazione di una serie di mostre in Germania tra cui, oltre quella citata, due personali che si tennero a Francoforte e a Düsseldorf nel 1977.

Ed è proprio un critico straniero, Fred Licht, che coglie nell'eleganza formale di Cortelazzo il riflesso di uno spirito profondamente italiano, garantito dal "grado di compiutezza" delle sue opere e dalla sua "volontà di sottomettersi a regole e ordinamenti che sono tipicamente italiani"³⁴. In questa ricerca di pulizia formale Cortelazzo volle, secondo Licht,

"conservare quanto, per mancanza di miglior termine, vorrei chiamare l'aspetto del "bel canto" della scultura italiana"³⁵. Ancora una volta, le corrispondenze tra interventi critici condotti in tempi anche molto diversi non mancano: il "bel canto" evocato da Licht sembra richiamare quello che Carlo Munari, molti anni prima, aveva definito parafrasando Cocteau "il canto fermo" di Cortelazzo: un canto, in definitiva, improntato ad una "insopprimibile esigenza di puntualità, di assolutezza"³⁶.

³⁴ F. Licht, *Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1992 cit., p. 13.

³⁵ *Ivi*, p. 12.

³⁶ C. Munari, *Un canto fermo*, cit., 1973, p. 291. Molte sono le voci che hanno sottolineato l'eleganza formale dell'opera di Cortelazzo. Tra queste ricordo almeno quella di Giuseppe Marchiori, che parla di "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". Cfr. G. Marchiori, *Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire*, in "Corriere Veneto", 2 luglio 1974.